



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Paula Fernanda Vicente Rosa

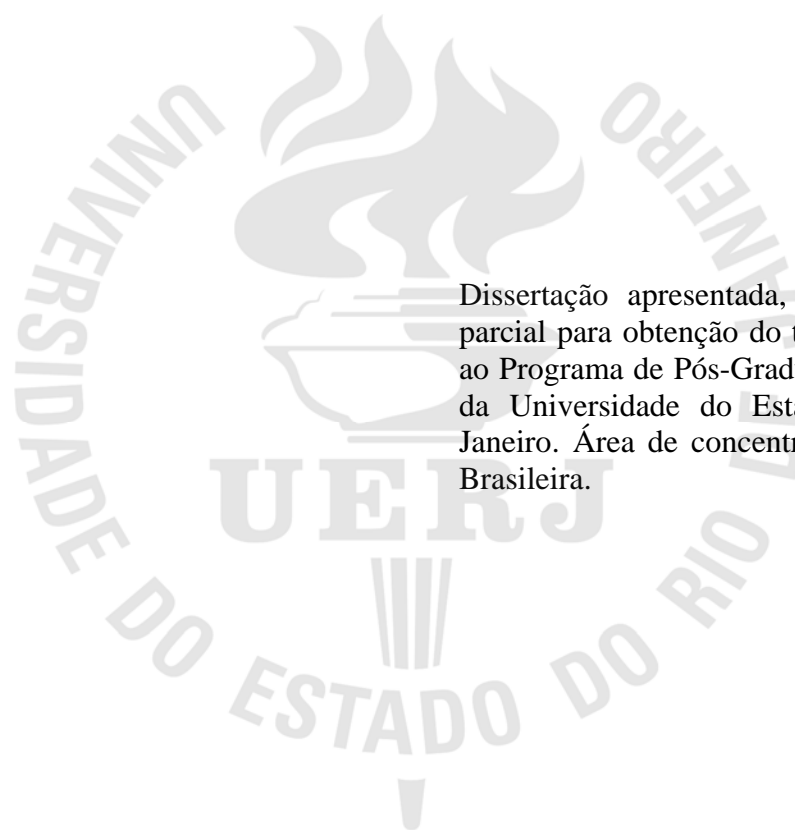
Da lama ao ou(t)ro: Cobra Norato, a gestação de um brasil...

Rio de Janeiro

2014

Paula Fernanda Vicente Rosa

Da lama ao ou(t)ro: Cobra Norato, a gestação de um brasil...



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B725 Rosa, Paula Fernanda Vicente.
Da lama ao ou(t)ro: Cobra Norato, a gestação de um brasil...
/ Paula Fernanda Vicente Rosa. – 2014.
121 f.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Bopp, Raul, 1898-1984 - Crítica e interpretação – Teses.
2. Bopp, Raul, 1898-1984. Cobra Norato - Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 4. Modernismo (Literatura) – Brasil – Teses. 5. Mito na literatura – Teses. 6. Antropofagia na literatura – Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Paula Fernanda Vicente Rosa

Da lama ao ou(t)ro: Cobra Norato, a gestação de um brasil...

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 31 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Luiz Carlos Lima
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Eurídice Figueiredo
Instituto de Letras - UFF

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Ao compadre Tatu-de-bunda-seca

À Joaquina Vintém

Ao Jabuti

Ao Pajé-pato

Ao Boi-Queixume

Ao povo de Belém, de Porto Alegre, de São Paulo

À Cobra Grande

À filha da rainha Luzia

Às terras do Sem-fim

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas oportunidades que me deu, pelas pessoas que pôs a minha volta, por me auxiliar na caminhada, por ser a luz que me ilumina, pelos grandes e pequenos milagres que realiza em minha vida. Sem Ele, eu nada poderia.

Agradeço à minha mãe, Antonia Aparecida, minha terra do Sem-fim, meu lugar no mundo, ventre para onde sempre posso retornar. Agradeço-lhe porque, apesar das dificuldades de fazer um mundo sozinha, deu a mim e ao meu irmão tudo o que precisávamos. Agradeço-lhe pois não há nada que me faça mais feliz do que vê-la sentir orgulho de mim. Agradeço-lhe porque é a grande responsável por todas as minhas/nossas conquistas. Mãe, obrigada!

Agradeço ao meu irmão, Fernando Cesar, porque aprendemos juntos, porque sabemos um ao outro, porque temos um ao outro e porque somos irmãos em todos os sentidos do termo. Meu sempre amigo, sempre cúmplice, sempre companheiro. Também agradeço aos meus padrinhos, Diva de Assis e Paulo Mello, pela força, incentivo, cuidado e carinho. Agradeço à minha tia, Bárbara Cristina, meu anjo da guarda.

Sou imensamente grata à minha orientadora, Ana Chiara, presença forte desde a graduação. Agradeço-lhe a oportunidade da iniciação científica, as bases que me deu para encarar o mestrado e o incentivo que me dá para seguir em frente. Agradeço-lhe porque, conhecedora dos mistérios da floresta, é a minha guia, meu compadre Tatu. É ela quem me ensina o caminho e que durante esta trajetória me ajudou a sair das goelas podres, dos atolamentos no útero da lama. Agradeço-lhe porque é generosa, porque não me deixa só, porque é toda coração.

Agradeço aos meus amigos de toda a vida, Daiane Ignez e Eduardo Bareli, aqueles que de todos os lados me espiam, de todos os lados me chamam: “- Onde vais, Cobra Norato? Tenho aqui três arvorezinhas jovens a sua espera.” Agradeço-lhes porque, ao longo desses dois anos, souberam ouvir o meu “- Não posso” e sempre foram compreensivos. Agradeço-lhes porque sei que por mim ensinariam à Boiúna o caminho errado.

Agradeço aos amáveis amigos do grupo de estudos Corpo e Experiência, porque somos melhores quando juntos. Cada um deles, com seu jeitinho, com sua sabedoria, foi fundamental para que a Cobra pudesse, finalmente, encontrar a filha da rainha Luzia. Aos adorados Juliana Carvalho, Renata Ferreira, Fabiana Farias, Leticia Montenegro, Leonardo Davino, Marcelo Santos, Fernanda Shcolnik e André Masseno, meu muito obrigada. Agradeço a todos os professores que tive durante vida, pois eles me ajudaram a dar cada passo

e sempre foram meu objeto de admiração. Espero ser para os meus alunos aquilo que cada um deles foi/é para mim.

Agradeço aos professores que fazem parte desta banca, por aceitarem o convite e pelo crescimento que proporcionam a mim e a esta pesquisa. À professora Eurídice Figueiredo (UFF), obrigada pela disponibilidade e pelas produções intelectuais, em especial pelo trabalho realizado no livro *América Latina: integração e interlocução*, que, inclusive, é fonte de um importante texto utilizado neste trabalho. Ao professor Luiz Carlos Lima (UERJ), agradeço a contribuição inestimável. Suas observações, críticas e sugestões nos seminários em que estivemos juntos foram valiosíssimas. O considero parte deste processo. Agradeço por ser sempre tão cuidadoso e gentil para com esta pesquisa. Por fim, agradeço a oportunidade da bolsa Capes e ao Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Agradeço à UERJ, minha casa, minha sempre querida universidade.

A floresta vem caminhando
– Abra-se que eu quero entrar!

Raul Bopp

RESUMO

ROSA, Paula Fernanda Vicente. *Da lama ao ou(t)ro: Cobra Norato, a gestação de um brasil...* 2014. 121f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Cobra Norato (1931), do autor gaúcho Raul Bopp (1898-1984), constitui uma das mais significativas obras do Modernismo brasileiro. Neste poema, dividido em 33 pequenos cantos, o personagem central é um homem que, após apossar-se da pele serpentária, empreende uma viagem em busca de sua amada, a filha da rainha Luzia, em poder de Cobra Grande, lendário vilão. Sendo o protagonista um viajante, *Cobra Norato* faz da travessia uma noção extremamente produtiva. Observaremos no estudo proposto, em que medida a ideia do deslocamento corrobora para uma das principais metáforas boppianas, manifestada na visão empática que seu texto instaura. De raízes folclóricas, com ressonâncias da literatura popular e inspirado num mito amazônico, Raul Bopp busca, pelo trabalho literário, criar uma linguagem adequada ao mundo que tematiza. Aproveitamos o conceito de *imagem* concebido por Aby Warburg (2010) para analisar como esta poética reproduz em suas nuances, a lógica da sobrevivência. Com Gaston Bachelard (1991) e Jean-Pierre Richard (1954) estudamos ainda as leituras que a presença da matéria lamacenta, intensamente presente na terra do Sem-fim, espaço de travessia do herói, pôde suscitar – parte do sentido de descida primitivista. Vale ressaltar que o poema em questão foi idealizado sob as inspirações da corrente Antropofágica, desse modo, também pretendemos problematizar como os signos de tal projeto estético-ideológico são trabalhados no campo metafórico da poesia. Por isso destacamos, paulatinamente, a atenção dada ao desejo de unir duas pontas temporais – a Idade de Ouro em que nos encontrávamos, segundo a “visão mítica do paraíso” nos textos da formação da nacionalidade, e a Idade de Ouro a que chegaríamos, depois da revisão crítica da corrente antropofágica –, reafirmando o modelo de sociedade idealizado pela antropofagia (ANDRADE, 1928). Com auxílio de Lígia Morrone Averbuck (1985), Vera Lúcia Oliveira (2002), Otho Moacyr Garcia (1962), M. Cavalcante Proença (1971), Lúcia Sá (2012) entre outros, a pesquisa também pretende pôr em questão algumas das principais interpretações sobre *Cobra Norato* e fomentar o debate em torno dos dilemas e contradições de uma identidade cultural miscigenada, discussão também alcançada na malha simbólica do poema.

Palavras-chave: Mito. Imagem. Primitivismo. Lama. Viagem. Outro.

RESUMEN

ROSA, Paula Fernanda Vicente. *Del lodo al o(t)ro: Cobra Norato, la gestación de un brasil...* 2014. 121f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Cobra Norato (1931), del autor Raul Bopp (1898-1984), de Rio Grande do Sul, constituye una de las más significativas obras de la Vanguardia brasileña. En ese poema, dividido en 33 pequeños cantos, el personaje central es un hombre que, tras tomar posesión de la piel de una serpiente, emprende un viaje en búsqueda de su amada, hija de la reina Luzia, en poder de Cobra Grande, legendario villano. Con el protagonista como un viajero, *Cobra Norato* hace de la travesía una noción extremadamente productiva. Observaremos en el estudio propuesto, en qué medida la idea del desplazamiento corrobora para una de las principales metáforas boppianas, manifestada en la visión empática que su texto instaura. De raíces folclóricas, con resonancias de la literatura popular e inspirada en un mito amazónico, Raul Bopp busca, por el trabajo literario, crear un lenguaje adecuado al mundo que pone como tema. Aprovechamos el concepto de imagen, concebido por Aby Warburg (2010) para analizar como esta poética reproduce en sus matices, la lógica de la supervivencia. Con Gaston Bachelard (1991) y Jean-Pierre Richard (1954) estudiamos también las interpretaciones que la presencia de la materia lodosa, intensamente presente en la tierra del Sem-fim, espacio de cruce del héroe, pudo suscitar – parte del sentido de bajada primitivista. Es bueno señalar que dicho poema fue idealizado bajo las inspiraciones de la corriente Antropofágica, de ese modo, también pretendemos problematizar como los signos de tal proyecto estético-ideológico se trabajan en el campo metafórico de la poesía. Por eso destacamos, paulatinamente, la atención dada al deseo de unir dos puntas temporales – la Edad de Oro en la cual nos encontrábamos, según la “visión mítica del paraíso” en los textos de formación de nacionalidad, y la Edad de Oro a la cual llegaríamos, después de la revisión crítica de la corriente antropofágica – reafirmando el modelo de sociedad idealizado por la antropofagia (ANDRADE, 1928). Con el auxilio de Lígia Morroni Averbuck (1985), Vera Lúcia Oliveira (2002), Otho Moacyr Garcia (1962), M. Cavalcante Proença (1971), Lúcia Sá (2012) entre otros, la investigación también pretende poner en cuestión algunas de las principales interpretaciones sobre *Cobra Norato* y fomentar el debate en torno de los dilemas y contradicciones de una identidad cultural mestiza, discusión también alcanzada en la simbología del poema

Palabras-clave: Mito. Imagen. Primitivismo. Lodo. Viaje. Otro.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	IDEOLOGIA MODERNISTA - PASSOS DE UMA RELEITURA HISTÓRICA, LITERÁRIA E CULTURAL	19
1.1	Modernismo, Modernismos	24
1.1.1	<u>Contexto Histórico</u>	24
1.1.2	<u>Movimento Modernista de 22</u>	27
1.2	A virada Antropofágica	32
1.2.1	<u>Antropofagia ritual</u>	34
1.2.2	<u>Mestiçagem, miscigenação e incorporação</u>	38
2	DA LAMA: IMAGENS NA POÉTICA DE COBRA NORATO	44
2.1	A [des]origem do mito	44
2.2	O poema	56
2.2.1	<u>A linguagem</u>	58
2.2.2	<u>Retorno ao útero da lama: gênese de um brasil</u>	65
2.2.3	<u>Cobra Norato: homem natural-tecnizado</u>	76
3	AO OU(T)RO: VIAGEM, DESCENTRAMENTO E AMBIVALÊNCIA	83
3.1	Há viagens e viagens	83
3.1.1	<u>As duas viagens de descoberta do Brasil</u>	83
3.1.2	<u>Raul Bopp: no rumo das distâncias</u>	89
3.1.3	<u>Cobra Norato viajando no Sem-fim</u>	95
3.2	Cobra Norato: homem transplantado	102
	CONCLUSÃO: O CONVITE DE RAUL BOPP – A PELE DE SEDA ELÁSTICA	110

REFERÊNCIAS	115
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

De autoria do gaúcho Raul Bopp (1898-1984), *Cobra Norato (1931)* foi tomado, já de saída, como uma das obras mais representativas do Modernismo brasileiro. O poema começou a ser esboçado em 1921, concluído em 1927. Segundo nos conta o próprio autor (1972, p.13), em 1928 o texto circulava de mão em mão, entre seus amigos. Mas seria editado, pela primeira vez, apenas em 1931. Apesar de sua publicação tardia, *Cobra Norato* foi recebido com bastante empolgação pela crítica. Em edições posteriores, o livro contaria com apresentação ou prefácio feitos por nomes de peso como Augusto Meyer, Antônio Houaiss e Moacyr Cavalcante Proença. Também não seriam raros os críticos interessados no estudo de seu texto, que se tornou objeto de análise de um número expressivo de teóricos como Álvaro Lins, Othon Moacyr Garcia, José Paulo Paes, Lígia Morrone Averbuck, Lucia Sá entre outros.

Aquele que é considerado o poema maior de Raul Bopp surge realçado por um sentido fundamental no conjunto de obras do período. É, de fato, parte de uma poética revolucionária, influenciado pelo espírito de renovação que marcou o Movimento Modernista no Brasil. A égide modernista o estrutura, o desenha e o enforma, podendo ser verificada nas margens estilísticas, linguísticas e conotativas, nas linhas e entrelinhas da composição. Tal circunstância apontará, num primeiro momento, para a importância do movimento e, num segundo, para a influência da corrente antropofágica no trabalho literário do poeta.

Autor de *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928 (1966)*, Raul Bopp tem participação ativa na difusão de pensamento de revolução artística. No livro citado, o escritor realiza um mapeamento da gênese dos movimentos artísticos do início do século XX, além de desenvolver uma análise cuidadosa das circunstâncias sócio-culturais verificáveis à época. Embora não aprofunde uma visão crítica dos acontecimentos, insere a Semana de Arte Moderna no contexto das agitações que marcariam definitivamente as produções artísticas no Brasil. Raul Bopp não participou da Semana de 22, não estava em São Paulo na ocasião, mas sua formação literária o insere no movimento de renovação.

Sabemos que o Movimento Modernista de 22 se subdividiu em várias correntes filosóficas. Tendo passado pelo grupo verde-amarelo, Raul Bopp se encontraria finalmente junto aos personagens do Movimento Antropófago aquele que, segundo as palavras de Oswald de Andrade, “salvou o Modernismo” (apud BOPP, 2008, p. 50). Bopp se lançou com grande empenho aos ideais da utopia antropofágica. No livro *Vida e morte da Antropofagia (1977)*, o autor desenvolve aquele que se tornou o único relato dos bastidores dessa escola.

Uma noite o casal Tarsila e Oswald resolveram levar um grupo de amigos, que frequentava sua casa, a um restaurante situado nas bandas de Santa Ana. Especialidade: rãs. O garçom veio tomando nota dos pedidos. Uns concordaram em pedir rã. Outros não queriam. Preferiam escalopinis.

Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta porcentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha de evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropóide, passava pela rã – essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um Chablis gelado.

Tarsila interveio:

– Com esse argumento chega-se à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase antropófagos.

A tese, com forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de ideias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia:

“Lá vem a nossa comida pulando!”

Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante reuniu-se no palacete da alameda Barão de Piracicaba para o batismo de um quadro pintado para Tarsila, *Antropófago*. (BOPP, 2008, p. 57-58)

Junto a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Raul Bopp foi um dos personagens principais da Antropofagia, inaugurada pelo *Manifesto Antropófago (1928)* de Oswald e veiculado pela *Revista da Antropofagia*, da qual foi gerente nos dez números de sua segunda “dentição” – maio de 1928 a fevereiro de 1929. Sua filiação a esta corrente será importante para a compreensão da gênese de *Cobra Norato*. O poema de Raul Bopp aparece animado por elementos caracterizadores dessa linha artístico-ideológica e passa a assumir função verdadeiramente exemplar das coordenadas dessa corrente.

Poema amazônico, *Cobra Norato* se embebe de insumos nativos, o que constituiu a marca buscada por muitos a partir de 1922. O texto conta a viagem de um herói mítico, Cobra Norato, pelas terras do Sem-fim, em demanda de sua amada, a filha da rainha Luzia. A poesia está dividida em 33 cantos recheados de um lirismo rudimentar e primitivo. Em incansável busca pela heroína, Norato precisará enfrentar os desafios impostos pela floresta equatorial, vencer a Cobra Grande, mito serpentário amazônico, e superar as barreiras impostas.

Numa leitura inicial, poderemos verificar nessa estrutura poemática as formas da literatura épica, série que tem como essência a narrativa dos feitos de um herói, que precisa vencer obstáculos na luta pela conquista de seu ideal. Além disso, o fundo mítico e maravilhoso da obra reafirma tal interpretação. Por outro lado, a atividade do narrador da história carrega consigo uma certa consciência crítica do fazer poético, atitude comum nas produções artístico-literárias a partir de fins do século XIX. Nas estrofes iniciais do primeiro canto do poema leremos: “- Quero contar-te uma história/ vamos passear naquelas ilhas decotadas/ Faz-de-conta que há luar” (BOPP, 2009, p. 3). O narrador anuncia que vai contar uma história e este gesto ocorre pelo “faz-de-conta” que, além de ser um apelo ao lúdico,

solicitará ao leitor a suspensão da descrença¹. Assim, como poderemos perceber, investe-se numa metalinguagem, ainda que de forma sutil. A referência ao interlocutor, mesmo que vedada, desautomatiza as formas da linguagem épica.

Há de se considerar também que a elaboração da matéria épica ganha um caudal lírico em *Cobra Norato*. Diferente da atitude distanciada que se observa na epopeia em sua versão clássica, por exemplo, a presença de um “eu” autorreferenciado e do envolvimento emocional na aventura que será cantada remetem, de fato, às categorias do lírico. Sobre isso, dirá Lígia Averbuck (1985, p.95-6): “a expressão lírica do poema é revelada na expressão simbólica das imagens, nos elementos visionários da febre que move o herói, consubstanciada na perspectiva individual do ente que, enfiado na pele de seda de Cobra Norato, persegue alucinadamente sua amada.” No entanto, adverte: “o caráter fluido de que se reveste o poema advindo de seu fundo mítico, o aproxima simultaneamente do lírico – no que este gênero tem a ver com as categorias do imaginário – e do épico, cujo núcleo reside em sua natureza de relato, narrativa de uma história sagrada.” (Id., Ibid.)

Entendemos que *Cobra Norato* propõe-se como texto moderno/modernista, narrando a participação do “eu” no percurso histórico dos tempos míticos da formação brasileira. É sabido que a literatura modernista brasileira, pensando os princípios da liberdade de criação e da revolução do verso, desprezou convictamente os cânones formais. O ritmo livre, a incorporação do elemento popular, a desestabilização das categorias do gênero etc. não foram meros projetos da vanguarda de 22, hoje eles fazem parte de suas maiores conquistas, integrando-se ao modo de ser da literatura brasileira. Trata-se de uma rebeldia vitoriosa, como apontam os estudiosos.

Assim, as considerações realizadas acima servem para pontuar a dificuldade de estabelecer critérios precisos para definir o gênero do livro a ser estudado que, por seu enredo e linguagem afetiva, também já foi rotulado como narrativa poética para crianças. A dificuldade de classificação é comum em muitas outras obras modernistas. Como afirma Lígia Averbuck (1985, p.95): “ao procurarem fixar de forma brasileira uma realidade 'brasileira' a maioria dessas obras [modernistas], de certo modo, escapa aos critérios formais de que o

¹ Cf. (COLEDRIGE, 1817): Suspensão de descrença, suspensão de descrédito ou ainda "suspensão voluntária da descrença" refere-se à vontade de um leitor ou espectador, de aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. É a suspensão do julgamento em troca da premissa de entretenimento. O termo é tradicionalmente aplicado na literatura, no teatro e no cinema, embora também possa ser considerado nos videogames. A ideia encontra-se na introdução do livro *Uma história verdadeira*, do poeta satírico Luciano de Samósata; após mencionar vários outros autores que contaram mentiras, ele completa dizendo que também é um mentiroso, e pede humildemente ao leitor a sua incredulidade. A expressão foi registrada em 1817 pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge.

crítico dispunha para interpretá-las.” *Cobra Norato*, a exemplo de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, recebe distintas qualificações dependendo de cada teórico. Gilberto Mendonça Teles (2012, p.10) depreende nele uma “bem-sucedida tentativa de fundir o épico com o lírico.” Como muitas outras criações modernistas, o poema é um desses casos literários que desestabilizam os rigores classificatórios e assim o entenderemos. Muito embora utilizemos ao longo deste trabalho palavras como saga, trajetória épica etc. preferimos nos isentar de sacramentar uma definição fechada, tal definição tampouco será fundamental para o estudo que desenvolveremos.

Narrativa de fundo folclórico, dotada de insumos populares, carregada de simbologias míticas que, em certa medida, geram uma atmosfera ilógica e incoerência *Cobra Norato* em verso, na opinião de Othon Garcia (1962, p.19), se aproxima daquilo que *Macunaíma* faz em prosa. O poema estava destinado a fazer parte da “Bibliotequinha Antropofágica”, projeto que não foi levado a cabo. A Bibliotequinha publicaria livros de diferentes autores que trouxessem temas relacionados às lendas brasileiras e aos costumes populares. *Cobra Norato* seria o terceiro volume da série que contaria com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Brasil-Freud*, de Flavio de Carvalho, e trabalhos de outros autores como José Queirós Lima e Aníbal Machado.

Vale pontuar também que o poema aqui em questão passou por inúmeras pequenas metamorfoses desde a sua primeira publicação. A cada nova edição, novas alterações eram feitas. Raul Bopp realizou um trabalho de reescrita constante como se estivesse no eixo central de uma ação antropofágica, uma ação “deglutidora”. Nas palavras de Gilberto Teles (2012, p.15), Raul Bopp seguiu “sempre devorando a própria obra, modificando-a de edição para edição, num instintivo prazer de ‘mastigar-se’ e mastigar-se até a atitude perfeccionista”. Porém, apesar do trabalho de permanente reformulação realizado pelo autor, a estrutura essencial da obra continuou a mesma ao longo dos anos que afastaram a primeira edição, em 1931, da nona, em 1978, a partir da qual o autor não fez mais nenhuma alteração. Isso permite, portanto, como confirma Lígia Averbuck (1985, p.10) que os estudiosos do poema operem ao nível de suas relações semânticas com o contexto que se situa originalmente, sem prejuízo para uma análise válida do texto. Aqui, adotamos *Cobra Norato* em sua edição mais recente, em sua versão definitiva.

O poema maior de Raul Bopp é singular e ocupa lugar relevante na literatura de nosso tempo. O que pretendemos realizar nesta dissertação é uma investigação do tema, da linguagem, da expressividade verbal e da riqueza metafórica que constroem o texto. Vamos nos debruçar sobre seu mistério poético afim de gerar provocações e analisar a produtividade

dos sentidos que dele podemos depreender. Nosso objetivo é fazer uma análise do texto derivada não necessariamente das pretensões do autor, mas da pesquisa das sugestões desencadeadas pelos dados estilísticos. O poeta atribui à sua criação sentidos dos quais, muitas vezes, não tem consciência. Além disso, sabemos que a partir do momento em que um texto literário se torna público descobrimos não somente “valores” que lhe são próprios mas, como diz Alfredo Bosi (1977 apud GARCIA, 1962), juntamos “os nossos aos dele ou até substituímos os dele pelos nossos.” Tomando porém, como amparo, uma abordagem da obra que seja ao mesmo tempo estética e histórica, nossa análise contemplará a inserção de *Cobra Norato* na série de textos do seu tempo (aqueles da órbita Modernista/Antropofágica), mas não negligenciará as características que particularizam sua poética, observando os fatos poéticos e as simbologias pungentes em seu cerne.

No primeiro tópico desta dissertação, realizaremos uma investigação preliminar, abrangendo as raízes do Movimento Modernista. Entendemos que as mudanças sociais, a agitação político-econômica, o panorama mundial, as novidades culturais, bem como as questões da vida brasileira ocasionaram um estado de coisas que preparou e, em certa medida, solicitou as mudanças pleiteadas pelo Modernismo de 22. Considerando que as subcorrentes desencadeadas desse movimento são também pontos de vista sobre a nacionalidade – ou sobre formas de nacionalidade – que o Modernismo brasileiro alimentou, assim, pretendemos encaminhar nossa abordagem à resposta ideológica dada pela corrente Antropofágica. Desenvolveremos estes assuntos de forma sintética, levantando questões e recuperando certas perspectivas já consolidadas dentro das universidades brasileiras. *Cobra Norato*, como toda obra artístico-literária, é tocada por sentidos claramente associados às inquietações de seu tempo, por isso nos dedicamos neste capítulo de abertura a uma contextualização da linha histórica e ideológica que integra o universo de sua criação.

Entramos no segundo tópico analisando especificamente o trabalho literário realizado por Raul Bopp em *Cobra Norato*. Depois de considerar, com auxílio da teórica Ana Pizarro (2011), a complexidade do tema e do argumento mitológico que fundam o poema, em seguida caminhamos em direção à noção do processo psicocultural aflorado no texto boppiano. Basicamente, nossa intenção nesse tópico é demonstrar como o trabalho literário de Bopp reproduz, em todos os níveis, o teor popular e o universo mágico-mítico da narrativa. Adotamos para isso algumas considerações de Aby Warburg, estudadas por Antônio

Guerreiro² sobre as noções de *imagem* e *Pathosformel*. Penetramos no estudo da linguagem também amparados por Lígia Morrone Averbuck (1985), Othon Moacyr Garcia (1962), Vera Lúcia Oliveira (2002) entre outros, afim de desenvolver uma análise do poema que compreenda os elementos simbólicos que o constituem verbalmente. Por fim, traçamos um caminho semântico que se orienta à interpretação de determinados aspectos associados à ideologia literária que envolve a obra. Recorremos a Gaston Bachelard (1991) e Jean-Pierre Richard (1954) para abordar os signos da lama na terra do Sem-fim, espaço por onde caminha o herói. Além disso avaliamos a influência do próprio Oswald de Andrade como mentor de uma das ideias mais preciosas para o poema, uma noção da qual acreditamos que Raul Bopp fez bom proveito em sua escrita: a do homem natural-tecnizado. Em resumo, no tópico 2 trabalhamos com o sistema das conotações acionadas nesta poesia, selecionando imagens que fomentam os sentidos gerados pela obra.

No terceiro e último tópico, exploramos o tema da viagem, com o objetivo de observar que riquezas o deslocamento trouxe para o herói serpentário, bem como para Raul Bopp e os modernistas. Tentamos entender também de que formas a espacialidade é trabalhada no texto e que nuances semânticas ela pode acrescentar. Aproveitamos para ampliar nossas reflexões sobre a proposta Antropofágica no que concerne à ideia de caminhada em direção ao Outro, inerente ao “turismo de aprendizagem”, ao turista aprendiz – aquele que apre[e]nde. Aqui, além do livro de Mário de Andrade (1976), retomamos Silviano Santiago (1989), em ensaio intitulado *Por que e para que viaja o europeu?* Somamos a nossa linha de raciocínio, contribuições do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2007). Além disso, aproveitamos para abordar os dados [bio]bibliográficos de Raul Bopp, com o auxílio de seus livros de memórias e de algumas ponderações de Guillermo Giucci (1989). Assim finalmente encerramos nossos estudos problematizando algumas interpretações de Lúcia Sá feitas sobre *Cobra Norato* em publicação recente, *Literaturas da Floresta* (2012) e observando como algumas ideias pensadas por Marcos Siscar (2005) servem perfeitamente a uma interpretação do conteúdo essencial para a compreensão daquilo que está sendo dramatizado no poema: a incorporação da carapuça serpentária, o apossar-se de uma outra pele e as problemáticas de uma cultura miscigenada, considerando tudo aquilo que pode ser gerado, nascido, ou parido a partir daí.

² GUERREIRO, Antônio. *As imagens sem memória e a esterilização da cultura*. Disponível em: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html Acesso em: 27/11/2013.

O retorno ao ventre do mato, empreendido pela serpente, suscitará metáforas bastante fecundas. A partir delas podemos pensar a arte literária, bem como as questões que problematizam o Brasil em suas circunstâncias históricas e identitárias. No conjunto das produções da primeira fase modernista, encontraremos *Cobra Norato*, uma das obras mais férteis do movimento. Entretanto, apesar da forte impregnação antropofágica, o poema não é mero resultado dessa vinculação. A percepção de que havia uma forma diferente de se dispor ao mundo fomenta, na poesia, a perspectiva de uma linguagem nova, e intensamente lírica. A sensibilidade poética de Raul Bopp nos devolve a possibilidade de reintegração com um mundo que havia se tornado distante de nós, mas que permanece vivo na memória coletiva.

1 IDEOLOGIA MODERNISTA – PASSOS DE UMA RELEITURA HISTÓRICA, LITERÁRIA E CULTURAL

Em ensaio intitulado *Sentimento da vida, sentimento de mundo*¹, Silviano Santiago propõe uma revisita aos pilares da evolução crítico-literária, sob a luz dos debates dos anos de 1980. A partir de uma perspectiva geopolítica, o teórico abre nova vereda no estudo do Modernismo brasileiro e na maneira de pensar a circunstância cultural latino-americana.

Em gesto emblemático, retoma o quadro *América Invertida* (1943), do artista plástico uruguaio Joaquim Torres-García, para problematizar, dentre outras coisas, a crítica universitária tradicional. A imagem serve, na retórica de Silviano, para destacar a recente superioridade do Espaço sobre o Tempo, da Geografia sobre a História, desnaturalizando o imaginário cartográfico em função de uma metáfora de mundo mais justa para os países colonizados à força.

A lógica histórica institui uma dívida eterna contraída pelo artista latino-americano, em evidente inferioridade econômica com relação à cultura da metrópole, à cultura ocidental. Desenvolve-se aí um discurso que marca a mendicância de uma arte já pobre, por conta das condições econômicas em que nasce e sobrevive. A preeminência da Geografia, isto é, da lógica espacial, impõe a falência desse tipo de discurso. Abandona-se a linha cronológica para privilegiar a visão da América Latina em algum ponto específico do mapa. A diacronia, nesse sentido, cede lugar à sincronia ou, talvez, à anacronia. A crítica universitária tradicional, que estabeleceu como prioridade a investigação das fontes e influências estrangeiras, cede espaço àquela análise que recupera os elementos da obra que se apresentam em diferença.

É certo que a reviravolta de valores não pretende modificar o acontecimento colonial, agindo retroativamente e corretivamente sobre o passado; muito menos pretende salvar o futuro dos “males” estruturais causados pela formação colonial e escravista. Trata-se, simplesmente, de apontar para a possibilidade de “o presente lidar com o presente, invertendo [aqui a palavra será esta] a experiência aniquilante do sentido histórico que se constitui do passado para o presente.” (CUNHA, 2006, p.130).

A linearidade lógica e hierárquica das causas e efeitos nessa perspectiva é, portanto, ultrapassada, ou melhor, superada. Incorpora-se em tais reflexões as atividades do acaso e do

¹ SANTIAGO, Silviano. *Sentimento da vida, sentimento de mundo*. Princeton, 2011, inédito.

inconsciente, bem como a produtividade das repetições, o valor das semelhanças e da divergência.

Destacando a falta de imaginação dos artistas e lastimando a ausência de uma tradição autóctone, a crítica universitária reacionária em nada deixa a desejar ao pensamento neocolonialista. Porém, invertendo o mapa, desestabilizando a verdade científica, muitos estudos de Etnologia garimparam a beleza de trabalhos artísticos da cultura desmantelada pelo colonizador, dissiparam a fumaça do imperialismo cultural, criticaram o caráter não evidente do eurocentrismo, enfim, contribuíram de modo decisivo para o restabelecimento cultural dos povos colonizados. (SANTIAGO, 1978, p. 20). Afinal, a originalidade da arte no novo mundo não pode ser instituída somente pelas dívidas adquiridas na importação de modelos.

A inversão estética e política proposta por Torres-García na representação clássica do mapa “desnaturaliza o saber visual eurocêntrico do mundo”, diz Silviano (2011, p.3), afinal “o espectador é levado a descondicionar antigas coordenadas históricas, sociais e econômicas que organizam o sul colonial, a fim de substituí-las pela experiência e rebeldia pós-colonial.” (Id., Ibid.). Ou seja, abalando o sentido da organização do globo terrestre por hemisférios, o quadro também abala a hierarquia das ideologias representadas.

No livro *Universalismo Construtivo* (1984), Torres-García comenta as ideias propostas para seu desenho: “Pomos o mapa de cabeça para baixo e então temos a ideia justa da nossa posição, e não como quer o resto do mundo [...]. Em realidade nosso norte é o sul, não deve existir mais norte para nós, senão como oposição ao sul [...]. Desde então, a ponta da América a se prolongar assinala insistentemente nosso norte ao sul”²

Esse recorte do pensamento não sugere abolir, apagar ou recalcar as significações históricas e as significações imaginárias da dependência cultural. Inverter o mapa, também não sugere a simples troca de sinais ou a mera troca de posições. Implica, sim, pôr de ponta cabeça, virar do avesso, expor suas motivações, suas hierarquias, e não aceitá-las.

Diante da relação entre duas nações que compartilham a mesma cultura, a ocidental, mas onde uma preserva o poderio econômico sobre a outra, essa noção é bastante rentável para se pensar o papel do intelectual. Em nome do conhecimento enciclopédico e da objetividade, enraizou-se entre nós uma perspectiva que concebe a criação artística latino-americana como algo que vive à custa alheia, uma arte que se alimenta de modelos postos em circulação pelas metrópoles, sem nunca lhe adicionar algo de particular, uma arte deficitária e crepuscular quando comparada ao brilho da fonte. (SANTIAGO, 1978, p. 20)

² TORRES-GARCÍA, 1984 apud SANTIAGO, 2011, p.3.

Em tal ensaio, assim como naquele intitulado *Apesar de dependente, universal*³, Silviano Santiago contextualiza, descreve e reafirma a virada político-cultural e metodológica que aos poucos vem tracejando outros caminhos aos estudos acadêmicos, na área das letras e ciências humanas. Trata-se de uma versão mais contundente da politização de uma vertente da crítica universitária, mais afeita às demandas de segmentos sociais e às lutas a favor das conquistas no plano identitário, mais receptiva às formas não eruditas e não canônicas da cultura. A ideologia da inversão dos hemisférios, ou a chocante supremacia do sul pós-colonial em relação ao norte colonizador é, como veremos, chave de compreensão dos anos de 1920, do *topos* ideológico modernista, quando a identidade do Brasil se recusa a ser compreendida como cópia.

Dentro desse estado de coisas que insiste em tornar a América Latina e, mais especificamente, o Brasil em simulacros, Eneida Cunha (2006) recupera a cena cultural da primeira missa para retomar a imagem estruturante deste tipo de reflexão, chegando finalmente ao corte modernista de 22.

Em seu texto *A estampa originária da dependência*⁴, Eneida destaca a “Carta” de Pero Vaz de Caminha em que se descreve a terra e o comportamento dos homens semi-desnudos durante a primeira missa celebrada em terras brasílicas. Não é difícil observar que o núcleo da cena, como adverte a autora, está no relato detalhado da repetição, pelos índios, dos movimentos dos europeus que participavam da cerimônia, “está na insistência do escrivão em registrar que se puseram de joelhos ‘assim como nós [...] que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos [...] que eles se puseram assim todos como nós estávamos.’”⁵

O comportamento “desviante” não é enfatizado na carta, ao contrário, ainda que os índios não permanecessem atentos durante toda a celebração (saíam, voltavam, conversavam entre si), esta informação passa como desimportante. Os relatos recortam e destacam aquilo que se entende por imitação e subserviência, mais que isso, “recortam a imagem congelada dos índios: pacíficos, atentos, reverentes, integrados e submetidos ao fascínio do ritual civilizado.”⁶ Recortam o ideal da colonização que mais tarde, na literatura, fará parte do ideal romântico.

³ SANTIAGO, Silviano. *Apesar de dependente, universal*. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁴ CUNHA, Eneida. *A estampa originária da dependência*. In: _____. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

⁵ Id., Ibid. p.122

⁶ Id., Ibid. p.122

O fato é que para muitos críticos literários e escritores oitocentistas, a produção cultural brasileira e os componentes da nacionalidade/identidade são os que estão representados por Caminha na carta da primeira missa. Mesmo que sob ângulos diferentes, os sentidos atribuídos são os mesmos. Diríamos que, de um lado, este tipo de crítica preserva as relações que impõem a proeminência dos modelos, procurando a semelhança, “a imitação” para recortar, destacar e provar a subserviência dos textos segundos, como numa ação colonizadora. De outro lado, a metáfora da primeira missa é usada por Eneida Cunha (2006) para mostrar como a literatura desenvolvida entre nós, do século XVI ao XVIII, preserva os valores desta cena. A crítica das fontes buscará, a qualquer custo, a similaridade nas regras de composição literária. Os românticos buscarão encenar afirmativamente a semelhança nos valores. Somos ou buscamos ser a imagem e semelhança do que é “superior”. Podemos concluir, portanto, que crítica das fontes e românticos oitocentistas leem a carta de Caminha basicamente da mesma forma.

Mas, diferente do que aqui fizemos, a questão da crítica não é contemplada por Eneida Cunha no ensaio em questão, seu foco, na verdade, está nas interpretações dadas ao consórcio da interação entre o europeu e o índio. A autora vai observar que a produção romântica, principalmente, reproduz o projeto do Estado colonizador. Verificamos que o eventual nascimento da colônia não faz desses autores menos portugueses, menos comprometidos em atribuir à terra bárbara e aos homens bárbaros formas cristãs civilizadas. A crítica mostra que esta literatura constrói a nacionalidade pelo esforço da tradução simbólica. Ganhamos um índio a Pero Vaz de Caminha “submetido ao fascínio do ritual civilizado, com o olhar convergido para o centro, para a cruz.” (CUNHA, 2006, p.122). Assim, Eneida Cunha recupera a primeira missa para tratar da diferença de interpretação desta protocena – engendrada como metáfora da identidade histórica, cultural e literária brasileira – por românticos e modernistas.

Os intelectuais da década de vinte observam e analisam as mesmas imagens munidos de um ceticismo arrasador. Na revisão da “Carta”, os modernistas, observa Eneida (2006), vão atribuir outros valores e funções diversas àquela protocena, bem diferentes dos que haviam sido plasmados no século anterior. De fato, não é possível alterar o registro de Pero Vaz de Caminha. Depois de mais de quatro séculos, os intelectuais de 22 estão cômicos de que não se pode desfazer a cena cultural produzida e reproduzida pelos colonizadores – fossem eles da coroa lusa, críticos literários ou escritores brasileiros. E, na verdade, tampouco o desejam. Mas, como acena a teórica, os modernistas entendem que se os índios ali estão é porque “não querem deixar de participar do espetáculo civilizado europeu.” (CUNHA, 2006, p.126). A

questão, portanto, não é modificar, abafar ou destruir o acontecimento colonial, mas ver para além dele, invertendo o mapa de sua leitura.

A versão modernista da primeira missa rebate ao mesmo tempo a romântica e a crítica das fontes de que vínhamos falando. Eneida Cunha (2006) conclui que esta geração de artistas vai interpretar de maneira diferente de Caminha o modo como aqueles índios se comportam na primeira missa. Os índios que estão ali vão devorar, estão ali pelo interesse soberano e tolerante pelos rituais do Outro. Esta versão dos fatos propõe uma vereda totalmente diversa da construção comumente difundida. Não pretende, como se verifica, a substituição das circunstâncias do encontro, mas inverte o processo. Mantém a circunstância ritual, porém transfere para o índio uma atividade voluntária.

Além disso, os intelectuais de 22 entendem que os elementos que constituem a cena originária aqui em pauta não podem significar o país, porque não o abarcam plenamente, excluindo os negros e os outros europeus de diferentes nacionalidades que aqui se multiplicaram. Desse modo, a ruptura modernista não pode mais permitir que a descoberta do Brasil continue ocorrendo sob o olhar direcionado e excludente do colonizador. O nacionalismo que vinha nos delineando como nação [in]dependente desde o Romantismo será, portanto, nas palavras de Silviano Santiago (2011, p. 8), “jogado na lata do lixo da história” E o corte radical realizado atinge, como num feixe de luzes entre espelhos, as imagens do país produzidas durante todo o século anterior.

Não há dúvidas que a metáfora realiza uma reviravolta valorativa, redimensionando, como o mapa invertido de Torres-García (1943), a avaliação da cultura da dependência. A atitude colonizadora buscou transpor para a nossa terra os seus sistemas simbólicos: a religião, a língua, a cultura e sobretudo, como vimos com Eneida Cunha (2006), as formas que plasmam as significações imaginárias instituídas pela colonização. Mas, “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que a utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto.”⁷

Diante disso, vemos que a antropofagia é, para a geração de 22, um traço a ser afirmado, ressaltado e reassimilado. Entretanto, não como valor de marca de origem, mas sim como “emergência de uma regra de dominação a ser invertida”.⁸ Neste sentido, a antropofagia, grande virada modernista, sugere a possibilidade de encarar diferentemente a

⁷ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1985, p.25.

⁸ Id., *Ibid.*

questão da cultura e da literatura dependentes, colonizadas. Pela antropofagia enquanto procedimento, como confirmaremos mais adiante, fugiremos da passividade, bem como do ressentimento de uma natureza secundária.

1.1 Moderno, Modernismo...

Com o livro *Movimentos Modernistas no Brasil 1922-1928*⁹, publicado em 1966, Raul Bopp historia a evolução do pensamento modernista a partir de um interessante encadeamento de causas, influências e efeitos que, segundo o autor, passa pelos caminhos da máquina e alcança as artes plásticas, os debates literários etc. Partindo de uma reflexão que confere destaque às circunstâncias históricas ecoantes num mundo em plena transformação, Bopp recupera também os fatos notórios da vida artística europeia, o impacto das vanguardas e a realidade artística brasileira, tomando esses quadros como peças de uma engenharia que repercutirá nas tomadas de atitude do homem e do artista da época.

1.1.1 Contexto Histórico

O espetáculo da primeira grande Guerra Mundial ajudou a jogar por terra todo um modelo de civilização, apontou para o fracasso das formas do pensamento racionalista, levando o ocidente a considerar e idealizar outros modos de vida, outros modelos de pensar e agir. Como parte das variadas tendências que procuraram oferecer uma saída às questões que estavam pairando naquele momento, observamos, no campo das artes, o surgimento das chamadas vanguardas. Influenciadas pela derrocada da civilização ocidental, estas, como comenta Lígia Averbuck (1985, p. 28), transitavam entre a ruptura total com o passado, através do olhar para o futuro, para a evolução da máquina e da técnica (futurismo); ou, sem esperarem nada do mundo, enfatizavam o fim de uma época (expressionismo), ou ainda recorriam ao refúgio do inconsciente, do sonho (surrealismo, dadaísmo, ultraísmo). As vanguardas europeias vão espelhar uma perspectiva de arte marcada pela inquietação de um

⁹ BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

pensamento em transformação, de uma cultura posta em xeque, de um mundo desorientado que sofre mudanças.

O Brasil demorou a receber o impacto das novas formas artísticas europeias, como nos conta Raul Bopp (2012), mas foi tocado de imediato pelas repercussões de ordem econômica, social e moral que a agitação na Europa desencadeou. Nesse momento, o país também passava por grandes agitações de caráter social e político: a chegada dos imigrantes italianos, a abertura para o capital estadunidense, o fervor industrial, a decadência das oligarquias cafeeiras, a expansão dos núcleos urbanos e a projeção de São Paulo como grande polo industrial. O universo paulistano, naquele momento, rompia feliz com o universo luso-brasileiro tradicional, rural e agrícola. As circunstâncias de ordem histórica, econômica, social, política e filosófica determinantes no Brasil e no mundo ocidental motivaram transformações. O Modernismo brasileiro desponta dentro desse estado de coisas da vida nacional e da vida ocidental.

Muitos teóricos entenderão que é preciso considerar a situação específica de São Paulo como motivo gerador da mobilização artística dos anos vinte. A capital paulista adaptava suas estruturas coloniais ao contexto moderno, mobilizava o mercado internacional do café, articulava o fluxo do capital estrangeiro, investia na expansão dos meios de transporte e se sentia mais inteirado das novidades do mundo. Alguns críticos mencionarão estas circunstâncias como totalmente favoráveis a uma articulação mais maciça e voluntária em torno da iniciativa de 22. Afirmando que não por acaso a cidade lançou “oficialmente” as ideias de inovação artística através da famosa Semana de Arte Moderna.

Sabemos que o Modernismo Brasileiro tal como hoje o entendemos – aquele que se realiza sob o signo de 22 – foi se apresentando como um autêntico patrimônio paulista. No entanto, para além dos questionamentos em torno da autoridade de São Paulo sobre a origem do fenômeno de renovação, será preciso admitir que esse ímpeto já era ressonante em todo o país. Os intelectuais de modo geral já haviam começado a se encaminhar a novas posições. Um conjunto de noções básicas estava sendo processado.

Aqui cabe um adendo: na literatura brasileira, como pontua Maria Eugênia Boaventura (1985, p.2), denominou-se Modernismo “à renovação estético-literária que teve como um dos marcos a Semana de 22.”¹⁰ As terminologias moderno e modernismo são empregadas para descrever as articulações artísticas ocorridas na primeira metade do século XX. Boaventura elenca algumas denominações, dentre as quais destacamos a do teórico romeno Adrian

¹⁰ BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

Marino. Para ele: “moderno exprimiria melhor a ideia de novidade, de novo, com estreitas implicações com a noção de tempo; modernismo é a expressão da novidade literária, a transformação da novidade em valor literário.”¹¹

Raul Bopp, por sua vez, esbarrou no mito do moderno que envolve o artista no início do século XX:

A visão que o homem moderno forma das coisas tunde-se em valores dinâmicos. O exterior, com suas influências anônimas, o domina. Imperceptivelmente, solidariza-se com os movimentos da civilização contemporânea. Por essa razão, a sua atitude, ante as realidades, não pode ser a mesma da de um arcade, que se abandona em manifestações sentimentais num mundo manso. (BOPP, 2012, p. 21).

No livro supracitado, o autor comentará constantemente o trabalho de artistas de seu tempo mencionando situações que simbolizam novas conquistas no campo da tecnologia, trabalhando-os sob um mesmo “rótulo.”: “A arte moderna veio de longe, seguindo os caminhos da máquina. Relacionou-se com o processo técnico, num contínuo encadeamento de causas e efeitos. Foram surgindo, conseqüentemente, problemas de representação plástica das mais variadas formas.” (BOPP, 2008, p.31).

De fato, ainda há muito o que refletir, para se chegar a um denominador comum no que se refere a essas terminologias. Mas de modo geral, podemos conceber que Moderno existe em função do tempo, o que, na arte, significa a descoberta de um novo emprego que suplante o anterior. Assim, quaisquer mudanças ou novidades artísticas de um certo tempo, podem tornar uma obra – ou um conjunto de obras – moderna se este se diferencia do costume em voga.

O Modernismo, por outro lado, esteve ligado à aceitação da difusão de palavras de ordem concretas, uma força epidêmica que proliferou enquanto signo.¹² O Modernismo está associado a um impulso crítico, polêmico e renovador. Sugere leitura constante, interessada em avaliar sentidos que se associem a um modelo virtual daquilo que é tido por moderno. Este sentido pode ser confirmado pela visão de Graça Aranha, por seu discurso em favor da Semana de Arte Moderna de 22:

A nossa literatura está morrendo de academicismo. Não se renova. São os mesmos sonetos, os mesmos romances, os mesmos elogios, as mesmas descomposturas [...]. É preciso reformar tudo aquilo. Dar vida àquele cemitério. Vocês são moços. São estudantes. Agitem a escola. Mexam com os seus companheiros. Façam alguma coisa de novo. Façam loucuras. Mas procurem espantar aquelas teias de aranha. (ARANHA apud COUTINHO, 1955-1959, 3º volume, p.70).

¹¹ MARINO, 1974 apud BOAVENTURA, 1985, p.2

¹² ARAGON, 1976 apud BOAVENTURA, 1985, p.3-4.

1.1.2 Movimento Modernista de 22

Por conta do teor burocrático, tradicionalista e purista, o parnasianismo e o simbolismo tornaram-se de início os principais vilões do Modernismo. Mas, partindo de uma radicalidade estética de ares anarquistas o movimento caminharia rumo a uma gradativa consciência das questões nacionais, esta será a mudança de ênfase operada no seio da “revolução”. Assim, junto ao progressivo abandono dos princípios que sujeitavam as letras e as artes aos modelos formais da época, observamos a crescente teorização crítica da cultura brasileira, com reflexões sobre herança, dependência e composição do nosso arcabouço social.

Diante de uma sociedade que se transformava, a tomada de atitude de uma geração significou também a transformação dos papéis a serem desempenhados pelos intelectuais. O perfil das artes produzidas até então já não atendia às solicitações de uma geração problemática e impaciente, tomada pela “necessidade de substituir a expressão artística por formas mais evoluídas.” (BOPP, 2012, p. 26)

Cruz Costa (1976) nos conta que o despotar da Primeira Guerra e de suas drásticas consequências, “a decepção do transoceanismo e, mais, as novas condições de vida do país e, nisso tudo, talvez, um novo e mais robusto sentimento de responsabilidade, que a guerra nos levou a assumir, nos levariam a novos rumos.”¹³ Diante da falência do modelo de identificação europeu, da depressão do pós-guerra e das transformações internas, tornaríamos a olhar para o nosso quintal, para as questões nacionais.

O nacionalismo¹⁴, que nunca fora um fenômeno novo em nossas artes, em nossa literatura, voltaria a mostrar sua cara, porém agora não mais se agradaria de ideias ufanistas, se pretenderia a uma visão mais crítica, como num projeto de procura por percepções mais reais do país. Por isso, este nacionalismo não se isentaria de propor sistematicamente noções sobre as coordenadas da “civilização nas Américas” e questões sobre as nossas possibilidades.

Vemos que os ideais do movimento literário estavam, na verdade, intimamente relacionados a um sentido mais abrangente que abarcava toda a nação. No país que pouco a

¹³ COSTA, 1956 apud AVERBUCK, 1985, p.29

¹⁴ Nacionalismo é um termo problemático e abrangente. Porém, como afirma Lígia Averbuck (1985, p.14), “quando se acompanha o percurso da literatura brasileira como parte da história nacional, não se pode desconhecer a preocupação autarcizante que tem caracterizado essa produção intelectual.” Aqui entendemos basicamente por “nacionalismo” o esforço desempenhado por nossa literatura, desde suas manifestações primeiras, na aquisição de características próprias. Para além de suas contradições, este esforço, ao longo dos anos, representou a afirmação de princípios de uma identidade brasileira, uma identidade nacional.

pouco se transformava, seria preciso afirmar o sentimento de nação e esta será a ênfase da maior parte dos escritos na poesia, na ficção e na crítica. O Modernismo – em sua euforia por mudanças, em sua atitude iconoclasta, andando pelos caminhos da recusa e da lucidez – procurará uma renovada expressão artística condizente com o renovado pensamento, assim desembocará na consciência nacional. Lígia Averbuck (1895)¹⁵ acrescenta que os experimentos das vanguardas e a acentuação da consciência de um país que se transformava reconduziram as diretrizes do pensamento para as matizes nacionais. Tristão de Ataíde (1939, p.15) também concorda que foi, em parte, graças à guerra que se acentuou a tendência ao nacionalismo já apontada por nossa própria evolução cultural e histórica.

Em *Literatura e sociedade*¹⁶, Antônio Candido salientará que as próprias tendências primitivistas, vanguardistas e brasileiras acabaram por coincidir, provocando uma assimilação natural dos processos europeus de vanguarda. A herança europeia nas vanguardas do Brasil é um fato indiscutível. Os novos “primitivismos” europeus, por exemplo, serviram para a “pesquisa das origens” que a crescente percepção nacionalista em solo americano estava a exigir.

Mas, ironicamente, como confirmará Averbuck¹⁷: “o primitivismo que na Europa refletia uma atitude simbólica, aqui representará uma possibilidade de expressão do próprio” entendidas as verdades de um país onde “os elementos da cultura primitiva se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente.”

O projeto de “construção do Brasil” levará os modernistas à realização de um inventário da vida brasileira, como forma de se reconhecer a natureza psicológica e a índole brasileira. Por conta desse objetivo, descobriu-se um Brasil múltiplo, lugar de coexistência da floresta e do sertão, do pampa e da cidade, do primitivo e do civilizado. Todos estes espaços constituiriam o espírito nacional, e fossem eles físicos ou subjetivos, projetavam, para os modernistas, as manifestações efetivas, afetivas e emocionais que se ligam aos indivíduos de uma dada terra, de um certo país.

Ao investigar as regiões brasileiras, os modernistas reencontrarão o regionalismo, mas este agora servirá para descortinar o todo nacional, através da apelação ao conteúdo popular, considerado, pelos modernistas, como inerente à natureza nacional. O sentimento de brasilidade deveria ser encontrado na expressão da identidade linguística e religiosa; na

¹⁵ AVERBUCK, Lígia Morrioni. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1965, p144-5.

¹⁷ AVERBUCK, Lígia Morrioni. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985. p.30-31, passim.

redescoberta das fontes do folclore, da música e das falas regionais; na espontaneidade do povo. Tudo isso faz parte de uma inquietação inerente ao intuito programático de reencontrar e unir a realidade brasileira à literatura, incorporando a identidade nacional em suas raízes.

Em síntese, realiza-se a abertura para a verdade de um Brasil rudimentar e “subjacente” (que a antropofagia assumiria como tema), que vivia simultâneo e esquecido junto à civilização urbana industrial ascendente. É neste exato diapasão que os escritores buscariam caracterizar o “espírito brasileiro” – como o fez Mario de Andrade em *Macunaíma* ou tentariam através da “piada” e do *humour* (como a maioria dos poetas da primeira fase), captar o “jeito” brasileiro. O “poema piada” de 22, o tom burlescamente agressivo de Oswald de Andrade, o humor sensual da poesia de Raul Bopp não se explicam de outra maneira. (AVERBUCK, 1985, p.36).

Assim, diante do espírito nacionalizante do momento, parte do clima geral, vemos nascer as obras mais representativas do movimento: *Paulicéia desvairada* e *A escrava que não era Isaura* (1922), *Pau-Brasil* (1924), *Martim Cererê*, *Macunaíma e Retrato do Brasil* (1928), *Cobra Norato* (1931).

Há de se considerar que desmentida a suposta homogeneidade e identidade de princípios, criou-se, como lembra Lígia Averbuck (1985, p. 42-3) uma mistura diversa de concepções estéticas, políticas e sociais, muitas vezes expressas de modo confuso e incoerente. O tempo passava e o movimento se enchia de uma infinidade de manifestos que tentavam defini-lo. Estes, de acordo com o maior ou menor grau de importação estrangeira, podiam ser basicamente divididos em nacionalistas e cosmopolitas.

As tomadas de posição ocasionavam discordâncias, disputas e rompimentos internos. Na busca insistente e produtiva de formação de aspectos ideológicos e estéticos, o ideário modernista, tanto em seu projeto estético quanto no ideológico, suscitava uma série de contradições visíveis nos programas dos grupos, nas subcorrentes e nos autores particularmente. Esta situação era inevitável em uma articulação que a princípio era puramente estética e apenas posteriormente toma feição prática.

Mas, para além das diversas tendências que fizeram com que os grupos se dividissem, era possível identificar características fortemente traçadas, atitudes que ajudaram a definir o movimento. Destacamos aqui a revolução linguística e o aproveitamento do folclore. Os ideais estéticos e ideológicos pontuados pela conjugação nacional-popular tiveram veículo na redescoberta da palavra e do elemento folclórico. Para o Modernismo, estes tópicos muitas vezes configuravam uma literatura ora metafórica, ora documental, lírica, afetiva, mas, principalmente, brasileira. Pelo aproveitamento do folclore e da fala espontânea se realizará grande número das obras dispostas a concretizar o “espírito do Brasil”, entre elas *Cobra Norato*, produção que aqui nos interessa.

O folclore e a magia atrairão os modernistas e essa atração ocorrerá sobretudo graças à beleza do espetáculo popular aí subentendido, instrumentado como mola do nacionalismo. As fontes folclóricas seriam o resultado do desvelamento ou desentranhamento de um mundo que existe por trás das aparências, por baixo da superfície, um mundo que nasce “desse encontro com as nossas coisas, num clima criador [...] à nossa semelhança de encantamentos profundos.” (BOPP, 2008, p.99).

Para esta geração, o interesse pelo folclore e formas populares significou muitas vezes o gosto pelo “pitoresco”, por isso será preciso relativizar o caráter popular de tais manifestações, pois, nesse sentido, não deixam de ser reflexo de uma visão de classe, com noções muitas vezes incoerentes ou incipientes.

No entanto, concebido como parte dos temas do povo, patrimônio de um acervo sem autoria identificável, bem comum de toda gente e, por isso, concebido como mais próximo da nação, o folclore será trabalhado como parte do crescente impulso nacionalista. Os modernistas vão retratar na literatura temas mantidos por esta tradição: aqueles multiplicados em diferentes versões ou encobertos pelo anonimato. O impulso nacionalista de apelo ao que se entende por popular será observável não só no aproveitamento de lendas, fábulas, *causos*, cantos e outras fórmulas da literatura oral, mas também na utilização de materiais verbais como frases feitas, provérbios, refrões e outros elementos desta tradição.

No que diz respeito à linguagem, sabemos que o movimento de renovação literária veio acompanhado da tentativa de rompimento com os modelos de pensamento do passado o que, entre outras circunstâncias, se concretizou pela exigência de novos modos de falar e de escrever. O sentido das artes no modernismo compreendia a realidade “natural e neológica” da língua portuguesa falada no Brasil, mola principal do nosso distanciamento em relação a Portugal. Como esclarece Silviano Santiago (2011), o artista modernista rebelando-se contra a autoridade constituída – fosse manifestando seu desprezo pelo saber escolar que o formara como cidadão, fosse degradando a tradição literária eurocêntrica que o formara como artista cômico da palavra –, “finge” por um lado observar poeticamente o mundo com os olhos de criança e, por outro, “finge” imitá-lo na linguagem simples de que se vale para explicar o mundo.

Esse tipo especial de fingimento poético, expresso em geral por versos livres e em textos onde a pontuação é escassa, evita que a escrita poética caia em outro e nefasto esquema de fingimento o do artista comprometido com o artesanato parnasiano de ourives e o da retórica pactuado com o sublime da estética simbolista. Fingimentos poéticos também, é claro, mas eurocêtricos. (SANTIAGO, 2011, p. 11)

Além de projeto estético literário, tudo isso não deixava de fazer parte de um jogo

político-social, proveniente da proposta ideológica que procurava entender melhor a geografia e a história da nação. Como sabemos, a reação modernista de 1922 desviou-se das formas comuns de expressão e, nas palavras de Raul Bopp (2008, p.50-1), “desencadeou uma forte reação contra o mau gosto. Destruíu inutilidades [...]. Deu maior autonomia aos meios de expressão.” O artista modernista entendia que a linguagem legada pela tradição literária não se ajustava à realidade por ele vislumbrada, por isso, passou a reformular criticamente os seus padrões, adotando em sua linguagem os elementos rejeitados pelo estatuto, inclusive os “erros”.

Devemos admitir que certo e errado não são categorias intrínsecas à linguagem, são pontos de vista institucionalizados por lugares de poder. Portanto, se toda mudança passa necessariamente pela palavra, a proposta de inovação modernista não deixaria de trabalhar aí uma das suas principais revoluções.

O Modernismo, como dirá Luiz Costa Lima (1975, p. 70), terá como matéria a coloquialidade “seja em relação à ignorância purista dos gramaticóides, seja em oposição aos que helenizavam as discrepâncias tropicais. Do realce do coloquial resultava a continuidade estabelecida entre expressão literária e modos de vida e de fala popular.” O Movimento Modernista, nesse aspecto, realizou um importante feito em relação à aproximação com as camadas populares, dando status literário à fala do povo e reconhecendo nesta variante da língua a verdadeira língua brasileira. Em relação à fala popular, o artista moderno identifica nela e cria através dela um lirismo profundo. A simplificação típica da oralidade, do falar do povo funciona como um despojamento do modo de sentir e conceber as coisas, compreendidos como parte do modo de percepção brasileira.

Raul Bopp dará uma significativa cooperação ao esforço modernista de criar uma língua nacional que assimilasse também as formas de uma língua falada, sustentada, em essência, pelo duplo fingimento anteriormente mencionado por Silviano Santiago (2011). Como veremos no tópico 2, será importante o papel deste autor – ao lado de poetas como Mario, Oswald, Bandeira e Drummond – na renovação literária que não se isentou da “contribuição milionária de todos os erros”¹⁸

– Mano, *espermente* um golinho de cachaça *ardosa*
pra tomar *sustança*¹⁹ (C.N.²⁰, 2009, canto XXV, p. 35)

Aquilo que o corretor automático do computador até hoje sublinha em vermelho,

¹⁸ ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. In: _____: *A utopia antropofágica*. Globo, 2011, p. 61.

¹⁹ Quanto às três palavras destacadas nos versos exemplificados, o grifo é nosso.

²⁰ Entenda-se “C.N.” como abreviação de *Cobra Norato*.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009

apontando como equívoco, coisa a ser consertada, corrigida ou eliminada será justamente o que o escritor modernista vai preferir, mostrando ao pai português a rebeldia, a graça e a beleza da sua dicção.

Vale dizer que a incorporação do elemento popular – feita como parte do projeto de renovação dos padrões da linguagem literária – não se dá apenas no nível do vocábulo, mas também da sintaxe, dos modelos das frases e dos campos metafóricos. A estrutura poemática tradicional, por exemplo, também é comprometida pela tentativa de depuração, pela inovação que, de acordo com Raul Bopp (2008, p.51), “liberou o idioma de gramaticalismos inúteis, desamarrou a poesia em versos livres, em vez de os mesmos ficarem metidos numa armação silábica, com rima obrigatória; também com ornatos falsos e artifícios, como chave de ouro.”

É bem verdade que a abertura da linguagem literária à incorporação da fala popular não resultaria na modificação da língua como sistema, tampouco na transformação imediata de sua norma culta. Mas esta integração dos elementos populares de modo tão espontâneo e orgânico é sem dúvida uma das maiores conquistas do Modernismo. Esta disponibilidade da língua à recepção de formas de expressão mais naturais e mais identificados ao modo de falar e escrever do povo brasileiro é o que permitirá, como enfatiza Lígia Averbuck (1985, p. 37), o surgimento de obras revolucionárias capazes de unir o popular e o erudito, o arcaico e o renovador.

No caso de *Cobra Norato (1931)*, poderemos verificar que esta proposta de renovação linguística se realizará tanto no que diz respeito ao significante – na procura de renovação da língua brasileira pelo tom coloquial e popular dos falares regionais, indiferentes aos cânones que espelham o pensamento acadêmico conservador –, quanto no nível do significado, pela abordagem de uma temática que retomará o Brasil no tempo (os mitos, as origens, a história, o homem) e no espaço (a paisagem, a região, o local).

1.2 A virada antropofágica

Se o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (Correio da Manhã, 18/03/1924) inaugurou, como se diz, o primitivismo e introduziu uma apreciação da realidade sócio-cultural brasileira, o *Manifesto Antropófago* (Revista da Antropofagia, maio de 1928), por sua vez, nos legou uma perspectiva diagnóstica para a realidade observada. Radicalizando o primitivismo

nativo e sua visão poética e ideológica, o *Manifesto Antropófago*²¹ fez-se carta de proposições diretoras do grupo da Antropofagia, pontuando divisões filosóficas em relação às outras correntes de pensamento há muito confrontadas.

Sob uma mirada irônica e nada ingênuo, o manifesto teoriza criticamente a “brasilidade” e se afirmava como ponto decisivo dentro do movimento, que caminhou da preocupação puramente estética à crescente consciência das questões nacionais. Segundo as palavras de Raul Bopp (2008, p. 52),

[...] essa agitação no mundo das letras que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se Antropofagia. Foi um movimento animado de um espírito jovem, independente, burlão e negativista. Com sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores de mera casca literária, sem carne. Sacudiu hierarquias inconscientes. Assinalou época.

O manifesto também movimentou a *Revista de Antropofagia (1928-1929)* dirigida, em sua primeira fase (maio de 1928 a fevereiro de 1929), por Alcântara Machado e na segunda (março a agosto de 1929) por Jayme Adour da Câmara, Geraldo Ferraz e Raul Bopp. Sobre a revista, Lígia Averbuck (1985, p. 50) nos conta que a diversidade de colaboradores na primeira fase, ou primeira dentição, pode ser entendida por seu inicial caráter eclético e por uma ausência de unidade de princípios que, na segunda dentição, será superada. Tanto é assim que alguns dos seus adeptos no primeiro momento serão os mesmos que mais tarde – quando a revista apresentar uma linha filosófica mais bem definida – se tornarão alvo de suas críticas.

As proposições de fórmulas literárias que, até aquele momento, haviam catalisado em grande medida as prioridades das vanguardas, foram abrindo espaço a outras proposições e a reflexões sobre os “modelos” brasileiros, pois, como havia dito Oswald de Andrade no editorial da Revista, em 24 de março de 1929, “a descida antropofágica não é uma revolução literária, Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo.” (Revista de Antropofagia, 1975, 2ª dentição, 24/03/1929 apud Neto, 2004)

É na união do *Manifesto Pau Brasil*, de 1924, e do *Manifesto Antropófago*, de 1928, que podemos verificar os elementos fundamentais do “pensamento antropofágico”. *A Crise da Filosofia Messiânica*²², texto de 1950, retomará, esmiuçar e ratificará mais de duas décadas após a publicação dos manifestos, as mesmas ideias. Representando um projeto original e revolucionário de interpretação histórica, os textos de Oswald precipitaram – fosse no campo

²¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

²² ANDRADE, Oswald. *A crise da filosofia messiânica*. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

estético ou no campo conceitual, que agora já não se separam – um comportamento crítico acerca da civilização colonialista eurocêntrica, observado na tentativa de retorno ao primitivismo (psicológico e formal), bem como no desejo de retomada da “antropofagia ritual”: um modo diferente de pensar, viver e se colocar no mundo, por uma lógica segundo a qual, como constata Lígia Averbuck (1985, p. 53), “o homem branco é que toma o selvagem por modelo.”

O retorno à mítica felicidade²³ do Brasil pré-cabralino previa a libertação do homem em relação às repressões civilizatórias “contra todas as catequeses, gramáticas, ideias objetivas, o mundo reversível”²⁴, mas sem deixar de fazer proveito do sentido progressista de tal civilização. Os filhos da cultura do Patriarcado²⁵ absorveriam aquilo que lhes fortalece da cultura primitiva, revestidos dessa posição, ultrapassariam o Patriarcado para reinstaurar um novo Matriarcado, criado com os benefícios da cultura primitiva e da tecnizada. Eis aí uma síntese da antropofagia ritual: a devoração seletiva e interessada.

1.2.1 Antropofagia ritual

Construído e descrito de acordo com os valores da civilização cristã ocidental, o ato antropofágico das civilizações ameríndias foi durante muito tempo interpretado como costume medonho, intolerável, prática a ser eliminada. No início do século XX, Oswald de Andrade (2011, p. 138) afirma a antropofagia como diferencial a ser reforçado e argumenta que a antropofagia ritual, não sendo realizada por fome ou gula, trata-se, na verdade, de uma ação religiosa ligada ao mundo espiritual, um rito levado a cabo por povos que haviam atingido elevada cultura: Astecas, Maias, Incas e Gregos, inclusive. A operação que se vincula

²³ Nos referimos a ideia de que “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade”, expressa no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (2011, p.72). A partir de suas leituras e teorizações, o autor entende que a representação de sociedade ideal, o que chama de “Sociedade Matriarcal”, já estava embrionada nos moldes da cultura indígena pré-cabralina.

²⁴ *Manifesto Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald. 2011, p.67-74, passim.

²⁵ Oswald de Andrade considera maléfico, em alguns pontos, o legado ocidental por nós herdado. Isso se deve aos moldes culturais, intelectuais e religiosos que lhe servem de base, apontados como opressivos pelo autor. Esta “opressão” é comparada àquela exercida pelo poder paterno. À autoridade do pai, no seio da família, Oswald vai opor a amorosidade da mãe, daí Matriarcado. O Matriarcado está na contramão da cultura Patriarcal. Além de solicitar outra forma do pensar, está livre de certos códigos de restrição comportamental, psíquica, linguística, artística etc. No *Manifesto Antropófago*, Oswald resume este ideal: “Contra a realidade social vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.” (ANDRADE, 2011, 74).

a este ato seria, de acordo com Oswald, a partir da leitura que faz de Sigmund Freud²⁶, o da transformação do tabu em totem, passagem do valor oposto ao valor favorável. Assim, o olhar que o poeta confere ao ato antropofágico redimensiona as estruturas da cultura hegemônica e trabalha a partir disso o lugar da arte e da cultura brasileira.

A antropofagia, de tabu a totem, nossa diferença positiva, exprime, como já dito, um modo de pensar, uma visão de mundo que caracterizou certa fase primitivista, assumindo um sentido litúrgico e político de assimilação do inconsciente coletivo. É pela antropofagia que os brasileiros se encontram com sua origem, origem não no sentido de essência, mas como ponto de partida de uma cultura que devorou o branco, o negro e o índio. Será também a antropofagia, sob o signo da assimilação seletiva, que está subentendida nesse ato, o motivo que ajudará na construção do nosso modelo de arte, cultura e sociedade humana.

Assim, como esclarece Benedito Nunes (2011, p. 36), pela antropofagia, Oswald de Andrade propôs a interiorização do índio, como imagem do primitivo, vivendo numa sociedade outra e num espaço etnográfico ilimitado, confundido com o inconsciente da própria espécie. Atualizando um pensamento selvagem, o primitivismo aliou-se ao desrecalque que a psicanálise empreendia. Dessa forma, o tupi, “longe de representar a alma comum sedimentada, conota as energias psíquicas que animam e impulsionam o desenvolvimento humano” (Id., Ibid). Pela retomada do “sentimento órfico”, que é francamente primitivo, Oswald enfatiza a completude dos impulsos naturais do homem, preso salutarmente ao instintivo da vida (libido) em oposição ao medo da morte (repressão).²⁷

– Vamos descer a nossa pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imerso atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes da raça com um pensamento de psicanálise. Desse encontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir uma nova estrutura de ideias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encantamentos profundos (BOPP, 2012, p. 121).

O ideal do homem natural comporta em si um horizonte de utopias como parte das possibilidades humanas. Refazendo o passado imemorial da coletividade, a perspectiva da antropofagia apela à vivência igualitarista e à liberdade anti-opressora tiradas da imagem da sociedade primitiva. A proposta de volta ao homem em estágio natural não quer dizer o retorno ao tempo não civilizado, como a visão romântica faria supor, mas a retomada de contato com as fontes naquilo que elas apresentam enquanto valor positivo.

²⁶ FREUD, Sigmund. *Tabu e totem*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2013.

²⁷ Muitas das teorizações de Oswald de Andrade, estando relacionadas às correntes de pensamento daqueles anos, partem de teses ligadas às formulações de Sigmund Freud (1856-1939), como podemos observar com clareza neste parágrafo. Oswald aproveita noções da psicanálise para elaborar um novo conceito de humanidade, uma humanidade renovada, psiquicamente saudável por estar verdadeiramente livre das prisões morais, estéticas, religiosas etc. impostas por modelos comportamentais e culturais.

De acordo com a síntese de Nunes (2011, p. 39), o empenho antropofágico nos leva a uma compreensão da História a ser absorvida na pré-história (passado da coletividade) e dirigida a uma trans-história, modelo de futuro. Há um ponto onde as três (pré-história, história e trans-história) se cruzarão. A pré-história é fundamental, pois nos fornece os subsídios para a contestação da sociedade Patriarcal. A trans-história é para onde devemos caminhar, reestabelecendo, na história, o melhor da vida primeira, do Matriarcado, e aproveitando a universalização da técnica. Afinal, o progresso humanizado deve ser devorado.

Assim, nosso futuro seria um retorno em diferença, Matriarcado de Pindorama²⁸, baseado na ausência de autoridade e na livre vontade dos homens num mundo supertecnizado. Teríamos então, como reafirmará Adriany Mendonça (2011, p.77), “o homem natural, como um primeiro termo da história da humanidade, o homem civilizado como um segundo termo, e o homem natural-tecnizado como emblema de um potente futuro anunciado.”²⁹

Como se vê, a revolução antropofágica atravessa a visão política, a moral e a visão histórica. A aproximação, ou melhor, a redescoberta das culturas selvagens foi, para os modernistas de 28, muito reveladora, pois além de apontar para a sociedade perfeita no coração da floresta – no “ventre do mato” – ajudou na projeção de um modelo teórico de sociedade e forneceu subsídios para julgar e propor mudanças no estado presente. O passado projetado no futuro é para onde deveríamos caminhar.

Os ecos dessa revolução não param por aí pois, como sabemos, todo antropófago age sob duas pautas semânticas básicas: uma histórica (que, como vimos, remete às sociedades primitivas, em particular àquelas existentes desde antes da “descoberta do Brasil”) e outra cultural (remetendo à sociedade brasileira como um todo, pela rebeldia individual e coletiva, dirigida contra as interdições e tabus), uma vez que, no ideário modernista, a antropofagia também propõe um modelo de evolução cultural capaz de negar a lógica jesuítica e colonialista.

A antropofagia nega a palavra messiânica no momento em que se levanta contra “todas as catequeses”, contra “todos os maridos católicos postos em drama”, “contra todos os importados de consciência enlatada”, “contra as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas”. Enfim, “contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um

²⁸ Cf. OSWALD, Andrade. *A crise da filosofia messiânica*. In: _____: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

²⁹ Sobre este assunto, discorreremos mais cuidadosamente no tópico 2.2.3 *Cobra Norato: homem natural-tecnizado*, ao tratarmos do aproveitamento que o poema *Cobra Norato* realiza do projeto antropofágico do “homem natural-tecnizado.”

antropófago, o Visconde de Cairu: - É a mentira muitas vezes repetida.”³⁰

O ideal de renovação atinge o todo da existência considerada. Freud, com a psicanálise, já apontara para os perigos de se negar ao homem aquilo que de fato é parte de sua natureza. Nesse caso, não tem como haver saúde, apenas conflitos interiores de um espírito que se recusa a ser concebido sem o corpo.

Se, como dissera Galli Mathias, a quem Oswald de Andrade devorara, “o Direito é a garantia do exercício de todas as possibilidades”³¹, não pode a cultura messiânica continuar predominante entre nós. Vale a restauração de uma realidade sem complexos, sem prostituições e sem penitências, renascida de uma nova humanização.

Partindo em direção a uma crítica mais violenta, que Oswald de Andrade toma de Friedrich Nietzsche, chegaremos ao cristianismo como fonte da “Moral de Escravo”³². Segundo esse pensamento, as ordenações, as máximas e os princípios dos livros religiosos, testemunhados pelos sacerdotes, constituiriam a “Cartilha do Escravo Perfeito”: boneco humano, que se conserva domado e satisfeito. É o “piedoso”, o “justo”, o “comportado”, o “prudente.” Nele refletem as virtudes do rebanho.³³ Eis aí o sujeito longamente exaltado pelas classes dominantes, eis aí o índio longamente exaltado pelo romantismo, “índio tocheiro (...) filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”³⁴, índio “cheio de bons sentimentos portugueses”³⁵. Sobre isso, recortamos as palavras de Raul Bopp (2008, p.59):

O nosso indígena foi obrigado a crer; a ser devoto; acompanhar as liturgias da Igreja; soletrar as leis da Boa Razão [...]. Com essa transposição cultural, aquele indivíduo de instintos primários, “impaciente de sujeição” (Vieira), transformou-se num catecúmeno submisso. Desvalorizou-se pela humildade.

Entretanto, se a antropofagia é a nossa origem e destino, devoremos o Padre Antônio Vieira e assimilamos dele apenas “sua lábia”³⁶, como sugeriu Oswald. Absorvamos e transformemos em sangue próprio todo o passado, conforme propunha Nietzsche, em *A genealogia da moral*³⁷, abolindo o limite para além do qual o sentido histórico se torna sufocante e prejudicial. Façamos como Macunaíma, aquele que nunca foi catequizado, aquele que vive o carnaval. Esta será a nossa justiça, codificação da vingança: a transformação do tabu em totem, assimilando e digerindo “sem resquício de ressentimento ou de consciência

³⁰ *Manifesto Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald, 2011, p.67-74, passim.

³¹ Id., *Ibid.*, p.71.

³² NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

³³ *A crise da filosofia messiânica*. In: ANDRADE, Oswald, 2011, p.158-159.

³⁴ *Manifesto Antropófago*, In: ANDRADE, Oswald, 2011, p.72.

³⁵ Id., *Ibid.*

³⁶ Id., *Ibid.*

³⁷ NIETZSCHE, op. cit., nota 32.

culposa espúria, os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior.” (NUNES, 2011, p. 28).

Em face dos conflitos criados pela mentalidade cristã, mais uma vez voltam-se os antropófagos para a renovação apontada pelas culturas primitivas, renovação que “traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas.” (Oswald, 2011, p. 73). Esta é a renovação que requer a educação pela selva:

O índio compreendeu a floresta. Espiava no escuro. Viu na lição das raízes a vitória dos músculos. Então solidarizou os instintos e amarrou-se para ser forte. Sentiu a vida na sua legítima expressão biológica.

A educação da selva, todas as forças anônimas da selva foram preparando a sensibilidade do antropófago. Sem os prejuízos do monoteísmo. (BOPP, 2008, p. 106)

Mas para que essa educação seja outra vez possível será necessário reparar as perdas e feridas feitas “pelos jesuítas”. Uma das estratégias acionadas pelos antropófagos será o esquecimento. O lembrar constantemente faz parte da atitude dos ressentidos, daqueles que não conseguem processar suas experiências. Por isso, Oswald de Andrade, em seu manifesto de 1928, também se põe “contra a Memória”, pois rememorar é como estar em permanente estado de vigília e, como dirá Roberto Correia dos Santos (1995, p.103), ao pensar o político e o psicológico na antropofagia, “o sono é fundamental para revigorar as forças.” Esquecer o passado é muitas vezes necessário, para que não destruamos o presente. Diante dos “males catequistas” o esquecimento também servirá como força que permitirá ao homem digerir suas vivências, livrar-se dos traumas e manter uma saudável relação com a vida.

1.2.2 Mestiçagem, miscigenação e incorporação

Se há uma identidade implícita entre determinada linguagem e certa forma de pensar, a incansável movimentação antropofágica, caminhando no processo da marcha racial e na sabotagem dos valores culturais impostos, operará uma outra transgressão, agora alterando categoricamente a correção de um dos códigos que mais contribuem para a difusão da cultura da colonização: o código linguístico.

Quando o artista devassa os elementos originais da palavra letrada, isso acaba por repercutir em um processo mais vasto de acomodação cultural. Pois, de fato, em solo americano o código ibérico perde seu estatuto de pureza e, progressivamente, se deixa enriquecer por novas aquisições, por pequenas metamorfoses, por alheias corrupções que

atingem a limpidez da Gramática europeia. Mas porque “nunca tivemos gramática”³⁸ e porque sempre fomos “preguiçosos no mapa-múndi do Brasil”³⁹ é que retomamos através da língua de além-mar e contra a língua de além-mar o amálgama recalcado das línguas africanas e indígenas, construtoras da nossa identidade híbrida. Fizemos então a língua brasileira.

Pela afirmação da “língua brasileira”, abre-se um espaço para que se entenda melhor a geografia e a história do Brasil. O artista antropófago, que também é um intelectual, encenará e explicará na escrita o jogo cultural característico da nação (SANTIAGO, 2011).

E, como pergunta Oswald: “Que é o tabu senão o intocável, o limite?”⁴⁰ Se o limite está nas regras dos modelos disciplinares, na visão homogeneizadora e na lógica unificadora do dominador, totemizar o tabu será além de tudo fundar-se na mistura dos elementos díspares, optar pela invenção, reafirmar a pluralidade, ver também na língua a pureza sucumbindo à miscigenação.

O modernismo antropofágico é a descoberta do Brasil pelos próprios brasileiros, o que não deixa de ser uma tomada de posição contra o pensamento colonialista. As formas “impuras”, mescladas e híbridas engendradas no território latino-americano relativizam, ainda que muitas vezes inconscientemente, as fórmulas importadas, como admite Vera Lúcia Figueiredo (1995, p.89). Portanto, a lógica da mestiçagem – linguística ou não –, sendo base do pensamento antropofágico, cria para nós um espaço ao mesmo tempo dentro e fora da dinâmica ocidental.

Em linhas gerais, o *Manifesto Antropófago* condensa algumas teses para se compreender o universo histórico, social e cultural brasileiro sob uma perspectiva que afirma a antropofagia como *pathos* mais poderoso do homem. Para além dos conteúdos propriamente ditos nas amarrações oswaldianas, sobressai-se o intento do autor em sintetizar, no decorrer do texto em formulações curtas, o percurso de seus estudos filosóficos.

No cenário das estratégias usadas pelo poeta paulista na construção de um pensamento ao mesmo tempo crítico e criativo, realiza-se a apropriação singular de um amplo quadro de referências, dentre as quais destacamos Karl Marx, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche como forças que transcendem os outros tópicos referenciais. Marx, Freud e Nietzsche são as três matrizes fortes com as quais a antropofagia pretendeu se vincular, conjecturando a perspectiva crítica radical lançada por tais autores.

Para levar adiante seu objetivo, Oswald de Andrade submete estes personagens a seus

³⁸ *Manifesto Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald. 2011, p.68.

³⁹ Id., Ibid., p.68.

⁴⁰ *A crise da filosofia messiânica*. In: ANDRADE, Oswald. 2011, p.139.

próprios interesses, aproveitando-se do que eles escreveram para fazê-los dizer ainda mais. Com Marx, e nesse caso também podemos acrescentar Jean Jacques Rousseau, Oswald chega à Idade de Ouro, sem Estado de classes, cuja síntese é o homem natural-tecnizado; com Freud chega à realidade baseada na ausência de autoridade, na vontade livre do homem, na transformação do valor oposto em favorável e com Nietzsche chega à relativização da tradição do pensamento hegemônico ocidental. Com Nietzsche, como já dissemos, a antropofagia aprende a destruir a barreira para além da qual o passado se mostra degradante, daí Oswald caminhando em direção ao seu pensamento sobre as identidades. É nesse diálogo que os antropófagos retomarão a noção da identidade “ave de rapina”⁴¹, aquela conseguida a partir da existência desejosa de alteridade.

A partir daí Oswald alcança o principal signo de seu manifesto: a Antropofagia. Formula então a primeira lei do homem e do antropófago: “Só me interessa aquilo que não é meu.”⁴² E, descredenciando a lógica homogeneizadora, a lógica da redução do diferente à identidade faz referência ao comportamento que está a serviço de uma curiosidade e de uma atração pelo que difere, em função do interesse que desperta, a mesma curiosidade que fará dos modernistas, em geral; de Raul Bopp, em particular, e de Cobra Norato viajantes do Outro.⁴³

O pensamento antropófago apresentava um caminho nascido de uma observação antropológica (a prática do canibalismo), que evoluiria para uma nova concepção do fenômeno da identidade brasileira, integrada no concreto do homem universal.

Em texto intitulado *Amálgama do Brasil universal*⁴⁴, Jorge Mautner retoma o caso dos tupis-guaranis para defender a tese do brasileiro como povo aberto ao outro. Através da leitura do historiador Jorge Caldeira, Mautner pontua os ecos dessa cultura na formação do comportamento brasileiro. Segundo Mautner, Caldeira nos informa que:

[...] em todas as outras culturas de outros povos de toda a História da Humanidade neste planeta, qualquer estranho, forasteiro, desconhecido, diferente, que chegasse perto de uma tribo que não fosse a sua, era, no mínimo, para ser enxotado, considerado inimigo, na maior parte dos casos simplesmente morto, assassinado; mas aqui no Brasil, se deu o fenômeno mais inacreditável de todos os tempos! Os índios tupi-guaranis que vieram lá do sul das paragens da atual Patagônia, e tinham como lenda principal a crença de que tudo é mistério e de que eles, os índios tupi-guaranis, foram criados para justamente desvendarem e revelarem o mistério, conquistaram todo o litoral até a Amazônia, não expulsando através da guerra os índios do litoral; mas como esses índios do litoral eram pessoas desconhecidas, então eram para serem amadas, desvendadas em seus mistérios – pois não fora para

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

⁴² *Manifesto Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald. 2011, p.67.

⁴³ Este assunto será o tema do tópico 3.

⁴⁴ MAUTNER, Jorge. *Amálgama do Brasil universal*. In: BARROS, Tiago e MASSENO, André (Org). *Filosofia e Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Ltda, 2012.

isso que eles os tipi-guaranis foram criados? (MAUTNER, 2012, p. 107-8).

Da mesma forma que a rápida conquista do litoral se deu através da receptividade e, sobretudo, através da entrega dos guaranis ao desconhecido, Jorge Mautner (2012) nos conta que também assim seriam recebidos mais tarde os marinheiros brancos descidos das caravelas. Com uma pitada de humor, o ensaísta conclui: estes “eram aguardados por índias jovens e lindas, apenas esperando a hora de abraçá-los e beijá-los e amá-los para desvendarem os mistérios desses novos forasteiros desconhecidos!”⁴⁵

Fazendo uso de um dado histórico-cultural, Jorge Mautner desenvolve suas ideias sobre a “personalidade brasílica” a partir de argumentos que justificariam antropologicamente o interesse do brasileiro pelo que é estrangeiro. Entendemos que a tese de Mautner aqui destacada corrobora o mais importante princípio da Antropofagia oswaldiana, que vai tratar de um modelo de evolução cultural onde a diferença não repele e tampouco ameaça, como pensava o colonizador. Mas antes atrai pelo desejo de desvendamento, pelo desejo de devoração que provoca, *Cobra Norato (1931)*, como veremos no terceiro tópico desta dissertação, está tomado por essa ideia.

Por essa linha de pensamento realizam-se os termos do manifesto que compreendem a presença estrangeira – étnica, cultural, artística – não como algo a ser combatido para suscitar a autoafirmação, – como fizera a corrente da Anta⁴⁶, mas como coisa a ser incorporada. Assim, a operação torna-se completa quando revela que a própria evolução cultural do país aconteceu pelo emblema da incorporação.

A articulação de Oswald resumirá com maestria a defesa da miscigenação como índole da identidade nacional. Por isso, tanto Macunaíma, o índio libertino negro e branco, quanto o homem que se apossa da pele de cobra poderão ser pensados como imagem e semelhança daquilo que é o Brasil, segundo os antropófagos. E assim, retomando a crença indígena de que a incorporação do outro pode acontecer via canibalismo, chegamos ao Abaporu, homem (aba) que come (poru), pois se é comendo o guerreiro oponente que o canibal assimila sua bravura,

⁴⁵ Id., Ibid. p.108

⁴⁶ Benedito Nunes (1975, p. 53) nos conta que, com exceção da estética metafísica de Graça Aranha, as demais correntes, como a da Anta, ou grupo Verde-Amarela (1926), agiram de forma reativa à estética e à interpretação sócio-histórica Pau Brasil (1926), mais tarde reafirmada pela estética Antropófaga (1928). Os interesses da corrente Verde-Amarela (1926) estavam associados à exaltação patriótica de raízes históricas nacionais. Por isso, o grupo encabeçado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia vai rever a cronologia, remexer documentos e testemunhos do passado, resgatar figuras e heróis esquecidos ou desvalorizados como alguns bandeirantes. O nacionalismo do grupo da Anta, diferentemente daquele observado na corrente Pau Brasil e Antropófaga, se caracterizará por um teor “xenófobo e intransigente diante da influência estrangeira.” (AVERBUCK, 1985, p.42)

será também pela antropofagia que se realizará aqui o “nosso interior forte,”⁴⁷ como dirá Roberto Correia dos Santos (1995, p.100): “Todas elas [as culturas europeia, negra e indígena] devem ser introjetadas para gerarem, a nossa independência, a nossa identidade, o nosso interior forte.”

O romantismo não soube lidar com Moacir – “o filho da dor” – fruto da relação de Iracema com o português colonizador. José de Alencar⁴⁸ não conseguiu enquadrar o mestiço em um conceito afirmativo de nacionalidade. O modernismo verde-amarelo, por sua vez, não soube lidar com a “invasão estrangeira”, permanecendo intransigente com o elemento alienígena. O movimento antropofágico ofereceu sagazmente uma saída, transformou os tabus em totem, apontou a miscigenação como fator gerador da nossa identidade e independência, não dispensou as heranças europeias na formulação artística nacional. A antropofagia admitiu o que Antonio Candido (1973) mais tarde dirá: “somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural”⁴⁹, por isso, “ao contrário do que supuseram os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências”⁵⁰ e, como já sabemos, a Antropofagia não vai querer isso.

Sobre esse aspecto, vale lembrar que a Antropofagia não se faz apenas como devoração da cultura estrangeira no sentido que comumente se entende. O exterior, pensado exclusivamente em termos de formação cultural, costuma ser remetido às forças do ocidente, à modernidade das conquistas novas, ao progresso e à produção europeia. No entanto, a reflexão modernista, conforme aponta Silviano Santiago (1991, s/p), é mais avançada que isso, pois considerará como exterior também as culturas negra e indígena, elementos que, por sua posição marginal no catálogo culto, acabaram sendo recalcados, tornando-se tão estrangeiros quanto o Cubismo e o Surrealismo.

Sendo assim, o convite para o banquete antropofágico será o da “interiorização do exterior”⁵¹, compreendendo esse exterior não apenas enquanto incorporação do estrangeiro europeu, mas também do exterior africano e indígena a serem assimilados. Desse modo, a afirmação da cultura indígena e negra, sem pretender rejeitar a influência europeia, agirá no

⁴⁷ Para esclarecer melhor esta ideia e a relação deste pensamento com a antropofagia, citamos a seguir, o contexto em que tais palavras foram escritas: “Mais avançada ainda é a reflexão modernista quando considera sendo o exterior não só a cultura europeia, mas também as culturas negra e indígena. Todas elas devem ser introjetadas para gerarem a nossa independência, a nossa identidade, o nosso interior forte.” (SANTOS, 1995, p.100)

⁴⁸ ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Editora, 1969.

⁴⁹ CANDIDO, 1973 apud AVERBUCK, 1985, p.43.

⁵⁰ Id., Ibid.

⁵¹ SANTIAGO, Silviano. *Oswald de Andrade ou: elogio à tolerância étnica*. In: *Anais: 2º Congresso Abralic - literatura e memória cultural*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ ABRALIC, 1998.

sentido de minar as políticas conservadoras. E o folclore funcionará como índice de brasilidade a ser inserido numa linguagem internacional. A consciência nacional e a arte modernista serão, portanto, provenientes do sistema da mixagem entre particular e universal, incluindo nesse par as três influências que nos constituem.

Como se vê, o legado Modernista, ao mesmo tempo que criação de certa consciência artístico-nacional e reflexão filosófica sobre a nossa identidade cultural, suscita a crítica em relação às hierarquizações intelectuais. O aproveitamento do folclore, por exemplo, será expressivo na obra de que aqui vamos tratar. *Cobra Norato*, mergulhando no repertório popular amazônico, lançará mão de inúmeros artifícios que lhe garantirão, nas palavras de Anderson Pires da Silva (2009, 56), “o selo ‘antropofagia’ de qualidade.” Serão muitos os pontos da consciência pau-brasil e da consciência antropófaga que a poesia de Raul Bopp abrangerá, o poeta não se eximirá de trabalhá-los literariamente.

Assim, retomamos a pergunta de Adriany Mendonça (2012, p. 88), “afinal, quem devora quem?”, a ensaísta lança esta indagação na tentativa de entender a relação de paridade entre Oswald de Andrade e Nietzsche. A autora se vê diante da dificuldade de perceber qual dos dois prepondera na relação antropofágica geradora do grande ciclo, que é ao mesmo tempo ativo e reativo. Raul Bopp também poderá ser incluído nesta roda e, de igual modo, a tal pergunta se repetirá: “afinal, quem devora quem?” O reflexo de Mendonça é bastante pertinente e aqui a adaptamos às nossas questões. O tratamento dado por Raul Bopp em *Cobra Norato* ao que entendeu por antropofagia e primitivismo estará muitíssimo alinhado ao que Oswald de Andrade propõe em seus manifestos filosóficos como postura a ser adotada para a vida e pela nova arte Modernista. O que percebemos, portanto, é que ao devorar Oswald de Andrade, Bopp acaba sendo devorado por ele. O pensamento oswaldiano afirmativo, corrosivo, destruidor da tradição, solicitante da criação de outros valores toma a palavra no poema maior de Raul Bopp, toma a palavra através daquele que se pretendeu devorador de Oswald. Isso é o que poderemos verificar a partir do estudo que aqui se propõe.

2 DA LAMA: IMAGENS NA POÉTICA DE COBRA NORATO

2.1 A [des]origem do mito

Identificado como saga de fundo mítico, estória fantástica, alegórica ou mágica, *Cobra Norato* (1931) se realiza como série de episódios em torno de um herói fabuloso. Com ressonância da tradição oral recolhida e submetida ao trabalho poético de Raul Bopp, o poema é inspirado no folclore: a lenda de Cobra Norato. Trata-se de uma história bastante conhecida no Pará e regiões amazônicas. Dentre suas versões, a que se segue é a mais recorrente:

Uma mulher indígena tomava banho no paraná do Cachoeri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, no município de bidos, foi engravidada pela Cobra Grande. Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras-d’gua. O menino, Honorato, Norato, e a menina, Maria Caninana, andavam sempre juntos. Norato era bom e Maria, m, virando embarcaes, matando náufragos, perseguindo animais. Para livrar-se de constantes aborrecimentos, a Cobra Norato viu-se obrigada a um dia matar a irmã, depois do que, desencantando-se, deu para frequentar bailes, transformado num rapaz alto e bonito, deixando o couro à margem do rio. A Cobra Norato só se livraria de sua penitência se alguém tivesse a coragem de lhe pôr um pouco de leite na boca e de lhe dar uma cutilada na cabeça, que devia sangrar. Foi o que fez um soldado de Cametá, no rio Tocantins, e a Cobra Norato desencantou-se.⁵²

Bopp ouvira esse e outros *causos* no ano de sua estada no Pará, durante suas viagens rio abaixo, rio acima, no contato que tivera com a população local. Segundo Lúcia S (2012, p. 285),  provável que também o tenha lido em coletâneas de narrativas populares como *De Belém a S. João de Araguaia* (1910), de Incio Batista de Moura, ou *O matuto cearense e o caboclo do Pará* (1930), de José Carvalho.

Através das histórias orais, ficamos sabendo que Cobra Norato é fruto da relação de uma ndia com a Cobra Grande. Também conhecida como Boiúna, Caboclo do Rio, Demônio d’água etc., trata-se de um ser maléfico bastante presente nos *causos* contados pelas populações ribeirinhas, figurando inclusive em *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo. O mito da Cobra Grande é na verdade o mais poderoso das águas amaznicas. Câmara Cascudo o descreve como “o mais popular dos mitos amazônicos”, afirmando que o prestígio da Boiúna se limita ao pavor determinado por sua voracidade e multiplicidade de transformações para fazer o mal”⁵³

⁵² CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Brasília: INL/MEC, 1972, v.1, p.271.

⁵³ Id., Ibid. p.155

Assustador e multiforme, Cobra Grande lança mão de artimanhas para praticar suas maldades, uma das estratégias mais comuns é o disfarce de barco, o que também veremos no poema: “- Escuta compadre/ O que se vê não é navio É Cobra Grande.”⁵⁴ A Boiúna mitológica vive na parte mais profunda das águas e aparece de tempos em tempos para raptar adultos, crianças, jovens desobedientes e sobretudo donzelas que se banham em rios e canais da região, como no caso da mãe de Norato.

Através do conhecimento das narrativas da região ficamos sabendo que Cobra Norato é filho de Cobra Grande. Entretanto, esta informação não faz parte do poema, na criação literária de Raul Bopp, a origem do herói não nos é revelada, o que temos é o “momento presente”, a história de sua viagem, dos perigos que enfrenta, seu percurso por um ambiente primordial e a luta com o vilão Cobra Grande pela conquista de seu amor. Como lembra Lúcia Sá (2002, p. 285), a omissão de qualquer tipo de informação sobre sua vida “faz como que o poema seja lido de maneira muito distinta”, dependendo do grau de familiaridade que o leitor possa ter com as histórias populares da Amazônia.

Porém, um dos pontos que mais nos importa destacar, remete ao fato de o mito de Cobra Norato estar relacionado ao mito de Cobra Grande, pertencendo ao mesmo ciclo. A lenda de Cobra Norato é uma dentre várias derivadas do mito mais complexo dos rios amazônicos: o da Cobra Grande. Daí nos perguntarmos sobre as operações culturais que se realizaram na base de repercussão, sustentação e produtividade do mito da Boiúna.

Como enfatiza Ana Pizarro, no artigo *Un proceso conjunto: las culturas amazónicas*⁵⁵, os discursos que circulam na Amazônia se articulam numa dinâmica de tempos e elementos em diferentes confluências. Isso significa que estamos nos referindo a uma cultura complexa de operações múltiplas e, ao contrário do que muitos imaginam, são diversos os elementos que a compõem.

O território amazônico – e isso não se limita às fronteiras imaginárias daquilo que consideramos território brasileiro – observa uma pluralidade cultural que não se reduz ao encontro de espanhóis e/ou portugueses com indígenas. As origens das mesclas culturais estão muito além disso. Mesmo no momento da conquista, é preciso considerar que os filhos da Península Ibérica, além do influxo cristão, traziam também grande influência árabe e judaica. Por sua vez, os moradores da grande Amazônia, tampouco apresentavam um repertório

⁵⁴ BOPP, Raul. Cobra Norato. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009, canto XXIX, p.49.

⁵⁵ PIZARRO, Ana. *Un proceso conjunto: las culturas amazónicas*. In: FIGUEIREDO, Eurídice e REIS, Livia (Org). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras e Santiago de Chile: USACH, 2011, p.43-53.

cultural homogêneo, posto que os diversos grupos indígenas sempre estiveram em constante processo de choque, assimilação e trocas culturais entre si. Durante o período colonial, Ana Pizarro (2011, p. 44) nos conta que o território amazônico foi setorialmente dominado e atravessado por muitas outras culturas europeias: francesa, inglesa, holandesa, além da presença de chineses, italianos e inclusive marroquinos, encontrados em pequenos lugarejos.

Todos esses elementos culturais ajudaram e ajudam na construção da discursividade amazônica, passam a estar relacionados às vozes da água e da selva, às sugestões do ambiente, às energias de [re]produção dos folclores e mitos. As vozes são múltiplas e nascem de uma sociedade fragmentada e tensional, cuja constância é o imaginário oral cotidiano.

A Amazônia, por si só, se projeta como uma espécie de santuário profano da natureza, criando um imaginário poderoso em torno de sua imagem. Prova dessa potência diz respeito ao tipo de discursividade gerada por aqueles que nunca estiveram na região, ou por aqueles que apenas estiveram de passagem. Estes discursos também se incorporam de modo real ao imaginário regional, que em certa medida os absorve e os agencia na dinâmica cultural em constante estruturação. Há de se considerar que a representação da Amazônia já existia mesmo antes da descoberta das Américas, de modo que se transfere para ela, pela própria funcionalidade da imaginação europeia nos tempos da conquista, inúmeras teorias e utopias: o “El Dorado”, o “bom selvagem” de Rousseau, o espaço sem lei etc.

As ideias sobre a Amazônia também são impulsionadas pelas expectativas e fantasias dos homens. Eles lhe atribuem beleza e horror, grandeza e mistério, motivos de vida e morte. Assim, como ressalta Tiemann-Arsenic⁵⁶, no caso da Amazônia, a natureza não é só base de sobrevivência e segurança econômica, ela influencia diretamente os costumes, a cultura e a vida social.

Todos esses aspectos servem para demonstrar que diferentes discursos e operações de miscigenação cultural recaem sobre a Amazônia de maneira muito mais complexa do que se costuma supor (PIZARRO, 2011). O objetivo é aclarar que tal espaço se articula, como já dissemos, a partir de uma dinâmica de tempos e elementos diferentes em confluência, a exemplo do processo de transculturação que é um fenômeno global.⁵⁷

Há a cultura indígena heterogênea formada por centenas de grupos culturais diferentes. Por outra parte, há a cultura cabocla, derivada da mescla entre indígenas e europeus, mas à qual também se atribui o componente negro. A esta variedade, Ana Pizarro (2011, p. 50)

⁵⁶ TIEMANN-ARSENIC, 2010 apud PIZARRO, 2011, p.52.

⁵⁷ Dizemos Amazônia, porque este é o território que mais nos interessa. Entretanto, tendo a transculturação um caráter global, entendemos que todo e qualquer espaço humanamente habitado torna-se parte dessa rede infinita de trocas e transmissões culturais da qual a Amazônia é parte.

acrescenta ainda as culturas asiática, judaica, árabe e de outras migrações europeias que mesmo em menor grau também se fazem sentir. Nesses casos de interação cultural, a duração e a intensidade da relação é outra variável que fará surgir situações diversas.

Como em todo processo cultural, as culturas em jogo na Amazônia se inscrevem numa dinâmica que ordena, seleciona, desarticula e realiza novas conexões, [re]organizando formas em diferentes níveis, com diferentes características dentro do desfiar histórico. Sempre há fissuras nos contatos culturais e por eles se opera a transculturação que constrói as engrenagens da máquina que funciona a partir de suas operações. O grande reservatório de mitos que é a Amazônia se fez, e ainda se faz, através de componentes culturais que agem separadamente e em conjunto a partir de constante negociação.

Apenas sob essa perspectiva é possível ter uma ideia da complexidade cultural amazônica. O conjunto desse território funciona numa dinâmica onde confluem culturas que se relacionam por instantes ou períodos maiores ou menores, que se unem e se separam produzindo novos efeitos. Como descreveu Ana Pizarro (2011, p.51), os processos culturais aí envolvidos são

[...] como el entremado de los ríos que diseñan las hoyas amazónicas. Ellos provienen de diferentes lugares y se encuentran en distintos momentos de un curso, reciben otros tributarios y al mismo tiempo van conformando en el encuentro una entidad que separa las aguas. Por una parte en flujos laterales – igarapés, lagunas, furos – por otra en la existencia de colores paralelos que figuran la dualidad del encuentro. Los cambios también se imprimen en las variaciones del nombre: Río Negro, Solimões, Amazonas. Pero al final este curso que parecía único no solo se tuerce permanentemente tomando formas distintas sino que también comienza a abrirse y llega al mar ya dividido en varias salidas [...]⁵⁸

Entretanto, nem tudo é multiplicidade e dispersão. Existem elementos que reúnem esta diversidade cultural e dão sentido a sua extensão. A própria floresta, com toda sua biodiversidade, parece se responsabilizar pela construção de um imaginário comum, com variantes, como em todo discurso oral, mas recuperando o fundamental dos personagens, estruturas e narrativas. A floresta permanece um desafio, ponto de dispersão e reencontro, diferença e semelhança, variação e unidade.

Esta complexidade repercute no fabulário da região, nas histórias narradas sobre os seres míticos que vivem na selva e, por conseguinte, nas elaborações literárias que as

⁵⁸ O trecho correspondente na tradução é: “[...] como os rios que desenham os vales amazônicas. Eles provêm de diferentes lugares e se encontram em distintos momentos de um curso, recebem outros tributários e ao mesmo tempo vão conformando no encontro uma entidade que separa as águas. Por uma parte em fluxos laterais – igarapés, lagoas – por outra na existência de cores paralelas que figuram a dualidade do encontro. As mudanças também se imprimem nas variações do encontro: Rio Negro, Solimões, Amazonas. Mas ao final este curso que parecia único não apenas se torce permanentemente tomando formas diferentes como também começa a se abrir e chega ao mar já dividido em várias saídas [...]”

aproveitam, como no caso do poema de Raul Bopp. O autor gaúcho incorpora estruturas míticas e formas da cosmovisão indígena, em uma funcionalização de tipo ocidental. No prefácio à 7ª de *Cobra Norato* (1967), M. Cavalcanti Proença diz que o poema é uma epopeia que narra os feitos de um novo Teseu (Norato) que enfrenta um Minotauro indígena (Cobra Grande) em uma aventura cosmogônica.

Como já mencionado, Cobra Grande é um tipo de ser maligno que, de quando em quando, reaparece em busca de moça virgem. Trata-se de uma figura que atravessa diferentes culturas. Afinal, através dele reconhecemos a semelhança com a lenda do Minotauro, igualmente maléfico e subjugado à mesma necessidade de donzelas em noites de lua cheia. Assim, tanto no mito da Cobra Grande propriamente dito, quanto no poema de Bopp, que o reelabora, reconhecemos o folclore amazônico e o substrato de um mito clássico.

Este fato ilustra o que dissemos até aqui: a confluência de culturas na Amazônia. Rios que vem de lugares diversos, que em determinados momentos de seu curso se unem e se dispersam novamente. Sobre a origem de Cobra Grande, Raul Bopp tecerá comentários num artigo publicado em Porto Alegre, no ano de 1968: “Disseram-me que Curupuru no fundo da baía de Monguça era lugar por demais visajoso... Nos chamados 'portos de lagoa', podia-se ouvir muita coisa sobre o fabulário da região, numa mistura de mitos indígenas com elementos de procedência europeia.”⁵⁹

A equivalência entre Cobra Grande/Minotauro, Cobra Norato/Teseu funciona como inserção do folclore, a princípio “regional” em um repertório muito mais amplo do que aquilo que se esperava. Raul Bopp compreendia isso, de modo que escreve seu poema aproveitando conscientemente tais equivalências, recuperando, portanto, um dos sentidos mais caros à Antropofagia: o da mixagem entre nacional e estrangeiro, particular e universal, subvertendo assim, todos os limites de propriedade.

Sabendo que Cobra Norato e, sobretudo, Cobra Grande são variantes conhecidíssimas no folclore amazônico, vale considerar que os mitos serpentários são parte “daquilo que os folcloristas chamam de *Elementargedanke*, isto é, uma ideia elementar comum a quase todos os povos primitivos.” (GARCIA, 1962, p. 25). Os mitos em que a cobra se apresenta como figura central são numerosos. Algumas vezes interpretada como entidade maléfica, outras benéfica, a cobra é em certos casos relacionada à mobilidade, à imortalidade, à fecundação, ao princípio gerador ou criador. Mordendo a própria cauda, a serpente recupera a representação do ano solar. Mas estudiosos de mitos de diferentes áreas, linguística, psicanalítica, etnológica

⁵⁹ BOPP, 1968 apud AVERBUCK, 1985, p.99.

costumam associar à cobra um símbolo fálico, subentendendo também aí o índice do ato sexual e seus complexos.

Othon Moacyr Garcia (1962), estudando o poema maior de Raul Bopp, recupera a serpente em variados tópicos culturais: sobre o emblema de Esculápio, por exemplo, o teórico lembra que para os gregos a serpente era um ser benéfico e imortal. Símbolo de imortalidade também será a cobra Xeque, mencionada nos antigos manuscritos portugueses como ser de mil cabeças, segundo o folclorista Joaquim Ribeiro⁶⁰. Os romanos, por sua vez, acreditavam que a cobra morria por encantamento. No Rig-Veda (grego ou português), aparece a cobra guardiã das águas e uma outra, Arbudas, transformada em poeta e vidente. Na Índia, Vitra, nos hinóis védicos, tem forma de serpente. A cobra morta por Indra, deus védico do firmamento, ressuscitou com a chuva fazendo analogia à imortalidade. A cobra Anatas ao roçar-se com uma montanha produz sementes, reportando ao teor fálico, como também reporta as duas alças, ou duas serpentes, do caduceu de Mercúrio.

Da cultura oriental à ocidental, do hinduísmo ao cristianismo, do tupi ao candomblé, a serpente produz uma imagética recorrente. Como esquecer o episódio da Gênese bíblica em que a serpente, então descrita como “o mais astuto dos animais”, induz Adão e Eva ao pecado original, pontapé inicial da perpetuação da espécie? O Oxumaré nagô, representante do arco-íris (luz, fogo e ardor genital), tem a forma de uma serpente, a serpente que vem do céu beber água na terra. No culto de Vodun Dangbé, a figura principal também é uma cobra, cobra do Daomé que, segundo Câmara Cascudo (1972), é a mesma Dã dos candomblés geges da Bahia.

Lígia Averbuck (1985, p.121) complementa tais considerações ao pontuar que o símbolo de fecundidade recuperado pela serpente contempla uma totalidade híbrida, citando Gilbert Durand, a estudiosa reitera: “ela é animal feminino porque lunar, e também porque sua forma oblonga e seu movimento sugerem a virilidade.”⁶¹ Isso significa que pode ser interpretada simultaneamente como matriz e falo, fêmea e macho. Há uma bissexualidade a ela inerente. Os próprios substantivos que a nomeiam preservam a ambiguidade, *a cobra*, ou *a serpente* são comuns de dois gêneros.

Silviano Santiago⁶² nos conta que Aby Warburg, em sua experiência de viagem ao sudoeste norte-americano, descobre o ritual da dança da chuva. Os indígenas trazem na boca a cascavel que amansaram. “Domar a serpente venenosa é controlar a chuva e a morte, pois o réptil, tal como reproduzido em zigue-zague na cerâmica local, transforma-se em símbolo

⁶⁰ RIBEIRO, Joaquim. *Folklore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria, 1944, p.165.

⁶¹ DURAND, 1969 apud AVERBUCK, 1985, p.121.

⁶² SANTIAGO, Silviano. *Ficção teórica*. In: COELHO, Frederico (Org). *Aos sábados pela manhã: sobre autores e livros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

eficaz a produzir relâmpagos no céu. Sem a água da chuva não há produção de milho. As bocas morreriam famintas.” (SANTIAGO, 2013, p.178). Assim, na escrita de Warburg, a cascavel será como doença e terapia, veneno e antídoto, problema e solução.⁶³

Como vemos, o mito serpentário constitui-se farta fonte de simbolismos e recorre dentro dos mais variados emblemas culturais, tornando-se também origem da inspiração de vários artistas, como é o caso de Raul Bopp. Por isso, é preciso somar a este tópico a proximidade das relações entre imagens artísticas e o fluxo daquilo que Antônio Guerreiro⁶⁴, ao comentar as pesquisas de Warburg, chama de “imagerie” social. Associando tal reflexão ao caso aqui em questão, poderemos considerar que o mito serpentário faz-se espetáculo num tal grau acumulado que, dentro das produções artísticas, se mostra como imagem, o que não significa necessariamente representação visual iconográfica. Guerreiro, ao falar sobre os estudos contemporâneos das imagens, solicita um saber crítico sobre as mesmas. Aludindo às concepções de Aby Warburg, reflete sobre a imprescindibilidade das abordagens que ponham a imagem no centro de um processo histórico-cultural, interrogando-as em sua circunstância antropológica.

“Para Warburg a imagem não pode ser separada da sua ‘linha vital’, como disse Edgar Wind, que é a relação com a poesia, com o mito, com a religião, com a totalidade cultural.”⁶⁵ Dentro desse raciocínio, imagem é mais do que simples imagem, é realidade existente, tem espessura histórica e um poder “mitopoético” capaz de apontar para uma “psicologia geral da expressão humana”⁶⁶,

Othon Moacyr Garcia (1962, p. 28-29), pensando o poema de Bopp diz que:

As razões da preferência pelo mito da Cobra Norato parecem evidentes, pois, como tema era rico em sugestões e associações que confluíam com as tendências do primitivismo antropofágico: primeiro por ser um mito ameríndio, amazônico, florestal e fluvial, o que o identificava com o próprio primitivismo, fornecendo matéria ideal para um retrato poético de um Brasil bem brasileiro; segundo por ser de fácil manipulação da psicanálise, dadas as implicações fálicas que sugeriam fecundação, de que se poderia, sem esforço, derivar para a ideia correlata de criação ou gestação de um mundo novo, renascido e inocente, de uma arte nova, de um Brasil novo do ponto de vista cultural [...].

⁶³ Também baseando-se no ritual da serpente dos indígenas do Arizona, Warburg pega o trem da história para refletir sobre a arte europeia. Observada a origem do culto dionisíaco da serpente na Grécia e do culto satanizado da cascavel no Velho Testamento, o teórico chega à conclusão de que, à semelhança dos índios da América do Norte, existe na arte europeia uma atribuição sacrificatória à serpente. Recorrendo à imagética da serpente, há a passagem do sacrifício à arte. (SANTIAGO, 2013, p.179).

⁶⁴ GUERREIRO, Antonio. *As imagens sem memória e a esterilização da cultura*. Disponível em: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html Acesso em: 27/11/2013.

⁶⁵ Id., Ibid.

⁶⁶ Id., Ibid.

No entanto, a arte literária, sendo mais do que instrumento estético, mais de que objeto de contemplação, apreciação e deleite, é uma realidade bastante complexa, muitas vezes portadora de uma esquizofrenia interna, na medida em que carrega consigo, no percurso trans-histórico que realiza, algumas sobrevivências espectrais.

A imagem estaria, portanto, relacionada a uma inscrição emotiva de forte intensidade, devendo também ser considerada como objeto da ciência social nos termos de uma “história psicológica”. Não é por acaso que podemos verificar, com Warburg, através das imagens e suas migrações, que estas revelam proximidades insuspeitas entre culturas temporalmente e geograficamente distantes, em fases de evolução completamente diferentes. A formação das imagens, longe de servir à razão pura, é também fruto daquilo que o autor diz ser uma “necessidade biológica”⁶⁷, isso significa que sua formação está, além de tudo, situada como parte do destino cultural do homem.

Através desse pensamento, tomamos o caso do mito serpentário do qual Bopp se apropria, para entendê-lo não apenas como uma questão de opção estética, mas como algo que também parece se inscrever como parte de um “processo natural”, uma “demanda cultural”, uma “solicitação antropológica” fruto desta “necessidade biológica.” Há uma duplicidade que está presente em sua representação: ainda que instrumento da racionalidade, ainda que projeto estético elaborado, é também parte de uma causalidade coletiva e imperativa. Enquanto imagem artística, poderíamos dizer que este mito está a meio caminho entre o *logos* e o *pathos*, entre a reflexão e o impulso.

Cada passo que Warburg deu em direção aos índios Pueblo corresponde a um passo atrás no calendário. A viagem de Warburg o leva ao “retorno da cultura à natureza e, em trânsito pelo ritual, à volta da arte ao sacrifício.” (SANTIAGO, 2013, p. 178) Esta experiência o fará perceber o entre-lugar em que se posicionam as imagens. Uma mistura de delírio e razão. Dentro dessa perspectiva, a questão fundamental está na tentativa de conceber que as forças primitivistas e suas figurações, engendram também um processo psicocultural aflorado na arte. Esta, por sua vez, precisará proceder o controle de tais forças.

⁶⁷ Como afirma Silvano Santiago (2013, p.179), Aby Warburg (1988) não pretendia compreender os rituais ligados à imagem da serpente como “objetos singulares ou específicos.” Por isso, quando falamos em “processo natural” ou “necessidade biológica”, não pretendemos evocar a concepção derivada das Ciências Naturais. Buscamos enfatizar que a imagem da serpente está tomada de um poder irreprimível, que, neste caso, está relacionada a uma percepção sócio-histórica do fenômeno. Trata-se de um processo movido por forças da subjetividade coletiva, ocorre em demanda deste. Não nos dirigimos a uma aceção Naturalista dos fatos. O “natural” e o “biológico” apenas sugerem a inevitabilidade e apontam para o caráter incontrollável de certos fenômenos culturais.

Warburg⁶⁸ menciona o grupo escultórico de Laocoonte como parte da formação de um estilo que fornece a chave de compreensão de certa alma geral, onde é possível projetar a visão trágica e dionisíaca da cultura renascentista. Sabendo que seu programa teórico metodológico busca definir a imagem como constituinte de um fenômeno antropológico total, a imagem de Laocoonte e a recorrência de seus signos se inscrevem nessa escala da “necessidade biológica.” Daí que, segundo a história da arte warbuguiana, voltada não para o que se altera, mas para o que permanece/sobrevive, pode-se captar na imagem as formas de uma energia viva, de uma memória social.

O que estamos dizendo é que a cultura e seus “produtos”, como a arte, estão expostos tanto à razão, quanto às forças obscuras, ao pensamento reflexivo e à paixão, à técnica e à “necessidade biológica”. Isso faz com que a arte não redunde no formalismo vazio. Nesse sentido, compreendemos que tanto o entendimento das ideologias e da época – assunto tratado no primeiro capítulo desta dissertação –, quanto a consideração do crescimento de uma demanda psíquico-cultural são importantes para a interpretação das obras, sejam elas modernistas ou não.

A atração que os escritores modernistas sentem pelas formas primitivistas, formas extraídas do mundo proto-histórico, inscreve-se ao mesmo tempo como problemática dentro da tradição cultural coletiva e como parte de uma atração não domesticada. O fato de este mundo estar esquecido não impediu que se manifestasse naquele momento. Ao contrário, se fez presente pela recusa de seu esquecimento. A vida psíquica e o ambiente, a originalidade e a tradição interpenetram-se na origem de uma imagem, de forma mais complexa do que aquilo que essas dualidades deixam ver.

Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, Augusto Meyer, Raul Bopp e outros modernistas mergulharam naquelas imagens fixas e coletivas que o Modernismo solicitava, cada qual lançando mão dos recursos que melhor lhe convinha. Mário de Andrade, por exemplo, dedicou-se aos estudos dos mitos, vocabulários e folclores populares de forma sistemática. Raul Bopp, por sua vez, empenha-se na leitura de lendas indígenas, como os nheengatús, coletados pelo folclorista Brandão de Amorim⁶⁹, e entrega-se também à sua vivência amazônica. Além disso, como sabemos, esta foi uma geração muito afeita às rodas de discussão artístico-literária.

⁶⁸ WARBURG, 1988 apud GUERREIRO, op. cit., nota 64.

⁶⁹ AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheengatú e em português*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro), 1928.

“Há uma fatalidade geográfica que conduz o homem da mesopotâmia brasileira ao grave mistério dos mitos e à estranha poesia dos ‘casos’”, diz Peregrino Junior (apud AVERBUCK, 1985, p.84.), explicando a relação da vocação lírica e da tendência mística do homem. Destacamos as falas de Raul Bopp sobre as forças que o mobilizaram na recriação do mito serpentário. É interessante observar que o poeta descreve as circunstâncias considerando também as intuições que o levaram a situar sua busca nas terras do Sem-fim:

Um dia pelos caminhos da intuição e sob a influência dos nheengatus de Amorim, pensei em fixar esse mito num episódio poemático, tendo, como pano de fundo, o grande caudal de água doce e a floresta.

Mas um poema, em geral, não começa a ser escrito com o primeiro verso da primeira linha. Nasce, quase sempre, de uma ideiazinha central como de um núcleo magnético. (BOPP, 2008, p.85)

Buscando a realidade brasileira, Bopp, e grande parte dos seus companheiros, fora encontrá-la submersa no mistério da Amazônia, como uma tentativa onírica de reencontro com o mundo perdido que o Modernismo solicitava. Um poema “não começa a ser escrito com o primeiro verso da primeira linha”, diz Bopp (2008, p.85), isto significa que pode contradizer a normativa biopolítica do empirismo, ou a concepção progressista de tempo. Um verso nasce de um “núcleo magnético”, como fruto de uma imagem fixa, um modelo residual na memória, uma alucinação simbólica poderosa que não se deixa morrer e retorna ciclicamente, como é o caso dos mitos da serpente.

Utilizando os caminhos que Antônio Guerreiro adota para pensar o trabalho de Warburg, poderíamos dizer que existe também na literatura um conflito situado na base de sua elaboração, conflito que se instaura entre a visão matemática e a religiosa. Nesse sentido, a cobra mitológica, mais do que parte de um programa estético, é imagem dotada de um caráter demoníaco, formada nas profundezas insondáveis de uma “emoção ordinária, de uma reação fóbica, de um acontecimento traumático que se inscreve indelevelmente sob a forma de uma carga energética.”⁷⁰

Todavia, para além de uma apropriação das formas simbólicas primitivas, os Modernistas fizeram desse tipo de imagem uma potência, criando pelas malhas da arte um debate em torno da ideia de arte, como vimos no capítulo precedente. Contra o mundo trivializado pela mecânica do raciocínio discursivo lançar-se-á o mito: a preponderância do Matriarcado sobre o Patriarcado, o predomínio “do princípio lunar sobre o solar, da noite sobre o dia, da água sobre a terra e a afirmação da aliança fundamental entre corpo e alma.” (ANTELO, 2010, p.163).

⁷⁰ GUERREIRO, Op. cit., nota 64.

A ideia do mito enquanto conceito e método insere a discussão numa concepção filosófica. No desrespeito sistemático às normas e institucionalizações do artístico, existe uma recorrente procura dos elementos míticos por se pensar que eles guardam uma força inalterável e manifestam uma verdade existente para além das regras, produzindo uma “forma amorfa.” Em “Iperungaua”, um dos tópicos que compõem *Vida e morte da Antropofagia* (2008), Raul Bopp reivindica o mundo primitivista para tecer considerações a respeito do nascimento do poema. Como veremos, o autor acaba por realizar uma ponderação de caráter político bastante pertinente àquilo de que estamos tratando:

“Nos tempos de antigamente... (princiava assim a gênese dos nossos índios) só existia o sol e a Cobra Grande. Quando a cobra grande se acordou, sentiu que estava parida.”

Esses versos instalam-se com uma formidável unidade no pensamento antropofágico. Sol permanente, imemorial, ultrabíblico, chocando as coisas. Sol macho: ponto de partida de tudo, cravando-se com uma força telúrica, dentro da teogonia tupi.

Cobra Grande teve uma filha. Tão delicada e sozinha que fazia pena. Então procurou-se arranjar um noivo para a moça.

Note-se o índio como é simples. Dispensa investigação de paternidade. Não preocupa-se em explicar como apareceu o moço naqueles ambientes do Iperungaua. Deu mais atenção à festa do casamento. (BOPP, 2008, p.103)

Nesse sentido, o primitivismo evocado pelo Modernismo apresenta uma série de vantagens: alude ao sentido comunitário da vida, recupera os poderes arcaicos do inconsciente, as práticas mânticas, a alucinação simbólica. Retomando a metáfora pensada por Aby Warburg⁷¹, poderíamos dizer que esta noção representa a eletricidade não capturada pelo fio. Dispensando investigação, dando mais atenção à festa, a cartada primitivista, também enquanto princípio metodológico será reutilizada toda vez que preciso for.

A imagem serpentária do poema *Cobra Norato* (1931), e de tantas outras peças artísticas, é fruto de uma ideiazinha central como autêntica represa a conter a energia das massas. E se, como vínhamos dizendo, uma imagem tem a capacidade não apenas de representar, mas de suscitar estados da alma coletiva, incorrerá sempre num híbrido de singularidade inaugural e repetição, mudança e permanência, num processo de evolução que não se desenrola linearmente, mas sim ciclicamente, como cobra que morde a própria cauda.

Essa é a mesma lógica que leva Jacques Derrida (1991) a pensar no retorno em diferença, que direciona Warburg à conclusão de que o artista moderno se identifica ao da antiguidade pela “sobrevivência” e não pela imitação. Movimentos e gestos nas imagens sobrevivem porque suas figurações estão entregues ao *pathos* e não ao *êthos*. A arte escapa

⁷¹ WARBURG, 1988 apud GUERREIRO. op. cit, nota 64.

ao conceito unívoco de tempo – existe em tempos múltiplos coexistentes, desestabiliza-se assim às noções evolutivas de origem e influência. (SANTIAGO, 2013, p. 181)

De fato, a natureza, as circunstâncias espaço-temporais, o mundo biológico das formas são radicalmente diferentes do sujeito e das tradições racionais do Ocidente. O ciclo da serpente, como imagem, existe para além de seus monumentos, não estando necessariamente dentro de uma tradição artística capitalizada. Sendo, portanto, duradouro, deixa de estar sujeito à morte. Faz-se figura espectral a reaparecer quando dela há necessidade.

Alguns elementos da cultura retornam, presentificam-se porque são imagens que proliferam, não são vazias. Isso desestabiliza a concepção da narrativa historicista herdeira da secularização. A cultura está exposta a uma memória que se carrega de energia através dos tempos e que [re]aparece de quando em quando, tal como Cobra Grande em demanda de uma donzela. Os artistas oscilam entre descarregar tal energia na ação involuntária e a tentativa de dominá-la. Mas se o trabalho artístico, do qual subentendemos o literário, caminha, como dissemos, entre a visão religiosa e a matemática, isso significa que uma imagem, nascida da “necessidade biológica”, da paixão, do destino antropológico, do impulso coletivo, da magia ou da memória precisará ser também razão, para constituir-se enquanto arte.

A arte estabelece uma distância reflexiva entre o homem e suas paixões. A esta distância Warburg dará o nome de *Denkraum*,⁷² que sintetizará o espaço do pensamento crítico. A serpente mítica e mística é uma imagem que ressurgue quando solicitada, como visto, não é exclusividade do Modernismo, de uma estética, tampouco do Brasil. Mas esta imagem, seja enquanto reflexo de uma memória, seja como paixão, escapa num signo artístico que não deixa de ser fruto da articulação reflexiva.

Cobra Norato propõe-se como texto moderno/modernista, narrando a participação do eu serpente no percurso histórico dos tempos míticos da formação. Para existir literariamente, a visão mítica primitivista que funda o poema fez-se também como metáfora linguística, e é dessa maneira que é preciso analisá-la. Só assim será possível observar de que processos se valeu Raul Bopp para a criação da poesia.

⁷² Id., Ibid.

2.2 O Poema

*Cobra Norato*⁷³ é um poema subdividido em 33 pequenos cantos unidos pela seguinte trama: o personagem central, homem não identificado, estrangula uma cobra e se reveste com sua pele, iniciando a partir daí uma viagem de aventuras pelas terras amazônicas do Sem-fim. Este ser, agora Cobra Norato, caminha em busca da filha da rainha Luzia, a heroína, por quem tem uma espécie de obsessão erótico-amorosa. Durante o percurso, Norato ganha um companheiro de viagem, o compadre Tatu-de-bunda-seca, junto a quem enfrentará as dificuldades do trajeto, sem deixar de encontrar tempo para a diversão. Para lograr encontrar sua amada, Cobra Norato deverá superar algumas provas, mas além do auxílio do compadre Tatu, contará também com a ajuda de outros personagens fantasiosos, como o Jabuti, o Pajé-pato, a Joanhina Vintém etc. Já no fim do poema, o herói Norato descobre que Cobra Grande (Boiúna), mantém a filha da rainha Luzia em seu poder. Num enfrentamento em que todos – a natureza e os seres da natureza – se encarregam de favorecer o herói, Cobra Norato sai vitorioso, recupera sua amada, podendo finalmente casar-se com ela.

Já sabemos que Cobra Grande (Boiúna, Caboclo do Rio, Demônio d'Água...) é uma espécie de ser do mal, raptor de donzelas, muito comum nas narrativas orais das comunidades ribeirinhas amazonenses. Ele também consta nas lendas nheengatú, recolhidas por Antônio Brandão de Amorim (1865-1926), com as quais Raul Bopp manteve contato. A ideia da trama, conforme conta Bopp (1977, p. 85), veio quando o poeta ouvia um dos vários causos sobre esse gênio do mal, durante sua vivência amazônica em 1921.

Para enfrentar o monstro Raul Bopp também procura o herói no vasto patrimônio mítico da selva. Tal herói foi associado à figura de Cobra Norato. A escolha de Raul Bopp, segundo consta, não foi casual. De acordo com a lenda, filho de Cobra Grande com uma índia, Cobra Norato tem dupla natureza: serpente e homem ao mesmo tempo. Em muitas versões do relato popular, inclusive, Cobra Norato se transforma em homem atraente para participar de festas, atitude que se repete no poema de Bopp. A Cobra Norato das narrativas orais é um dos vários “encantados” que residem na floresta, isto é, “animal ou monstro que tem o poder de se disfarçar de ser humano.” (SÁ, 2012, p.285). Raul Bopp escolhe este ser por sua natureza ambígua: Cobra Norato concentra em si; a substância do humano e do sobrenatural. (BOPP, 2008, p.85).

⁷³ BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

A transferência do homem para o corpo do animal e do animal para o corpo de homem, característica da lenda que Raul Bopp aproveita no mitopoema, demonstra uma clara identificação entre eles e, mais do que isso, aponta para um alargamento da perspectiva, outra forma de perceber a realidade, na qual as fronteiras entre racional e irracional, lógica e mito não são tão bem divididas, mas se encontram e se entrelaçam. Se o funcionamento do pensamento primitivo anula as oposições racionalistas, também o poema *Cobra Norato*, se proporrá como linguagem capaz de anulá-las.

Um dia
eu hei de morar nas terras do Sem-Fim.

Vou andando caminhando caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes

Depois
faço puçanga de flor de tajá de lagoa
e mando chamar a Cobra Norato

- Quero contar-te uma história
Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
Faz de conta que há luar.

A noite chega mansinho
Estrelas conversam em voz baixa
Brinco então de amarrar uma fita no pescoço
e estrangulo a Cobra

Agora sim
me enfio nessa pele de seda elástica
e saio a correr mundo⁷⁴

A assimilação daquela realidade mágica, amazônica, pré-cabralina e pré-lógica é tão intensa que o poeta além de assimilar as formas da linguagem mitológica, assumirá a ótica do próprio mito: “Brinco então de amarrar uma fita no pescoço/ e estrangulo a Cobra./ Agora sim/ me enfio nessa pele de seda elástica/ e saio a correr o mundo.”⁷⁵ É a cobra quem nos narra sua saga e o leitor, por sua vez, verá o mundo sob sua perspectiva estando também dentro de sua pele, vestido também com sua carapuça. Esta é a grande saída de Bopp, autor que fará do mito, poesia. Ao fim e ao cabo, *Cobra Norato* deixa de ser a narração de um conto para fazer-se realidade viva.

⁷⁴ BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009, canto I, p.3.

⁷⁵ Id., *Ibid.*, canto I, p.3.

2.2.1 A linguagem

Observamos que Raul Bopp vai se esforçar para adquirir um estilo em consonância com o mundo que deseja reevocar pela poesia. O artista tinha consciência de que existia um modo diferente de pôr-se diante da realidade, modo em que a manifestação do mito era uma realidade espiritual. O poeta entende que dessa perspectiva deveria brotar também uma linguagem nova. (OLIVEIRA, 2002, p. 280).

O cenário do poema e as ações do herói, bem como de outros personagens, não serão apenas descritos, mas também “representados” na dinamicidade fonológica, morfológica, sintática e semântica da poesia. Se é verdade que no caso específico de *Cobra Norato* o mito está no cerne do poema, já que participa de sua composição, fica fácil perceber que, no contexto verbal, o poético se apropria das formas que este imaginário assume.

Sobre isso, recuperamos Aby Warburg que, defendendo a ideia das cadeias de transporte de imagens, anteriormente mencionada, entra no campo das metáforas em função do âmbito da *Pathosformel*⁷⁶. Warburg solicita a noção de *Pathosformel* ao perceber, em algumas figuras e produções esculturais, expressões corporais que se propunham como manifestações de impulsos interiores. O estudioso identifica nelas a plasmação física e material de algo abstrato, entendendo que o efeito criado na configuração da personagem é capaz de transportar o espectador aos sentimentos e simbolismos evocados pelos gestos. Resgatando o icônico e o dêitico em certas atitudes picturais, o teórico conceberá a *Pathosformel* como representação densa de convenções e conteúdos afetivos ou psíquicos incrustados nos gestos. O conceito é assim transferido da palavra para a imagem. Uma forma de dizer antes que a palavra apareça, através da cristalização de atitudes metafóricas.

Todavia, como já dito, esta ideia pode ser transportada do código pictórico para o código verbal, poético. O literário também trabalha nesta área. É certo que com a literatura o caráter visual se diferencia: o espectador que via gestos icônicos nas artes plásticas e fotográficas, agora vê os gestos na retórica, nas metáforas suscitadas. Trata-se de uma outra forma de [re]produção e interpretação da imagem, um outro modo de fazer ver. O texto poético lapida em si sua musicalidade, sua sensibilidade tátil, seus simbolismos – a partir da própria estruturação, concepção arquitetônica e adaptação dos termos. Desse modo, a

⁷⁶ SAXL, Fritz. *La biblioteca: Warburg y su propósito*. In: SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*. Madrid: La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Pathosformel está contida no verbal, nos inúmeros signos que, assim como nas figuras esculturais, vão dramatizando sentimentos e maximizando aquilo que está sendo representado. Por conseguinte, o que veremos em *Cobra Norato* é a busca de uma simbiose perfeita entre conteúdos e meios expressivos. É o mito que inventa sua própria linguagem. É a floresta que dita o seu vocabulário e sua sintaxe. É o primitivismo que também se realiza como imagem. Manifesta-se então a *Pathosformel* dessa poesia que, em todos os níveis, buscará materializar as ideias que represa.

Começando pela simplificação linguística observada no poema, verificamos que esta não deixa de ser um despojamento no modo de sentir e conceber as coisas, funcionando como parte de um processo de depuração. A língua de *Cobra Norato* perfaz um recuo psicológico e social que além de se propor como recusa tácita das normas intelectuais, recupera os valores mágicos e alegóricos da imaginação primitiva.

O poema se fará com orações curtas e concisas que são atributos igualmente comuns às lendas, fábulas e aos vários tipos de contos orais. Com uma sintaxe destituída de rebuscamento, observamos claramente a preferência dada à próclise e às frases coordenadas: “acordo/ a lua nasceu com olheiras/ o silêncio dói dentro do mato” (BOPP, 2009, canto XI, p.17)

Também podemos observar, no exemplo acima, uma das principais características do poema, trata-se do deslocamento dos nexos naturais entre os termos como em: “árvores de galhos idiotas”, “mata-paus vou-bem-de-saúde”, “música com gosto de lua”, “raízes com sono”, “mar desarrumado”, “mangue de cara feia.”⁷⁷ Esses tipos de adjetivações inusitadas atravessam todo o texto, mas o estranhamento que provocam pelo ineditismo de sua lógica é dissolvido pela recorrência com que aparecem. Se, por um lado, tais adjetivações ajudam na criação das relações insólitas dentro do mito-poema, por outro, elas se estabelecem como indicativo da normalidade de uma diferente forma de ver e de sentir, qual outra lógica. Veremos, neste universo que assume uma fábula lendária, as metáforas apelarem à personificação. A paisagem ganhará vida e o eu lírico se tornará parte dela. No ventre do mato onde se embaralham minerais, animais e vegetais, embaralham-se também os sentidos, efeito conseguido pelo uso da sinestesia: “Ai, compadre!/ tenho vontade de ouvir uma música mole/ que se estire por dentro do sangue;/ música com gosto de lua/ e do corpo da filha da rainha Luzia”⁷⁸

⁷⁷BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009, p. 3 et seq.

⁷⁸BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto XI, p.17.

Os vocábulos empregados na poesia são em essência populares, afetivos e cotidianos. A naturalidade que deságua de *Cobra Norato* flui do teor de oralidade que o poema condensa. Insubmisso à expressão bacharelesca, o poema é farto de termos que só são usados no linguajar descuidado: “horizontes beijudos”, “charco desdentado”. As palavras “beijudo” e “desdentado”, por exemplos, são qualificadores típicos de uma linguagem informal, popular, ou mesmo infantil. Tais termos apontam também para a preferência pelas palavras visuais e concretas ao gosto da perspectiva tupi-guarani. Aliás, o colorido do poema é dado pela abundância de palavras indígenas e africanas, que denotam, também na língua, o sincretismo racial. Vocábulos como pajé, tapioca, xiribita, tarumã, mironga, das línguas indígenas e puçanga, mandinga, feitiço, diamba, das línguas africanas, convivem em intimidade no poema, dando ao texto um concretismo e uma sonoridade sem iguais. Como pensa Lúcia Morrone Averbuck (1985, p. 193), o projeto Modernista de uma linguagem democrática encontra em *Cobra Norato* uma de suas melhores realizações.

Na coincidência entre mais de uma língua, mais de um código, mais de uma impressão ou perspectiva, produz-se um efeito de refração e imprecisão muito rico. Eduardo Viveiros de Castro (2007, p.21), em entrevista concedida a Maria Inês de Almeida, chama a atenção para a linguagem valorativa da fala brasileira. Aproveitando a ideia de Deleuze sobre Gherasim Luca, um poeta romeno-francês, Viveiros de Castro pontua que são esses outros códigos ou registros “estranhos” que fazem a língua gaguejar, produzindo uma fala completamente alucinatória que, no caso do português, só os modos de expressão africana ou tupi podem suscitar. Serão esses modos de expressão que Raul Bopp fará extravasar o tecido linguístico do poema.

Com *Cobra Norato* o leitor vê a literatura sair da letra e virar movimento, ação. Pela possibilidade de intervenção indígena e negra na literatura, na palavra impressa, o que se passa, além da transversalização de culturas, é a exposição da literatura a um modo de ser bastante diferente daquele ao qual ela sempre esteve associada.

A beleza do léxico e da gramática ameríndia e africana está na sua essência quase gutural, com ares de linguagem que vem logo após a fase do balbúcio – mas que, sem ser menor ou “mais fácil”, cumpre plenamente todas as necessidades de expressão de sua realidade – o funcionamento dessas línguas, ou melhor, a imitação do funcionamento dessas línguas dentro do poema parece contribuir para a criação de uma imagética inaugural. Se o mundo representado em *Cobra Norato* está em formação, nada mais propício do que adotar uma linguagem que também parece estar em gênese, tal qual o universo que anuncia. O forte sabor nativo da língua tupi, leva Raul Bopp a dizer que este tipo de linguagem carrega consigo uma “grandiosidade bíblica” (2008, p. 83). A expressão nativa é concreta, pura e

intuitiva, informa outro modo de sensibilidade e uma visão de mundo própria das formas inocentes do mito.

Mesmo após a primeira publicação de *Cobra Norato*, em 1931, Raul Bopp continua reescrevendo seu poema maior. A cada nova edição é possível verificar que as frases ficam mais curtas, com menor número de pontuações, com menos verbos e artigos. Vale ressaltar que a ausência de artigos é uma característica da língua tupi. Tudo isso, além de indicar um novo molde literário, aponta para a constante busca do autor por uma maneira mais simples de dizer: “Vento-ventinho soprou de fazer cócegas nos ramos/ Desmanchou escrituras indecifradas”⁷⁹

Na visão primitiva há uma relação de igualdade e dependência entre os seres da natureza isenta de hierarquias. Talvez por isso o estabelecimento do diálogo constante entre Norato e os outros personagens da floresta. *Cobra Norato* é um poema que se escreve como se estivéssemos ouvindo, prova disso é o índice dialogal. O texto preserva as marcas do coloquialismo e o caráter de oralidade. O poema também absorverá as mudanças fônicas operadas pela linguagem falada, assegurando, inclusive, fidelidade à dicção popular verificável na representação de verbos, pronomes e substantivos em geral.

Tava lavando roupa maninha (Canto XXIV, p.32)

Fico *le* esperando
atrás da serra do sem fim (Canto XXXIII, p.57)

Boa noite
Boa *nuite* (Canto XXV, p.35)

- Mano, *espermente* um golinho de cachaça *ardosa*
Pra tomar *sustança* (Canto XXV, p.35)

-Balancê. *Traversê*
- com seus pares *contraro*
- *Vorver* pela *dereita*⁸⁰
Mudar de posição (Canto XXV, p.36)

Como se pode observar, a maioria desses versos foram retirados do canto XXV, quando Cobra Norato e o compadre Tatu-de-bunda-seca se transformam em homens para participar de uma festa. Neste momento o herói estabelece contato com o povo da região por onde circula, participa do festejo e pede licença para quebrar um chorado na viola. Este episódio além de renovar o jogo da poesia, também serve de pretexto para o registro puro e simples da língua que *Raul Norato* ou *Cobra Bopp* ouvira quando esteve na Amazônia.

O poeta demonstra sua “habilidade em aproveitar a fala popular sem incorrer num

⁷⁹ BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto VI, p.11.

⁸⁰ Quanto às palavras destacadas nos cantos e versos exemplificados, o grifo é nosso.

estereótipo de ‘falar errado’”, diz Lígia Averbuck (1985, p. 198). Há um aproveitamento da realidade do idioma que acontece sem que o texto se torne artificial. As expressões “erradas”, como bem observa a estudiosa, são derivadas, neste caso, das transformações provocadas pela “lei do menor esforço” que, não sendo invenção do poeta, corresponde à mimesis da fala e preserva o humor da poesia. A dicção rural espontânea de *Cobra Norato* conserva uma graça que, por conta da naturalidade como se realiza, passa longe do risco de cair no ridículo.

O desejo de uma perene linguagem primitiva, ou mesmo o objetivo de um poema “para crianças”⁸¹ incorrerá morfológicamente no uso da sufixação diminutiva. De fato existe um pendor brasileiro para a utilização da terminação “inho”. No entanto, o uso peculiar do diminutivo carinhoso em advérbios e verbos, fugindo aos moldes comuns da gramática, serão tomados de fórmulas indígenas (AVERBUCK, 1985, p.199). Nas próprias lendas em “nheengatu” coletadas por Amorim, das quais Raul Bopp recebe influência, são abundantes os casos de emprego do diminutivo em tais circunstâncias. Mas também foi durante sua viagem pela selva tropical que Bopp teve a oportunidade de ouvir com frequência essa fala. Assim, os diminutivos serão adotados por ele em profusão.

Quero levar minha noiva.
Quero estarzinho com ela
numa casa de morar,
com porta azul piquininha
pintada a lápis de cor.

Quero sentir a quentura
do seu corpo de vaivém.
Querzinho de ficar junto
quando a gente quer bem bem⁸²

De caráter popular, o emprego do diminutivo atribui à língua do poema uma afetividade enternecedora, além de servir para melhor nos familiarizar com os seres e objetos daquele mundo do Sem-fim.

São comuns as onomatopeias, uma vez que estas guardam em si um expressivo efeito dramático: “Cai lá adiante um pedaço de pau seco: Pum” (Canto IV, p.9); “Uei! Aqui vai passando um riozinho” (Canto XVII, p.24). Porém, mais interessante que a ocorrência destas, são as palavras cujos sons evocam significados de caráter quase onomatopaico: “Galinhos fazem psiu” (Canto III, p.8), “Ouço gritos de ai-me-acuda” (Canto V, p.10). No estudo da língua, vemos que esses termos fazem parte de um processo de formação de palavras utilizado com frequência pelo povo.

⁸¹ Veremos no tópico 2.2.2 *Retorno ao útero da lama: gênese de um brasil*, que o objetivo inicial de Bopp, segundo ele mesmo conta, era a composição de um poema infantil.

⁸² BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto XXXII, p.56.

Na mesma linha das onomatopeias, temos o proveito que o poema faz de grupos de versos e/ou de repetição de palavras que, para além do sentido, parecem figurar apenas pelo prazer da associação sonora e rítmica, como nas cantigas de roda da linguagem infantil.

Angelim folha miúda
o que foi que te aconteceu?
Tarumã
foi o vento que não trouxe
notícias de quem se foi
Tarumã (Canto XXV, p.35)

Vou tomar tacacá quente
Tico-tico já voltou
Foi no mato cortar lenha
Urumutum Urumutum (Canto XXV, p.36)

Vamos lá pro Putirum
Putirum Putirum
Vamos lá roubar tapioca
Putirum Putirum (Canto XXIV, p.32)

Observamos assim algo como a utilização das chamadas parlendas “fórmulas versificadas que as crianças gostam de repetir, seja pelo prazer da simetria sonora, que parece inato nelas, seja como processo de escolha de parceiros.”⁸³ Ao empregar as parlendas, *Cobra Norato* tenta escoar uma necessidade da linguagem, tira da palavra o seu peso, seu conteúdo imediato e tal como nas cantigas de roda tenta preservar o lúdico do som, numa liberdade que não pretende nada mais além do que o valor acústico das expressões. É como se o poema procurasse puramente materializar as conotações líricas e mágicas das sonoridades.

Tudo isso também tem relação com o que diz Viveiros de Castro (2007, p. 34) sobre os sons sem sentido e as crianças: “Então é uma coisa que só criança faz. Os sons, criança pode produzir qualquer som, mas quando aprende a falar, tem uma porção de sons que ela esquece; para ela poder falar uma língua, ela tem que esquecer uma série de sons que ela sabia fazer.” Sendo assim, poderíamos afirmar que Raul Bopp tenta desfazer o percurso, numa poética que desaprende a língua para recuperar suas qualidades perdidas, suas virtualidades. Quantos serão os sons desprovidos de significado nessa poesia? Quantas serão as expressões que não pretendem falar? Do ponto de vista literário, há muito de sofisticado e revolucionário nessas manifestações.

Tiúg... Tiúg... Tiúg...
Twi. Twi-twi.” (Canto V, p. 10)

– Ai glu-glu-glu (Canto XVII, p. 24)

⁸³ PAES, 1977 apud AVERBUCK, 1984, p.105.

No que se refere às estrofes e versos, são livres. O ritmo não apresenta esquema regular, é fragmentado, dinâmico, segue a imposição do ambiente ou da situação representada. Algumas vezes é lento, tal qual a Cobra Norato que se atola num útero de lama, como no canto IX, outras, acelerado como no canto XXXI quando o herói, após enganar Cobra Grande, foge apressado pelo mato com a filha da rainha Luzia. Como pontua Lígia Averbuck (1985, p.142) também há momentos, por exemplo, em que os versos e as relações fônicas reforçam o ritmo encantatório, lembrando as fórmulas mágico-religiosas dos ritos aos quais os mitos se associam, é o que, por exemplo, vemos claramente no canto XXV:

Tajá da folha comprida
 não pia perto de mim
Tajá

Quando anoitece na serra
 tenho medo que ela se vá
Tajá

Já tem noite nos seus olhos
 de não-te-lembras-mais-de-mim
Tajá

Ai serra do Adeus-Maria
 não leva o meu bem pra lá
Tajá

Tajá que traz mau agoiro
 não pia perto de mim
Tajá (BOPP, 2009, p. 36)

Por todas as estratégias literárias que vimos, podemos dizer que *Cobra Norato* é um “sistema em equilíbrio”, pois toda sua expressão verbal é estilizada para dar conta do acontecimento que descreve. Seja lexical, morfológica, fonológica, sintática ou semanticamente, a palavra do poema adere às formas que Raul Bopp elegeu para cantar aquele mundo, numa relação de harmonia entre conteúdo e forma. Raul Bopp conseguiu recriar o mito literariamente, afirma Lígia Averbuck (1985, p. 142). Na avaliação da teórica isso foi possível porque a visão mágico-poética que formou a macroestrutura do poema se repete na sua microestrutura, na organização das imagens, nas relações entre as palavras (Id., *Ibid*).

“Em vez de ‘falar’ do mito, o poeta prefere traduzi-lo em uma linguagem que seja a mais próxima daquela mítica.” (OLIVEIRA, 2002, p. 284). A linguagem de *Cobra Norato* se realiza, assim, enquanto metáfora. Uma das ideias fundamentais de Blumenbarg (1999) é a das metáforas absolutas. A metáfora absoluta substitui um conceito que não consegue ser dito de outra forma, auxiliando no campo daqueles princípios que são insubmissos a

conceitualizações. Tirando proveito dessa noção, podemos dizer que, mesmo não tendo um caráter absoluto, a palavra poética boppiana trabalha no campo das metáforas. A linguagem operada em *Cobra Norato* se propõe como imagem sem a qual o pensamento não absorveria a força dos conceitos ali circulantes: a mimesis de um estado primitivo, fantástico e “alucinatório”.

A intuição de que era necessário criar uma poesia “à maneira da vida vegetal” (BOPP, 1977, p. 12) é chave de interpretação da linguagem surpreendente que *Cobra Norato* instaura. Vê-se aí uma poética expressiva de caráter animista, analógico, sinestésico, que em todos os âmbitos concorda para a materialização do extraordinário, típico da perspectiva arcana que não separa lógico e ilógico, racional e irracional.

A poética boppiana realiza assim uma comunicação háptica⁸⁴, trabalhando com sucesso na criação dos efeitos que lhe convêm. Afinal, instituir o nome de Deus, como diria Silviano Santiago (1978, p.15), “equivale a impor um código linguístico no qual seu nome circule em perfeita transparência.” O poema começa onde o mito termina. O que temos não é o mito, mas sim uma majestosa criação literária, um artefato que plasma em si, sutilmente e propositalmente, os modelos da visão mítica.

2.2.2 Retorno ao útero da lama: gênese de um brasil

Lígia Morrone Averbuck (1985, p. 116), responsável por um minucioso estudo sobre as características e os significantes do poema de Raul Bopp, afirma que *Cobra Norato* é um poema mitológico, porque o mito lhe serve como tema originário, também o texto está permeado por vários elementos da mitologia amazônica (animais e plantas mágicas, o Boto etc.) e ainda porque, segundo a autora, o significado global da poesia é o de “gênese do Brasil”, no que também está de acordo Othon Moacyr Garcia (1962). Tal esclarecimento é de suma importância para ampliar a compreensão do sentido de retorno temporal que o poema realiza.

O mito é uma narrativa passada no tempo do “princípio”, diz Mircea Eliade (1972, p. 125). Retornar às origens e aos tempos primordiais é, segundo o autor, o traço fundamental

⁸⁴ O objeto estético é estrutura que confirma as ideias, fazendo-se seu arcabouço. Os elementos simbólicos estão também nos detalhes. O todo está na parte e a parte compõe o todo. O objeto artístico torna-se, portanto, autônomo pois realiza uma conjugação adequada entre forma e pensamento.

de toda mitologia. É pelo mito que o homem abole o tempo, desfazendo seu caráter de irreversibilidade. A repetição do relato pelo mito atualiza sua possibilidade de permanecer fora da cronologia. O mito liberta o homem do tempo morto, devolvendo-lhe a possibilidade de novamente [re]criar, gestar seu mundo.

O poema *Martim Cererê*⁸⁵, de 1928, assim como *Cobra Norato*, aproveita os mitos amazônicos para sua narrativa, porém, o texto caminha no sentido da História contada/cantada pelo poeta, que se coloca na perspectiva do “rapsodo” (remonta e, portanto, não participa). “A fábula [neste caso] não está no argumento do mito tupi [...], mas na façanha bandeirante.”, diz Averbuck (1985, p. 132). Em *Macunaíma (1928)* – obra em prosa mais vezes comparada a *Cobra Norato* –, os mitos servem para reconstruir certa identidade (mais exatamente indefinição de identidade). Reunindo mitos e fábulas regionais, Mário de Andrade pretendia representar o retrato completo e complexo do Brasil, ou melhor, da América Latina.

Diante disso, a conclusão de Averbuck (1985, p. 131-2) é perspicaz: tais autores – Cassiano Ricardo e Mário de Andrade – utilizam temas e sugestões mitológicas com finalidades específicas, a de reconstruir uma imagem do Brasil e de sua história. A poética boppiana, por sua vez, destacando o retorno ao pré-tempo, aproveita o poder cosmogônico do mito para que, através de suas sugestões, se possa retornar ao iniciar e desabrochar das coisas. A concepção mítica do tempo, assimilada por Bopp, admite mais do que um regresso ao passado, permite que se atualize e se reviva, simbolicamente, a formação da terra, a gestação de um espaço renovado indeterminado, talvez um novo Brasil.

Como ressalta Othon Moacyr Garcia (1962, p.46), em observação bastante sagaz, Raul Bopp substitui a conhecidíssima expressão “coração da selva” por “ventre do mato”: “Me misturo no ventre do mato mordendo raízes.”⁸⁶ Esta escolha semântica é muito significativa, pois, segundo lembra o teórico, estar no ventre, comporta a possibilidade de [re]nascer. Norato é cobra no ventre do mato, é cobra mítica que faz o percurso do retorno cíclico permanente, é cobra que caminhando contra a ordem progressiva, recuperando a grandeza dos tempos sagrados num *regressus ad uterum*. Cobra Norato é Eros absoluto, energia impulsionadora, crença afirmativa na força do totem, na abertura para uma nova vida, para a inauguração de outro tipo de existência.

O retorno cíclico só poderia ser infinito numa terra de igual caráter: a terra do Sem-fim que assume o sentido de renovação das forças e dos ciclos vitais criadores. Lugar de tormentas? Paraíso? Espaço criado no sétimo dia? É difícil definir este lugar de águas, ilhas

⁸⁵ RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.

⁸⁶ BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto I, p.3.

decotadas, rios-mar, terras que se fazem e se desfazem. A terra amazônica do Sem-fim é como um exemplar da “aurora do mundo” diz Othon Moacyr Garcia (1962, p. 21). Dentro do poema, se assemelha a um universo intacto em formação que ainda permite a expansão de todas as possibilidades do existir. A terra do Sem-fim assume o caos primordial, as fases daquilo que se transforma, daquilo que virá a ser: a gestação.

A terra do Sem-fim é o lugar “onde as velhas árvores *grávidas* cochilam”. É a “floresta de hálito podre/*parindo* cobras”. É o espaço em que “o charco *embarriga*” ou enrugase “como um *ovário* cansado”. Na terra do Sem fim os “*ventres* da floresta gritam: - Enche-me!”, enquanto “arvorezinhas *acocoram-se* no charco, em posição de quem quer fazer nascer. Cobra Norato vê gestação por toda a parte, escorrega “por um labirinto/com árvores *prenhas* sentadas no escuro” e em alguns momentos tem sua caminhada freada: “Me atolei num *útero*⁸⁷ de lama”.

É na história da terra grávida com a cobra, ou pela cobra, que Raul Bopp buscará a renovação. É da história da terra pronta para parir que nascerá um mundo novo e inocente, fruto da água e da lama. Aliás, é interessante observar que na terra grávida do poema *Cobra Norato* o predomínio material é o da lama. A lama, água e terra, elemento fértil, vai atravessar toda a paisagem do Sem-fim e conduzirá a serpente ao seu destino. *Cobra Norato* se realizará assim como um poema da lama, essa pasta “onde pulam germes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador [...]”⁸⁸ Neste universo, “em que todos os elementos da natureza ocupam espaço geográfico e emocional”⁸⁹, a lama serve de transporte condutor ao longo da aventura do herói pelos meandros da floresta.

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 (Canto I, p. 3)

A persistência da lama será significativa, pois o homem revestido com a pele de seda elástica – a Cobra Norato – se entregará à fascinação tátil da matéria viscosa. Viajará pela terra do Sem-fim e viverá a lama em sua experiência total.

Em nota à primeira edição do poema, bem como em textos posteriores, Raul Bopp esclareceria: “a ideia inicial era de aproveitar, oportunamente, esse material de paisagens amazônicas em um livro para crianças” (BOPP, 2012, p.135-136). Seja pelo enredo, pelo

⁸⁷ Neste parágrafo, atravessado por versos do poema *Cobra Norato*, o grifo é nosso.

⁸⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Cobra Norato*. In: _____: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971, p.475.

⁸⁹ AVERBUCK, 1985, p.123.

esquema a que obedece, ou pelas imagens que constituem o tecido poético não é difícil observar no texto elementos essenciais do horizonte infantil.

No entanto, o poema, que a princípio seria escrito para crianças, reveste-se de sentidos que extravasam os moldes da intenção primeira. Por baixo da camada superficial que aponta para o mundo da “fábula”, Raul Bopp faz surgir uma impregnação Antropofágica, com forte abordagem psicanalítica. Dentro dessa perspectiva, o domínio da lama no Sem-fim não poderia passar despercebido. Quando deixamos ouvir a palavra mítica plasmada no poema, percebemos também que este, muito antes de falar para a infância, fala da infância, porém não de uma infância particular, mas sim de uma infância da humanidade e, mais ainda, de uma infância da terra (AVERBUCK, 1985, p. 110).

Observaremos assim, algumas sugestões da área da psicanálise, já que Cobra Norato parece perfazer uma regressão ao estágio da primeira infância, da fixação anal, relembrando o inegável interesse da criança pequena pelas matérias moles, sujas, pegajosas. Com a ação do meio social bem como por uma espécie de maturação psíquica, a criança segue um devir de limpeza, além de conhecer também a imaginação da matéria dura. Mas isso não ocorre sem que antes viva a primitividade dos instintos plásticos. A passagem do mole para o duro é delicada, entretanto, como postula a psicanálise, “somente quem manipula a massa na hora certa [no tempo certo] tem chances de se tornar uma boa massa” (BACHELARD, 1991, p. 88).

A experiência que o sujeito tem da lama, lembra ainda Gaston Bachelard (1991), remete a circunstâncias íntimas, a devaneios recalçados, o que para nós, no caso de *Cobra Norato*, põe em jogo sentidos que estão tanto para o desenvolvimento do indivíduo, quanto para o desenvolvimento da espécie, da coletividade. *Cobra Norato* em seu regresso ao ventre, “ventre do mato”, recupera a oportunidade de uma educação bem compreendida, onde o plasma viscoso poderá ser vivido na terra do Sem-fim como tendência a ser plenamente experimentada e superada, não recalçada.

De geografia informe e ilimitada, a terra do Sem-fim é aquática, florestal e lamacenta, principalmente lamacenta. O pendor natural da sensibilidade da cobra não a conduz à conquista ou domesticação da lama. Raul Bopp postula uma espécie de viscoso em si, uma vontade de potência que, neste momento, supera a tentativa de dominação do visgo. A serpente se deixa levar pela lama, desliza por ela, segue o “pendor” da matéria plástica na qual vai finalmente se perder.

A partir desse momento a lama se impõe para contagiar a dissolução do ser. De certa maneira, a cobra deixa de ser um objeto particular para se tornar parte/fragmento daquela

matéria. “Diante de uma matéria um tanto insidiosa ou fugidia, o tateante e o tateado se individualizam mal, um é lento demais, o outro é mole demais” (BACHELARD, 1991, p. 92). Não haverá mais nem Cobra Norato nem ambiente, mas uma só pasta na qual estão intimamente ligados, abraçados e perdidos.

Assim como o que se costuma dizer sobre as obras da escultora Maria Martins⁹⁰, em *Cobra Norato* “a metamorfose não tem fim”, posto que a desfiguração de um determinado ser, também aqui será sempre a figuração de outra forma. Cobra Norato se funde a um emaranhado de galhos, raízes e folhas que criam as vozes da floresta.

Árvores de galhos idiotas me espiam
Águas defuntas estão esperando a hora de apodrecer

Escorro por um labirinto
com árvores prenas sentadas no escuro
Raízes com fome mordem o chão

Carobas sujas levantam o vestidos
Como cachos de lama pingando

Açaís pernaltas
movem as folhas lentas no ar pesado
Como pernas de aranha espetadas num caule (Canto VII, p. 12)

Por isso, não será por acaso que na interpretação artística para o poema em questão, Oswaldo Goeldi (1937) buscará ilustrá-lo pautando-se na indiferenciação entre figura e fundo. Como descreve Priscila Rufinoni (2006, 187), nas ilustrações de Goeldi para o poema *Cobra Norato*, “os animais, uns entrelaçados aos outros pela trama das linhas [...] criam um tecido de formas desenraizadas pela falta de distanciamento [...]. Todos os bichos fundem-se na matéria, assim como o cabelo da filha da rainha Luzia funde-se ao lago.”

⁹⁰ Em março de 1943, a escritora, ensaísta e escultora Maria Martins inaugura sua terceira exposição individual, *Maria: New Sculptures*, em Nova York. Antes dessa mostra, a escultora já voltava sua atenção para temas brasileiros. O catálogo preparado para a exibição narrava brevemente mitos que envolviam alguns dos personagens apresentados na exposição como Cobra Grande, Yara, Yemanjá, Iacy, Boto, entre outros. No entanto, a novidade que se verifica a partir da *New Sculptures* é a substituição das formas convencionais – em suas límpidas linhas horizontais e verticais – por traços oblíquos e formas entrelaçadas. Era a Amazônia que Maria Martins buscava figurar nessa mostra. E este conjunto de esculturas situa uma transformação na concepção formal dos trabalhos de Martins: antes suas peças se rendiam a uma representação mais tradicional da figura humana, porém, a partir de sua abordagem amazônica, as figuras passam a ser representadas de modo entrelaçado à natureza, são corpos em plena transformação, aproximados de outras formas orgânicas, personagens fundidos ao emaranhado de galhos e folhas, humanos em extensão ao animal e ao vegetal. Disponível em: [http://www.mam.org.br/projetos/maria-martins-metamorfoses/](http://www.mam.org.br/projetos/maria-martins-metamorfozes/) Acesso em: 10/09/2013.

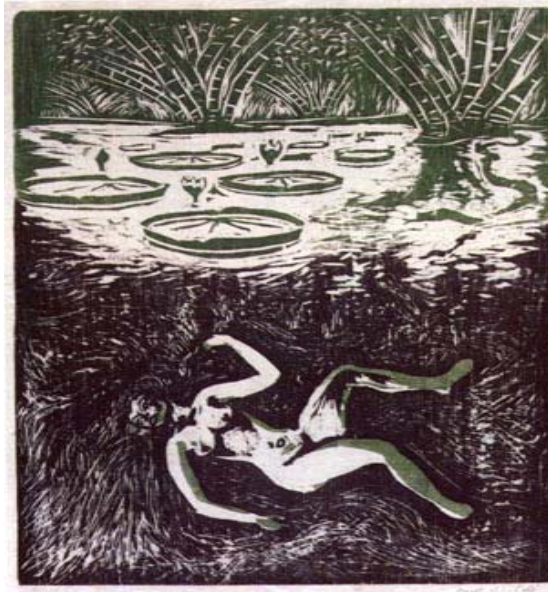


Ilustração 1: Ilustração sem título feita por Oswaldo Goeldi para *Cobra Norato*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Edição especial, 1937.

A figura de Norato, portanto, integra-se à natureza, confunde-se a esta e, em última instância, é esta mesma natureza. O homem se metamorfoseia em cobra que, por sua vez, misturado ao “ventre do mato”, torna-se parte da paisagem numa mescla entre fauna e flora. Em igual medida, o animal, aproximado ao vegetal, vê-se lama, ou seja, matéria primordial feita de orgânico e inorgânico.

Estamos diante de uma impregnação carnal na qual os objetos deixam de existir como tais, submetendo-se a uma vida em comum. Há de se considerar que não estamos tratando de um animal qualquer, mas sim de uma cobra, animal que se arrasta, que tem todo o seu corpo pregado ao chão. Cobra Norato entrega-se à presença inteira do mundo, estando aberta à penetração da lama por todos os poros de sua pele.

Com os olhos apagados e com a força de seus passos roubada pela lama, no ensaio do sonho e da sensação das molezas do visgo, a serpente se dissolve de modo febril, torna-se um ser imbricado na impessoalidade dos “longos tanques de lodo-pacoema”, confundindo-se com toda a matéria orgânica ali presente. A viscosidade da lama torna-se um símbolo, uma força, um princípio de união e, ao mesmo tempo, uma potência onírica⁹¹. Como se diz no canto XXIII, Cobra Norato está de mussangulá:

Quero dormir três dias e três noites
 com sono de Ecutipuru (Canto X, p.16)
 Bocejam árvores sonolentas (Canto II, p.3)
 A lua nasceu com olheira (Canto XI, p.17)
 As águas grandes se encolheram com sono (Canto XI, p.17)

⁹¹ O tema “sono/sonho”, será retomado no tópico 3.1.3 *Cobra Norato viajando no Sem-fim*.

Os céus se espreguiçam (Canto XII, p.19)
Acordam-se raízes com sono (Canto XII, p.19)

O poema noturno sugere um estado de atividade psíquica, em que a sonolência da cobra e do ambiente apontam para uma disponibilidade alucinatória, para a aceitação da noite, dos mistérios da selva, dos enigmas do mundo, de tudo aquilo que está para além da luz e da razão, afinal “–Há tanta coisa que a gente não entende, compadre.”⁹² Cobra Norato está “com os olhos entupidos de escuro.”⁹³ Se a serpente, ao se liquefazer, ainda guarda um resto de consciência e o necessário de lucidez é para provar a intensidade de sua inconsciência freudiana e surrealista, naquela experiência visceral.

Cobra Norato abandona-se à natureza, rende-se à argila, penetra sua substância, circula livremente através dos objetos como num meio homogêneo (RICHARD, 1954)⁹⁴. A heterogeneidade, própria de uma visão à distância, fica comprometida e o mundo, naquela infância da terra, aparece novamente como pleno.

A serpente penetra na terra do Sem-fim como num lugar sagrado, ali está sua força, o âmago da natureza. Ao contrário da “indiferença” das matérias duras, a lama é como uma carne que responde aos movimentos da cobra, uma matéria que interage, se modula com seu rastro. A serpente vê na lama os seus passos, vê na natureza sua própria vida. No tempo em que a lama primordial estende sua corrente sobre o mundo, Cobra Norato desce nela todo o seu corpo.

Para um ser que não quer fazer nada, que quer permanecer asseado, limpo, puro, encontrando o universo em ordem, o viscoso apresenta-se como uma arapuca, uma ofensa, matéria de enervamento. Mas, Cobra Norato, ao contrário, parece repetir as palavras de Bachelard (1991, p. 94): “se me fosse absolutamente necessário viver o viscoso, eu é que seria o visgo.” A serpente se dissolve na experiência existencialista do contato com o visgo, circunscrevendo aquilo que poderíamos entender como um verdadeiro banho de lama. E banhos de lama, ainda de acordo com Bachelard (1991, p. 105), recuperam uma saúde primitiva, arrancam o homem de si mesmo e o unem à natureza. A lama é como uma reserva de espíritos vitais, daí o magnetismo dessa matéria. Assim, acrescenta o mesmo autor, “andar de pés descalços numa lama primitiva, numa lama natural, devolve-nos a contatos primitivos.”

⁹² BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto XXIII, p.31.

⁹³ Id., *Ibid.*, canto XVI, p.23.

⁹⁴ Como não há tradução oficial publicada em português para o livro “Littérature et sensation” de Jean-Pierre Richard, foram utilizadas neste trabalho as traduções livres feitas por Marcelo Santos para as reuniões do grupo de estudos Corpo e Experiência (UERJ). Aproveitamos aqui algumas ideias presentes no livro de Richard para pensar o poema *Cobra Norato*.

Lama é matéria cósmica, orgânica. Pela lama Cobra Norato volta à mãe, à infância, ao ventre do mato, submetendo-se às potências materiais da terra. No poema, todos os seres estão unidos por uma energia cósmica vital. O tempo de *Cobra Norato* é o tempo da lama, o tempo dos mitos, da presença total. Da mesma forma que “as matérias untuosas atraem para si e conservam as riquezas alimentares” (BACHELARD, 1991, p. 99), a lama, em *Cobra Norato*, é o elo que une todos os seres:

Chiam longos tanques de lodo-pacoema
Os velhos andaimes podres se derretem
Lameiros se emendam
Mato amontoado derrama-se no chão (Canto VI, p. 11)

Os lameiros se emendam e emendam o mundo. A lama, massa para sempre mole, é como o grude que une todos os reinos. E, em *Cobra Norato*, é a cola do mundo. Num espaço como este, o ser nunca se sente só ou enclausurado no seu modo de existir, o ser participa de uma totalidade. Projetam-se nesse conjunto simbólico as relações de princípio de todas as coisas: água e terra germinativas, origem e centro da vida. Ao atravessar a floresta cifrada mordendo raízes, Norato sente-se “bater em cadência com a pulsação da terra” (Canto XVIII, p. 26). É este o sentido do biológico, como parte da aprendizagem de um sentir integrado com o mundo que se manifesta no poema. Em uma sociedade como a nossa, que já esquece o contato com as raízes primordiais, parte perdida da infância, evoca-se, segundo Lígia Averbuck (1985, p.115), uma percepção inocente de mundo realizável pelo sentido global do existir.

A lama e as formas do mito em *Cobra Norato* remetem a um sentido de globalidade em que o herói e a natureza se identificam e se unem na realização fecunda da energia impulsionadora que matem a coesão de tudo o que vive. É este mundo primitivo da lama e do mito, em que os seres respiram a mesma totalidade da existência, que ajuda a formar a atmosfera da terra do Sem-fim.

- O que vocês fazem lá em cima?
- Tenho que anunciar a lua
quando ela se levanta atrás do mato

- E você?
- Tenho que acordar as estrelas
em noites de São João

- E você?
- Tenho que marcar as horas no fundo da selva.⁹⁵

⁹⁵ BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto V, p.10.

Cada elemento tem sua função, reflexo da unidade perfeita. Tem-se assim, como, assinalou Averbuck (1985, p. 114), a percepção de que as formas e o caráter da natureza se assentam no fato de que todas as partes estão relacionadas entre si. “Na terra do Sem-fim as coisas só têm sentido em sua realidade imediata, na sua vida conjunta, e nada existe que não esteja relacionado com o todo.”⁹⁶ Na recuperação de um passado onde os seres da natureza formam um todo único sem divisões, a lama também ajuda na solicitação de uma leitura única da paisagem, afinal é nela – em sua nebulosa indiferenciação – que os objetos acham-se imersos. Retorna-se no poema a um estado caótico embrionário que a imagem do Sem-fim sugere muito bem:

Passo nas beiras de um encharcadiço
Um plasma visguento se descostura
E alaga as margens debrunhadas de lama

Vou furando paredões moles
Caio num fundo de floresta
Inchada alarmada mal-assombrada

Ouven-se apitos um bate-que-bate
Estão soldando serrando serrando
Parece que fabricam terra...
Ué! Estão mesmo fabricando terra⁹⁷

Neste cenário magmático, o espaço, como pontua Lúcia de Oliveira (2002, p. 290), “está saturado de perigos iminentes, cada coisa está pronta para se transformar em outra”, ali as forças primordiais geradoras do mundo estão em plena atividade. *Cobra Norato* relata assim os eventos primordiais mediante os quais os objetos cósmicos, os objetos da natureza, passaram a existir. É pela terra, ou melhor, pela lama, que se conta a história de como era o mundo no princípio, história em que todos os seres se tornam reais e significativos.

Neste universo de cobra impregnada por lama, de homem impregnado pelo princípio natural da existência, a vida é regida pelos caminhos do primitivo, da essencialidade, do instinto. *Cobra Norato*, como lembra Averbuck (1985, p. 116), “assume os valores para os quais apenas a vida é razão de ser: o imperativo da fertilidade para as mulheres [...]” e a valentia, a coragem, a força viril para o homem em pele de cobra: “Onde irei eu/ que já estou com o sangue doendo/ das mirongas da filha da rainha Luzia?”⁹⁸ *Cobra Norato* se dispõe aos perigos da floresta. Pela febre da carne, pela garantia da preservação da vida, Norato enfrenta a Boiúna e realiza a grande viagem pelas terras do Sem-fim.

⁹⁶ AVERBUCK, 1985, p.114.

⁹⁷ BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto VI, p.11.

⁹⁸ BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto III, p.8.

A vitalidade visceral torna-se o principal ingrediente do poema. Cobra Norato, mais uma vez, sente a natureza no próprio corpo. Nesta unidade vital do primitivo, o corpo não é objeto, mas sim sujeito natural do ser total. Experimentando a floresta em seus múltiplos submundos, Cobra Norato desce ao chão com a fascinação dos sentidos, entregando-se a toda experiência sensorial, no tempo em que as plantas e os animais falavam, no tempo da fundação, no tempo da lama:

Um fio de água atrasada lambe a lama (Canto II, p. 5).
 Caules gordos brincam de afundar na lama (Canto III, p. 8).
 Um charco de umbigo mole me engole (Canto III, p. 8).
 Raízes desdentadas mastigam lodo (Canto IV, p. 9).
 A correnteza se arrepia
 descascando as margens gosmentas (Canto IV, p. 9).
 o charco engole a água do igarapé (Canto IV, p. 9).
 Carobas sujas levantam os vestidos
 com cachos de lama pingando (Canto VII, p.12)
 Quero que você me ensine a sair dessa goela podre (Canto IX, p.14).
 Coagulam-se estirões visquentos (Canto XIV, p.21).
 O charco desdentado mastiga lama (Canto XVII, p.24).
 O mangue pediu terra emprestada
 para construir aterros gosmentos (Canto XX, p.28)
 A água engomada de lama
 Resvala devagarinho na vasa mole (Canto XX, p.28)

No entanto, é preciso que se diga: “a existência viscosa da massa, não pode ser mais do que um ponto de partida, uma excitação para uma experiência dominada.” (BACHELARD, 1991, p. 97). Cobra Norato está apenas manipulando a massa na idade certa, na infância da humanidade, na infância da terra. O tempo vai impor à matéria pegajosa um dever de firmeza, como num esquema de ações que impõem um progresso.

O grude tende sempre a se tornar vontade de se desgrudar, lembra Bachelard (1991, p.96). Não se pode absorver uma existência no eterno visgo. O viscoso e o interesse pela viscosidade caracterizam apenas uma etapa da existência. Assim como trabalha mais confiante a mão que encontra na farinha, ou no fermento, um companheiro contra a viscosidade, assim também se entrega a serpente à experiência do visgo. M. Cavalcanti Proença (1971, p.476) entende que enquanto o herói demanda a princesa sonhada, o mundo está se construindo para a chegada do dia, para o momento em que as águas se retirarão e a terra virá a flor. Cobra Norato não luta contra o visgo, mas sabe que uma hora ele passará, será vencido.

A matéria mole, no entanto, está sempre exposta à inversão de valores, à ambivalência. A lama que incita atração também provoca repulsa. Seu valor anda lado a lado do seu antivalor. Afinal, o que é a lama? Da mesma forma que pode ser pensada como saudável – matéria orgânica geradora de vida – também pode ser considerada mistura de tudo o que é

abandonado, fraqueza e imundície, tudo que teve forma e se perdeu. Lama é substância [des]valorizada. Lama é geração e, ao mesmo tempo, putrefação. (BACHELARD, 1991, p. 101).

Isso torna ainda mais preciosas as imagens que nos fazem descobrir um passado desaparecido. Afinal, há casos em que se desvaloriza para valorizar. Unindo no mesmo espaço as metáforas do início e do fim podemos pensar que o poema derruba fronteiras e integra o Brasil originário ao Brasil maduro, o Brasil do passado ao do presente.

Se a brasílica terra do Sem-fim deve ser convertida em ouro, é preciso que primeiramente retorne à lama, como ocorre no poema. Uma autofagia da terra. Assim, apenas a lama Brasil pode se converter em ouro. Neste caso, é preciso perder para ganhar, para ter a possibilidade de fazer surgir do valor diminuído o ímpeto que dará o valor material supremo. O lírio mais lindo brota da lama.⁹⁹

Cobra Norato é um retorno à lama para que se possa sair da lama reinventado. O solo, em *Cobra Norato*, ativa uma vida rejuvenescida que sai de uma lama saciada de imundície. Assim, a poética de Raul Bopp também se serve da metáfora da flor que sublima a sujeira. Uma dialética que, como a de Strindberg¹⁰⁰ (apud BACHELARD, 1991, p. 102), atua no nível cósmico. A terra do Sem-fim é uma matéria de atolamento. Dessa forma, a poesia se desenvolve num simbolismo do baixo em direção ao alto. Possibilita-nos viver, em nossa infância coletiva, uma sublimação normal e salutar. O Brasil é uma magna flor que sai do abismo lamacento. Da lama, *Cobra Norato* chega ao ouro, ao lírio; do primitivo, chega ao civilizado; da floresta chega à escola, ou seria o caminho contrário?

Por tudo o que vimos, consideramos que o poema em questão se inscreve numa linha de valorização da selva, dos mitos e dos instintos naturais do ser. Entretanto as descrições do ambiente que corroboram para esse entendimento são abaladas por aquelas que investem no Sem-fim caracteres do contexto urbano.

“A floresta ventríloqua brinca de cidade.”¹⁰¹ Tudo o que nela existe se submete à lama, porém, como veremos, sem deixar de perfazer a urbe. A terra do Sem-fim será a um só tempo lama e concreto, natural e tecnizada. Como dissemos anteriormente, o poema une no mesmo espaço as metáforas do início e do fim, e agora não somente pelas figurações da lama, mas pela sobreposição de imagens primitivas e modernas. Ainda que aparentemente paradoxais, tais associações oferecerão margem para novos sentidos, numa ação que tentará a

⁹⁹ Aproveitam-se aqui as ideias de Jérôme Cadan, em *Les livres de Hierome Cardanus: CADAN, 1556* apud BACHELARD, 1991, p. 104.

¹⁰⁰ STRINDBERG, August. *Le songe*. Paris: Spe, 1970.

¹⁰¹ BOPP, Raul. *Cobra Norato*, 2009, canto XXVIII, p.44.

aproximação e a harmonização de dois mundos a princípio opostos e equidistantes: a floresta e a escola. É também para esse nascimento que a cobra se abre.

2.2.3 Cobra Norato: homem natural-tecnizado

“Aqui é a escola das árvores/ estão estudando geometria”. Estes são os primeiros versos do V canto de *Cobra Norato*, versos que assimilam uma das ideias mais caras à filosofia antropofágica: a do homem natural-tecnizado. Sob o adjetivo natural-tecnizado temos um par de campos semânticos que buscarão sintetizar a união entre os universos primitivo e civilizado. Já sabemos que a reação modernista de 1922 esquivou-se dos modos convencionais de expressão, mas o vislumbre de um pensamento novo deu-se com o imperativo do retorno aos valores nativos. A corrente oswaldiana se alimentará disso e *Cobra Norato*, poema que devassa os signos da cultura indígena, repercutirá tal noção em processo bastante vasto.

Não esqueçamos que os modernistas de 22 estavam, naquele tempo, diante de uma nova escala de experiências condicionadas e possibilitadas pela tecnologia, pela máquina, empolgados com o novo conjunto de meios de informação, comunicação e produção. O centro-sul do Brasil que transformava a natureza ao redor, investia na “sobrenatureza do meio ambiente técnico da civilização industrial urbana” (Nunes, 2011, p.17). Os artistas modernistas viviam a inauguração de uma nova era, de um novo tempo. Era o mundo do progresso, das coisas mutáveis, dos objetos que se movem no espaço. Era o mundo em que, ainda segundo as palavras de Benedito Nunes, “a própria ciência funciona como varinha de condão.” Portanto, como desprezar aquilo que para eles parecia tão surpreendente mágico quanto os mitos africanos e ameríndios que os fascinavam?

A proposta do homem natural, tal como desejavam os apreciadores da antropofagia, remetia à reinvenção do presente, afastado que estava do tempo dos instintos, da atmosfera do encantamento, da liberdade edênica, da comunhão fraternal. A ideia do homem tecnizado, assimilava, por sua vez, as maravilhas da idade vivida pelos modernistas, catalisadora ao mesmo tempo dos louros da cultura intelectual renovada e dos benefícios que seriam gerados pela vitória política da máquina. (AVERBUCK, 1985, p.170)

O poema *Cobra Norato*, por sua malha analógica, corrobora para a tentativa de aproximação de dois espaços/tempos: O Brasil do Sul e o Brasil do Norte, a Idade de Ouro em

que existíramos e a Idade de Ouro a que voltaríamos. Nestas duplas estão contidas as expectativas da Revolução Caraíba, da qual, como veremos, o poema *Cobra Norato* participa.

Partindo de um desejo de renovação da vida que atingisse toda a existência considerada, seja ela social ou individual, *Cobra Norato* remonta o passado imemorial da humanidade, num apelo à sociedade primitiva, onde não havia nem propriedade privada, tampouco concentração de poder. A serpente caraíba, por sua parte, reúne as energias que animam um desenvolvimento humano saudável. Porém, o reestabelecimento deste tempo não se daria pela volta pura e simples à oca. O retorno seria então criado pelo caminho máximo do progresso. Teríamos de volta a infância da espécie, a sociedade matriarcal e um novo estado da natureza nascidos do avanço, da assimilação da técnica. A máquina nos devolveria a liberdade perdida (OSWALD, 1950)¹⁰².

Cobra Norato não foge a esta proposta, mas ao contrário, mais uma vez deixa explícita sua identidade ideológica na conformação poemática e põe-se como exemplo fecundo da utopia caraíba oswaldiana. Tal plataforma se materializa no processo imagético costurado ao longo da poesia, circunscrevendo significados que realizam o mundo bárbaro pelas metáforas da civilização. A primeira delas, como aponta Lígia Averbuck (1985, p. 171), encontramos logo no canto I, na metamorfose do homem em cobra: “Me enfió nessa pele de seda elástica”, momento em que se atribui ao objeto natural que é a pele da cobra uma qualidade “industrial”, posto que a seda é um tecido, elemento tátil produzido por mãos humanas em contexto fabril.

Se as árvores estudam geometria, também o “riozinho vai para a escola/ está estudando geografia.” (Canto XII, p.19). Os pássaros, por sua vez, com dificuldades para entender a matéria, estão sendo castigados: “Se não sabem a lição/vocês tem que ser árvores.” (Canto V, p.11). O ambiente da selva alude ao contexto do aprendizado sistemático, com toda a sua rotina: a lição, a geometria, a geografia. A floresta, que remete ao primitivo, não está separada da escola, espaço moderno, que forma para o futuro, “chave para o progresso de uma nação”. Tudo isso remete ao ideal do *Manifesto Pau Brasil*, na busca pela composição híbrida de duas metáforas de mundo, o da cultura nativa unida ao melhor da nossa demonstração moderna.

Há muitas outras associações que atribuem aos seres da floresta atitudes do homem civilizado: “Rios obrigados a trabalhar” (Canto IV, p.9), “Gaivotas medem o céu.” (Canto XII, p.19), e assim como a capital São Paulo, cidade que não dorme, as “Árvores-comadres/ Passam a noite tecendo folhas em segredo.” (Canto VI, p. 11). Todos na natureza estão

¹⁰² ANDRADE, Oswald. *A crise da filosofia messiânica*. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

trabalhando, exercendo suas funções, repetindo a rotina das grandes urbes. É a vida primitiva num casamento conceitual com o “boom” da modernidade.

Na evocação do sentido de “criação do mundo”, contida nas inúmeras metáforas da gestação e, sobretudo, na própria ideia de Amazônia como imagem da “gênese” – referida pelo próprio Raul Bopp –, vê-se a cidade plasmar-se na floresta. Bopp cola o processo natural da gestação ao processo urbano da fabricação.

Ouve-se apitos um bate-que-bate
Estão soldando serrando serrando
Parece que fabricam terra
Ué! Estão mesmo fabricando terra (C.N, canto VI, p. 11)

A terra do Sem-fim remete à selva primitiva, mas ao mesmo tempo é espelho da selva de pedras e, assim como esta, não silencia. O Sem-fim é dinâmico também por ser cidade, com os chiados das marias-fumaça, com os andaimes na fachada dos prédios, com os caminhos que ganham com o tempo status de rua, com seus ambientes residenciais, com seus espaços em construção.

Chiam longos tanques de lodo-pacoema
Os velhos *andaimes* podres se derretem (Canto VI, p.11)

Temos que pegar distância
antes de chegar a maré baixa
Este rio é a nossa *rua* (canto XII, p.19)

Nacos de terra caída
vão fixar *residência* mais adiante
numa *geografia em construção* (Canto XIII, p.20)

Voltam lentamente rio acima
comboios de matupás pra *construção* de novas ilhas
numa *engenharia*¹⁰³ silenciosa (Canto XXII, p.30)

Como se observa, várias são as analogias que contaminam o mundo amazônico pela vivência do civilizado. A maioria dessas associações só o olhar do homem da cidade poderia estabelecer.¹⁰⁴ A ideia da indústria, da produção, da fábrica, da construção está na esteira de um mundo do qual Raul Bopp, enquanto homem do Sul, já fazia parte. As descrições do ambiente realizadas pelas metáforas urbanas fazem com que o primitivo seja explicado pelo moderno, o rural pelo urbano. Essas imagens, de cargas conotativas desenvolvidas em vários níveis, desdobram, sobretudo, a “valorização de uma perspectiva nacional no apelo à terra

¹⁰³ Quanto às palavras destacadas nos cantos e versos exemplificados, o grifo é nosso.

¹⁰⁴ No livro *Literaturas da floresta* (2011), Lúcia Sá tomará este fato como parte da argumentação que pretende apontar o poema *Cobra Norato* como destituído de lógica mítica. De acordo com a teórica, o herói Norato comporta-se como um estrangeiro, viajante alheio ao ambiente. Para Sá o personagem central do poema de Raul Bopp assume o ponto de vista civilizado. Essa ideia será problematizada por esta pesquisa mais à frente, no tópico “3.2 Cobra Norato: homem transplantado”.

vinculada às raízes históricas (as origens) e o caráter ‘civilizatório’, expressão do desejo de progresso.” (AVERBUCK, 1985, p.173).

Mamaronas da beira do rio sonham viagens
derretem-se na certeza
idades elásticas em transito. (Canto XIII, p. 20)

- Quem é que vem?
- Vem vindo um *trem*:
Maria-fumaça passa passa passa (Canto XXVIII, p. 44)

Uma árvore *telegrafou*¹⁰⁵ para a outra
psi psi psi (Canto XXVIII, p. 47)

Mas se o curso do rio-poema, poema-rio vai do primitivo ao civilizado, também vai do civilizado ao primitivo, pois, como sabemos, a revolução dos modernistas antropófagos propõe uma linha em desenho circular. Nessa cultura, na qual vamos observar as noções da opção poética Pau-Brasil, o progresso e a máquina são vistos como as soluções que liberariam o homem do trabalho como instrumento da escravidão. Longe do tipo de trabalho que se torna meio e fim da existência e obtendo do trabalho espontâneo um prolongamento das atividades vitais, o homem recuperaria não simplesmente a liberdade verdadeira e o sentimento lúdico, mas também sua condição primitiva. Assim, teríamos um homem cobra, Cobra Norato, numa existência de ócio, de festa, de instinto, isenta de medos e de culpas.

O que irrompe por essa fenda aberta é a sociedade Matriarcal¹⁰⁶, origem e destino do homem. Na Era da Máquina, a “dona de divinas tetas”¹⁰⁷ nos proporcionaria, pelo desenrolar desse processo utópico: a nova sociedade sem classes, a propriedade comum dos bens e da terra e a solidariedade que ligava o homem aos outros indivíduos. Mas todos esses aspectos estão organicamente entrelaçados e, se a mola propulsora do regime patriarcal foi o recalçamento dos instintos primários, a reviravolta da sociedade industrial primitiva, nascendo do ócio, da festa e da liberdade, reestabeleceria as relações sociais não opressivas.

O resultado desse processo é o Homem Cobra Norato, não ferido pela violência das relações patriarcais. O Homem Cobra Norato não tem conflitos de consciência, pois, sem códigos de conduta e moral para obedecer, sua realidade interior nunca entrará em conflito com a exterior. Assim, este homem será sempre um generoso, uma vez que está novamente vinculado à inteireza da sua Natureza, pelo recuo psicológico e social.

Mas a perspectiva do homem natural-tecnizado não alcança apenas o campo das experiências psíquicas, sociais e interpessoais, mas também o âmbito cultural. Então diríamos

¹⁰⁵ Op cit., nota 104.

¹⁰⁶ Cf. ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messiânica. In: _____: A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011.

¹⁰⁷ VELOSO, Caetano. "Vaca profana". In: *Totalmente demais* (CD). Brasil: Universal, 1986.

que se, como vimos, a floresta contém a cidade, a cidade também deve conter a floresta. Isso nos dá a medida do Primitivismo Pau Brasil, enquanto recusa tácita dos valores intelectuais que as camadas tradicionais ilustradas comprometeram. Muitos dos idealismos presentes no estilo urbano e racional da vida moderna fizeram com que a beleza do folclore, da tradição oral e da cultura mágica ficasse olvidada. As produções literária e artística de caráter erudito e imitativo estenderam seu lençol. Assim, a sabedoria nacional, segundo os modernistas, limitou-se a servir-se de gabinetismos e academicismos. Era preciso retomar por este arcabouço intelectual e contra este arcabouço intelectual o amálgama primitivo, reconsiderar e reincorporar o negro e o índio, elementos tantas vezes recalcados.

O homem intelectualizado, fruto da sociedade utilitarista, destruíra seu contato com a terra pela ânsia cientificista. O modernismo primitivista antropofágico segue a proposta de reconstrução e elaboração de um novo percurso, no qual as heranças esquecidas ou removidas são reincorporadas. Diante da riqueza primitiva, a nova consciência adquirida revisava os valores dominantes, os esquemas interpretativos da realidade, os modelos culturais interiorizados. (NUNES, 2011, p.7 et seq.) Esta nova consciência vai visitar as experiências e dimensões mais profundas e enigmáticas do real. O poema procurará conservar toda a autenticidade intrínseca à literatura mágica oral, recuperando o teor regenerador do mito para Brasil tecnizado. Afinal, nós nunca “admitimos o nascimento da lógica entre nós” (OSWALD, 1928).

O magicismo e a linguagem mitológica fazem parte da cultura brasileira, uma vez que dois dos nossos elementos étnicos – o africano e o ameríndio –, como bem lembra Vera Lúcia de Oliveira (2002, p.293), “possuem com o mito uma relação vital”. Por isso dissemos que na perspectiva circular do bárbaro tecnizado, a cidade também conteria a floresta, sugerindo a recuperação de outra forma de se relacionar com a natureza, com o universo e com a literatura. Teríamos novamente acesso a um mundo que se tornava estranho e alheio a nós.

A mocidade está desencantada, perdendo tempo com esnobismos culturais. Secou a alma no cartesianismo. Para que Roma? Temos mistérios em casa. A terra grávida. Vozes nos acompanham de longe. Arte não precisa de explicação. O “nosso” Brasil começa lá adiante. Terra do-sem-lhe-achar-fim [...]. (BOPP, 2012, p.122)

“Vamos passear naquelas ilhas decotadas? /Faz de conta que há luar” (Canto I, p.3), “-Então você tem que apagar os olhos primeiro” (Canto I, p.3). O magma simbólico da poesia boppiana é um convite para o mundo do encantamento com o qual também estávamos perdendo o contato. A revolução caraíba compreende, além da nova humanização lograda pela ausência do superego patriarcal, a renovação da cultura intelectual, desta vez enriquecida pelo popular, pelo encantamento e pela língua brasileira. A contribuição da originalidade nativa,

além de corresponder à nossa identidade cultural e artística miscigenada, respondendo às solicitações ideológicas do grupo, completariam o projeto da tão projetada arte nacional.

No caminho
vá convidando gente pro Caxiri grande

Haverá muita festa
durante sete luas sete sóis

Traga a Joanhina Vintém o Pajé-pato o Boi-queixume
Não se esqueça dos Xicos Maria-Pitanga o João Ternura

O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha
Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo
-Pois então até breve, compadre
Fico le esperando
Atrás das serras do Sem-fim (Canto XXXIII, p.57)

Ao final, após as várias lutas vencidas, quando Cobra Norato convida a todos para o seu casamento, o poema põe no mesmo patamar o encanto e o real, a Joanhina Vintém e a Tarsila do Amaral; o Boi-Queixume e Augusto Meyer; a selva e a cidade; o mundo mítico folclórico e o povo de Belém de Porto Alegre e de São Paulo. *Cobra Norato* realiza a harmonização do choque, além de ser por si só a própria metáfora da harmonização do choque, já que é homem e cobra, natural e sobrenatural. Além disso, a cobra primitiva vai se casar com a filha da rainha que, pelo título de realeza, pressupõe ascendência europeia. Por tudo o que vemos, *Cobra Norato* desfaz os contrários e corrobora para a ação da Revolução Caraíba, integrando o progresso do mundo novo à liberdade e à originalidade primitivas, instaurando o diálogo entre o Brasil moderno e aquele para o qual o mito é um fenômeno vivo, tornando-se frutífero pelo pensamento intelectual renovado. O casamento de Cobra Norato consagrará a união entre os tempos, os espaços, as culturas e as faces incomunicáveis do Brasil. É o matrimônio ente floresta e escola.

Por tudo o que vimos neste capítulo, toda obra de arte também é um objeto técnico por excelência, exige um esforço mental por parte do artista, faz-se com trabalho e modelação. A teoria de Friedrich Hegel¹⁰⁸ sobre a poesia revela, dentre outras coisas, que a competência da arte clássica está em dizer a verdade na forma adequada da verdade, os elementos que a constituem se ajustam perfeitamente a uma forma. Na arte clássica, pensava Hegel, o espírito encontra seu corpo, seu alinhamento harmônico.

“El arte convierte cada creatura en un Argo de mil ojos para que se vean el alma y la espiritualidad interior en todos los puntos” (HEGEL apud SZONDI, 1992, p. 212). Por seus olhos, a alma da arte não apenas vê, mas, principalmente, deixa ser vista. Afinal, os olhos são

¹⁰⁸ HEGEL apud: SZONDI, 1992.

as janelas da alma. A metáfora citada acima, utilizada por Hegel para pensar a arte clássica, clarifica a qualidade que a obra tem de incorporar formal, material e plasticamente o seu conteúdo. Assim, sua superfície, seja ela plástica ou poético-linguística, deixa ver seu conteúdo do mesmo modo que este conteúdo se manifesta na sua arquitetura. O método se transforma em conteúdo na estética clássica e estes permanecem intimamente ligados: “O signo e o nome da divindade tem o mesmo tempo e o mesmo lugar de nascimento.” (DERRIDA, 1973, p. 27)

Desse modo, entendemos que a arte, enquanto artifício e material técnico que é, lança mão de recursos para materializar as ideias nela contidas. Em *Cobra Norato*, por exemplo – poesia cujo tema é a aventura do herói mitológico Norato em busca de sua amada – a história versada por Raul Bopp, ao ser poeticamente processada, já não é mais o mito, e sim obra de arte. Como arte, sua organização figural, poética e simbólica materializa o projeto antropofágico, bem como sua filosofia. Entendemos tal objeto como tangível de estética, verificando suas camadas de procedimento, analisando sua urdidura, como fizemos neste capítulo.

Por questões óbvias, *Cobra Norato* não é uma arte clássica, tampouco se propõe a empreender uma experiência do clássico. Entretanto, assim como nas obras clássicas, aquilo que se diz em *Cobra Norato* está conformado na maneira como é dito, ou seja, o poema deixa ver, em todos os pontos de sua estrutura discursiva, em todas as metáforas que engendra, o tema que lhe serviu de base e os insumos da Antropofagia.

3 AO OU(T)RO: VIAGEM, DESCENTRAMENTO E AMBIVALÊNCIA

3.1 Há viagens e viagens

Em estudo publicado sob o título *A viagem e seu relato* (1999, p.13), o crítico Tzvetan Todorov, após várias considerações, lança a seguinte pergunta: “O que não é uma viagem?”. Na tentativa de responder à questão, o autor admite que “Por menos que se dê um sentido figurado a esse termo – e jamais podemos deixar de fazê-lo –, a viagem coincide com a vida, nem mais nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte?” Dessa forma, Todorov entende o caráter da viagem como parte do destino dos homens e ressalta a importância associada à simbologia da viagem na existência.

Seja no sentido figurado ou denotativo, podemos ainda indagar: o que resulta da viagem? Quais são as ações, ou transformações, ou reviravoltas que ela pode provocar? Estas questões são de grande relevo para a dissertação que aqui se desenvolve, pois se há uma grande coincidência entre os modernistas, de modo geral, Raul Bopp, particularmente, e Cobra Norato, está no fato de serem todos viajantes. Assim, recorreremos à pergunta maior: afinal, o que a experiência da viagem pôde a eles oferecer?

Compreendemos que no caso dos modernistas e de Bopp, a viagem, agora considerada como deslocamento no espaço, serviu de fonte que lhes possibilitou acumular experiência de outras tradições, numa representação do contato com o Outro e consigo mesmo. No caso de Cobra Norato, o personagem central parece realizar uma viagem épica. Passando por provas e perigos, o eu lírico na pele da cobra tem como destino a terra do Sem-fim, obcecado que está pela filha da rainha Luzia. A experiência do deslocamento é, como veremos, frutífera para Norato, como também importante para o poema que, metaforicamente falando, ultrapassa as fronteiras da ordem vigente.

3.1.1 As duas viagens da descoberta do Brasil

Atentando para o fato de que a experiência do viajante é influenciada não apenas pelo rumo que toma, mas também, e sobretudo, pelo objetivo da travessia, recordamos a viagem de

1924, feita ao interior de Minas Gerais pela caravana paulista, denominada no âmbito literário como “viagem de descoberta do Brasil”. Como seu contraponto, recorremos à viagem cabralina de 1500, oficialmente assim considerada. À parte das diferenças óbvias que englobam a historicidade desta última e o sentido figurado da primeira, pretendemos enfatizar aqui o quanto os “resultados” de uma viagem estão diretamente relacionados à postura adotada por quem viaja, assim será em todos os casos.

Silviano Santiago (1989, p.189) buscará na fala de Luís de Camões uma das respostas para a pergunta título de seu ensaio *Por que e para que viaja o europeu?*, assim prossegue: “Camões já nos dizia que se o europeu viajava era para propagar a Fé e o Império, no que tinha muita razão.” Nesta resposta observamos clara a motivação de Pedro Álvares Cabral, num pensamento capaz de sugerir o que foi a descoberta de 1500. A resposta camoniana, é preciso que se diga, enfatiza o objetivo colonizador e expansionista da viagem, sendo assim, como lembra Silviano, esta descoberta se firmará na falta de respeito para com o Outro e na intolerância para com seus valores.

A descoberta de 1500 é o efeito maior do gesto narcísico realizado por aquele que pretenderá ver sua imagem repetida por todo o mundo. O aspecto gratuito da viagem, bem como a curiosidade pelo que lhe é diferente não fez parte do jogo cabralino. Na viagem de 1500 não há ênfase na curiosidade, até porque, como diz Silviano (1989, p.190), a curiosidade “reduziria toda a questão da descoberta e da colonização, da conquista, a um exercício intelectual em torno da insatisfação do branco com sua própria civilização, ‘naturalmente’ propício ao universalismo.” O crítico acrescenta que a ideia de retirar do Outro o seu potencial contestatório à organização do Estado partiu dos não navegadores e não colonizadores, isto é, daqueles que na Europa permaneceram.

Dessa forma, Silviano Santiago (1989) conclui que mesmo diante do contraponto que as descobertas marítimas poderiam descortinar, os colonizadores europeus não foram capazes de entender e criticar os padrões religiosos e sociais da época, de refletir sobre a avalanche de intolerância, como por exemplo a religiosa, difundida pelo continente. Poucos são aqueles que como Montaigne conseguiram retirar desse acontecimento uma sabedoria e uma reflexão iluminada. Mesmo os que mais tarde viajariam para as terras americanas a fim de aqui se fixarem e começarem vida nova, não fizeram mais do que trazer para o novo solo os problemas, a intolerância e a perspectiva que os vitimava na Europa. O fato é que a descoberta do Brasil de 1500, ou o contato com o Novo Mundo, apenas deu aos viajantes europeus a garantia de legitimar valores intransigentes em outro lugar, não alterando em quase nada sua visão de mundo.

Por isso poderíamos dizer que das duas viagens de descoberta do Brasil, a de 1500 não será a mais enriquecedora – no sentido não material da palavra, claro – pelo menos não para os viajantes. Os embarcados nas caravelas portuguesas não retiraram desta travessia algo de verdadeiramente produtivo intelectual, filosófica e antropológicamente. Para os viajantes do século XVI, as coisas do mundo não tinham dono, a noção de propriedade será o modo pelo qual o europeu se manifesta, seja na relação com os seus ou com o Outro. Se eles tocam, pisam ou dominam, então possuem. Assim tudo o que circunda o viajante colonizador existe em estado de total disponibilidade (SANTIAGO, 1989, p.195). Eia aí a grande diferença: na “viagem de descoberta do Brasil” de 1924, os disponíveis serão os próprios viajantes.

A visita do poeta francês Blaise Cendrars ao Brasil, em 1924, dedicado no momento à conceituação estética do primitivismo, foi a desculpa que faltava para que modernistas da capital paulista e amigos realizassem a viagem a Minas Gerais. A época escolhida para a visita foi a da Quaresma e Semana Santa, já que a ocasião é tradicionalmente importante na região interiorana. Além de Cendrars, fizeram parte da comitiva, Tarsila do Amaral; Oswald de Andrade e seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho); D. Olívia Ghedes Penteadó, dama da aristocracia cafeeira, personalidade importante de São Paulo e mecenas dos modernistas; Godofredo da Silva Telles; René Thiollier; Mário de Andrade e Paulo Prado.

O percurso pelo interior mineiro – numa atitude de entrega ou, como dissemos, numa atitude de disponibilidade ao contato com a população e a vivência dos aspectos culturais locais – será de grande valor para experiência desta viagem, não por acaso sua denominação: “viagem de descoberta do Brasil.” A reflexão dos modernistas se deve muito a esse contato que, pretendendo-se direto com uma parte de povo brasileiro, foi capaz de identificar processos de criação popular percebendo-os mais livres e mais condizentes com nossas condições. (LOPEZ, 1976, p.16)

Buscando compreender a realidade brasileira como parte de um quadro latino-americano e em alinhavar, na medida das possibilidades, os ganchos da cultura nacional, adotando a cultura popular e o folclore como instrução para o conhecimento da terra e do povo brasileiro, a viagem de descoberta de 1924 foi o estopim da união entre a vivência de vanguarda metropolitana, a pesquisa de gabinete e o contato com o rústico, o primitivo, o arcaico. O encontro serviu aos modernistas como marcas de autenticidade cultural, o que firmaria a valorização do nacional. Além do enfoque e do objetivo, a assimetria entre as duas viagens de descoberta está também na pretensão de uma relação não dividida em ativos e passivos, como foi o caso da viagem de colonização. A viagem por curiosidade de 1924 objetivou o dialogismo.

Assim, a travessia de descoberta do Brasil de 24, gera como um dos seus resultados o amadurecimento no projeto nacionalista dos modernistas e rende, a seus participantes, reflexões acerca da realidade, não observadas nos viajantes europeus dos séculos anteriores. A viagem de descoberta do Brasil de 1924 ajudou a fazer com que o foco, a princípio concentrado no dado estético, passasse paulatinamente a alcançar o projeto ideológico modernista.

A partir daí os modernistas de São Paulo passarão a ser todos “turistas aprendizes”¹⁰⁹, entenderão o deslocamento não como ocasião para um espelhamento, como fizeram os portugueses, compreenderão o Outro não como barro para confeccionar seu duplo, como fizera José de Alencar (1969), mas se comportarão como tupis e, como dirá Eduardo Viveiros de Castro, “para o tupi, o Outro não é um espelho, mas um destino.” (CASTRO, 2007, p. 21). Há muito de sofisticado e revolucionário nesse ponto de vista. O Outro é um destino, e todo destino pressupõe um deslocamento, um percurso, isto é, uma viagem. Nesse caso o movimento é para fora, antinarcísico, numa equivalência ao “só me interessa aquilo que não é meu.”

A fórmula poetizada de Viveiros de Castro não deixa de ser uma interpretação do que é a antropofagia, dentro das alternativas disponíveis para a constituição de um discurso desalienado. À diferença do viajante europeu, esse deve ser o porquê e o para quê do viajante brasileiro. Esse será o porquê e o para quê do viajante modernista, inclinado que está ao comportamento do *Homem Cordial*, como os indígenas descritos por Sérgio Buarque de Holanda.¹¹⁰ Eis aí a diferença, o viajante modernista quebra o espelho para sair do outro lado, perfazendo uma linha de fuga.

No homem cordial, a vida em sociedade é de certo modo uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se em si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo cada vez mais, à parcela social, periférica que no brasileiro – como bom americano – tende a ser o que mais importa. Ela é, antes, *um viver nos outros*. (Grifo do autor)¹¹¹

“A perspectiva ocidental sempre teve como marca a demonização do Outro, confrontando o princípio da diferença, da variação, da alteridade ao princípio teológico da

¹⁰⁹ Alusão à série de textos de Mário de Andrade, publicada no Diário Nacional. *O turista aprendiz* reúne, em forma de crônica, as narrativas do autor sobre suas “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega.” São viagens de pesquisa feitas em 1927.

¹¹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O homem cordial*, p.139-151. In: *Raízes do Brasil*. Disponível em: http://fjm.ikhon.com.br/proton/imagemprocesso/2013/07/EC3ED65F077EA3F500E4%7Dh_s_b_de_rz_br.pdf Acessado em: 03/08/2013.

¹¹¹ Id., *Ibid.*, p.147.

coincidência, da semelhança, da verdade.” (CASTRO, 2007, p.30). Assim, contradizendo a famosa frase de Sarte, “o inferno são os outros”, os viajantes modernistas entenderão que fora do Outro não há salvação. O que se pretende após o entrelaçamento cultural é a consciência de que, depois do primeiro contato, esse é caminho natural, inevitável e desejável. Apesar disso, a noção do Outro como destino não significou para os modernistas que este Outro estivesse lá esperando. Mas sim um destino que eles deveriam alcançar. Era preciso, portanto, tornar-se o Outro, alterar-se, fazer-se diferente, conhecê-lo para conhecer-se.

Por isso, como dissemos, os modernistas paulistanos serão todos turistas aprendizes em passeio por uma realidade experimentada ou observada, nunca abrindo mão de explorá-la em seu aspecto real ou ficcional. Assim, por seu senso crítico – e ajudados por sua concepção de realidade latino-americana – os modernistas passarão a entender que diferente de uma visão europeia, caracterizada pela razão e pelo tecnicismo, nossa realidade seria a do extraordinário, presente na peculiaridade, sensível à abordagem surrealista que denuncia o descabimento da ótica ocidentalizante.

Assim, viajando pelo nordeste, Mário de Andrade perceberá que “ainda há um Brasil por descobrir e valorizar, para ser entendido enquanto vida e cultura do povo.” Desse modo, vale acrescentar que esta será uma das gerações de artistas mais afeita às viagens, às pesquisas etnográficas, ao enfoque sociológico, encontrando nos causos, nas danças dramáticas, nos misticismos, as condições da vida regional, a partir de uma leitura nova, que conseguirá abandonar a caracterização do regional através do exótico e do pitoresco, já que se preocupará com as possibilidades de intervenção, relações de produção e classes sociais. (LOPEZ, 1976, p.41)

Além da viagem à Minas Gerais, Mario de Andrade, por exemplo, se aventurará em “viagens etnográficas” pelo Norte e Nordeste. Daí serão gerados o diário de 1827, organizado como livro em 1943, e a série de crônicas “O turista aprendiz”, do Diário Nacional, com aparência de diário de correspondente. Numa proposta de gênero que seria a narrativa de viagem, ambas oferecerão ainda documentação fotográfica com particularidades regionais, aspectos da paisagem, formas de trabalho, tipos humanos, arquitetura, contribuindo para a iconografia do Modernismo. Os registros, mesmo fragmentários, são bem estruturados. Mário será um aprendiz bastante metucioso, realizará um misto de discurso jornalístico ligado ao imediato e literário, trabalhado artisticamente.

No diário, como na memória, está o cronista, que pode ater-se ao relato de um presente histórico, visando a objetividade e mesmo a documentação, isto é, o cronista à Fernão Lopes. Mas ao mesmo tempo, ele pode desempenhar o papel de cronista de si mesmo, de seu tempo, percebendo seus sentimentos e suas emoções,

muitas vezes vendo sua experiência do cotidiano como narrativa e trabalhando-a como tal (ficcionalista) (LOPEZ, 1976, p. 39).

O turista aprendiz não só revela sentimentos e fatos do cotidiano, como também a atividade de criação, o exercício de literatura pensado para o público. Mário escreverá casos e muitas vezes emprestará ao verídico, um tratamento de conto. A abertura para a narrativa de viagem procurou não deixar fugir a força de uma visão impressionista, capaz de entrelaçar a referencialidade e a poeticidade, fazendo da experiência vivida nas viagens textos com intenções artísticas.

O que marcará as visitas de Mário será a ânsia de realizar pesquisas sistemáticas em regiões que se ofereciam como ricas em tradições populares. Com as leituras de obras de Folclore, os Modernistas entenderão o Norte e o Nordeste como grandes repertórios das culturas que desejam conhecer. A Amazônia, por exemplo, exercerá forte atração sobre os Modernistas, a julgar-se pelos textos que a mencionam, ou que nela foram inspirados. O próprio *Macunaíma* (1928), ainda em fase de redação durante a visita de Mário ao Norte, em certa medida, se alimenta daquela vivência tropical: “Durante essa viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver.” (ANDRADE, 1976, p.49)

As viagens dos Modernistas, a julgar pelas de Mário, pode-se dizer que eram fundamentalmente marcadas pela preocupação da pesquisa etnográfica, que procurava entender as particularidades do Brasil através da observação da vida do povo. Muitos dos personagens filhos do Modernismo de 22 terão a experiência enriquecida pela vivência do trajeto, do percurso. Três obras aqui já mencionadas, como *Macunaíma* (1928), *Martim Cererê* (1928) e *Cobra Norato* (1931), têm no deslocamento espacial formas de dizer a riqueza cultural do Brasil.

Viaja-se para entender o Outro ou ser o Outro, posto que o Outro será o destino tanto dos tupis quanto dos Modernistas. Mas, se comparamos, por exemplo, o discurso de Mário de Andrade ao de Raul Bopp, encontraremos uma diferença evidente sobre a personalidade dos dois. Diz o autor de *Macunaíma*.

Mas para o antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência... (ANDRADE, 1976, p.49)

Essa sensação de desterro, presente em Mário, passará longe de Raul Bopp que em *Vida e morte da Antropofagia* (2008, p.21), no tópico intitulado “Interesse em conhecer o Brasil, já comenta:

Como se sabe, fiz cada ano do curso de Direito em uma diferente academia. Iniciei no Sul, cursei o terceiro ano no Recife, o quarto em Belém do Pará, o quinto no Rio de Janeiro. Pude, dessa forma, conhecer um pouco do Brasil, especialmente o Norte. Viajava sempre que podia, para assistir festas folclóricas. Fazia exames na segunda época.

Como se sabe Raul Bopp é filho de imigrantes alemães. O autor de *Cobra Norato* conta que tanto os seus antepassados paternos (os Bopp), quanto os maternos (os Kroeff) embarcaram para o Brasil num anseio de vida nova, movidos pelo que chamou de “desejo de evasão” (2008, p.17): “Com certeza, ao ver as águas do Reno correrem para o Atlântico, teve um dia a ideia de tomar essa mesma direção” (BOPP, 2008, p.17), conta o poeta sobre Leonardo Bopp, seu bisavô paterno. Cada uma das partes, paterna e materna, impulsionada por motivos diferentes, toma a decisão de migrar. Os Bopp chegam ao Brasil em 1824, os Kroeff, um pouco mais tarde, em 1845.

É interessante observar que o autor de *Cobra Norato* procurará encenar seu gosto por viajar como parte de um impulso biológico, justificado, inclusive, pela história familiar. Em seus escritos autobiográficos, como *Memórias de um embaixador* (1968), *Bopp passado a limpo por ele mesmo* (1971), *Samburá: notas de viagem e saldos literários* (1973), chama a atenção a constância dos assuntos que de alguma forma se relacionam ao seu instinto de deslocamento pelo espaço. A viagem impõe-se ao autor, segundo sua visão, tanto como gosto quanto como necessidade.

3.1.2 Raul Bopp: no rumo das distâncias

“Meu espírito se formou dentro dos quadros rurais. Aquela paisagem dilatada dos horizontes livres, sem mistérios, terá certamente deixado em mim traços marcantes. Ela responde a uma relação espacial do homem com as distâncias.” (BOPP, 2008, p.20). O lugar a que Raul Bopp se refere é Tupanciretã, zona campeira onde foi criado. Além da história familiar, Raul Bopp também justificará seu “desejo de evasão”, em parte, pela influência do meio geográfico onde cresceu. O povoado de Tupanciretã, tinha apenas uma rua, que era lugar de passagem de tropas trazidas de diferentes pontos da região. Na parte de trás da rua,

estendiam-se os trilhos da estrada de ferro. Bopp nos leva a entender que seu contato é, por diferentes “lados”, com a travessia, não com a permanência.

Seu pai era proprietário de uma selaria, ponto de encontro e passagem de tropeiros e viandantes, sobre isso comenta o poeta: “Em roda de conversa, na oficina de arreios do meu pai, falava-se do que acontecia em outras partes: de viagens, episódios de fronteiras, de famílias que iam de muda para Mato Grosso. As distâncias me fascinavam.” (BOPP, 1973, p.13)

Não demorará muito para o menino Raul Bopp tomar o rumo das distâncias. Aos 16 anos, a cavalo, realiza sua primeira viagem. Cavalgando sozinho, segue para a fronteira da Argentina, atravessa o Paraguai e entra novamente no Brasil, passando pelo Mato Grosso, viagem que dura mais ou menos oito meses. Será conduzido pelo anseio de conhecer outras terras, bem como pessoas de outros lugares. Sobre Vila Rica, no Paraguai, diz: “Eu queria ver gente, numa mistura humana, para ouvir coisas. O mercado vibrava, como uma sinfonia confusa de vozes. O guarani, em cruzamento com o espanhol, tinha sonoridade estranha.” (BOPP, 1973, p.15).

A partir de então, Bopp não se fixará mais em lugar nenhum, passa a ser um errante infatigável. “Uma vez me ausentei./ Andei./ Não voltei mais./ A geografia me pegou./ Virei mundo.” (BOPP, 1969, p.142). Raul Bopp percorrerá os lugares mais insuspeitos do Brasil e, mais tarde, do mundo, experimentando muitas aventuras. Não por acaso cursa cada ano da faculdade de Direito em uma cidade diferente, como já mencionado, a intenção era conhecer um pouco mais o Brasil. Além de poeta, advogado, jornalista e embaixador, será antes de mais nada um viajante apaixonado. Por isso, Vera Lúcia Oliveira (2002, p.238) o considerará “uma espécie de Marco Polo moderno, à procura de algo de raro e precioso.” Em nota ao livro *Bopp passado a limpo por ele mesmo* (1972, p.36), dirá o autor:

Minha simples ambição, em todos os tempos, tem sido as viagens... Os meus heróis não são os ganhadores de batalhas, que abriram capítulos na História: Júlio César, Aníbal, Napoleão etc, e sim os homens que afrontaram mundos desconhecidos, como os nossos bandeirantes Pedro Teixeira, Raposo Tavares, que entraram pelo Brasil adentro sem saberem onde iriam sair.

Viajar ficará sempre em primeiro plano na vida do escritor, em detrimento inclusive, de outros prazeres seus, como por exemplo a literatura. Sua obra se formará por um *corpus*, de certo modo, vago. De fato, além de *Cobra Norato* (1931), Raul Bopp teve publicados outros livros poéticos – como *Urucungo – poemas negros* (1932), e mais alguns textos que apontam para variados momentos de sua maturação literária, como *Putirum: poesias e coisa de folclore* (1969) – mas nunca se ocupou verdadeiramente de organizar suas produções. Tanto é assim

que fica fácil perceber, por vezes, que a mesma poesia reaparece com título diferente, em contexto diverso. Os trabalhos do tipo autobiográfico também sofrerão o “desleixo” de Bopp. O escritor descuidava, inclusive, do aspecto tipográfico dos textos, que estão repletos de repetições internas. Verificamos muitas vezes que o poeta, também enquanto autobiógrafo, torna a dizer o já dito em outros livros.

A edição *Poesia completa de Raul Bopp*, publicada em 1998, organizada e comentada por Augusto Massi, finalmente recolherá e sistematizará cronologicamente toda a obra boppina. Esse relevante trabalho de recuperação dos textos de Bopp confirma a dificuldade de delinear com exatidão o *corpus* original do autor, que também se utilizava de textos reelaborados, poemas e trechos em prosa retirados de obras já conhecidas que mais tarde o autor transformará em texto poético. (OLIVEIRA, 2002, p.240)

Tudo isso evidenciará a desatenção do autor que, reconhecendo o fato, comentará: “Nunca dei aos meus trabalhos um desdobraimento cuidadoso. Sei que ressentem-se de falhas.” (2008, p.101). Raul Bopp “não andava na ânsia de popularizar o que escrevia.” (1972, p.14). Mas esta circunstância não afetará o valor de sua obra, nem de suas leituras, não impedirá a apreciação de suas composições, tampouco diminuirá a beleza de um dos poemas mais representativos do Modernismo, *Cobra Norato*.

Diferente do espírito centrado e do olhar direcionado dos seus contemporâneos modernistas, que costumavam fazer de suas viagens oportunidades de pesquisa, Raul Bopp, segundo conta, se aventura sem pretensões. Talvez por isso não objetivasse ser tão cuidadoso com seus rabiscos, suas anotações. Dissemos rabiscos, porque Raul Bopp foi um homem de rascunhos e não de publicações. Começou a escrever desde muito jovem, sempre foi um amante da literatura, quando adulto participou com grande entusiasmo da reviravolta Modernista, mas boa parte dos seus livros em circulação foi publicada por iniciativa de amigos. Comenta Bopp:

Sérgio Buarque de Holanda relembra [por exemplo] que *Cobra Norato* “andava [em 1927] de mão em mão, numa espécie de cadeia datilográfica, antes de imprimir-se.” Foi editado mais tarde (1931), por um grupo de amigos a minha revelia, quando eu andava em viagem pelo Velho Mundo (...). A publicação de *Urucungo – poemas negros* (1932), 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. (BOPP, 1972, p.13)

Raul Bopp tinha inúmeros bloquinhos de anotações, em entrevista publicada na *Revista Matraca*, Heloísa Buarque de Holanda (2010, p. 136) chega a mencioná-los: “Ele [Bopp] me deu de presente uns caderninhos das viagens dele. E, então, ele fumava e saía de

canoa pela Amazônia para ver o que pintava. E eram esses poemas.” “Fazendo versos pelo prazer de escrever coisas” (1973, p.20), Raul Bopp que, segundo demonstra, não tinha uma disciplina de estudos etnográficos ou literários vai, pouco a pouco, “tomando consciência da complexidade dos tempos, que se transformavam com fermentação de ideias novas.” (Id., Ibid, p.20)

O poeta inicia sua formação modernista que, como diz, não foi feita em São Paulo. Vinha já das raízes amazônicas (2008, p.82). Em 1921, enquanto estudava em Belém, participou das rodas de conversa que se realizavam no terraço do Grande Hotel – nas quais agitavam-se as opiniões sobre o campo literário – buscou leituras Amazônicas e deparou-se com o trabalho, ainda avulso, do folclorista Antônio Brandão de Amorim, os *nheengatus* recolhidos genuinamente nas malocas do Urariquera. “Era um idioma novo, de uma pureza lírica deliciosa.” (1972, p.16). Este será justamente o ano em que começa a esboçar *Cobra Norato*. Raul Bopp deixa ver que a estrada, ou melhor, o rio que o levou à Amazônia será o embrião de seu poema maior.

Com experiências em andanças pelo grande rio, fui colhendo para meu prazer pessoal, material folclórico em suas manifestações orais. Nos pontos de encontro de canoas, por exemplo, em Pacoval, onde à tarde pousavam as vigilengas, causos, cantados com uma inocente naturalidade. Corriam de mão em mão as cuités de cachaça, ao redor da fogueira. (BOPP, 1972, p.16)

O rapaz que não tinha a intenção de recolher material para trabalhos literários, que viajava “pelo simples prazer de ver as coisas brasileiras, nas suas manifestações autênticas” (1972, p.30), é capturado por aquele ambiente onde a literatura é realidade viva, isto é, onde o fabulário indígena se mistura fortemente e de forma indissociável aos episódios da vida cotidiana. “Encontram-se enigmas por toda a parte: de um pé de tajá (tajá-que-pia) nasce uma onça (invisível). Cipó se transforma em cobra. Boto vira Dom João. Há árvores que engravidam moças. (Meu pai é o Taperabá. Sou filho de Inajá, de Souza).” (1973, p.22). Além do mais, o próprio espaço por si só o fascina. A floresta o deixa perplexo.

A estada de pouco mais de um ano na Amazônia deixou em mim assinaladas influências [...]. A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Com a minha vivência na Amazônia, de profundidades incalculáveis, fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil [...]. (BOPP, 2008, p.22-23)

Nenhuma viagem será para Raul Bopp tão grandiosa quanto aquela feita à Amazônia. O autor se referirá a essa experiência em boa parte do perfil que traça sobre si nas autobiografias. Ficamos com a impressão de que ele, antes mesmo da serpente a que dá vida em seu poema, é o primeiro a tornar-se personagem de uma saga fantástica e mitológica. Como diz Heloísa Buarque de Holanda (2010, p.136), Bopp penetra o ambiente com

“vitalidade visceral.” Ele, assim como a cobra, ou antes mesmo da *Cobra Norato*, é o primeiro a entrar ali “de pele mesmo exposta na Amazônia, nas coisas da região.” (HOLANDA, 2010, p.136). Quem lê os relatos de viagem do autor e o poema do *Sem-fim* fica intrigado. Afinal, onde termina o Raul Bopp e onde começa a *Cobra Norato*?

Não nos interessa, entretanto, iniciar com isso uma discussão detalhada sobre as associações entre vida e obra do autor. Não nos detemos às relações entre os relatos de sua viagem à Amazônia e o processo de feitura do poema. Mas de fato, é necessário que se admita a convergência entre estes, sobretudo no que concerne à perspectiva e às semelhanças discursivas. Não será por acaso que o livro *Samburá* (1973) tem como subtítulo a frase “notas de viagem e saldos literários.”, servindo como índice do imbricamento entre experiência de viagem e produção literária, ou talvez, entre a figura do poeta e a do mítico herói serpentário.

No livro supracitado é comum observarmos a descrição do ambiente feita da seguinte forma: “Mas a grande floresta [...] recua para o fundo maciço verde, com árvores desconfiadas de aparência taciturna. E entre brechas de luz espalha-se o mato emplumado, com árvores abraçadas nas vibrações da vida vegetal.” (1973, p.23) Um pouco antes, na página 22, Bopp diz que: “As raízes trabalham no seu processo de crescimento com suas fórmulas cifradas”, mais adiante, novamente na 23, prossegue: “[A floresta] arquiteta sua oficina de elaboração botânica” à continuação afirma suas impressões: “A mata virgem agitada por rumores indecifrados [...]. Há lugares de mato embuxado, entre compactas romarias onde sempre é noite. Tudo se envolve de escuro.” Agora, na página 24, acrescenta “Os sapos estão de guarda. Nos travejamentos da selva, aranhas tecem seus planos de engenharia.”

A poeticidade de seu relato será muito semelhante àquela trabalhada em *Cobra Norato* (1931). É como se a perspectiva de ambos, poeta e personagem, se entrecruzassem em vários pontos, como se as impressões de Bopp sobre o lugar fossem, ou contivessem já o esboço da obra. Raul Bopp não se importa com deixar ver, ou quem sabe não se importa em fazer sugerir a dificuldade do limite entre a vivência dele naquele espaço e a do herói de sua poesia. Há um lugar em que seus relatos de viagem e a poesia *Cobra Norato* se comunicam profundamente. Um lugar em que a distinção entre Bopp e Norato não existe mais. Raul Bopp repete também aqui o ciclo infinito do autor que é serpente. O que há de real no ficcional da poesia? O que há de ficcional no real daquela experiência? As formas de dramatização de ambos são entrelaçadas e contínuas.

No entanto, é interessante observar como o discurso de viajante de Bopp encontra a ideia do espaço vislumbrado como fonte de prodígios. Dentro desse lugar narrativo se

relacionam a observação pessoal e a vontade de recriar um mundo fabuloso. Desse modo, Raul Bopp acaba por recuperar as convenções literárias dos tradicionais relatos de viagem do século XIII. O portentoso será descrito como estado cotidiano da Amazônia, assim este ambiente parecerá para Bopp aquilo que as zonas distantes da Europa eram para os europeus medievais. Haverá uma evidente interrelação entre certa tradição literária e a representação que o autobiógrafo faz daquele espaço.

A partir do livro *Viajantes de Maravilhoso* (1989), de Guillermo Giucci, fica fácil entender o que estamos falando. Chama a atenção nos relatos de viagem dos séculos XIII e XIV, bem como nas chamadas cartas epístolas apócrifas, as descrições contínuas no campo do maravilhoso. O relato testemunhal torna-se relato do maravilhoso e sob esse rótulo podemos agrupada uma série de descrições que incluem a celebração de festejo, a observação da riqueza e a representação do ambiente frente a um referente europeu, digamos assim.¹¹²

Também há, de fato, expansão da imaginação por parte desses escritos que, sob o intuito de compensar a monotonia cotidiana de própria sociedade europeia, criavam para os horizontes distantes um repertório de histórias que incluíam monstros e riquezas inexistentes. *Viagem de Marco Polo* (1291-1295), viagens a priori verídicas, e *Viagens de Sir John of Mandeville* (1356), viagens imaginárias, por exemplo, recapitulam o desconhecido expandindo as expectativas sobre este, consolida a imagem da Ásia como continente de maravilhas. Com a descrição de uma realidade insuspeita ao europeu, criam-se o entusiasmo e o desejo de aventuras. Isso aponta para a facilidade com que o ficcional penetra na realidade. Não queremos entrar no mérito desta temática. Não discutiremos as dificuldades das fronteiras entre relato e atividade criativa, referencialidade e literatura, documentação e ficção, sejam estas fronteiras borradas proposital ou involuntariamente. Queremos dizer apenas que estamos cientes da complexidade que envolve este assunto, da mesma forma entendemos que dizer a realidade será por si só uma forma de ficcionalizá-la.

Pretendemos levar adiante, afinal, a noção de que o relato de viagem de Raul Bopp em muitos aspectos se integra à convenção literária do maravilhoso no que diz respeito à visão arquetípica do ambiente estranho. Se todo relato seleciona dados na gama de informações, nos escritos de Bopp este mecanismo de seleção adquire relevância na construção da imagética amazônica como território do fabuloso (GIUCCI, 1986, p.10).

Depois de algum tempo, em frequente contato com a selva, adivinhando-lhe o sentido mágico, comecei a acreditar em coisas que me contavam: casos do Minhocão, gênios maus da floresta, o Curupira, o Caapora, a Mapinguary (BOPP, 1973, p.21).

¹¹² Cf. GIUCCI, G. *Viajantes do Maravilhoso*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989.

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, após o ano de sua vivência amazônica, Raul Bopp (2008, p.109) afirma não se sentir mais confortável naquela realidade. É como se tivesse deixado para trás a dimensão que lhe revelava os mistérios do mundo, que o retirava da trivialidade cotidiana. Como se fora dos muros do Sul e Sudeste existisse uma outra realidade lúdica e atraente. Realidade fantástica, sempre entendida como exterior aos centros urbanos, próprio das zonas distantes. Nos espaços das grandes cidades reina o rotineiro, a disciplina, o conhecido e o comum. Só muito distante dali, como no caso da Amazônia, penetra-se nas zonas do inesperado, do inverossímil, mas também da abundância, do prazer, do alargamento da sensibilidade. Esta não deixa de ser uma concepção do “outro maravilhoso” própria de uma antiga projeção europeia sobre os ambientes distantes de sua civilização.

Porém, há outro dado que devemos considerar, ainda que Raul Bopp em muitos aspectos se aproxime da perspectiva dos relatores de viagem dos séculos XIII e XIV, o seu comportamento é diferente. Na descrição da cultura alheia, o viajante europeu partia do costumeiro olhar eurocêntrico. Marco Polo, por exemplo, regularmente afirma a superioridade cristã, criticando costumes e crenças populares dos povos que conhecia. Embora destituído da pretensão de dominação do outro, este é um olhar idêntico ao do viajante colonizador. Bopp, por outro lado, sendo um turista aprendiz, confirma a realidade dos mitos e, tal qual um tripulante da segunda viagem de descoberta do Brasil, não abre mão da tentativa e do desejo de ser o Outro, tendo o Outro como destino.

3.1.3 Cobra Norato viajando no Sem-fim

Diante do caráter inquieto e errático de Raul Bopp, não nos espanta que Cobra Norato, seu mítico herói, seja, também ele, um viajante invertebrado e inveterado das terras do Sem-fim, como dirá Lúcia Oliveira (2002, p.241). Já sabemos que em demanda da amada, a filha da rainha Luzia, Cobra Norato empreende um trajeto de riscos e aventuras. Mas para realizar esta viagem, o eu lírico do poema penetra na pele da serpente, reveste-se da pele do Outro e, a partir daí, vê a floresta pelo lado de dentro. Evocar o mito, como entende Bopp, significa realizar uma viagem que pretenda a ampliação da consciência, o descentramento, uma viagem que pretenda o Outro.

Assim, Norato gastará suas forças nesta difícil travessia, precisará passar por um ciclo cansativo de provas. Além disso, a própria floresta inventará suas dificuldades, afinal “a floresta é inimiga do homem” (Canto V, p.10). A cobra fará o seu convite: “–Vamos passear naquelas ilhas decotadas?” (Canto I, p.3). A viagem de Norato incluirá não apenas um deslocamento espacial, mas também a travessia por uma realidade mágica. Tanto é assim que o convite da cobra vem seguido de uma aviso, melhor seria dizer, uma condição: “–Então você tem que apagar os olhos primeiro.” (Canto I, p.3)

Como já sabido, o contato com a natureza amazônica desenvolveu em Raul Bopp uma transformação cujos efeitos se faziam sentir na sua poesia. Mesmo o Bopp ficcionalizado de Verônica Stigger (2013, p.40) estará seguro em afirmar que: “Ninguém sai da mata igual como entrou. Não mesmo. O homem, depois da experiência na selva, vira outro.” Assim, o convite da cobra para este passeio – ou viagem – exige o apagar dos olhos, deixando que o sono escorregue nas pálpebras pesadas. Para participar dessa viagem, para tornar-se Outro será preciso submeter-se à força do ambiente e render-se à subversão de uma tradição perceptiva.

O homem da Amazônia afinou sua sensibilidade no mistério. Fez-se um curso imemorial de mato. Encheu-se de credices, com um paladar de humildade. Ficou, por isso, preso aos seus próprios códigos de obediência. Guarda um respeito ancestral pelas forças totêmicas. A mitologia indígena distribuiu, obscuramente, os seus duendes para guardar o espírito da selva, em legítima defesa. Nos seus longos silêncios, o nheengaíba capta as profundas vibrações do ambiente, em um clima surrealista. (BOPP, 1973, p.24)

Assim como na citação acima, a viagem de Norato não prescindirá de uma entrega às forças obscuras da natureza e do espírito humano. A travessia do herói será em um ambiente predominantemente noturno. Ao apossar-se da pele serpentária, o eu lírico fica sonolento, em estado de mussangulá¹¹³, e diz no canto XVI: “–Vou ficar com os olhos entupidos de escuro.” Há muitos outros momentos do poema em que se enfatiza tal atmosfera.

- Vocês [árvores] têm que afogar o homem na sombra (Canto V, p.10)
 Quero dormir três dias e três noites
 com o sono do Ecutipuru” (Canto X, p.16)
 A lua nasceu com olheiras. (Canto XI, p.17)
 As águas grandes se encolheram com sono” (Canto XI, p.17)
 A madrugada vem se mexendo atrás do mato (Canto XII, p.19)
 Os céus se espreguiçam (Canto XII, p.19)
 Acordam-se raízes com sono (Canto XII, p.19)
 Eu vou convidar a noite

¹¹³ Mussangulá é um dos aspectos da Antropofagia. Termo adotado para definir uma determinada posição de espírito. Transcrevemos aqui a definição dada por Raul Bopp no livro *Movimento Modernista no Brasil* (2012, p.106-7): “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 preguça filosófica de moldura brasileira: - Estou de mussangulá.”

para ficar por aqui (Canto XII, p.19)
 A noite encalhou com um carregamento de estrelas (Canto XVI, p.23)
 - Estou de mussangulá (Canto XXIII, p.31)

Ligia Averbuk (1985, p.148) comenta que nosso espaço, ou melhor dito, nossos horizontes ampliaram-se em direção ao ilimitado, experimentado sobretudo no crescimento de nossa possibilidade de deslocamento mais veloz e eficaz. Os novos modos de vida precisam determinar novas percepções do mundo. Na proposta de Bopp, a linha de desvendamento e conquista dos espaços terá como continuação a conquista dos espaços interiores. Nesse sentido, a recuperação do onírico e dos estados de inconsciência, funcionam como caminho para o homem apossar-se de si.

A vida é mais espontânea através da liberação das forças do inconsciente, da livre expressão do desejo e das motivações mais profundas. Por isso, a forma aparente da serpente é a do delírio, pois aí se encontra a realidade maior, o homem em sua verdade integral. Longe de qualquer automatismo, codificação ou sistematização, vemos o desvio pelo imaginário, a irrupção da vida inconsciente, fortuita e irracional. O que pode ser percebido em vários planos pois também permeia no sentimento de mistério diante da natureza, tomada no poema como grande espetáculo. Impõe-se a sensação de um espaço fugidio, imaginário, submetido às regras de organização irracionais. Nesse momento a realidade interior do homem é a mesma realidade do mundo. Se assim é, seu percurso interno e externo se equivalem, ou são no mínimo dependentes.

“- Deixa eu passar que vou pra longe”, diz Cobra Norato, no canto III. A terra do Sem-fim é o caminho e o destino. Lugar onde desejará ver reunidos em festa todos os amigos, ao final de sua saga. Em detalhado estudo sobre Bopp e sua produção, o professor Amariles Guimarães Hill (1975, p.63), sugerirá, em nota, que a terra do Sem-fim “pode corresponder à palavra ‘utopia’, formada pelo grego *ou*, ‘não’ e *topos*, ‘lugar’”. Simbolizaria, acrescenta Hill, “um lugar de completa felicidade”, semelhante à famosa utopia de Pasárgada de Manuel Bandeira. O Sem-fim corresponderia, portanto, ao “paraíso de uma visão esperançosa de futuro.” (Id., Ibid.)

Reconstrói-se no poema um mundo de expressão social, tribal, religiosa e comemorativa. Logo após o anúncio das provas, no episódio II, Norato é por todos os lados chamado “- Onde vais, Cobra Norato?”, perguntam as árvores. Mas sem dar uma atenção a estas e dispensando os convites da mata, Norato se dedica a seu percurso e segue “depressa machucando a areia.” “-Ai que estou perdido/ num fundo de mato espantado mal-alarmado.” (Canto IX, p.14). Então, atolado num útero de lama, Norato é ajudado pelo amigo Tatu-

bunda-seca que por ali passava: “– Ah compadre Tatu/ que bom você vir aqui/ Quero que você me ensine a sair desta goela podre/ – Então segure no meu rabo/que eu le puxo” (Canto IX, p.14). É preciso ainda atentar para o fato ser o Tatu-de-bunda-seca compadre de Cobra Norato, nas narrativas populares e folclóricas, a figura do compadre sugere uma intimidade respeitosa, uma ligação espiritual inquebrantável. O Tatu terá para com Norato a autoridade de dizer tudo, de aconselhar e ralhar. Porque o que se estabelece aí é o compromisso de auxílio mútuo.

O tatu é um animal de grande habilidade, habita as tocas subterrâneas, será um aliado perfeito para o herói. Junto a ele, Norato poderá cumprir mais rapidamente seu roteiro. A ajuda do Tatu reafirmará o sentido de travessia implícito como uma das temáticas da narrativa. Cobra Norato é um personagem ambulante e perambulante, fascinado pelo deslocamento geográfico e pela descoberta cronológica do retorno ao ventre. No poema, seu percurso é a floresta equatorial. A reconstrução do espaço é objeto de uma evidente intenção de Bopp. O espaço em *Cobra Norato* é transformado em linguagem, fala-se e escreve-se. Também o pensamento é, no poema, espacializado. Notável é a relevância concedida ao espaço. (AVERBUCK, 1985, p.156) Não é por acaso que as expressões referentes à localização física (dêiticas) – como por exemplo, aqui, lá, adiante, em cima, atrás, longe, léguas – serão frequentes em toda a poesia:

Aqui um pedaço de mato está de castigo (Canto II, p.5)
 Cai lá adiante um pedaço de pau seco (Canto IV, p.9)
 - O que é que você vai fazer lá em cima? (Canto V, p.10)
 A madrugada vem mexendo atrás do mato (Canto XII, p.19)
 Longe
 atrás de um fio de mato esmagado
 estiram-se horizontes (Canto XIV, p.21)
 Mar fica longe, compadre?
 -Fica
 São dez léguas de mato e mais dez léguas (Canto XVI, p.23)

De acordo com Lígia Averbuck (1985, p.158), os dêiticos localizadores ajudam a criar uma perspectiva tridimensional no poema, reforçando a espacialidade e sugerindo a “ideia de penetração no âmago da selva, de busca de sua profundidade.” Já dissemos que Norato existe em forte cadência com a natureza, tão viva e animada quanto o herói, portanto, também ela estará em deslocamento. “A floresta vem caminhando”, diz o primeiro verso do canto XVII, as “mamoranas da beira do rio sonham viagens” (Canto VIII, p.20), “o vento mudou de lugar” (Canto IV, p.9), enquanto isso “chegam ondas cansadas de viagem descarregando montanhas” (Canto XIX, p.27), também “vem de longe um trovão de voz grossa resmungando” (Canto

VII, p.12). A mata e seus habitantes, os fenômenos da natureza todos se movimentam, ou pretendem o movimento.

Parece que a serpente circula por um mundo elástico, extensivo em que a travessia é o princípio de toda existência, são existências que caminham, que cumprem seus ciclos, sua fugacidade, no espaço entre vida, morte e transformação. Nesse sentido, o desdobramento temporal também é medusado pela descoberta espacial, esta, por conseguinte, traduz-se em horizonte. Como sabemos, horizonte é ao mesmo tempo espaço (onde os olhos alcançam) e tempo (futuro). No horizonte, espaço e tempo encontram sua concomitância, talvez seja esse o motivo da recorrência desse signo:

A sombra vai comendo devagarzinho os horizontes inchados (Canto VII, p.12)
 Monstros acocorados
 tapam horizontes beijudos (Canto VIII, p.13)
 Arregaçam-se os horizontes (Canto XII, p.19)
 Horizontes riscados de verde me chamam (Canto XII, p.19)
 Estiram-se horizontes (Canto XIV, p.21)
 Apagam-se as cores Horizontes se fundam num naufrágio lento (Canto XVI, p.23)
 Mar desarrumado de horizontes elásticos. (Canto XIX, p.27)
 O horizonte ficou chato (Canto XXXI, p.53)

Neste universo, o horizonte se redesenha continuamente, é ativo. Aqui, como dirá Oliveira (2002, p.290), “cada coisa está pronta para se transformar em outra”, as “águas defuntas [por exemplo] estão esperando a hora de apodrecer”; depois que o rio se encolheu, depois que a água se retirou, “o mangue de cara feia/ vem de longe caminhando com a gente.” É fácil perceber que ninguém está parado, “movem-se raízes com pernas atoladas”, “a conversa dos rios trazem queixas do caminho e vozes que vêm de longe surradas de ai ai ai”. Assim, as palavras de ordem são: movimento e inconstância. Subentendemos que mesmo quando cansados, todos devem continuar, pois se riscos existem durante a caminhada, riscos maiores serão colocados para os que, por acaso, preferirem estagnar. As duas passagens a seguir, testemunham isso: “– Ai que eu era um rio solteiro/ Vinha bebendo meu caminho/ mas o mato me entupiu/ Agora estou com o útero doendo.”; “Uei! Aqui vai passando um riozinho/ de águas órfãs fugindo – Ai glu-glu-glu/ Não diz nada pra ninguém/ Se o sol aparecer ele me engole”.

Dessa forma observamos, como aponta Lígia Averbuck (1985, p.157), que a relevância emprestada por Raul Bopp ao espaço físico da floresta, ao local onde se desenrola a narrativa está vinculada fortemente e indissolúvelmente ao sentido de movimento e travessia. Consideramos que essa circunstância pode oferecer margem para uma interpretação da própria filosofia do Modernismo de 22 em si. Mas agora, para seguir a linha de raciocínio em

desenvolvimento, nos restringiremos aos sentidos evocados *para o e dentro do* contexto da poesia.

Nesse mundo onde tudo muda de lugar, onde tudo se transforma, onde a mobilidade é a constância, como não lembrar dos rios? Rios e igarapés atravessam o Sem-fim, viajam como Norato, têm um destino a cumprir. “Rios escondidos sem filiação certa vão de muda nadando nadando/ Entram resmungando mato adentro” (Canto XIII, p.20). Se “este rio é a nossa rua”, diremos que ele é caminho, mas tem um caminho próprio a ser seguido. No entanto, apesar da missão a realizar, apesar do destino final a ser alcançado, pois como diria o ditado “o rio sempre corre para o mar”, a importância de um rio não está verdadeiramente na “parada final”, mas sim no seu trajeto, no circuito que realiza. O mesmo se pode dizer de Cobra Norato. É a viagem que o define e o transforma.

Tenho que ir-me embora (Canto, II, p.6)
 Deixa eu passar que vou pra longe (Canto III, p.8)
 Onde irei ei (Canto III, p.8)
 Atravesso paredes espessas (Canto V, p.10)
 Ai tenho pressa. Vou andando (Canto VII, p.12)
 Ainda temos que pegar muito chão-longe (Canto XXV, p.37)
 Vamos andando machucando estradas mais pra diante (Canto XXVI, p.39)

Durante a travessia, Cobra Norato sofre de quebranto, passa na casa do minhocão, deixa a sombra para o Bicho-do-Fundo, leva “puçanga de cheiro/ na casa do tinhorão/ fanfan com folhas de trevo/ e raiz de mucura-caa”. Ouve cantar Maria-é-dia no alto de um cumandá. Na hora da fome tem o compadre Tatu para lhe assoprar a barriga, ou vai para o putirum roubar farinha. Norato ouve caso do boto contado por Joanelinha Vintém. Quando sem o corpo de cobra, puxa chorado na viola, festeja com os colegas, experimenta cachaça *ardosa*, toma tacacá quente, desentope a *guela* com tiquira. Cobra Norato participa de pajelança, vê onça caruana entrar no corpo do pajé – aquele que cura sezão de inchaço no ventre, espinhela caída e destorce o quebranto da cobra, que tem feitiço varrido do corpo com penas da ema. Pouco antes de resgatar sua amada, Matim-tá-pereira vem chegando, Norato deixa um naco de fumo pro Curupira. E pouco antes de descobrir a casa da Boiúna, a serpente ouve miando no mato a alma do gato e sabe que Tincuã quando pia é mau agoiro.

Durante a viagem a cobra vê mangue pedir terra emprestada pra construir aterros gosmentos, percebe que as árvores são escravas do rio e que existem pássaros marcando as horas no fundo do mato. No encontro do rio com o mar, Norato observa charco engolir a água do igarapé, pedaço de mar mudar de lugar, vê florestinhas serem engolidas e ilhas menores sumirem debaixo da onda bojuda que arrasta a vegetação, mas também vê pororoca trazer de volta a terra emigrante que fugiu de casa levada pela correnteza. Cobra Norato aprende as

lições da selva. Comporta-se como o homem da Amazônia descrito anteriormente por Raul Bopp (1973, p.24): tem a sensibilidade afinada no mistério, aceita as obscuridades, tem curso da floresta, a alma cheia de crendices, presa aos códigos de obediência da mata.

Nos episódios de *Cobra Norato*, acompanhando o herói ao longo dos acontecimentos, observamos a integração entre espécies. Seja no encontro de Norato com o amigo Tatu, seja na visita ao moinho de farinha, seja na pajelança, na festa, durante a fuga da cobra com a amada, ou no dialogismo com as vozes da floresta, esta relação é permanente. O pajé, por exemplo, necessita que forças sobrenaturais lhe enviem a onça, para que possa realizar a cura da serpente. A onça é o seu duplo. O pajé depende dela para fazer o feitiço. A serpente se relaciona com humanos. Ao participar de uma festa, desperta o interesse em uma mulher, mistura-se aos convidados sem que ninguém descubra que ele é cobra. Enquanto serpente, atravessa a floresta em diálogo com árvores, plantas e outros animais. Também se relaciona com seres do mundo mítico – Matim-ta-pereira, Cobra Grande etc. Além disso, a própria relação do eu poético com o Tatu, encaixa-se nessa relação de integração entre espécies.

Sobre o Tatu-de-bunda-seca, aliás, é importante dizer que este desempenhará importante papel ao lado do protagonista. Ele se insere no quadro característico das narrativas míticas: quando o herói, tendo algum problema ou ameaçado por algum perigo, recebe ajuda de um personagem coadjuvante. Lúcia Sá (2012, p.288) dirá que o compadre de Cobra Norato não se comporta como um membro de sua espécie pois, além de não se locomover predominantemente por túneis subterrâneos no poema, como se presume de um tatu, seu papel, segundo a autora, não se diferencia muito dos ajudantes humanos que auxiliavam os viajantes e cronistas europeus. Para Sá, o Tatu seria uma espécie de “guia” de viagem.

Considerando que Cobra Norato é um viajante, esta interpretação não parece impertinente. O Tatu realmente demonstra ser muito mais conhecedor do ambiente que Norato, sendo fundamental para agilizar a travessia da cobra. A visão de Lúcia Sá sobre este personagem faz parte de uma tese que a teórica pretende provar sobre a natureza da narrativa, bem como sobre quem é Cobra Norato. Porém, esclareceremos isso mais adiante. Por hora, nos limitaremos a acrescentar um contraponto a esta interpretação: se por um lado o Tatu comporta-se como um humano, ou um ajudante de viagem; não necessariamente repete o ajudante europeu, como sugerirá Lucia Sá (2012). O Tatu é um personagem-aliado, conhecedor de verdades ocultas, uma espécie de guia sim, mas daqueles frequentes nos mitos e contos populares. Não por acaso Cobra Norato dirige a ele comentários e perguntas sobre os mistérios da natureza: “De onde vem tanta água, compadre?” (Conto XIX, p.27) “– Há tanta coisa que a gente não entende, compadre.” (Canto XXIII, p.31). E quando Cobra Norato

avista o casco de prata e as velas embojadas de vento, é o Tatu quem o alerta para a falsidade daquilo que seus olhos veem: “– Escuta, compadre/ O que se vê não é navio É a Cobra Grande” (Canto XXIX, p.49).

Cobra Norato, assim como Raul Bopp e os modernistas, é um viajante em aprendizagem. O Tatu será, portanto, importante também por esse motivo. Não se aprende sozinho, aprende-se com o outro, incorporando o outro, vestindo o outro, sendo o outro. Por isso, Norato aprende com o Tatu, por isso o pajé incorpora a onça, por isso o homem veste a cobra, por isso o índio é a floresta. O percurso de Cobra Norato, como já dissemos, é externo e interno. Inicia-se a partir do momento em que o herói toma posse da carapuça serpentária. A filha da rainha Luzia é o objetivo, mas a viagem lhe renderá o grande legado.

Cobra Norato se lança em direção ao Outro, também aqui o Outro é o destino. Junto a animização dos elementos paisagísticos, a cobra caminha num reencontro às formas sensoriais, aos modos de percepção primitiva. Durante a viagem, Norato desaprende a ser homem para aprender a ser cobra, o que não o impede de despir-se da cobra para fazer-se homem novamente, como vemos no canto XXV. Pela viagem, nós leitores observamos as metáforas que se processam: o devir cobra de um homem, o devir homem de uma cobra, o devir índio de um não índio, o devir não índio de um índio. No devir, as fronteiras se apagam, resta o hibridismo, a ambiguidade, a indeterminação: o homem cobra.

3.2 Cobra Norato: homem transplantado

Respondendo à inquietação sobre a forma de interpretação do pensamento de Derrida, Marcos Siscar (2005) destaca a marcante mediação do coração e seus afetos nas teorizações derridianas. Sem deixar de lado as leituras da desconstrução, no texto *Coração Transtornado*¹¹⁴, Siscar realiza interessante reflexão sobre os aparatos simbólicos que envolvem tal figura, reflexão esta que nos servirá de mote para a análise que aqui pretendemos empreender.

O teórico chama a atenção para o progressivo percurso de interiorização, especialização e redução do coração ao lugar de uma consciência autônoma. Histórica,

¹¹⁴ SISCAR, Marcos. O coração transtornado. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). Jacques Derrida: Pensar a desconstrução. São Paulo: Estação da Liberdade, 2005.

linguística e antropologicamente, o coração foi sendo associado a certa ideia de espontaneidade, visto como sede dos sentimentos e modo privilegiado de fundação da verdade.

No entanto, entendemos com o auxílio de Jacques Derrida (2000 apud SISCAR, 2005), que o coração não se dissocia da noção de memória, daquilo que decora. Assim, pondo em xeque a metáfora de coração como tendo um fundo sustentado por si mesmo, Siscar aponta para o movimento repetitivo como sendo sua característica por excelência: “repetir está no centro do coração” (2005, p. 2). E, aquilo que o coração “diz” não nasce ali de forma voluntária. O coração repete, decora, aprende e incorpora sentidos que, em verdade, não são (e nem poderiam ser) gerados nele.

No entanto, esta problemática não basta para explicar a complexidade filosófica desta figura. Afinal, o coração pode estar ali, mas há outro fator que pode ser posto em questão, um fator que

[...] não é exatamente o sentimento, a vontade, a intuição em si, mas as relações que instauram com aquilo que chamamos origem. O lugar de origem não é tranquilo quando se trata de coração. O coração pode ter vindo de fora, implantado, por exemplo (...). O coração pode sempre ser o coração de um estrangeiro, qualquer que seja sua nacionalidade. (SISCAR, 2005, p.2)

Mas o que tudo isso tem a ver com o poema *Cobra Norato*? É que com essas considerações, Marcos Siscar recupera também a ideia do transplante como situação que neutraliza a egolatria. O autor problematiza, uma vez mais, as noções de propriedade e autenticidade. Assim, percebido o grande problema que envolve esta figura, podemos aproximar tais metáforas à velha - porém não esgotada - questão do *caráter tropical*.

A cultura brasileira é um coração transplantado, incorporado, posto dentro de outro corpo. Os modernistas sabiam disso, e Raul Bopp, com *Cobra Norato* (1931), de certa forma poetiza esta questão. Um coração transplantado para outro corpo é como um homem transplantado para outra forma, outra pele, a pele da cobra.

Entretanto, se como bem observou Siscar (2005, p. 4), a oposição entre interior e exterior se sustenta mal – se o coração, ao contrário do que se pensa, não pode estar indiferente à face. E, por sua vez, a face não tem como evitar as compulsões do coração –, como poderia o homem deixar de se contaminar com a pele da serpente mítica? E como poderia a cobra deixar de manifestar sua consciência de homem? O *logos* se contamina com o mito, mas o mito também se contamina com o *logos*.

A pele da serpente abriga um estranho. E suas aporias se mostram na língua, na perspectiva, nos automatismos do “décor” que o corpo daquele homem já trouxera consigo.

Poderíamos dizer que é para este fenômeno que Lúcia Sá (2012) direciona sua atenção. Segundo a autora, o eu poético dentro da pele de Cobra Norato comporta-se sempre como um personificador, um viajante, um sujeito que assume o ponto de vista de alguém estrangeiro.

Enfatizando o espaço dado à descrição da paisagem dentro do poema, Lúcia Sá afasta *Cobra Norato* da literatura indígena das Américas, pois identifica nesta circunstância uma separação entre sujeito e ambiente ao redor. Assim, na opinião da autora, o poema estaria muito mais próximo das narrativas de viagem do século XIX, do que das histórias coletadas por Brandão de Amorim (1928).

Comparando o livro de Raul Bopp a *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, Sá argumenta que enquanto o protagonista deste último a todo momento nos desconcerta com sua incongruência e falta de lógica (que seria de fato a lógica de alguns personagens de contos indígenas), o sujeito poético de *Cobra Norato* conserva a lógica e a perspectiva de um forasteiro branco. Desse modo, Lúcia Sá conclui de forma contundente: *Cobra Norato* “reproduz e reforça os estereótipos das narrativas de viagens.” (2012, p.299).

De fato, também são comuns analogias inusitadas que só o olhar do civilizado poderia estabelecer. As imagens que envolvem as figuras da fábrica, da indústria, da geometria, da escola e de outros caracteres do contexto urbano, para Lúcia Sá, estão na origem desta constatação. Entretanto, este assunto nós já abordamos anteriormente, no capítulo 2. E aqui consideramos que tais analogias fazem parte de uma articulação explicada pela ideia do homem natural-tecnizado, inerente à escola Modernista.

Porém, tomando como ponto de avaliação as reflexões de tal autora e considerando aquilo que por nós foi pontuado até aqui, diríamos que a identificação de uma perspectiva estrangeira não pode ser tomada como um “pecado” no poema. *Cobra Norato* assimila o ponto de vista “do outro” como parte de sua linguagem e assim nos leva a pensar como o Brasil é realmente. A filosofia antropofágica não se nega a admitir que nós também somos o de fora, somos o Outro assimilado, somos muitas vezes estranhos a nós. O olhar de estranhamento não é uma falha. Afinal, coração transplantado estranha o novo corpo.

Como se tornar [para si] uma representação? E um combinado de funções? Meu coração tornou-se “estrangeiro” para mim: estrangeiro justamente porque está dentro. A estranheza só tinha de vir de fora por ter primeiramente vindo de dentro. Que buraco aberto de repente no peito ou na alma... A intromissão de um corpo estranho ao pensamento [...].¹¹⁵ (NANCY, 2000-2010, p.16 e17, tradução nossa)

¹¹⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Comment devient- on pour soi une représentation? Et un montage de fonctions? [...] Mon coeur devenait mon étranger: justement étranger parce qu'il était dedans. L'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi du dedans. Quel vide ouvert soudain dans la poitrine ou dans l'âme [...] L'intrusion d'un corps étranger à la pensée [...]”

Não há valores absolutos para a “sensibilidade brasileira”, aliás pensar nestes termos seria um equívoco. Nem *Cobra Norato*, tampouco *Macunaíma* pretendiam uma “pureza abstrata” na canibalização do “*topos* indígena”. Ser homem e ser cobra, estrangeiro e local, não é ser puro. É ser a contradição. É ser os dois. *Cobra Norato* solicita uma inevitável ambivalência. Se acaso deixa ver sua consciência ocidentalizada dentro de um corpo e de um espaço míticos, é por que assume esta ambivalência.

Cobra Norato admite a convivência dos elementos culturais que nos constituíram e o faz tanto na forma superficial, quanto na forma mais profunda. Se a questão brasileira é o caráter, isso implica entender/assumir os fenômenos e discursos de um coração transplantado, tomando para si as falas e perspectivas que este coração trouxe incorporadas.

A cobra se defronta com um mundo em formação com a maior abertura possível. Descreve a monotonia bocejante de um lado e o nervosismo efervescente do outro. Assim como nas linhas instáveis de um eletrocardiograma, desenha a mesmice e o êxtase. É bem verdade que a paisagem tropical foi e ainda é muito idealizada. Muitas são as formações discursivas que pretendem dizê-la. *Cobra Norato*, de certa forma, absorveu isso. A serpente segue viagem por uma trilha de fascínio e monotonia: fascinante para o homem – ou para coração com seus discursos aprendidos – e monótono ou comum para aquilo que a pele sente (KRAUS, 2008, p. 17).

Cobra Norato é como um conceito submetido a um fenômeno vivo. Só anulamos nossa situação colonialista assumindo e deglutindo os discursos e perspectivas dadas por nossa condição de cultura transplantada, de homem em pele de cobra, de coração que estranha o novo ambiente. Esta nossa situação excepcional aponta para a necessidade de assumirmos o caos e a contradição básica que nos atravessam.

[...] anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem miragem [...]; assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir [...] essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica. (OITICICA, 1973, p. 116).

Mas como dissemos anteriormente, se por um lado o mito absorve a lógica, como enfatiza Lúcia Sá (2012), é preciso reconhecer que a lógica também sucumbe ao mito. Iniciamos por examinar esta questão a partir da problemática do descentramento de valores culturais. *Cobra Norato* mais uma vez solicita a noção do que seja a cultura brasileira – na medida em que, deslocado do seu eixo original, transladado para o corpo da cobra –, não

resiste ao processo de contaminação e infiltração que o afeta. Esta estratégia da desconstrução faz com que a circunstância cultural particular do Brasil seja vista a partir desse confronto.

Claramente o que se observa é a forte relação daquele ser com a natureza, através da “carapuça” serpentina. O corpo neste momento impõe-se como elemento importante, pois é por meio dele que se estabelece a relação com a visão primitiva que Lúcia Sá (2012) diz faltar ao poema.

Recorrendo às metáforas de caráter antropomórfico, o poeta acaba captando o perspectivismo típico de um mundo mágico. A percepção de mundo animista se impõe ao poema como resultado das experiências da materialidade da cobra e dos outros seres da natureza.

Enfiar-se na pele de seda elástica da cobra permite o estabelecimento da empatia entre aquele ser e o universo primitivo amazônico. As metáforas do corpo trazem o leitor para dentro de tal universo. Por seu corpo a cobra interioriza o cosmos. Os outros seres da floresta, tão corpóreos quanto a serpente e unidos a ela, acabam remetendo à função unificadora dos mitos. É pelo corpo e sentidos que o homem percebe primariamente o mundo. É por seu corpo que a cobra sente e canta aquele ambiente:

Vou furando paredes moles
Caio num fundo de floresta
Inchada mal-alarmada (Canto VI, p. 11)

Esorro por um labirinto
Com árvores prenas sentadas no escuro (Canto VII, p. 12)

Sigo depressa machucando a areia
Erva-picão me arranhou (Canto III, p.8)

Me atolei num útero de lama
O ar perdeu o fôlego
Um cheiro choco se esparrama
Atrás de troncos encalhados
Ouço gritos de um guaxinim (Canto IX, p. 14)

Além disso, repetindo o processo utilizado pelas crianças e indígenas, para quem todos os seres são animados, o poema torna a natureza viva através das semelhanças que estabelece entre ela e o homem, semelhanças na maioria das vezes assentadas na imagem do corpo. “Ilhas decotadas”, “caules gordos”, “raízes desdentadas” que mastigam lodo e “árvores nuas” que tomam banho são apenas algumas das adjetivações inusitadas e do tipo alógicas que *Cobra Norato* evoca a partir da prosopopeia e da associação obscura entre as coisas, comuns à perspectiva primitiva.

Ainda pensando os componentes que revelam uma concepção de mundo realizável através do corpo, temos uma série de imagens que apelam para uma significação erótica, bem como outras associadas à área da nutrição:

Erotismo

Onde irei eu
Que já estou com o sangue doendo
Das mirongas da filha da rainha Luzia? (Canto III, p.8)

Ventres de floresta gritam:
Enchem-me! (Canto XIII, p.20)

A água tem a moldura macia
de pernas de moça, compadre! (Canto XIV, p.21)

Digestão

Arvorzinhas impacientes
mamam a luz escorrendo das folhas (Canto XIII, p.20)

Árvores corcundas com fome
mastigando estalando (Canto XVII, p.24)

Águas de barriga cheia
Espreguiçam-se nos igapés (Canto XVII, p.24)

O caráter corpóreo das metáforas traduz mais do que uma valorização do corpo enquanto fonte de percepção, expressa um sentido de liberação, funcionando como forma de materialização dos sentidos. Desse modo, as metáforas sintetizam o testemunho vital do ser e abrem-lhe o caminho para a vivência integral, associada ao modo de sensibilidade indígena.

Como bem lembrou Lúcia Sá (2012, p.290), no mundo mítico, homem e ambiente remontam um todo indivisível. Assim, vale dizer que quando Raul Bopp lança mão das imagens corpóreas, mais do que mera personificação, o autor cria uma atmosfera cujas fronteiras entre sujeito e natureza são apagadas.

Água lambe a lama, horizontes são beijudos, árvores mamam, floresta tem hálito podre... Todos são corpos e estão todos equiparados entre si, inclusive Cobra Norato. Tal fenômeno abala aquilo que poderia conceber-se como duas imagens de mundo. O poema solicitando a leitura única da paisagem típica do universo mitológico, não vê diferenciação entre corpos e não enxerga separação entre sujeito e espaço.

Assim, utilizando-se do sistema verbal, o poema encena no âmbito textual elementos que são codificados por outros sistemas semiológicos, afinal poderíamos dizer que a materialidade corpórea dos seres da natureza é ingrediente tematizado e incorporado pela linguagem. A serpente penetra naquele mundo aquático e florestal na tentativa de integrar o próprio corpo à vida, àquela vida. Cobra Norato, como podemos observar, explora

fisicamente o espaço-tempo. Seu corpo deixa de ser instrumento de resignação e torna-se veículo de liberação, desfazendo divisão entre o ser e o mundo ao redor. (HOISEL, 1980, p. 37)

A cobra sente intensamente o ambiente, mistura-se a ele, torna-se parte dele. Penetra nos enigmas da floresta, ouve as vozes anônimas do mato, estando entregue às forças obscuras da natureza, numa circunstância que vai muito além dos limites da realidade cotidiana. No universo do ritual, o corpo é elemento catalizador de experiências.

Se a Cobra Norato muito descreve é porque no *regressus ad uterum* enxerga o mundo empaticamente. O volver ao estado caótico, predecessor da criação é visto e sentido por esta criatura. A serpente vivencia o útero, ou melhor, a gestação pelo lado de dentro. Talvez a Cobra Norato descreva o ambiente, menos por motivos de ser alheia àquele mundo, como sugeriu Lúcia Sá (2012), do que pelo fato de estar diante de um mundo inaugural. Afinal, é descrevendo que melhor pode se expressar aquele que está diante de uma autêntica e visceral experiência cosmogônica.

Além disso, também poderíamos solicitar uma leitura freudiana, recuperando o termo *unheimliche*¹¹⁶ para explicar o estranho como algo não necessariamente novo ou alheio, mas familiar, estabelecido na mente há muito tempo. Assim, se a viagem de Cobra Norato lhe solicita semelhante descrição, como se o espaço lhe fosse desconhecido, poderíamos também admitir que a serpente está tomada por uma sensação de desconhecimento daquilo que, na verdade, conhece profundamente, pois retorna a um lugar onde já esteve, seu retorno é ao ventre. Mas esta seria apenas mais uma interpretação possível que rebate a conclusão de Lúcia Sá. No entanto, não a aprofundaremos, pois entendemos como suficientes as considerações feitas anteriormente.

Em busca de sua amada, a serpente caminha pelos meandros de um tempo-espaço onde as coisas estão sendo formadas. Neste caso, a escolha de uma expressão mitológica e poética é bastante significativa. Tanto o mito quanto a poesia “traduzem experiências irreduzíveis à palavra e não obstante, somente por meio da palavra elas podem ser expressas.” (OLIVEIRA, 2002, p. 288). Por isso, a palavra poética e a mitologia, escolhidas por Raul Bopp para desenvolver a obra, se identificam, já que “ambas se distinguem da experiência comum e habitual da vida.” (Id., *Ibid.*, p. 288).

É, portanto, a partir da substância latente do mito e da poesia que *Cobra Norato* se realiza. A serpente se relaciona com o entorno como parte de uma experiência única,

¹¹⁶ Cf. FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVI.

incomum aos olhos e ao coração. Uma experiência não cotidiana, mas associada à “relação primeira” com o mundo.

Para finalizar, é preciso lembrar outro movimento associado ao coração, agora como lugar onde “tudo se recolhe”. Assim, Siscar (2005) pontua sua associação com as vísceras: “a víscera designa não somente a intimidade consigo mesmo, mas algo que constitui um ‘si mesmo’, precisamente no momento que já não estamos ali [...] as vísceras encontram-se no lugar onde o coração é verdadeiramente o corpo do pensamento.” (SISCAR, 2005 p. 6).

A víscera não é necessariamente um lugar oposto ao coração, mas sim o espaço onde o coração se agita, como numa rebelião. O homem que se apossa da pele da cobra, espelho da cultura transplantada, é coração que se translada e, portanto, se perturba. É, por assim dizer, coração transformado em víscera.

“Me misturo no ventre do mato mordendo raízes” (Canto I, p.3). A partir desse momento, o coração não pode ser mais só coração. É coração nas vísceras: “o coração situa-se nesse ventre que coloca no mesmo espaço morte e concepção. O ventre é, portanto, um lugar aporético [...], lugar onde o coração se transtorna para poder parir o acontecimento [...]. A atenção se destaca, portanto, para a aporia do acontecimento difícil e necessário que começa por recomençar.” (SISCAR, 2005, p. 6)

A cobra entregue àquela experiência visceral torna-se coração no ventre, pronto para parir o acontecimento Brasil. Brasil não no sentido de esquecer o já sabido, reinventando o mesmo, mas Brasil que se coloca na tarefa de redefinir as totalidades de um acontecimento, desenhando um movimento em espiral, como cobra que tenta morder a própria cauda.

CONCLUSÃO: O CONVITE DE RAUL BOPP – A PELE DE SEDA ELÁSTICA.

Dentre as leituras que alimentaram o processo de realização desta dissertação, uma matéria de Bernardo Camara, publicada na *Revista de História da Biblioteca Nacional*, em abril de 2013, chamou muito nossa atenção. Sob o título *Admirável índio novo*, Camara discorre sobre a continuidade dos ataques aos direitos dos povos indígenas no Brasil, mesmo após a Constituinte de 1987, além de enfatizar o fato de eles estarem mais organizados e armados por recursos políticos, educacionais e tecnológicos. Numa “atitude antropofágica”, aproveitamos alguns acontecimentos descritos por Bernardo Camara, bem como a análise dos dados recuperados por ele, para tecer reflexões que consideramos pertinentes nesse espaço de conclusão do texto dissertativo. O que fizemos então – entre os asteriscos que se seguem – foi mesclar adaptações do texto de Bernardo Camara com algumas ponderações relacionáveis ao contexto do nosso estudo para, a partir daí, alcançarmos uma postura afirmativa da percepção sócio-histórica boppiana e da ideologia modernista.

*117

Bernardo Camara nos conta que no Brasil, pelas constituições anteriores a de 1988, os índios eram definidos como figuras transitórias que, mais cedo ou mais tarde, seriam “incorporados à comunhão nacional”. Contrariando essa previsão, a guinada das políticas indigenistas pretende assegurar a existência dos índios no nosso futuro.

Ainda que, na Constituinte de 1987, organizações de apoio e lideranças indígenas pintadas para a guerra tenham conseguido que certos direitos lhes fossem assegurados, isso não impediu que no novo panorama legal brasileiro os povos indígenas continuem sendo constantemente ameaçados por velhos problemas. Há inúmeros projetos de lei e pelo menos duas emendas constitucionais que tentam diminuir os direitos indígenas e abrir brechas para que empreendimentos de todo tipo possam avançar por áreas tradicionalmente protegidas, diz Camara (2013). O conjunto das grandes obras realizadas espalha violência e conflito por toda parte. Muitas vezes, os indígenas são deslocados forçadamente, com dispersão de seus grupos, para terras com as quais não têm nenhuma relação histórica.

¹¹⁷ Início da adaptação de texto de Bernardo Camara.

CAMARA, Bernardo. Admirável índio novo. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 8, nº 91, abril de 2013.

A usina hidrelétrica de Belo Monte é exemplo evidente desse desrespeito. Uma das principais obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), Belo Monte vai impactar, direta ou indiretamente, 24 etnias, que nem sequer foram consultadas sobre a sua construção. O projeto é apenas um dos tantos. Há outras 22 hidrelétricas planejadas em rios amazônicos nos próximos dez anos.

Sabemos que o fascínio pela “máquina” suscitou nos modernistas futuristas e antropófagos uma interpretação positiva do que seriam os próximos anos. Porém, a proposta era de uma integração equilibrada entre o progresso e o primitivo, o que, de acordo com nessa percepção, passa precisamente por um viajar em direção ao Outro.

Entretanto, se hoje sabemos que a evolução da era da máquina também carrega em seu bojo os índices de uma nova colonização, podemos dizer também que essa mesma explosão da “cultura tecnizada” deixa buracos que potencializam a intervenção contra os novos tipos de imperialismo. Os índios que, diferentemente de outros grupos, sempre souberam o significado da antropofagia, entram no plenário, nas universidades, no congresso nacional, atuando contra eles através deles. Os índios devoram a técnica e assimilam a máquina (seja ela material, educacional ou política) para assegurar sua libertação dos perigos que os ameaçam. Como vai demonstrar a matéria de Bernardo Camara, os movimentos étnicos hoje são potencializados pela possibilidade de comunicação global, com a articulação de redes sociais amplas e imediatas. O estudioso vai relembrar o caso dos índios guaranis-kaiowás, do Mato Grosso do Sul, que prestes a serem despejados de suas terras, em 2012, ganharam a adesão de milhares de brasileiros no Facebook e no Twitter, ao terem uma carta deles divulgada nas redes.

Para não perderem sua língua, sua cultura, suas terras, seu modo de viver, eles se articulam, muitos se tornam mais que caciques locais, tornam-se lideranças supracomunitárias que, organizados e mobilizados, driblam a relação de dependência e tutela do Estado. O que podemos subentender daí é que devorando a técnica, eles repetem o ritual antropofágico e assimilam as forças provenientes dessa ingestão. Pelo caminho máximo do progresso, “bárbaros-tecnizados” caminham em circuitos urbanos, acadêmicos, governamentais e constroem propostas arrojadas para todas as populações. Contrariando aqueles que pensam que fora da oca eles não são mais índios, Camara pontua que estes parecem ter ainda mais consciência de suas raízes e seus objetivos. O estudioso dá o exemplo da índia Sônia Guajajara que em 2012 saiu de sua casa na Amazônia Brasileira para denunciar, no Qatar, em Conferência da ONU, as mudanças climáticas, bem como os problemas que seu povo vem enfrentando. A moça listou números de leis, tratados e decretos que afirmam suas garantias frente aos Direitos Humanos e perante a Constituição Nacional Brasileira.

“Quando se iniciou a abertura das grandes rodovias, como a Transamazônica, o Estado brasileiro não tinha a menor ideia do que iria encontrar pela frente” como conta Marcio Santilli (apud CAMARA, 2013), que já foi presidente da Funai e é um dos fundadores do Instituto Socioambiental, “o contato com os indígenas se deu da pior forma possível, com a invasão de terras, introdução de doenças ou mesmo na bala, quando isso se fez necessário naquela lógica de ocupação” (Id., Ibid.). A matéria de Bernardo Camara reforça, por fim, a ideia de que a organização dos povos indígenas foi, e ainda é hoje, questão de sua própria sobrevivência.

*118

Atualmente, a “colonização das terras do Sem-fim”, a assimilação indígena, a transformação dos índios em ex-índios continuam sendo ameaças pungentes. Todo e qualquer povo que se apresente como entrave à realização de algum projeto considerado importante para homens de poder, ou relevante para o “desenvolvimento do país” é desprezado. Infelizmente, esta realidade não é só nossa. Verificamos, com isso, a atualização da concepção cabralina de mundo, presente nos primeiros colonizadores.

O que se torna evidente para nós – diante do panorama que vislumbramos com Camara e rapidamente apresentamos – é a não linearidade do tempo. Nós repetimos a colonização e o tipo de progresso que atropela como um trator os que estão no caminho. Repetimos a violação de espaços que já têm pertencimento, bem como a lógica de evolução que outrora levou a Europa ao caos. Repetimos a desconsideração das vozes que não reproduzem o eco. Se assim atualizamos os velhos erros, porque não aproveitar o caráter não linear do tempo para repetir a cosmogonia?

Rever o mundo em formação. Reviver o dia em que as águas se retiraram e a terra veio à flor. Sair da escuridão para assistir raiar o dia das águas sossegadas e da vegetação a florada. Retornar à noite do caos, da lama e criar a possibilidade de sair dela purificado para o mundo que acaba de nascer: “Onde a terra se amontoa/ onde correm os rios de águas claras [...]/ águas que passam cantando pra gente se espreguiçar” (BOPP, 2009, canto XXXII, p.56). Como naquele paraíso terreal, a cosmogonia é nova oportunidade de iniciação: Norato e a princesa como Adão e Eva. (PROENÇA, 1971, p.477)

¹¹⁸ Fim da adaptação do texto de Bernardo Camara.

CAMARA, Bernardo. Admirável índio novo. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 8, nº 91, abril de 2013.

Entendemos que uma obra literária pode não ter e nem precisa ter, necessariamente, uma função programática, mas acreditamos que talvez seja possível aprender com cada uma delas. Se Bopp conseguiu evocar o tempo mítico, assimilando dele a potência regeneradora, se com ele retornamos ao ventre, ao tempo de nossa geração e da gestação da terra, isto é, se em *Cobra Norato* foi possível repetir a gênese, é preciso repeti-la toda vez que necessário for: voltar ao ventre materno, aos primórdios da criação, ao tempo ritual do mito. Rememorar. Descer ao chão e voltar à ou da lama. Reeducar a sensibilidade. Reassumir o primitivismo guardado na lembrança sobre as forças totêmicas, os deuses da terra e nossa capacidade empática.

É comum e frequente, por parte da literatura, a recuperação da memória histórica. *Cobra Norato* apela à memória coletiva, de um tempo fora do tempo. Essa memória serve como possibilidade de conhecer o passado e, de algum modo, resgatar a experiência deste no presente. Só assim poderemos retomar, na recomposição de uma parte de nós, todas as peças desse mosaico que é, a um só tempo, histórico, sociológico e étnico-cultural.

O esforço também caminha no sentido de reatar os laços com esse tempo, de recuperá-lo no agora. *Cobra Norato* é umbigo do mundo, preserva a verdade de que gente, bicho e planta são o mesmo. No espaço que continua se fazendo, o herói passeia pela borda do rio na beira da mata, vê o mundo formar-se no alagado onde “um plasma visguento se descostura.” De volta ao escuro úmido originário, a serpente recebe o oxigênio através da placenta. Neste universo larvar – em que serpente vira gente, boto faz-se moço loiro e tajá de folha comprida pia como pássaro – preserva-se a intuição de que todos se reúnem num só: Cobra Norato. (PROENÇA, 1971, p.477). O espaço depositário que desmente toda lógica evolucionista revela, pela terra, que a dependência – e não a supremacia – é a ordem natural do universo. Pelas forças ocultas do mato, aqueles que ignoram esse conhecimento não poderão sair ilesos.

O modernismo no Brasil, como afirmou Mário de Andrade (1978, p. 235), “foi uma ruptura, um abandono de princípios, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional.” Isso significa que, mais do que questionar a validade absoluta dos padrões artísticos, o pensamento selvagem ou primitivo desautoriza também os padrões éticos e as prioridades do pensamento civilizado, como, por exemplo, esse que se articula em demanda de “desenvolvimento” e “progresso”.

A flecha Antropofágica já foi lançada e Raul Bopp nos conduz à intuição poética mais antiga e pura. É preciso encurvar a sensibilidade contemporânea não necessariamente na direção de uma arte primitiva propriamente dita, mas no rumo por essa arte apontado. Sejamos selvagens por oposição ao pensar individualista, pragmático ou utilitarista. Levar o

leitor ao momento de gestação da terra, à formação dos elementos da floresta, ao fazer-se e desfazer-se constante das coisas e dos seres é levá-lo à formação de um lugar que pode nascer, ou renascer, completamente consciente de suas complexidades. Urge aceitar o convite de Raul Bopp, o Brasil precisa enfiar-se novamente na “pele de seda elástica” da serpente. Precisamos urgentemente [re]descobrir o “pensamento selvagem”, para assim chegar à gênese de um brasil que, à semelhança de Cobra Norato, caminhe da lama ao Ou(t)ro.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Editora, 1969.
- AMORIM, Antônio Brandão de. Lendas em nheengatú e em português. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1928.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins Editora, 1965.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Secretaria de cultura, ciência e tecnologia, 1976.
- _____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil; Manifesto Antropófago; Meu testamento; A Arcádia e a Inconfidência; A crise da filosofia messiânica; Um aspecto antropofágico da cultura brasileira – o homem cordial; A marcha das utopias; Variações sobre o Matriarcado; Ainda o Matriarcado. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- ANTELO, Raul. Hasard, Hagard. In: _____. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. O dispositivo boitatá. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever. O animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.
- ARAGON, Louis. *Introducion à 1930: la révolution surréaliste*. Paris: 12, 1929. Ed. Fac-similar. Paris: Jean-Michel Place, 1976 apud BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do Modernismo: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1939.
- AVERBUCK, Lúgia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *As matérias da moleza. A valorização da lama*. In: _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991.
- BLUMENBERG, Has. “Mundo de la via” y tecnificación bajo los aspectos de la fenomenología. In: _____. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1999.
- BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato: Nheengatu da margem esquerda do rio Amazonas*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Este foi o texto-base utilizado.

_____. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *Movimento modernista no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

_____. *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1969.

_____. *Memórias de um embaixador*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

_____. *Bopp passado a limpo por ele mesmo*. Rio de Janeiro, Gráfica Tupi, 1972.

_____. *Samburá: notas de viagens e saldos literários*. Brasília, Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1973.

_____. Artigo publicado no Correio do povo. Porto Alegre, 28 out. 1968 apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

_____. *Raul Bopp: seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo*. São Paulo: Cultrix, 1977 apud GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

CADAN, Jerome. *Les livres de Hierome Cardanus*. Paris, 1556 apud BACHELARD, Gaston. As matérias da moleza. A valorização da lama. In: _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991.

CAMARA, Bernardo. Admirável índio novo. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 8, n. 91, abr. 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. São Paulo: Argumento, 1973 apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Brasília: INL/MEC, 1972. v.1.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Outro destino. Entrevista concedida a Maria Inês de Oliveira. *Revista Aletria*, v.6, p.20-36, jul./dez. 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Paula/Downloads/1403-4358-1-PB.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.

CHECA, Fernando. Introducción. In: SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*. Madrid: La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

COHN, Clarice. Tutela nunca mais. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 8, n. 91, abr. 2013.

COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956 apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955-1959, 3º volume.

CUNHA, Eneida. A estampa originária da dependência. In: _____. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. A antropofagia antes e depois de Oswald. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. (Org.). *Oswald plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

DESBLACHE, Lucile. As vozes dos bichos fabulares: animais em contos e fábulas. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever. O animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Gramaticologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Foi et Savoir*. Paris: Seuil, 2000 apud SISCAR, Marcos. *O coração transtornado*. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2005.

_____. A diferença. In: _____. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969 apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREUD, Sigmund. *Tabu e totem: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. São Paulo: Pinguim e Companhia das Letras, 2013.

_____. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 16.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1985.

GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

GIUCCI, Guilherme. *Viajantes do Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos - CIEC/UFRJ, 1989.

GOMES, Mércio Pereira. Bom selvagem, mau selvagem. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 8, n. 91, abr. 2013.

GUERREIRO, Antônio. *As imagens sem memória e a esterilização da cultura*. Disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html>. Acesso em: 27 nov. 2013.

HILL, Amariles Guimarães (Org.). Estudo e notas. In: _____. *Raul Bopp: seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista cedida à Revista Matruga. *Matruga*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 27, jul./dez. 2010, p. 134-148. Disponível em: <<http://www.pgletas.uerj.br/matruga>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O homem cordial. In: _____. *Raízes do Brasil*. p.139-151. Disponível em: <http://fjm.ikhon.com.br/proton/imagemprocesso/2013/07/EC3ED65F077EA3F500E4%7Dh_s_b_de_rz_br.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2013.

HOISEL, Evelina. O Ritual da festa. In: _____. *Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HOUASSIS, Antonio. Introdução. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

KRAUS, Michel. *Onde os trópicos lembram a si mesmos*. Tradução: Maria José de Almeida Müller. [S.l.]: Goethe-Institut, Humboldt, 2008. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/tro/pt3398301.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

LIMA, Luiz Carlos. Oswald de Andrade – A utopia antropofágica: uma utopia em história. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. (Org.). *Oswald plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do Modernismo. In: ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo. Perspectiva, 1975.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Introdução e notas. In: ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

MARINO, Adrian. *Modernisme et modernité; quelques précisions sémantiques*. Neohelicon: Bucarest, 1974 apud BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

MARIA Martins: Metamorfozes. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/projetos/maria-martins-metamorfozes/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

MAUTNER, Jorge. Amálgama do Brasil universal. In: BARROS, Tiago; MASSENO, André (Org.). *Filosofia e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções, 2012.

- MENDONÇA, Adriany. Aspectos filosóficos da antropofagia oswaldiana. In: BARROS, Tiago; MASSENO, André (Org.). *Filosofia e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções, 2012.
- MENDONÇA, Alexandre. Filosofia e cultura popular. In: BARROS, Tiago; MASSENO, André (Org.). *Filosofia e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções, 2012.
- MULLER, Fernanda. *Ecos do Oriente: o relato de viagem na literatura brasileira contemporânea*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010.
- MUNIZ, Fernando. O que é isso – A Antropofagia? In: TELES, Gilberto Mendonça et al. (Org.). *Oswald plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.
- NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Nouvelle édition augmenté. Paris: Galilée, 2000-2010.
- NETO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário técnico e científico*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- _____. Estética e corrente do Modernismo. In: ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo. Perspectiva, 1975.
- NUÑEZ, Carlinda F. Pate. A mimesis astuciosa: paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea. In: SANTOS, Ana Cristina F. dos; RIBEIRO, Tereza Virgínia. *Tradução e tradição clássica na América Latina*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- OITICICA, Hélio. Brasil diarreira. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- PAES, José Paulo. *Pavão, parlenda, paraíso: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sósigenes Costa*. São Paulo: Cultrix, 1977 apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- PEREGRINO JUNIOR, João. Ciclo nortista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1969, v.3 apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- PIZARRO, Ana. Un proceso conjunto: las culturas amazónicas. In: FIQUEIREDO, Eurídice E REIS, Lívia. (Org.). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras e Santiago de Chile: USACH, 2011.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Cobra Norato. In: _____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Apresentação. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. Prefácio à 7ª edição. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: Leitura, 1967.

_____. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RIBEIRO, Joaquim. *Folklore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria, 1944.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.

RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et Sensation*. Éditions du Seui, 1954.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. A floresta e a cidade. In: _____. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify; Fapesp, 2006.

SÁ, Lúcia. *Literatura da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANTOS, Roberto Correia dos. *O político e o psicológico, estágios da cultura*. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. (Org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

SANTIAGO, Santiago. Apesar de dependente universal. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaio sobre questões político culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Oswald de Andrade ou: elogio da tolerância ética. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais: literatura e memória cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

_____. Por que e para que viaja o europeu?; A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Editora Shwarcz, 1989.

_____. Ficção teórica; Renascença: movimento e gestual. In: COELHO, Frederico. *Aos sábados pela manhã: sobre autores e livros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1978.

_____. *Sentimento da vida, sentimento de mundo*. Princeton, 2011, inédito.

SAXL, Fritz. La biblioteca: Warburg y su propósito. In: SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*. Madrid: La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

_____. La permanencia de la Antigüedad – Para una introducción de la biblioteca de Warburg. In: SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*. Madrid: La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SISCAR, Marcos. O coração transtornado. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2005.

STIGGER, Veronica. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STRINDBERG, August. *Le songe*. Paris: Spe, 1970 apud BACHELARD, Gaston. As matérias da moleza. A valorização da lama. In: _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991.

SZONDI, Peter. Antigüidad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. In: _____. *Poética y filosofía de la história I*. Madrid: Visor, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

TIEMANN-ARSENIC, Ulrike. Recursos naturais e perspectivas de futuro em comunidades ribeirinhas e assentados: uma pesquisa de campo. In: BOLLE, Willi et al. *Amazônia: região universal e teatro do mundo*. São Paulo: Globo, 2010 apud PIZARRO, Ana. Un proceso conjunto: las culturas amazónicas. In: FIQUEIREDO, Eurídice E REIS, Livia. (Org.). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras e Santiago de Chile: USACH, 2011.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seus relatos. *Revista de Letras da UNESP*, São Paulo. v.39, n.1, 1999.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. América Invertida (1943). In: SANTIAGO, Santiago. *Sentimento da vida, sentimento de mundo*. Princeton, 2011, inédito.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Construtivo*. Curitiba: Mon - Museu Oscar Niemeyer, 1984. apud SANTIAGO, Silvano. *Sentimento da vida, sentimento de mundo*. [S.l.]: Princeton, 2011. Inédito.

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Pinguim; Companhia das Letras, 2012.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: AKAL, 2010.

_____. *Schlangenritual: Ein Reisebericht (O Ritual da Serpente)*. Berlim: Klaus Wagenbach, 1988 apud SANTIAGO, Silvano. Ficção teórica; Renascença: movimento e gestual. In: COELHO, Frederico. *Aos sábados pela manhã: sobre autores e livros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. *Schlangenritual: Ein Reisebericht (O Ritual da Serpente)*. Berlim: Klaus Wagenbach, 1988 apud GUERREIRO, Antônio. *As imagens sem memória e a esterilização da cultura*. Disponível em:

<http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html>. Acesso em: 27 nov. 2013.