

Parte III - Rio acima, rio abaixo: a arqueologia da linguagem mitopoética

O mistério ameríndio plasmado na intimidade das águas poéticas de Cobra Norato (Raul Bopp)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

2

O MISTÉRIO AMERÍNDIO PLASMADO NA INTIMIDADE DAS ÁGUAS POÉTICAS DE **COBRA NORATO** (RAUL BOPP)

Em um dos casos que me contaram em minhas andanças pelo Baixo Amazonas, aparecia, por ocasião da lua cheia, a cobra Grande, que vinha cobrar o resgate de uma moça. [...] Um dia, pelos caminhos da intuição, e ainda sob a influência dos Nheengatus de Amorim, pensei em fixar este mito num episódio poemático, tendo, como pano de fundo, a grande caudal de água doce e a floresta.

Raul Bopp

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*

Para compreender o sentido mais profundo da saga do protagonista de *Cobra Norato*, é necessário, antes de tudo, embutir-se “nessa pele de seda elástica” e “correr mundo” (I, p.3), tal qual seu criador o fez. Esse é apenas um dos possíveis caminhos pelo qual se pode adentrar ao espetáculo poético considerado por Drummond (1978, p.100) “o mais brasileiro de todos os livros de poemas brasileiros”. Para isso, “você tem que apagar os olhos primeiro” (I, p.3) e beber o caminho que Raul Bopp liquefez entre árvores acoradas em charcos, agigantadas pela floresta, que aninha não somente os mistérios das águas, da flora e fauna, como também, o projeto de fecun-

dar o Brasil nele mesmo, por meio de suas raízes primitivas, ainda a serem roídas pela cultura brasileira.

É com essa imagem que se inicia a leitura do texto considerado um “paralelo em verso de Macunaíma”, por Murilo Mendes (1978, p.11), ao propor a ruptura dos modelos europeus, por meio de uma parte do Brasil ainda incomunicável em sua intimidade, mas “grávida” de um cenário propício à efusão do primitivismo latente, capaz de aclimatar o ambiente amazônico em seu terror e sombria grandeza.

O autor, Bopp, gaúcho de Santa Maria, “comedor de caminhos” a partir de Tupaceretã, é movido pela curiosidade em decifrar os mistérios do homem, dentre eles, os que percorrem os labirintos amazônicos, de onde recolheu e traduziu a essência daquele mundo desconhecido até então. Em suas viagens, de modo especial, a de Belém, no Pará, deteve-se na audição dos “causos”, nas danças regionais e pajelanças que o instigavam e lhe alimentavam a imaginação. Não viajou apenas ao Amazonas. Seu interesse em conhecer o Brasil o fez cursar Direito em regiões diferentes, do Sul ao Recife, em Belém, no Pará, ao Rio de Janeiro. Sem contar as incursões pelos países da América Latina no lombo de um cavalo ou de um boi, num trem de lenha ou carreta de bois, meios que o puseram em contato com as paisagens mais insólitas aos olhos do “Marco Polo do nosso tempo”. E o mundo sentiu os passos deste infatigável viajante, que não se eximiu em alcançar os horizontes da Índia, China, África, Austrália, dentre tantos outros, onde o homem tem sua “alma copiada pela geografia”.

É o Brasil, no entanto, o espaço do qual se esboçam as imagens centrais de um universo poético a ser fundido na recriação do mito da Cobra Grande. Na Amazônia, de modo particular, o poeta tem as lições que, mais tarde, seriam as linhas mestras do Movimento da Antropofagia, ao qual se ligou fortemente, após uma passagem pelo Verdeamarelismo. Ao ler a obra *Cobra Norato* e a biografia de Bopp, tem-se a impressão de que ambas fundem um ritual de travessia, amalgamadas por sugestões captadas pela sensibilidade desse modernista que soube desentranhar do mundo amazônico em formação a face do país em estado pré-cabralino. Segundo Oliveira (2002, p.242), sua autenticidade “é sinal tangível e inalienável de um intelectual que soube, como poucos, mergulhar na realidade do seu país e traduzir fielmente, pela literatura, toda a riqueza do patrimônio cultural sincrético do Brasil, feito de tradições, costumes, crenças, contos populares e mitos arcanos, extremamente vitais”.

O próprio autor declara seu sentimento à Amazônia, como “um cenário completamente diferente, de uma violência desconcertante. A linha constante de água e mato era a moldura de um mundo ainda incógnito e confuso. [...] Era uma geografia do mal-acabado. As florestas não tinham fim. A terra se repetia, carregada de alaridos anônimos” (Bopp, 1977, p.11-2). Para transformar essa totalidade em substância poética, segundo o autor, não seriam suficientes “os moldes métricos fracionados”, que serviram ao universo clássico era necessário “romper com a processualística do verso” para “refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro em vivências pré-lógicas” (ibidem, p.12).

Esses motivos já seriam suficientes para explicitar a escolha de *Cobra Norato* neste capítulo, mas é preciso compreender que, além da efusão telúrica da obra, emersa da curiosidade constante do autor, existem outros fatores importantes em sua composição como os trabalhos avulsos sobre a Amazônia, de Antonio Brandão de Amorim, “com nheengatus colhidos genuinamente nas malocas do Urariquera”, revelados por seu amigo, Alberto Andrade Queiroz, com o qual tinha afinidades em relação às publicações modernistas do Movimento Ultraísta, da Espanha: “era um idioma novo, de uma pureza lírica deliciosa. No seu mundo as árvores falavam. O sol andava de um lado para o outro” (idem, p.16). Tomado pelo forte sabor indígena dos textos, pelas experiências em andanças pela região e, diante do material folclórico recolhido em diferentes pontos da Amazônia, Bopp fixa, “num episódio poemático, o mito da Cobra Grande, interpretado, em suas múltiplas variantes, pela credence dos canoeiros, como o gênio mau da região” (ibidem).

Somente em 1927, em São Paulo, Bopp retoma o trabalho, acrescentando-lhe “algumas variantes ornamentais”, como afirma o próprio autor em sua “biografia” passada a limpo por ele mesmo. Durante as nove primeiras edições, o poema sofreu alterações até ser publicado em 1931, por amigos, à sua revelia. Com isso, o autor teve uma fase de convívio duradouro com o poema, segundo Drummond (1978, p.99), na qual “quis tornar ainda mais nítida pela remanipulação artística do texto. [...] Bopp substituiu, deslocou, suprimiu palavras, expressões, frases, versos”, incorporando-o dentre os que formam “o novo Evangelho da Poesia Brasileira”, segundo Menotti del Picchia (1978, p.101).

Ler a obra de Bopp, tal como afirma Averbuck (1978, p.113-4), é “tomar lições de brasilidade, apropriar-se de raízes, desvendar um mundo natural

visto como se acabasse de ser criado.[...] É preciso antes sentir que investigar”, outro motivo pelo qual é representativa dentro do *corpus* aqui recortado, pela ligação estreita que mantém com o “passado lendário que é a consciência coletiva”, um olhar cuidadoso com o que é autenticamente brasileiro.

Dada a complexidade de fatores enovelados no poema, e passíveis de leitura, é necessário deslindar alguns pontos fundamentais para o cumprimento dos objetivos deste trabalho. Dentre eles, serão destacados os aspectos que inserem o poema no momento em que a literatura brasileira se volta para a expressão nacional autônoma, como também, as questões no entorno do gênero e o poder de encantamento que explode do subsolo poético. Dentro desse ideário, deverá emergir, concomitantemente, a temática indígena, suscitada pelas articulações do texto e seus significados.

O primeiro passo vai ao momento sócio-histórico que o país atravessava, pleno de turbulências e de transformações que ultrapassavam a fronteira do estético. As primeiras décadas do século XX foram marcadas não apenas pelo mérito da abrangência do Movimento Modernista, mas pelo aspecto criador entre as forças que se entrecruzaram desde a Semana de 22. O quadro nacional delineou-se pelo desenvolvimento da indústria, da vinda de imigrantes, da queda das oligarquias, do aumento do capital estrangeiro, da ascensão dos centros urbanos, de modo particular São Paulo, que se instituiu polo industrial. Eventos importantes para uma nação que tinha urgência em se afirmar por meio do espírito nacional e coletivo de seu povo e de suas sensações primordiais.

O modernismo passa a significar, em meio às mudanças propostas, “uma posição de lucidez e de recusa, de busca de uma nova expressão estética para um novo pensamento, representando, sobretudo, o desatar da consciência nacional. O rompimento com os modelos de pensamento do passado viria, assim, a se concretizar numa exigência de novos códigos de falar e de escrever” (Averbuck, 1985, p.30). Os objetivos apontam, então, para as matrizes nacionais, compreendendo as inovações como caminhos de redescoberta do país, de releitura de sua história e do encontro com o universo mítico, no qual habitam os elementos das culturas primitivas, representantes do passado étnico brasileiro e de sua expressão mais sólida que se transfigura na arte.

Esse espírito nacionalizante não é, no entanto, novo na literatura. O que o difere de anteriores, respeitadas as razões da época, é a tentativa de apa-

gar um passado alheio, para, sobre o mesmo, fazer um inventário do Brasil, percorrendo as vias da paisagem, do folclore, das características de formação do povo, “dando fisionomia própria ao pensamento nacional”, como já apontara Machado de Assis (1959, p.815), ao discutir questões acerca da nacionalidade.

Na literatura, esses elementos tomaram diferentes feições: os de cunho documental, os metafóricos, líricos e afetivos, provenientes das falas regionais, da oralidade espontânea do povo, como se percebem acentuados em *Macunaíma*, *Cobra Norato* e *Manuscrito holandês*. Todos ligados a um ponto de convergência, unificador, no qual coexistem, lado a lado, o primitivo e o civilizado, a cidade e o sertão, o arcaico e o moderno. Uma abertura para os vários Brasis, que a Antropofagia tomou como tema, para delinear um nacionalismo erigido do período pré-cabralino, da civilização indígena, mais exigente como programa de reconstrução da consciência nacional, tal como afirma o mentor do *Manifesto antropófago*: “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (Andrade, 1995, p.51).

São essas as linhas gerais do contexto do qual *Cobra Norato* é resultado, e que não se poderia discuti-las, aqui, com maior profundidade, dados os demais aspectos a serem relevados nesse percurso. Assim, o passo seguinte é percorrer o poema, no que diz respeito às imagens impressas em sua estrutura, que se abrem constantemente a novas indagações.

A primeira evidência suscitada com a leitura do poema aponta para o fio narrativo que sustenta a travessia do protagonista. Assim, o que fora, segundo relato do autor, um poema escrito para crianças, toma uma dimensão complexa e harmônica, ao mesmo tempo em que a realidade agressiva e misteriosa do mundo amazônico eleva-se a partir de uma linguagem telúrica ao tamanho de seus mitos e de sua poesia. Segundo Averbuck (1985, p.95), exegeta de *Cobra Norato*, o poema

desenvolve uma linha discursiva (conta uma história), ou uma “poesia narrativa” em que o herói enfrenta a floresta equatorial – um mundo primitivo em formação –, vence inúmeros obstáculos que se lhe antepõem, sempre na busca febril de seu obsessivo sonho amoroso: a conquista da “filha da rainha Luzia”, personagem entre lendária e imaginária.

Em princípio, são reconhecidas algumas características que remontam à literatura épica, pois sua essência narrativa pauta-se pelos feitos de um herói em constante busca pela conquista de um ideal. Somado à natureza de aventura, está o singular caráter simbólico das imagens mitológicas da Amazônia, que o torna, então, não essencialmente épico, mas tecido ao vigor lírico. Com essa largueza de configuração, não há uma definição precisa que o localize num dos dois polos: épico ou lírico. Dada a forma híbrida que o sustenta, Averbuck (1985, p.98) o considera uma rapsódia, a exemplo de *Macunaíma*, “por sua múltipla natureza temática, de caráter popular e folclórico”, ou ainda “o poema é um e é mil, como uma vez teria desejado Mário de Andrade”. Ainda acerca da natureza do poema, Oliveira (2002, p.82) o define como “uma metáfora do primeiro homem chegando a um mundo mágico e sem fim. É o Brasil que se apossa poeticamente de sua infância, instaurando, com esse tempo perdido, uma relação empática”.

Ante a originalidade e a subversão às formas convencionais, até mesmo as do modernismo, Schüller (1978, p.126) entende que o poema “volta as costas ao mologismo da poesia discursiva. [...] O diálogo é provocado pela evasão da certeza. Norato assume a atitude de quem não sabe. [...] Árvores e rios, coisificados pelas etiquetas ou pela indiferença, falam porque o poeta os interroga”. Na interpretação de Trevisan (1978, p.123), “o poema de alguma sorte é estruturalmente mole. Que é mesmo que lhe serve de espinha? Nada. Estira-se como uma jibóia ao longo de admiráveis versos nos quais os achados se avolumam. A moleza do poema consiste em sua mitologia alérgica a qualquer definição”.

Assim como no poema, as divergências ocorrem, também, no campo da crítica, no que tange a oferecer uma precisão de leitura. O que se pode aferir, a partir do produzido em seu entorno, é que novas indagações são provocadas mediante as balizas que lhe são postas, como exclamações a cada metáfora encoberta pela engenhosa fábula.

É a partir dessa vocação de modernidade que os 33 cantos se edificam como cenas da floresta a serem vistas como imagem de um mundo captado pela percepção visual, mas sugado pela imagem verbal, que lhe dá dinamismo e dramaticidade. Assim, segundo o eu poético, “você tem que apagar os olhos primeiro” (I, p.3), e se “enfiar” na pele da cobra, atitudes que permitirão perceber o mundo primitivo sem a contaminação do homem civilizado. O ver, sob essa condição de metamorfose, ultrapassa o significado restrito

da floresta enquanto espaço geográfico, e alcança a esfera do mágico, na qual se pode “ver a filha da rainha Luzia” e fazer o percurso de ida e de volta, no interior do mito da Cobra Grande.

Assim se constrói a saga do herói-narrador, ao apossar-se antropofagicamente da “pele elástica”, para “correr o mundo” (I, p.3). Somente em condição de semidivindade, saído, portanto, da condição humana, são-lhe assegurados os poderes com os quais vencerá a Cobra Grande e o fará chegar às “terras do Sem-fim” (I, p.3) para obter seu ideal erótico-amoroso, a filha da Rainha Luzia. Para isso, terá que passar por provas: “passar por sete portas/ver sete mulheres brancas de ventres despovoados/guardadas por um jacaré” (II, p.5), ou ainda “entregar a sombra para o Bicho do Fundo/ fazer mirongas na lua nova/ beber três gotas de sangue” (II, p.5).

Tal qual compete a um herói, possui a ajuda do Tatu-de-bunda-seca, do Jabuti e do Pajé-pato, que o movem até sua heroína, por entre “a floresta de hálito podre/parindo cobras” (IV, p.9), até a descoberta da “entrada da casa da Boiúna” (XXXI, p.52), na qual “vai passando uma canoa carregada de esqueletos” (XXXI, p.52) e onde se pode ver a noiva da Cobra Grande. Assim, a filha da rainha é resgatada e o narrador-progonista refaz o caminho, com provas ainda mais duras das que foi submetido na primeira travessia da floresta, pois agora será perseguido pela Cobra Grande. Os auxiliares mágicos sustentam a fuga, como o Pajé-pato que ensina um caminho errado:

– Cobra Norato com uma moça?
Foi pra Belém Foi se casar

Cobra Grande esturrou direito pra Belém

Deu um estremeção

Entrou no cano da Sé
e ficou com a cabeça debaixo dos pés de Nossa Senhora (XXXI, p.54)

Diante disso, pede ao compadre Tatu-de-bunda-seca que convide “o Augusto Meyer Tarsila Tatizinha” e o povo “de Belém de Porto Alegre de São Paulo” (XXXIII, p.57) para seu casamento lá nas “terras altas/onde a

serra se amontoa” (XXXII, p.56). O herói-protagonista tem seu ideal conquistado, ao lado de sua noiva, nas terras do Sem-fim.

Como se pode notar no breve relato da saga, não há um indígena-personagem, tal qual se encontra em *Macunaíma* e no *Manuscrito holandês*, mas sua presença está impressa no que lhe é de mais autêntico e vivo: o mito. É por meio das histórias coletivas do povo amazônico que emerge a riqueza fabular do poema. Do universo tupi, povoado de seres mitológicos, é capturado o mundo de seres arcaicos, no qual homem e natureza formam uma só unidade, “recuperá-lo, como fez o poema de Bopp, significa, portanto, recuperar a linguagem pura do inocente” (Averbuck, 1985, p.114).

Não se trata de um mito apenas, recriado em meio ao fervor modernista de ir ao primitivo, com o intuito de revelar um traço de nacionalidade. Mais que a preocupação com a fisionomia própria do país, o mito indígena, entrelaçado com variantes de outros elementos do fabulário amazônico, reflete um modo particular de conceber o mundo, o que Averbuck (1985, p.115) considera “a frescura da linguagem primitiva, documento da visão mítica, resguardando, nos temas, na ótica e na estrutura da linguagem, a predominância de uma concepção concreta e magicista”. Cabe lembrar que Mário de Andrade, em seu *Macunaíma*, insinuou a partida de um grupo de escritores, dentre eles Bopp, que instaurariam a modernidade na cultura brasileira, indo às raízes, cada um com seus instrumentos e em seu universo, identificando-se com o desejo de renovação: “e os macumbeiros Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada” (Andrade, 2001, p.64).

Dentro da modernidade que se instaurava e diante dos aspectos a serem revitalizados, o poema conseguiu “alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional” (Carvalho, 1978, p.138), operando, por sua ambiguidade, a trajetória de um herói não nomeado, que poderia ser descendente do clã de Macunaíma e Mitavaí Arandu. Ele desdobra as imagens de aventura da brasilidade, ante um panorama composto pela variedade e pelas contradições, mas apreendido numa visão unitária, tal como Bopp escreveu em seus *Parapoemas*: “Somos um Brasil fora das medidas”.

Da estrutura simbólica do mito da Cobra Grande nasce o tecido embrionário do poema. O mito básico apresenta o lado maléfico do gênio das

águas, como representação do terror, contrapondo, na ação narrativa, a floresta ao homem. Do originário às variantes, vê-se presente, por meio da herança coletiva, o arquétipo da mãe de todas as águas, conforme registra a tradição amazônica dos mitos aquáticos, como a lenda da Uiara, a Cobra Grande ou Boiúna (boi-una, cobra preta ou *mboiaçu*), o Boto, o Norato, o Ipujiara, dentre outros.

Nos registros de Câmara Cascudo (2001), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, o mito da Cobra Grande ou Boiúna, o mais conhecido entre a mitologia indígena, narra a história de uma mulher indígena, engravidada pela Cobra Grande quando tomava banho num canal do Cachoeiro, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas. Nasceram duas crianças, um menino e uma menina, os quais foram jogados ao rio, por conselho do pajé, onde se criaram como cobras d'água. Honorato (Norato) e a irmã, Maria Caninana, lá viveram juntos até que o aspecto maligno de Maria se revelasse, virando embarcações, perseguindo animais, matando pessoas. Para restaurar sua paz, Norato matou a irmã. À noite, cobra Norato desencantava-se e tornava-se um belo rapaz, frequentando festas próximas ao rio. À margem, ficava o corpo da cobra, inofensivo, mesmo diante do assombro que causava. Para quebrar a maldição, era necessário que alguém colocasse leite na boca do réptil e lhe batesse na cabeça até que marejasse sangue. Apenas um soldado de Cametá, no rio Tocantins, teve coragem de cumprir a exigência e tornou Honorato livre.

No poema, é possível reconhecer duas vertentes simbólicas do mito: o da Cobra Grande traduz o gênio maléfico, provoca riscos e seu uivo é capaz de paralisar a energia de outros animais. É, portanto, a versão de um deus maligno, de ação destruidora, que controla o reino das águas, impondo-lhe obstáculos e enigmas, como se sua função fosse a de vigiar um tesouro, materializado na força vital amazônica. O aspecto prosaico apresenta a formidável sucuriju, vivente dos rios, que mata por arrocho e deglute a vítima inteira. Depois, passa dias para realizar a digestão num pedaço de terra onde haja mato para disfarçar sua presença. Segundo Tocantins (2000), “é a figura da felonía e da traição”.

É na figuração perpetuada pelos povos descendentes de indígenas e os caboclos ribeirinhos que se encontra a segunda vertente. É por essa aventura que se faz o percurso do protagonista-narrador, vestido na pele de Cobra Norato, em que revela o aspecto generoso, de herói positivo, construído

sobre valores como a valentia, o amor, a coragem e o prazer, em contato harmônico com a natureza.

Esses fatores são gerados a partir da condição de semidivindade que assume, pois é homem em pele de cobra, e desencadeia o confronto entre as forças que regem o universo das águas, espaço geográfico ocupado por excelência pela guardiã, a cobra Grande. Considerados os elementos que figuram com maior frequência, Averbuck (1985, p.123) atribui a *Cobra Norato* a qualidade de “poema da noite e da água”, porque os elementos da natureza ocupam tanto o espaço geográfico, quanto o emocional, no qual “a água serve de tema condutor ao longo da travessia do herói pelos meandros da floresta”.

A água simboliza a fertilidade, “elemento vital da paisagem física da Amazônia” e “componente indispensável também do imaginário coletivo popular da região” (Oliveira, 2002, p.255). Num movimento contínuo, ora de águas paradas, ora agitadas, o cenário líquido é presença marcante no poema e encerra a imagem do seio materno, como “um útero de lama” (IX, p.14), dentre outras recorrentes nas mitologias das mais diferentes civilizações. Em sua espinha dorsal escorre o material gerador de poesia em proporções dilatadas: “rios afogados/bebendo o caminho” (II, p.5); “rios magros obrigados a trabalhar” (IV, p.9); “um plasma visguento se descostura” (VI, p.11); “água rasteira agarra-se nos troncos” (VIII, p.13); “o charco embarriga” (VIII, p.13); “chegam ondas cansadas da viagem” (XIX, p.27).

Nota-se, por meio das construções imagéticas apontadas acima, que a floresta se nutre dos elementos que deslizam pelas águas, tal qual o protagonista embebeda-se das fontes do imaginário para chegar ao destino. Assim, ao componente aquático, povoado de seres estranhos, ligam-se as figuras da “floresta cifrada”: “a sombra escondeu as árvores/sapos beijados espiam no escuro”(II, p.5); “bocejam árvores sonolentas”; “as velhas árvores grávidas cochilam” (p.6); “floresta de hálito podre/parindo cobras”; “raízes desdentadas mastigam lodo” (IV, p.9); “um berro atravessa a floresta/chegam outras vozes” (p.9).

Floresta e água podem ser consideradas duas imagens consoantes para a atmosfera do mistério, no qual se alimenta o mito da serpente. Em suas várias formas, do tupi ao texto bíblico, há o vínculo com a ideia do princípio de todas as coisas, do surgimento do cosmos, à medida que a água proporciona o ambiente vital que, em geral, dá aos heróis o atributo especial na

conquista de um ideal ou no cumprimento de uma missão legada apenas às divindades ou aos que são regidos por elas. Diante disso, não se pode afastar a associação de Norato, nascido às margens de um rio, com o simbolismo da serpente. Tal qual o mito, “a serpente visível sobre a terra, macho e fêmea ao mesmo tempo, é ser intemporal, permanente e imóvel em sua completude” (Averbuck, 1985, p.121).

Além disso, a serpente traz consigo, desde tempos remotos, a representação da sexualidade, implícita em sua dupla expressão: ser maligno, ligada à morte, e geradora de fertilidade, ligada à figura da mulher. No poema, entrelaçam-se os dois polos, unidos pela magia da floresta e da água. Cobra Grande e Cobra Norato, mito do mal e do bem, encontram-se pela natureza humana do protagonista, sob a perspectiva do prazer, tomando como meta a obtenção da donzela raptada pela Cobra Grande. Uma nova rede simbólica abre-se à medida que a incorporação da lua e da noite, no poema, complementa o cenário de mistério e de reflexão: “o luar na noite da transfiguração não é real, surge como o produto do fazer-de-conta” (Schüller, 1978, p.126).

Desse modo, a regência da floresta “cifrada” e da “água rasteira” cabe à lua, o astro que dá ritmo à vida e imagem constante no poema para estabelecer o clima poético: “Faz de conta que há luar” (I, p.3); “Acordo/A lua nasceu com olheiras/O silêncio dói dentro do mato” (XI, p.17). Além disso, desenha o cenário propício no qual se fazem mais fortes os desejos e as forças sobrenaturais se intensificam. Conforme aponta Campagnaro (1979, p.52), “a lua preside aos grandes acontecimentos da Natureza”, como a chegada de Cobra Grande ao buscar moça virgem: “Quando começa a lua cheia ela parece/Vem buscar moça que ainda não conheceu homem” (XXIX, p.49). No poema, a lua torna-se uma das imagens mais recorrentes e de significações profundas, manifestando-se como o eixo pelo qual gira o ciclo vital humano e vegetal, do nascimento e morte. Somente a lua é capaz de se relacionar com todos os elementos cósmicos presentes, como se pode notar nos excertos que seguem:

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 (XI, p.17)

– Vou ficar com os olhos entupidos de escuro
– Adeus marreca-toicinho!
– Adeus garça morena da lagoa!

Apagaram-se as cores Horizontes se afundam
num naufrágio lento

A noite enalhou com um carregamento de estrelas (XVI, p.23)

Começa hoje a maré grande

O mar está se aprontando
para receber as águas vivas
de contrato com a lua (XX, p.28)

Noite pontual
Lua cheia apontou, pororoca roncou (XXI, p.29)

Paisagem encharcada
O luar espesso amansa as águas
Árvores parecem pássaros inchados (XXII, p, 30)

O luar amacia o mato sonolento (XXVIII, p.44)

Preciso passar depressa
Antes que a lua se afunde no mato (XXX, p.50)

Por esse universo desenvolve-se a trajetória do herói, ao lado de seu compadre, em busca da mulher amada. Noite e lua guiam os passos pela passagem no Putirum, para roubar farinha e tapioca, momento adequado à metamorfose, pois requer a figura humana para entrar na festa: “– Vamos virar gente pra entrar?/ – Então vamos” (XXV, p.35). Além do mutirão das mulheres que fazem farinha, o herói participa de uma pajelança:

Pajé faz uma benzedura de destorcer quebranto

E depois fuma e defuma
Fumaça de mucurana
gervão com cipó-titica
e favas de cumaru

[...]

– Compadre, vamos também experimentar uma fumadinha?

Pajé tonteou Se acocorou Foi-se sumindo
assobiando baixinho fiu...fiu...fiu...

Então
contrata o mato pra fazer mágica (XXVII, p.42-3)

Ainda sob o véu misterioso da noite de lua, é revelada outra face do mito da Cobra Grande, em que um navio iluminado surge, povoando a imaginação:

– Escuta, compadre
O que se vê não é navio É a Cobra Grande

– Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?

Aquilo é a Cobra Grande
Quando começa a lua cheia ela parece
Vem buscar moça que ainda não conheceu homem

A visagem vai se sumindo
pras bandas de Macapá (XXIX, p.49)

Nota-se, a partir das imagens impressas nos versos acima, que a tradição popular mais uma vez foi ouvida pelo autor. Por isso, Salles (1974, p.202) considera que é “um poema mais falado pelo povo que escrito por seus poetas”, ao apontar que o temário amazônico é apresentado em “linguagem despida da velha retórica tradicional”. O réptil, que já sofrera a intervenção imaginária popular, ao apropriar-se das moças que ainda não conheceram homem, passa a figurar como símbolo da morte em forma de embarcação:

Lá adiante
Num estirão mal-assombrado
Vai passando uma canoa carregada de esqueletos (XXXI, p.52)

Em meio a esse terreno alagado de imagens misturadas, no qual a unidade cosmo-biológica é apresentada sem limites, como a própria Amazônia em formação, movediça e insegura, haveria de figurar uma heroína pela qual o protagonista iria se enamorar. Norato emancipa, no poema, a essên-

cia humana, a partir do cabedal mitológico amazônico, enquanto a filha da rainha Luzia emerge, segundo o próprio autor, da tradição popular, ouvida nas viagens pelos igarapés. Assim, diz o poeta, “resolvi o assunto mais tarde, ao me lembrar da velhinha de Valha-me-Deus (ilha do Tucum, no litoral maranhense), que me contou uma história obscura da filha da Rainha Luzia. A sua figura errática e fugidia amoldava-se apropriadamente às tramas do ‘romance’” (Bopp, 1977, p.59-60). O livro que a senhora trazia em seu samburá, segundo o autor, era de São Cipriano, estava velho e sem capa. Em suas histórias, contou-lhe também, em meio a termos misturados, a história da rainha Luzia.

Dada a complexidade de contribuições reunidas no entorno da figura enigmática, presente nos relatos populares amazônicos, Averbuck (1985, p.99, nota 1) observa que

aos elementos indígenas Raul Bopp vinha acrescentando o toque da tradição lusa, elemento fundamental do fabulário brasileiro. A “filha da rainha Luzia”, personagem criada pela imaginação do poeta, reunia, portanto, retalhos de duas fontes diferentes: a história da filha do rei Sebastião e da rainha Luzia. Deste “cruzamento”, surgiria a “filha da rainha Luzia”, por quem Cobra Norato viria a realizar as maiores façanhas.

De acordo com o que foi apontado, é possível visualizar que os elementos responsáveis pela arquitetura do poema fizeram que o mesmo se revestisse de um significado mais profundo do que pretendia sua forma inicial, quando escrito para crianças. Pelo subterrâneo do texto, e alicerçado no enlevo fabular, chega-se ao mito. É por essa via que se encontram “o mundo inocente da criança e o mundo do primitivo”, ambos representantes “de um universo ‘intacto’ que usufrui e ainda permite a expansão de todas as possibilidades”, conforme sugere Averbuck (1985, p.110), ao considerar o total envolvimento que o texto possui com a natureza, “como ocorrera com aqueles que viveram nesta região nos tempos primeiros, e plasmaram o seu ‘espanto’ em forma de relatos míticos” (ibidem, p.111).

Nas vias escavadas que levam ao mito, figura latente o indígena, tal como apontado anteriormente, num projeto maior que a singularidade do poeta, dadas as linhas que o configuraram. Enquanto a São Paulo modernista florescia em sua indústria e acinzentava o verde, afugentando o nativo

aos becos da miséria, o interior ainda provocava perplexidade no homem, que, não menos agressivo que a indústria, sentiu-se atraído pelas dimensões dilatadas da magia nos longínquos palmos de vida primitiva. Talvez fosse essa realidade, retirada das camadas ocultas, a imagem viável no momento em que o país se industrializava, para justificar a falta de elementos geradores de uma identidade própria.

Ir ao fabulário amazônico tem o sabor de tomar “consciência de um Brasil nativo”, conforme entende Averbuck (1978, p.116), primeiramente pela expressão visionária do desejo de mudança de uma geração que queria um país transformado, não apenas como projeto de futuro, mas com feição de sua terra e de sua gente no presente. Essa transubstanciação somente seria possível em *Cobra Norato*, mediante o mergulho na intimidade de um mundo desmanchado, à procura dele mesmo. Lá estariam reunidos, a uma só vez, mito, lenda e folclore, profusos na “terra das febres”, como símbolos da autenticidade nacional, deglutindo a verborragia clássica importada das mentes civilizadas.

Pinçado desse universo lírico e paradoxal, concomitantemente, o indígena ocupou um espaço de excelência, por revitalizar em seus mitos e lendas a variedade e as contradições que marcam o panorama nacional. É justo destacar que Bopp soube reconhecer as forças expressivas que revelavam as faces nuançadas do nativo. Pela realidade que lhe chegou aos olhos, atestou que

o nosso indígena foi obrigado a crer; ser devoto; acompanhar as liturgias da Igreja; soletrar as leis da Boa Razão. Perdeu aquela inocência contente de que nos fala Vieira. Com essa transposição cultural, aquele indivíduo de instintos primários, “impaciente de sujeição” (Vieira), transformou-se num catecúmeno submisso. Desvalorizou-se pela humildade. (Bopp, 1977, p.41)

Diante do teor dessa afirmação, é possível entender que tal indígena, visto pelos olhos da realidade, não serviria a um projeto no qual deveriam estar aliados aspectos como natureza, magia e pensamento pré-lógico. Aquele era o nativo em estado maduro, alterado pelos artifícios do colonialismo; esse, o selvagem em estado primitivo, seria o único túnel possível para alcançar o estatuto de pureza e inocência, posto em relevo em benefício do reinventar a nação pela tradição autóctone. Uma das travessias deu-se pela via dos *nheengatus*, nos quais Bopp (1977, p.59) observou que “eram de

uma enternecedora simplicidade. Nos diálogos afetivos, usavam o diminutivo dos verbos: estarzinho, dormezinho, esperazinho etc. Certas histórias, sobre temas meramente humanos, eram tratadas com um desusado tempero lírico”. Além dos diminutivos, outra matriz indígena é formatada na rejeição do grupo lh, específica da tradição tupi-guarani, como se verifica nos versos: “– Você me espere/ que depois vou le contar uma história” (X, p.16); “– Pois então até breve, compadre/ fico le esperando/ atrás das serras do Sem-fim” (XXXIII, p. 57).

Somados ao contato com a terra, com o registro fiel da fala coloquial, sem cair no artificialismo das invenções, formou-se um “cozido geográfico”, como afirmou o poeta, conduzindo-o a um novo estado de sensibilidade. É nesse sentido que se percebe a consciência de fazer fluir o caráter oral pelo sincretismo étnico, colocando, ao lado do nativo, o elemento africano, observados nos versos abaixo, em que os vocábulos de ambas as etnias aparecem lado a lado, naturalmente, em ritual de pajelança:

E depois fuma e defuma
Fumaça de *mucurana*
gervão com *cipó-titica*
e favas de *cumaru*

Em seguida pega uma *figa de Angola*
Risca uma cruz no chão
E varre o *feitiço* do corpo com penas de ema

O último caruama pede tafiá dança de arremedar
– E quero mais *diamba*. (XXVII, p. 41, grifo nosso)

Nota-se, assim, que houve uma fusão não apenas de elementos primitivos expressos no mito, nas lendas e na linguagem que os revitaliza. O cenário amazônico configura-se gradativamente, à medida que o enredo desnuda determinadas células que o compõem. Tal como os mitos da tradição indígena, superpostos ao real, que passaram ao não índio e, posteriormente, ao mestiço, a Amazônia foi aos poucos revelada em camadas, como a decifrar sua composição: a primeira, das florestas gigantes e águas abundantes, que, de tão complexo sistema, cria no homem uma condição angustiada, e o

faz construir outra Amazônia, a segunda, descrita por Bastide (1969, p.42) como “composta de um emaranhado de símbolos oníricos, de uma confusão de participações místicas que se cruzam como cipós, de flores de sonho que medram como orquídeas”.

Em meio a esse “surrealismo selvagem”, acrescenta o mesmo autor, o índio nutre “a nostalgia, a obsessão da doçura, da ternura, da carícia” (ibidem, p.43), traduzido em poesia na linguagem metafórica, alicerçada nas onomatopeias, aliterações constantes, de sintaxe entrecortada. Esses aspectos brotam facilmente diante do mágico e do ingênuo, do erudito e do popular, a corporificar uma natureza em pleno movimento, empurrando horizontes, até chegar a uma terceira, a Amazônia mestiça. Nesta, o pensamento indígena funde-se aos símbolos do colonizador, monstro não menos terrível que Jurupari, que o aprisionou, levou-lhe a doença, apoderou-se de suas terras, expulsou-o de seu alojamento sob a força dos fuzis. Ao indígena revisitado por Bopp coube-lhe o mistério e a beleza do mito, visto pelas fendas que o poema permite observá-lo. Em sua intimidade, vestido na “pele elástica”, o protagonista faz eclodir a voz expurgada pela história e sequestrada pelo código literário, revelando, por meio do mito, a linguagem que se adere à infância do país, tecida na Amazônia, em comunhão com deuses e serpentes, num tempo (*in illo tempore*) em que homem e natureza conheciam apenas a unidade vital.

Cantos-referência

I

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 puçangas 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 de 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 mundo

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 (p.3)

XXXI

Esta é a entrada da casa da Boiúna

Lá embaixo há um tremedal
Cururu está de sentinela

Desço pelos fundões da gruta
num escuro de se esconder

O chão oco ressoa
Silêncio não pode sair

Há fossas de bocas inchadas
– Por onde será que isto sai?
– sai na goela da panela

Aí o medo já me comicha a barriga

Lá adiante
num estirão mal-assombrado
vai passando uma canoa carregada de esqueletos

Neste Buraco do Espia
pode se ver a noiva da Cobra Grande

Compadre! Tremi de susto
Parou a respiração

Sabe quem é a moça que está lá embaixo
... nuinha como uma flor
– É a filha da rainha Luzia

– Então corra com ela depressa
Não perca tempo, compadre
Cobra Grande se acordou

– Sapo-boi faça barulho
– Ai Quatro ventos me ajudem
Quero forças pra fugir
Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar

Já-te-pegó Já-te-pegó

– Serra do Ronca role abaixo
– Tape o caminho atrás de mim

Erga três taipas de espinho
fumaças de ouricuri
– Atire cinzas pra trás
pra agarrar distância

Já-te-pegó Já-te-pegó

Tamaquaré, meu cunhado
Cobra Grande vem-que-vem
Corra imitando meu rasto
Faz de conta que sou eu
Entregue o meu pixé na casa do Pajé-Pato

Torça caminho depressa
Que a Boiúna vem lá atrás
Como uma trovoada de pedra
Vem amassando mato

Uei!
Passou rasgando caminho

Arvorezinhas ficaram de pescoço torcido
As outras rolaram esmagadas de raiz para cima

O horizonte ficou chato

Vento correu correu
mordendo a ponta do rabo

Pajé-Pato lá adiante ensinou caminho errado:

– Cobra Norato com uma moça?
Foi pra Belém Foi se casar

Cobra Grande esturrou direito pra Belém

Deu em estremeção

Entrou no cano da Sé
E ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora (p.52-4)