

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**ELIANA MARIA AZEVEDO RODA PESSOA FERREIRA**

**O ANTROPÓFAGO RAUL BOPP: ESCOLHAS ESTILÍSTICAS  
EM *COBRA NORATO* E *URUCUNGO***

**Versão corrigida**

***São Paulo***

**2015**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**O ANTROPÓFAGO RAUL BOPP: ESCOLHAS ESTILÍSTICAS  
EM *COBRA NORATO* E *URUCUNGO***

Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa Ferreira

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elis de Almeida Cardoso Caretta

Versão corrigida

De acordo

---

São Paulo

2015

*Então esperazinho um pouco  
Vou buscar puçanga  
pra distorcer mau-olhado.*

Raul Bopp

## Agradecimentos

Agradeço especialmente e imensamente à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elis de Almeida Cardoso Caretta a confiança, a dedicação, a extremada paciência e a orientação na elaboração do presente trabalho;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Elvira Gebara, as sugestões preciosas e as correções no Exame de Qualificação;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Beatriz Daruj Gil, as recomendações pontuais e os comentários no Exame de Qualificação;

À minha doce mãe, exemplo de amor incondicional, de meiguice, a minha infundável gratidão;

Ao meu querido Ivan, com quem sempre *querzinho de ficar junto*, as muitas sugestões de leitura, as inúmeras informações e ao eterno querer *bem bem*;

Ao meu irmão Cassiano, a presença, a força e o auxílio nos momentos certos;

A Alessandra Ferreira Ignez, companheira de viagens das *galáxias ao sem-fim*, o apoio permanente e as profícuas discussões sobre o trabalho;

A Suely Corvacho, amiga de doçura e competência infinitas, a força e a leitura atenta e carinhosa do trabalho;

A Cristina Lopomo Defendi, amiga de talento e dedicação, o apoio e a imensa ajuda na formatação;

À Nanci Romero, Alice Pereira dos Santos, Fabiana Jorge da Silva e Márcia Pinto, amigas que me ajudaram a *fazer a puçanga pra distorcer o mau-olhado*, o apoio, as rezas e a força;

A todos que torceram por mim, muito obrigada!

## Resumo

O objetivo desta tese é estudar as escolhas temáticas, lexicais e estilísticas presentes na obra poética de Raul Bopp, produzidas contemporaneamente às manifestações da Antropofagia e detectar, a partir da constituição do *ethos* antropofágico, a expressão do conceito de brasilidade nas obras mais representativas: *Cobra Norato* e *Urucungo*. A recolha e a análise das escolhas foram feitas sob a ótica da Estilística e dos Estudos discursivos, fruto de uma visão interacionista e dialógica que trabalha o signo como uma instância de disputa pelo poder. O poeta, ao recuperar culturas silenciadas, dar voz a elas, e propor antropofagicamente a devoração constante, reconhece e valoriza a alteridade numa época em que a desigualdade entre etnias e raças tinha sido naturalizada. A metáfora da *pele de seda elástica*, presente em *Cobra Norato*, não é só representativa dessa obra, ela pode ser esticada à vida e à obra poética de Bopp: *um antropófago* que correu o mundo em busca de colher antropologicamente informações sobre as culturas para depois registrá-las poeticamente em suas obras.

Palavras-chave: Estilística; escolhas estilísticas; antropofagia; brasilidade; Raul Bopp.

## **Abstract**

The main purpose of this thesis is to study the thematic, lexical and stylistic choices in the poetic work of Raul Bopp, produced contemporaneously to Anthropophagy movement, and detect, from the constitution of the anthropophagic ethos, the expression of the concept of brazilianess in two of the most significant Bopp's poetic works: Cobra Norato and Urucungo. The collection and analysis of lexical choices were made from the Stylistics's and Discursive Studies perspective, the result of a dialogic and interactionist vision that works the sign as an instance of power struggle. The poet, when recovering silenced cultures, giving them voice, and suggesting anthropophagically the constant devouring, acknowledges and values the otherness in a time when the gap between ethnicity and races has been naturalized. The elastic silk skin metaphor, presented in Cobra Norato, can be stretched to Bopp's life and poetry: *an anthropophagous* who toured the world in search of different cultures, anthropologically collecting data that later became his poetry

Keywords: Stylistic; Stylistics choices; anthropophagy; brazilianess; Raul Bopp.

## **Lista de abreviações utilizadas neste trabalho:**

**CN** = Cobra Norato

**CSVSPC** = Como se vai de São Paulo a Curitiba

**Db** = Diábolus

**PB** = Poemas Brasileiros

**Pp** = Parapoemas

**Ur** = Urucungo

**VA** = Versos Antigos

# Sumário

Introdução .....	9
Capítulo 1 .....	17
Poesia: palavras no rio do tempo, do mito e da metáfora .....	17
1.1 Léxico, ideologia, contexto .....	17
1.2 A palavra e o discurso .....	28
1.3 A palavra do poeta e a poesia .....	37
1.4 A palavra moderna do poeta moderno .....	45
1.5 O verso do poeta .....	51
1.6 O poeta e a poesia narrativa, oral, histórica e mítica .....	58
Capítulo 2 .....	63
Escolhas dos modos de ser e de dizer reveladoras do <i>ethos</i> e do estilo .....	63
2.1 Modos de leitura e de interpretação: escolhas na atribuição de sentidos .....	63
2.2 Estilística e estilicista: escolhas teóricas do modo de dizer e de analisar ...	71
2.3 Estilo e ethos: escolhas que revelam o modo de ser .....	77
2.4 Estilo: escolhas do modo de dizer .....	88
Capítulo 3 .....	98
A antropofagia e o antropófago Bopp: queimando o bonde .....	98
3.1 Do pitoresco ao protagonismo .....	98
3.2 Saltando do bonde: manifestos e revistas .....	105
3.3 Antropofagia: queimando o bonde .....	108
3.4. A gênese do ethos antropofágico .....	111
3.5 Raul Bopp: antropófago de si mesmo .....	114
Capítulo 4 .....	128
Bopp: a cor e o som da identidade .....	128
4.1 Bopp: turista antropófago .....	128
4.2 A viagem pelo espaço físico e pelo espaço da memória .....	130



4.3 Urucungo.....	135
4.3.1 Urucungo e a memória: história, língua, costumes.....	136
4.3.2 Urucungo: o espaço físico.....	155
4.4 Cobra Norato: do mito à reconstrução poética .....	167
4.4.1 Cobra Norato e a memória: história, língua, costumes.....	179
4.4.2 Cobra Norato: o espaço físico.....	202
Considerações finais.....	215
Bibliografia .....	221

## Introdução

O estilo de um autor é fruto de escolhas que abrangem não só o conteúdo, mas também a forma. Essas escolhas discursivas intentam produzir alguns efeitos de sentido em detrimento de outros, não havendo a preponderância da forma ou do conteúdo, pois ambos estão inter-relacionados. Essas opções refletem os posicionamentos, a visão de mundo, a ideologia de uma época, de um grupo e de um autor. São escolhas influenciadas pelo contexto, resultado do *ethos*, ou seja, do modo de ser do indivíduo e do universo com o qual ele se relaciona.

Este trabalho parte da concepção de estilo que o associa à escolha determinante na caracterização do *ethos*. Pretendemos mostrar como as escolhas feitas por Raul Bopp em *Urucungo* e *Cobra Norato* configuram uma proposta política e cultural de Brasil que incorpora a alteridade na conformação da nação.

Sabe-se que a preocupação com a construção da nacionalidade é antiga, no entanto a maneira como esse conceito foi tratado através dos tempos foi diferente: uma ideia frágil inicialmente e depois uma proposta consistente de ação. É preciso ressaltar as artimanhas que envolvem e envolveram a ideia de nacionalidade que passa, inúmeras vezes, pela anulação do outro, quer seja de outra etnia, cultura, quer seja de outra situação social.

Houve, no Brasil, a partir do século XVIII, movimentos políticos emancipacionistas que acabaram por refletir seus ideais na nossa literatura a partir da escolha de motivos temáticos brasileiros, tais como a natureza e o índio. No entanto, em muitos casos, esses elementos foram incorporados como recursos estilísticos sem, no entanto, atribuir ao índio, por exemplo, a participação na conformação da nossa nacionalidade. Por mais heroico que o índio se apresentasse, o que a literatura oficial desse período nos mostrou foi o índio travestido de branco, submetendo-se ao mundo branco. O negro, por

sua vez é reconhecido como vítima da opressão, mas como o índio é objeto e não sujeito na construção da nacionalidade.

Com o Modernismo vimos, novamente, o desejo de emancipação cultural. A independência política realizada em 1822 não havia desfeito os vínculos culturais, o que acentuou o desejo de se cortarem os laços com os moldes europeus. A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, teve como meta, então, a efetiva renovação cultural no ano da comemoração do centenário da nossa Independência, incitando a ruptura com a arte estrangeira:

Na verdade, é com o Modernismo que se consolidará, definitivamente, a emancipação das letras e das artes brasileiras. E o momento culminante, o ponto de junção de todas as discussões e polêmicas sobre o assunto foi a Semana de Arte Moderna: para ela confluíram e nela acabaram colidindo entre si muitas das posições mais extremadas do debate (OLIVEIRA, 2002, p.63).

É importante que se diga que coexistem no Modernismo uma visão cosmopolita e uma visão nacionalista, esta última caracterizada, como considera Oliveira (2002, p.64), pela urgência de reencontrar um Brasil incontaminado, livre de qualquer influência. Há, como afirma a autora, uma dupla vocação no Modernismo, o encontro, e ao mesmo tempo, o embate de vozes. Essa dupla vocação está na concepção da modernidade que para muitos estava voltada para a metropolização e para a novidade trazida por ela, enquanto para outros, o moderno era redescobrir o país.

O Modernismo, como se sabe, foi um movimento nascido da elite, com notória e significativa influência das vanguardas europeias, vanguardas que já haviam se tornado passado na Europa. Uma das molas propulsoras do movimento, segundo alguns pensadores, deveu-se ao mal-estar provocado pela ascensão social de determinados grupos de imigrantes que alimentaram um nacionalismo ufanista com posturas reacionárias como as dos Verde- amarelos e as do Grupo da Anta. É nesse período, no entanto, que surgem

outros grupos e manifestos pregando a liberdade e propondo a redescoberta do país a partir de um conceito de brasilidade que não era ufanista, ao contrário, pregava a coexistência da diversidade. Os mais significativos dessa proposta são os redigidos por Oswald de Andrade: o *Manifesto Pau-brasil* em 1924 e o *Manifesto Antropófago* em 1928, este último uma clara oposição ao nacionalismo excessivo dos grupos Verde-Amarelo e Anta. São, assim, os manifestos de Oswald de Andrade os responsáveis por uma mentalidade de combate e de libertação, textos que demonstram a preocupação em expandir as ideias neles contidas para além do universo literário.

O *Manifesto Pau-brasil* tinha como proposta criar uma poesia de exportação, em que a floresta e a escola estariam sintetizadas, apontava para a nossa formação étnica, para a língua sem erudição, antecipando as propostas contidas no *Manifesto Antropófago* que será mais incisivo, combatendo a visão romântica do índio, tratando da diversidade cultural:

Por séculos, a Metrópole havia manipulado ou desestruturado qualquer discurso de independência e qualquer manifestação da diversidade nacional, impondo os próprios modelos culturais e sufocando a voz da colônia. Agora, esses filhos não aceitam mais tais condicionamentos: são diferentes, sabem que são diferentes e querem falar dessa diversidade, com o discurso da diversidade (OLIVEIRA, 2002, p.77).

Passa-se, como se vê, à compreensão da necessidade de um discurso mais combativo que considerasse a diversidade: o discurso da alteridade, encampado pelo movimento antropofágico, cuja proposta de deglutição das culturas, de inserção da alteridade se coadunava com ideais de vida/poesia de Raul Bopp: uma vida/poesia multicultural e multiforme.

A vida e a poética de Bopp percorrem o caminho da busca por culturas diversas: sua vida traçou o roteiro da sua poesia. Como viajante, desenvolveu um olhar antropológico sobre o Brasil, de maneira que não se tem como falar da sua poesia sem se levar em conta o seu desejo intenso de conhecimento do país e do mundo. Gaúcho, criado em Tupanciretã, viajou o Brasil desde os 16 anos e depois, ao se tornar cônsul, percorreu o mundo. A influência do

espaço rural na sua *vida-poesia* é marcante: há detalhes das paisagens, impressões do espaço que são mais do que mero registro visual:

Nascido em Pinhal, município de Santa Maria, criei-me em Tupanciretã, zona campeira. Meu espírito se formou dentro dos quadros rurais. Aquela paisagem dilatada, de horizontes livres, sem mistérios, terá certamente deixado em mim traços marcantes. Ela responde a uma relação espacial do homem com as distâncias. Delineou componentes sentimentais. Recolhi as primeiras emoções poéticas, de marca local, em sonetos de armação medíocre. Era um desejo de dizer coisas, sem preocupações literárias (BOPP,2008, p.20).

A paisagem dilatada, os horizontes livres de Tupanciretã vão preparar o poeta para a grande viagem, a Amazônia, espaço imenso e enigmático, só lhe restando incorporar poeticamente o atributo *sem-fim* utilizado pelas populações amazônicas para se referir à região. O cenário de violência desconcertante, as vozes indecifradas da floresta estão presentes na obra *Cobra Norato*, em que a *floresta onomatopaica* se anima. Escolher a região amazônica como cenário de sua poesia requeria, então, novos moldes poéticos para traduzirem o mundo misterioso e pré-lógico da Amazônia, o qual não poderia ser trabalhado com as fórmulas poéticas conhecidas e desgastadas. Era preciso usar formas novas que assegurassem o registro das suas impressões. Assim é concebido o poema *Cobra Norato*, do qual extraímos a metáfora da pele de seda elástica como representativa do fazer poético boppiano: antropofágico e mutante.

Infelizmente o *Dom Quixote de la Mancha*, de Raul Bopp, considerado assim pelo próprio autor (BOPP,1998, p.197) não fez o merecido sucesso na época. Resolve, então, depois da frustração com *Cobra Norato*, enviar para os amigos uns *troços negros* que gostaria de ver publicados para *encerrar com seu ovário lírico*<sup>1</sup>. Reúne os versos escondidos no fundo da mala, desamarrota e surge *Urucungo*, uma obra que se opunha à fantástica aventura de Norato pela Amazônia e mergulhava na memória dos escravos negros trazidos para o Brasil e na dura realidade enfrentada por eles.

---

<sup>1</sup>Carta para Jorge Amado e Echenique in BOPP, 1998, p.197

Mito, realidade, fantasia, essa é a matéria de que é feita a poesia de Bopp, um turista do espaço e do tempo.

Num breve resumo de sua trajetória, vemos o autor envolvido nas diversas manifestações acerca da valorização da cultura nacional. Em 1922, participou da Semana de Arte Moderna; em 1927, em São Paulo, filiou-se ao movimento antropofágico com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e publicou trechos de seu poema mais famoso: *Cobra Norato*; em 1928, tornou-se um dos editores (açougueiros) da *Revista da Antropofagia* e um dos porta-vozes do movimento, por meio de uma página no *Diário de São Paulo*; depois de dissolvido o grupo antropofágico, estreitou sua amizade com Getúlio Vargas, tornou-se cônsul e foi para o Japão; percorreu como secretário, embaixador, diversos países como Portugal, Espanha, Peru, dentre outros. Participou brevemente, na década de 20 e 30, junto com Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, do Verdeamarelismo, movimento sectário, de nacionalismo extremado, vinculando-se, posteriormente, à Antropofagia, cuja proposta de retomar o contato com o Brasil incontaminado e misterioso o seduzia. É Bopp mesmo, anos depois, que nos fala sobre o projeto antropofágico de descida às fontes genuínas para captar os germens da renovação:

A Antropofagia apontou seus rumos; debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlances profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens de renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional (BOPP, 2008, p.58-59).

Sua obra mostra a nossa diversidade cultural, com a incorporação de *causos*, lendas do fabulário nacional, além da inserção de lexias africanas e indígenas que nos orientam para a concepção da mentalidade antropofágica.

Segundo Martins (2002, p.213-4), o documento essencial para compreender o que Raul Bopp significava para o Modernismo de 1927 (e que, fora do Verdeamarelismo, continuou a significar para o Modernismo de 1928) é a famosa *Carta verdamarela*, de Plínio Salgado, endereçada a Menotti del

Picchia: “Ele é antes de mais nada, um dos valores mais representativos da mentalidade brasileira. É um sujeito viajadíssimo: já foi ao Amazonas, ao Acre, ao Mato Grosso...O Bopp é o verdamarelismo ambulante”.

Pretendemos mostrar como as escolhas boppianas refletem esse ser ambulante e contribuem para mostrar a brasilidade, a partir da visão antropofágica. É a condição de viajante que vê as diferenças, registra e entende que a nova configuração da brasilidade deve incorporar o conceito de transculturação como um valor altamente positivo e caro aos antropófagos.

As obras poéticas: *Cobra Norato* (publicada em livro em 1931); *Urucungo* (1932), por serem contemporâneas à Antropofagia, são o centro de nossa análise. As obras *Versos Antigos* (1916-1930); *Como se vai de São Paulo a Curitiba* (1928); *Poemas brasileiros* (1946 a 1978); *Diábolus* (1931 a 1974) e *Parapoemas* (década de 1960) inseridas no livro *Poesia Completa de Raul Bopp* (1998) são utilizadas, por vezes, como referência à preparação ou à retomada do conceito *de brasilidade*.

Sobre o autor, ainda é preciso dizer que foi um dos últimos modernistas a ter sua obra poética reunida, o que só ocorreu em 1998. De escritor a cônsul, ficou esquecido e para muitos tido como autor de uma obra só, *Cobra Norato*. Na verdade, a sua produção poética compilada não é muito extensa, mas está longe de ser autor de uma obra só. A identificação da cronologia de criação, muitas vezes, é difícil de ser precisada. O fato de o poeta revisar e alterar os seus textos com bastante frequência dificultou a edição completa de suas obras e nos alertou para a preocupação frequente com as escolhas estilísticas, como afirma Massi (1998, p.13):

Por fim, quero lembrar que do ponto de vista editorial, sua obra apresenta um emaranhado de problemas: muitos livros tiveram tiragens limitadíssimas e, ao longo dos anos, tornaram-se quase inacessíveis; erros de revisão, baralhados com as frequentes alterações do autor, foram incorporados aos poemas, cuja datação duvidosa dificulta a fixação de uma cronologia entre o tempo da criação e o da publicação.

Estudar Bopp é, para nós, uma forma de contribuir para a valorização de um autor, cuja poesia inovadora não ocupou e não ocupa um lugar de

destaque na Literatura Brasileira. Possivelmente por ter se filiado, ainda que de maneira breve, a um grupo ufanista como o Verde-amarelo, o reconhecimento do valor da sua obra foi comprometido. É preciso, entretanto, destacar a importância de um gaúcho, descendente de alemães, inserir, nos seus poemas da década de 20, o negro, não como objeto exótico, mas como sujeito com história, cultura e ritmo próprios. Num contexto em que predominava a teoria do embranquecimento racial, a obra de Bopp adquire um valor maior pela ousadia em reconhecer a existência de etnias não europeias e de dialogar com a diversidade.

A leitura da obra poética completa de Bopp nos levou à percepção de uma semelhança entre a sua produção poética da década de 1920 e 1930 e a de Mário de Andrade no mesmo período. Ambos evidenciavam preocupações com a cultura popular, eram rapsodos de um país que precisava ser redescoberto; ambos trabalhavam com a diversidade. Esse foi o aspecto que nos guiou para a leitura das edições da *Revista de Antropofagia* porque entendíamos que era no movimento antropofágico que residia o instrumental de análise da obra boppiana. Assim, identificamos um modo de ser contestador, chamado por Mussalim (2011, p.76) de *ethos* do revoltado presente nos modernistas do primeiro tempo e nomeamos *ethos antropofágico* o modo de ser devorador desse mesmo grupo, entendendo a devoração como um processo dinâmico de assimilação de culturas diversas.

Escolhemos, como *corpus* de pesquisa, as obras poéticas *Cobra Norato* e *Urucungo* pelo fato de ambas terem sido contemporâneas e representativas da Antropofagia. O fato de essas obras caminharem entre o mito e a realidade, pareceu-nos a forma mais adequada de captar a diversidade, uma vez que ambas trabalham também com o imaginário.

Como metodologia de trabalho, passamos, então, a recolher nessas obras elementos do léxico da brasilidade que se aproximavam das ideias antropofágicas. Em seguida, esses elementos foram agrupados e posteriormente divididos em espaços temáticos: espaço da memória (costumes, língua, história, imaginário) e espaço físico. Analisamos em cada uma das obras, alguns poemas ou trechos de poemas representativos do



*ethos antropofágico*, a partir dessa divisão. A preocupação com o popular nos levou à leitura de Câmara Cascudo, estudioso dos costumes e do folclore nacional, cuja obra respaldou muitas de nossas análises.

Para estudar as escolhas antropofágicas boppianas e suas implicações estilísticas, organizamos este trabalho em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo *Poesia: palavras no rio do tempo, do mito e da metáfora* parte de concepções teóricas sobre léxico, ideologia e contexto, enfatizando a perspectiva interacionista e dialógica. Discorre-se sobre a palavra, o discurso, ressaltando o caráter plurissignificativo do discurso literário; faz-se um breve sobrevoo histórico sobre a poesia, dando destaque à poesia moderna e à relação da poética boppiana com o mito.

O segundo capítulo, *Escolhas dos modos de ser e de dizer reveladoras do ethos e do estilo*, enfoca as escolhas que contribuem para caracterizar o estilo e o *ethos*. Parte da concepção dialógica e interacionista de leitura, destacando-a como um processo interminável de atribuição de sentido; segue um sucinto histórico da Estilística e do trabalho do estilisticista; relaciona *ethos* e *estilo*, encerrando o capítulo a relação entre estilo e escolha.

O terceiro capítulo *A antropofagia e o antropófago Bopp: queimando o bonde* faz um breve histórico sobre a movimento antropofágico, destacando o caráter combativo das propostas que se pautam na construção de um conceito de brasilidade que trabalha com a incorporação, em formato vanguardista, de diferentes culturas, diferentes universos. A obra poética de Raul Bopp é inserida como representativa desse momento.

O quarto capítulo, *Bopp: a cor e o som da identidade*, é destinado às análises das obras *Cobra Norato* e *Urucungo* considerando as escolhas estilísticas reveladoras de conceito de brasilidade que incorpora a diversidade a partir de um *ethos* antropofágico.

# Capítulo 1

## Poesia: palavras no rio do tempo, do mito e da metáfora

### 1.1 Léxico, ideologia, contexto

O léxico de uma língua é seu patrimônio cultural, uma vez que se relaciona com o processo de nomeação, de referenciação e cognição da realidade. É, como afirma Biderman (2001, p.179), a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades.

Como sistema aberto, o léxico está em constante mutação, sendo os falantes os responsáveis pelo desaparecimento de determinada expressão, pela criação de novas palavras, pela atribuição de novos significados a palavras já existentes. Enquanto a palavra *disquete* vai perdendo frequência de uso, percebe-se a criação da palavra *economês* e a ampliação do sentido de *causar* que, de *ser a razão*, a *causa*, passou a significar *fazer alguma coisa fora dos padrões*. A respeito das alterações, que acarretam a expansão do léxico, assevera Antunes:

A constante expansão do léxico da língua se efetua pela *criação de novas palavras* (doleiro, internetês), *pela incorporação de palavras de outras línguas* (deletar, mouse, leiaute, tuitar, blogar), *pela atribuição de novos sentidos a palavras já existentes* (salvar, fonte, vírus), processos que costumam coexistir e deixar o léxico em um ininterrupto movimento de renovação (2012, p.31).

Ao longo de nossa vida, como se percebe, convivemos com mudanças, presenciamos o surgimento de expressões com finalidade determinativa, em virtude da criação de novos objetos como *computador*, telefone *celular*, e de novos verbos, como *digitar*, *escanear*. Presenciamos também expressões que surgiram em determinada época, tais como: *broto* e *brotinho*, gírias usadas na década de 1960 para se referir à pessoa jovem e bonita; *boko-moko*, na década de 1970, designava tudo o que era considerado de mau gosto não

somente o que aparecia no comercial de guaraná, onde a expressão havia sido criada; *da hora*, na década de 1980, expressão usada para o que fosse considerado muito bom; *atenado*, na década de 1990, vocábulo usado para caracterizar a pessoa que estava em sintonia com as novidades; *pisante*, na década de 2000, usado para se referir a tênis e atualmente o *demorô* que significa *sim, é isso aí*.

Se recuarmos bem mais no tempo, encontraremos outros exemplos de mudanças lexicais. Da *Revista de Antropofagia* (1928), veículo de propagação das ideias dos modernistas antropófagos, destacamos: *almofadinha* (para se referir ao homem que se veste com excessivo apuro); *empalemado* (variante de *empalamado*), para designar pessoa doente; *magote* que designa reunião de pessoas, e outras expressões que permanecem, até hoje como gírias, tais como *meter o pau* para se referir a falar mal e *jossa* (grafada como *joça* atualmente) que é um adjetivo pejorativo para indicar algo incompreensível, mal feito.<sup>2</sup>

É essa a dinâmica da língua viva: a mutação constante. Só as línguas mortas é que, obviamente, não mudam; já as línguas vivas são testemunhas de alterações. Ao empregar uma lexia nova, podemos associar o falante a uma pessoa jovem. No entanto, se alguém vier a usar uma expressão que tinha sido colocada no ostracismo, uma expressão “fora de moda” podemos associar o falante a uma pessoa de mais idade. O emprego de uma lexia, *moderna* ou *démodé*, pode indicar a faixa etária do falante, explicitar o intuito

---

<sup>2</sup>Essas expressões aparecem nos seguintes excertos retirados Revista de Antropofagia, números 5 e 6 de 1928. Como se vê em (grifos nossos):

(...)Na zona das meninas os *almofadinhas* do bairro paravam na beirada das largas avenidas, enquanto namoradas transitavam deante deles e com eles comunicavam-se apenas com olhares e risos. (...)

Nessas ocasiões, ao se encontrarem dois *magotes*- um composto de desordeiros e outro de mulheres fáceis-resultavam correrias que escandalizavam os burgueses extraviados do lugar. (...) (PRADO, Yan de Almeida. *Os três sargentos in Revista de Antropofagia, nº5, p.07, anno I, 1928*).

(...) Primeiro que tudo eu estou de pleno acordo com você:- o meu poema Bahia é uma *jossa*! Mas não é uma *jossa* pela questão-rithmica que você julga, erroneamente, influenciada por João de Deus. Elle é uma *jossa* porque foi uma simples brincadeira que eu fiz só para *meter o páo* nas tendenciasoratorias dos bahianos. (...)

A menos que você não seja *empalemado*, ou sofra de sezões, ou de espinhela caída, ou do tangolo, ou do mangolo, ou da moléstia do ar. (FERREIRA, Ascenso. *Carta a Orris Barbosa in Revista de Antropofagia, nº 6, p.05, anno I, 1928*).

do discurso, seja o de transportar o leitor ou o ouvinte para uma época, ou ainda criticar, ironizar, criar efeitos de sentido que somente o contexto auxiliará na compreensão.

Há ainda *lexias*, como os regionalismos, as gírias, os jargões que são usados com efeitos expressivos no discurso, indicando, possivelmente, a origem regional, social e profissional do falante, uma vez que são utilizadas apenas em determinadas regiões e/ou por determinados grupos. Como exemplo de regionalismo, podemos citar *abestado*, que significa abestalhado, *aperreado*, ou seja, nervoso, preocupado, expressões usadas por pessoas de origem nordestina, ou ainda *guapeca* que significa menino travesso, *jaguara*, um cachorro vira-latas, expressões usadas no sul do país. A *lexia um-sete-um* que se refere ao Artigo 171, ao crime por estelionato, surgiu, pode-se dizer como jargão entre a população carcerária e depois expandiu como gíria para outros grupos sociais.

Como se percebe, o tempo, a região, o grupo social podem alterar a significação de determinadas expressões. O léxico é, dessa forma, constantemente renovado, não se quer dizer com isso, no entanto, que não haja alguma estabilidade de significação, não se parte do zero. Como afirma Antunes, a perspectiva interacionista da língua nos leva a ajustes de acordo com as nossas necessidades:

O léxico, ao contrário, é aberto, inesgotável, constantemente renovável, não apenas porque surgem novas palavras, mas, também, pela dinâmica interna das palavras, que vão e vêm, que desaparecem e reaparecem, que mantêm seus significados ou os mudam, de um lugar para outro, de um tempo para outro. Isso não quer dizer que as palavras sejam destituídas de toda e qualquer estabilidade de significado ou que, em cada momento da interação, os sentidos sejam criados inteiramente “a partir de um estado cognitivo zero”. Às palavras são associados significados básicos, que constituem, isso mesmo, a base para a derivação de outros significados, próximos, associados, afins. Mas, adverte Marcuschi, é exatamente esse caráter de instabilidade da língua que nos permite ajustá-la às nossas necessidades interacionais, que nos permite reinventá-la e recriá-la cada vez que nos parecer necessário (ANTUNES, 2012, p.29).

Podemos, então, de acordo com as nossas necessidades interacionais, ampliar o halo de significação de determinada palavra, por exemplo, o sentido

primeiro dicionarizado da palavra *radical* refere-se à raiz, à base, ao fundamental. Um político *radical* é extremista, vai à raiz; uma manobra *radical* no esporte é uma manobra difícil, ela deve requerer as bases do conhecimento do esporte. No caso da lexia *antropofagia*, o *sentido primeiro dicionarizado* é o da prática de caráter ritual de canibalismo entre os seres humanos, no entanto, os modernistas do primeiro momento adotaram *antropofagia*, com o sentido de assimilação das diferentes influências estrangeiras, sem o apagamento delas, entendendo a devoração não como capaz de eliminar as influências, mas como capaz de deixar, à vista, as influências. É como se as palavras fossem sendo *customizadas* por determinados grupos, por determinadas pessoas, por determinadas épocas.

Em se tratando de customização, há alguns anos, observamos que *literalmente* vem perdendo o sentido de “literal”, “ao pé da letra”, mas ainda nos causa estranheza o emprego de *literalmente* com o sentido de *efetivamente*. Ouvimos, com espanto, em algumas transmissões esportivas, que *a bola entrou literalmente no gol*, como se houvesse, nesse caso, outra possibilidade de entendimento, uma possibilidade metafórica e não literal. Nesse caso o *literalmente* parece ter sido *customizado* inicialmente por algum locutor esportivo para depois expandir sua nova significação para outras pessoas.

Há palavras que eram consideradas tabus e hoje são largamente utilizadas, como é o caso do substantivo *puta* que se refere à prostituta e atualmente é também usado como adjetivo com o sentido positivo de extraordinário, como em *uma puta aula de economia*. Outras palavras deixaram de ser empregadas, quer pelo fato de o objeto que nomeavam não existir mais, quer pelo fato de ter surgido uma palavra que se tornou mais adequada ao objeto a que se referiam, bloqueando a anteriormente empregada. Para a geração atual, por exemplo, as lexias *mimeógrafo*, *LP estéreo*, *fita cassete* estão praticamente obsoletas, já que o objeto que elas nomeavam não faz mais parte do mundo contemporâneo.

Algumas lexias têm e/ou tiveram, assim, uma existência tão restrita que somente o conhecimento mais profundo da época pode auxiliar no

entendimento do seu significado. É claro que podemos apreender o sentido da lexia pela *situação de comunicação*, *contexto* ou pelo *cotexto*, entendido aqui como o ambiente verbal em que determinada lexia aparece. Yan de Almeida Prado no texto *Os três sargentos*, publicado na *Revista de Antropofagia*, faz referência à utilização da lexia *Firmiano Pinto*, nome do prefeito de São Paulo de 1920 a 1926, para se referir a atitudes que indicavam firmeza. O autor deixa claro que a razão do emprego do nome do prefeito como adjetivo advinha apenas da assonância provocada pelo *Firmiano*. O texto mencionado fala das atividades de lazer dos soldados, no Jardim da Luz em São Paulo, em busca de aventuras amorosas e a conversa entre eles sobre as conquistas e fracassos. É nessa conversa que aparece a expressão e a explicação do escritor sobre o significado atribuído ao nome do prefeito. O fato de o escritor ter de explicar a expressão confirma a ideia da restrição do sentido, ou seja, carecemos, como interlocutores, desse conhecimento fornecido pelo autor para compreender melhor a conversa dos soldados:

Nessa altura o modo como um conhecido se abeirava de outro não variava, era sempre alusivo ao que ambos vinham fazer no parque. “Então pirata, sempre invocando?” “Que é que está fazendo aqui?” “Esperando a Deusa?”. Ou ainda, “Que tal hoje, vae ou não vae?”. A que o interrogado respondia: “Fica firme, banca como eu o Firmiano Pinto”.

Havia por esse tempo o costume de dar o nome do prefeito da cidade a uma porção de significados de firmeza, calma, espreita e palavras parecidas. A razão não provinha de qualquer ato extraordinário praticado pelo administrador, que foi dos apagados que São Paulo teve, porém tão sómente pelo que sugeria a assonancia de Firmiano. Durante muito tempo o linguajar paulista fez deste nome um adjetivo, que se tornou corrente e durou além do governo daquele prefeito. (PRADO, Almeida Yan. *Os três sargentos* in *Revista de Antropofagia*, anno I, número 6, p.7, outubro de 1928).

Há no português muitas palavras de origem estrangeira que foram emprestadas para a nossa língua. Na informática, usamos o *mouse*, o *notebook*, o *tablet*, o *pen drive*, enfim várias palavras que emprestamos do inglês e que não temos equivalente, pelo menos em português brasileiro. Essa ressalva é necessária, uma vez que o *mouse* no português europeu é *rato*.

Além dos empréstimos do inglês, o nosso léxico *é/foi* constituído de lexias de outras línguas. Raul Bopp destaca a presença de diversas outras

línguas no português-brasileiro e usa em seus poemas, por exemplo, lexias de origem africana como *mandinga*, cujo significado é feitiço; *mocambo*, que nomeia habitação precária; *monjolo* que se refere ao engenho usado para pilar milho ou café; usa também indigenismos, como *arapapá* que se refere a uma ave; *puçanga* que é um remédio usado pelos pajés, ou seja, recorre às línguas de povos que participaram da nossa formação e que foram deixadas em segundo plano. Na verdade, ele emprega muitas sequências sonoras que nos remetem ao universo rítmico desses povos, como *aratabá-becum*, *acubabá cubebé*, africanismos e tupinismos para mostrar as influências dos africanos e dos índios na conformação do nosso povo e idioma. Assim, o sentido é dado pela sonoridade e não pela tradução do significado da palavra em português.

Dessa forma, os empréstimos de outras línguas, as criações e o desaparecimento de lexias, as alterações, restrições ou ampliações semânticas confirmam que a língua está em constante transformação. Na esteira de Biderman entendemos o léxico como uma galáxia em expansão e os falantes como agentes desse processo:

Embora o Léxico seja patrimônio da comunidade linguística, na prática, são os usuários da língua – os falantes- que criam e conservam o vocabulário dessa língua. Ao atribuírem conotações particulares aos lexemas, nos usos dos discursos, os indivíduos podem agir sobre a estrutura do Léxico, alterando as áreas de significação das palavras. É por isso que podemos afirmar que o indivíduo gera a Semântica da sua língua, particularmente os indivíduos mais criativos e de maior competência linguística como os escritores e poetas. Ao fim e ao cabo, o universo semântico se estrutura em torno de dois polos opostos: o indivíduo e a sociedade. Dessa tensão em movimento se origina o Léxico (BIDERMAN, 2001, p.179).

Claro que, ao adotarmos a perspectiva interacionista, não vemos o falante como mero etiquetador de objetos, de ações. Ele é sujeito no processo de conhecimento de mundo, constituindo-se na interação social. Não se trata de mecanicamente o falante ir substituindo palavras, trocando o nome dos objetos. Não é assim. As escolhas de uma pessoa revelam a sua relação com outras vozes, o enxergar uma dada “realidade” de uma forma diferente.

É a concepção de linguagem de Bakhtin que a caracteriza como dialógica e social, que nos leva a entender, como o autor, que o social precede o individual o que leva a linguagem e a ideologia a permanecerem interligadas. Para o pensador o signo tanto reflete como refrata a realidade, de forma que ela pode ser apreendida com fidelidade ou distorcida, sendo que o signo sempre estará, segundo o autor, sujeito aos critérios de avaliação ideológica:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes (BAKHTIN, 2006, p.32).

Reiteramos, então, que as alterações que a língua apresenta estão associadas a visões de mundo e ideologias. Pelo fato de a língua não ter apenas o objetivo de transmitir informações, ela carrega as visões de mundo, jogos do poder, sendo que uma mesma palavra poderá mudar de sentido de acordo com o discurso em que estiver inserida.

A perspectiva de que o sentido está relacionado ao contexto parece ser consenso entre os linguistas, o que muda é a forma como esse contexto é e foi tratado. Para Bakhtin (2006, p.98-99) a palavra, enquanto signo, está sempre relacionada a um contexto ideológico, de forma que, segundo o autor, o que escutamos e pronunciamos não são efetivamente palavras, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis sempre carregadas de um conteúdo ou de um sentido ideológico vivencial. O autor esclarece ainda que tomar a palavra como um decalque da realidade é um erro, pois o sentido da palavra será determinado pelo contexto, havendo tantas significações quantos contextos diferentes existirem sem que a unicidade da palavra comprometa a sua polissemia. Esse fato tem como desdobramento e fio condutor a vontade e o poder dos atores que de forma contínua transformam os signos em arenas que vão transmutando dessa forma os significados dos significantes:

Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais



de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais (BAKHTIN, 2006, p.67).

Não podemos deixar de frisar que, para Bakhtin, o contexto não é exterior às relações humanas, é sim as próprias relações humanas e o poder não é algo etéreo, é disputa entre classe dominante e dominada.

A variedade de contextos e de significações nos leva a compreensão de que a visão interacionista é fundamental para descartar a imagem fantasiosa da palavra como representativa de uma realidade única. É Bakhtin (2006), mais uma vez, que mostra a significação como efeito de interação entre locutor e receptor e usa a metáfora da *faísca elétrica* para evidenciar o atrito, o contato responsável pela significação:

A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro. É como uma faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois polos opostos. Aqueles que ignoram o tema (que só é acessível a um ato de compreensão ativa e responsiva) e que, procurando definir o sentido de uma palavra, atingem o seu valor inferior, sempre estável e idêntico a si mesmo, é como se quisessem acender uma lâmpada depois de terem cortado a corrente. Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz de sua significação (BAKHTIN, 2006, p.137).

As escolhas lexicais dos falantes levam em conta a necessidade de que se tem ora de agradar, ora de contestar, enfim de mascarar determinadas atitudes, determinados dizeres, a ponto de se alterar, de se *esvaziar* significados. As lexias *democracia* e *liberdade*, por exemplo, têm significados diferentes em regimes ditatoriais e em regimes democráticos. Para os primeiros, elas podem significar conturbação da ordem, anarquia; enquanto para os últimos elas podem significar soberania popular, autonomia.

Devido à interação, à diversidade da experiência social, o contexto, os elementos extralinguísticos marcam cada signo, cada lexia. Entendemos, então, que a interação é decorrente da visão dialógica da linguagem que concebe o léxico como mutante, aberto, em constante expansão, revelando visões de mundo, posturas estéticas e ideológicas de um grupo e de uma

época. Não há palavra neutra, nem mesmo a que está em estado de dicionário. Só o fato de ela estar presente ou ausente em determinado dicionário já denuncia uma visão de mundo que se quer mostrar ou apagar. Todo signo, como afirma Bakhtin (2006, p.45), está marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados. A escolha lexical é, então, determinada pelo contexto de vida do enunciador, sendo, dessa forma, imbuída de julgamentos de valor:

Segundo Bakhtin, são os julgamentos de valor que determinam a seleção das palavras feitas pelo falante e a recepção dessa seleção (a co-seleção) feita pelo ouvinte. E esclarece que o falante seleciona as palavras não no dicionário, mas no contexto de vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor (BRAIT, 2003, p.21).

Esses julgamentos de valor estão marcados pela presença das diversas vozes que o enunciador reflete. Vozes que não pertencem só a ele, como comprova Brait, explicitando a polifonia em Bakhtin:

Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala (BRAIT, 2003, p.14).

Adotamos também a noção de contexto de Van Dijk (2012), por acreditarmos que o autor reforça o processo de interação ao inserir a cognição como mediadora entre a sociedade e o discurso. Segundo o autor, os contextos, empregados como controle ou condicionamento, são modelos mentais que fazem parte do processo de produção e de interação discursiva. Não havendo, dessa maneira, uma relação mecânica entre o contexto e o texto:

O ponto de vista que defendo é que, numa teoria social do discurso que relacione as estruturas do discurso às situações sociais e à estrutura da sociedade, precisariam também estar presentes vários componentes cognitivos, formulados em termos de condições sociais compartilhadas (conhecimentos, ideologias, normas valores) em geral, e dos modelos mentais únicos dos membros sociais, em particular. Somente assim é possível ter uma teoria integrada do discurso, do uso linguístico em geral, e do contexto, em particular. Essa é a razão pela qual minha abordagem geral do discurso é chamada de sociocognitiva. (Van Dijk, 2012, p.44).

Podemos evidenciar a concepção de contexto de Van Dijk (2012, p.11) como construto subjetivo dos participantes e, portanto, diferentes, ao historicizarmos a busca pela brasilidade. Num mesmo contexto, diferentes visões de mundo. É o que vemos nos modernistas verde-amarelos e nos modernistas antropófagos. O contexto, a época, as condições sociais são as mesmas, no entanto enquanto os verde-amarelos ansiavam pela volta ao primitivo, ao índio, os antropófagos pregavam a volta ao natural, ao simples e não descartavam nada, pois entendiam que a fusão era o símbolo necessário da modernidade. Vale dizer que havia uma urgência em se estabelecer uma identidade nacional, para os verde-amarelos o nacionalismo significava não aceitar o diferente, para os antropófagos o nacionalismo significava aceitar essas diferenças.

Nem mesmo o fato de o projeto da Antropofagia ter sido assumido por um grupo garante a uniformidade, há ideias comuns, mas a forma como cada um dos representantes antropófagos a trabalhou caracteriza a variação individual mencionada por Van Dijk. Acreditamos, por exemplo, que o uso da sonoridade para evocar o mundo africano parece ser característica particular naquele momento da poesia boppiana. Ainda que tenhamos os contemporâneos do autor, como Jorge de Lima e Manuel Bandeira, apresentando o negro em suas poesias, ainda assim não se tem, salvo engano, a inserção da sonoridade africana nas poesias desses autores. Até o amolecimento da língua fruto do contato com os africanos, constatado por Gilberto Freyre, acaba por ser empregado nas poesias de Bopp.

Observamos, na poesia antropofágica de Raul Bopp, a preocupação com a escolha de um léxico que evoca o ritmo africano, a cultura indígena e popular. Podemos dizer que o poeta escolhe lexias e /ou as reúne num verso de forma a privilegiar o efeito do eco, do ecoar de outras culturas. Escolhe e arranja lexias que valorizam a sonoridade que, como um recurso estilístico, faz com que o texto seja polifônico, polissêmico, devorador e antropofágico. Mais uma vez a ideia de Brasil é para os antropófagos a fusão das vozes.

Finalmente, ao associar contexto à ideologia, consideramos como Van Dijk que cada grupo tem sua ideologia, relaciona-se com ela, defendendo e

propagando as ideias em que acredita e repudiando aquelas das quais discorda. É assim que, segundo o autor, as ideologias organizam as pessoas e a sociedade em termos polarizados entre NÓS x ELES, apresentando quatro princípios que constituem o que ele chamou de *quadrado ideológico*, um procedimento discursivo que se caracteriza por enfatizar os nossos aspectos positivos, retirar a ênfase dos nossos aspectos negativos e enfatizar os aspectos negativos do outro e retirar a ênfase dos aspectos positivos do outro:

Poner énfasis en Nuestros aspectos positivos.  
Poner énfasis en Sus aspectos negativos.  
Quitar énfasis de Nuestros aspectos negativos.  
Quitar énfasis de Sus aspectos positivos.  
(DIJK, 2003, p.58).<sup>3</sup>

Na literatura brasileira, vemos que o conceito de brasilidade levou em conta a polarização de que fala Van Dijk. Houve durante os diferentes momentos a preocupação em enfatizar os aspectos positivos de um grupo (nós) e de enfatizar os aspectos negativos do ELES para fazer preponderar a ideia do NÓS.

No Romantismo, por exemplo, é frequente encontrar a ideia de brasilidade associada à valorização do país, ao não registro de características negativas nossas e ao repúdio ao estrangeiro. O Brasil era então retratado como o melhor lugar para viver, conforme mostra a *Canção do exílio* de Gonçalves Dias que apresenta os aspectos positivos do Brasil, ao intensificar a nossa natureza: *nosso céu tem mais estrelas; nossas várzeas têm mais flores; nossos bosques têm mais vida* e que apresenta os aspectos negativos de Portugal, a ausência de beleza, de primores em Portugal: *minha terra tem primores que tais não encontro eu cá*. Nessa oposição *lá* (Brasil= nós) e *cá* (Portugal = eles) observamos o uso da polarização discursiva.

No caso específico da Antropofagia, essa a ideia de brasilidade calcada na desqualificação do estrangeiro parece não acontecer. No nosso

---

<sup>3</sup> Por ênfase em nossos aspectos positivos/ Por ênfase em seus aspectos negativos/ Tirar a ênfase de nossos aspectos negativos/ Tirar ênfase de seus aspectos positivos (tradução nossa)

entendimento, não houve a subversão do quadrado ideológico, na medida em que, pela proposta da devoração, o ELES se transforma em NÓS deixando as marcas de sua existência e não as apagando. A paródia, a ironia – recorrente nos textos antropofágicos – são formas de subversão, de devoração do discurso alheio.

## 1.2 A palavra e o discurso

A palavra está associada à ideia de alegoria, de analogia, ela é parábola, e por mais justa que seja ela é plurissignificativa, mudando de sentido de acordo com o enunciado em que estiver inserida, de acordo com o repertório do coenunciador. Não se trata, evidentemente, de falarmos em palavra como unidade de língua, mas sim palavra inserida no enunciado e, portanto, capaz de significar o referente, expandindo sentidos e relacionando-os com o todo.

É, então, da palavra no discurso, da palavra arena, de que estamos tratando, da palavra como instrumento do estar no mundo, que é ao mesmo tempo, como afirma Philippe Breton (2006, p.59), aquilo que suporta e o que cria o distanciamento do mundo, o que nos afasta e nos aproxima no mesmo movimento.

Essa palavra-parábola, sagrada, mística e mítica, intermediadora da cura, operadora da argumentação e da ação é nosso instrumental de comunicação. Tanto que o termo *palavra* aparece em expressões do cotidiano que ilustram a sua importância e os diversos contextos e cargas semânticas a que elas se referem. Assim, tem-se o alerta de que *as palavras têm poder* e de que não se pode, por isso, usar as palavras para vaticinar coisas ruins, pois o poder das palavras fará com que o vaticínio se realize.. Ao mesmo tempo em que *tomamos a palavra*, por vezes, *cortamos a palavra* do outro, e sem *meias palavras* resumimos em *duas palavras* uma situação, insistindo para que as nossas *palavras não sejam levadas pelo vento* e mais, acreditando que podemos falar de forma mais indireta, pois para *bom entendedor meia palavra basta...* Palavras e mais palavras... É com elas que

o poeta luta, um desafio constante e interminável... e o *inútil duelo / jamais se resolve*. (Drummond).

Na Literatura, a palavra enunciada é mergulhada no universo da conotação, dos múltiplos sentidos. Se tudo o que dizemos não é, segundo Bakhtin (2003, p.300), *adâmico*, único, o discurso literário se apresentará também como polifônico, sendo a palavra plena de outras vozes.

Ao falar da *palavra* que é transportada na comunicação diária e na comunicação literária, diferenciamos o discurso-literário do discurso não literário, pautando-nos na oposição entre subjetividade e objetividade, nos graus de opacidade e na plurissignificação, caracterizando o primeiro como subjetivo e mais opaco e plurissignificante que o segundo. Vale lembrar que a *palavra* aqui está sendo tomada como *enunciado*, o que assegura que compartilhamos das linhas teóricas que levam em conta a enunciação. Não acreditamos em discursos transparentes, uma vez que entendemos como preconiza a Linguística Cognitiva na existência de estruturas conceituais metafóricas do pensamento, ou seja, se toda expressão do nosso pensamento é metafórica, não há como se pensar em um discurso que não faça uso da metáfora. Entendemos também, como Bakhtin, que a linguagem é determinada pelo todo histórico e social, o que implica, ao unirmos as duas linhas teóricas, que essas estruturas metafóricas do pensamento não são estáticas, e são decorrentes do contexto, no sentido bakhtiniano, histórico-social e ideológico.

Dessa maneira, os discursos se aproximam no que tange ao processo de enunciação que pode ter sido calcado numa estrutura conceptual metafórica dada, o que nos leva a considerar como, Lakoff e Johnson, que a metáfora não se restringe às palavras, ao enunciado, ela está na elaboração do pensamento, no nosso entendimento, na enunciação:

La metáfora no es solamente una cuestión del lenguaje, es decir, de palabras meramente. Sostenemos que, por el contrario, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. Esto es lo que queremos decir cuando afirmamos que el sistema conceptual humano está estructurado y se define de una manera metafórica. Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles,

precisamente, porque son metáforas e nel sistema conceptual de una persona (2004, p.42).<sup>4</sup>

A metáfora está, então, subjacente a todo tipo de discurso, no entanto a expressão, podemos dizer, *visível* da metáfora será predominante no discurso literário, onde a função poética é dominante.

Dessa forma, mesmo seguindo a concepção cognitiva, ainda assim podemos estabelecer diferenças entre o discurso literário e o não literário, sem, no entanto, criarmos mecanismos estanques e divisões que não levam em conta o caráter interacionista que perpassa os discursos. Falamos, então, de características marcantes, as quais sabemos se presentificam, se concretizam nos gêneros. Sendo assim, podemos dizer que o discurso não literário preocupa-se com a escolha das palavras pelo significado, e o discurso literário preocupa-se com a escolha e arranjo das palavras no enunciado. O discurso literário ultrapassa a simples reprodução, ele é espaço de criação estética, sendo ao mesmo tempo, como afirma Proença Filho (2007, p.42), um objeto linguístico e um objeto estético.

Como vemos a palavra *estética*, relacionada diretamente à percepção, passa a ser fundamental na caracterização do discurso literário o qual dá, podemos dizer, forma ao que é captado pelos sentidos, escolhendo as palavras e as combinando no enunciado. As palavras tornam-se nesse tipo de discurso o instrumental do encantamento, sendo conotativas, metafóricas e polissêmicas.

Cressot também igualou a natureza dos discursos, atentando para a ideia da comunicação comum aos vários discursos, o autor ressalta que o fator estético é um dos meios de conseguir a adesão do leitor:

Na nossa opinião, a obra literária não é senão comunicação e qualquer factor estético que o escritor nela faça entrar não é, definitivamente, mais que um meio de, com segurança,

---

<sup>4</sup>A afirmação mais importante que temos feito até agora é que a metáfora não é apenas uma questão de linguagem, ou seja, apenas de palavras. Sustentamos que, por outro lado, os processos de pensamento humano são em grande parte metafóricos. Isso é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceitual humano está estruturado e definido de uma maneira metafórica. As metáforas como expressões linguísticas são possíveis precisamente porque são metáforas no sistema conceptual de uma pessoa. (2004, p.42)

conseguir a adesão do leitor. Tal preocupação será, neste caso, mais sistemática do que na comunicação vulgar, mas a sua natureza não é essencialmente diferente (1980, p.15).

O autor constata que, como vimos, todo discurso tem por objetivo a comunicação, sabemos, no entanto, que a forma do dizer os diferencia. Como assevera Ignez (2012, p.21), o discurso comum se preocupa em primeiro lugar com a eficácia comunicativa enquanto o discurso poético busca efeitos de poeticidade que se encontram na forma do dizer, concepção que acreditamos é válida para o discurso literário como um todo, pois nesse tipo de discurso, o modo, a forma são fundamentais para a expressividade, para os efeitos de sentido. Proença Filho, ao caracterizar o discurso literário, afirma que ele está a serviço da criação artística, vinculando-o, claramente, à estética:

Este se encontra a serviço da criação artística. O texto da literatura é um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua e na configuração de um objeto estético. O texto repercute em nós na medida em que revele marcas profundas de psiquismo, coincidentes com as que em nós se abriguem como seres sociais. O artista da palavra, coparticipe da nossa humanidade, incorpora elementos dessa dimensão que nos são culturalmente comuns (2007, p.7).

Bakhtin atesta a importância e singularidade da atividade estética, na medida em que ela cria sua própria realidade, sendo que a realidade do conhecimento e do ato se apresenta admitida e transformada:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato- a natureza e a humanidade social- enriquece-as e completa-as, e, sobretudo *ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem* (BAKHTIN, 2014, p.33).

É exatamente essa a postura de Raul Bopp. Ele se apropria de elementos culturais diversos, reelabora-os, mostrando que nada está pronto e acabado. Numa postura dialética e antropofágica, a atividade estética do poeta leva em conta a necessidade de se construir uma identidade não estática. A inserção humana no meio que muitas vezes não pode ser



explicada pela razão é explicada pelo autor através do mito que passa a ser o veículo da sua atividade estética, é o que vemos, por exemplo, em *Cobra Norato*, cuja vestimenta elástica, a pele da cobra, configura esse eterno transformar-se.

A atividade estética levará em conta a expressividade, a procura por efeitos de sentido, a escolha e o arranjo das palavras deverão considerar os efeitos de sentido que se quer obter. Assim, não basta dizer que a mulher está triste, é mais expressivo, mais poético, dizer como faz Bopp em *Enigma* (VA, p.97), que o *semblante é triste como o de um sino numa torre velha*, o que nos leva a uma imagem de desolação, de ruína que acentua a tristeza.

A expressividade, entretanto, não é marca exclusiva do discurso literário. Bakhtin (2003, p.289), ao caracterizar o enunciado, afirma não existir enunciado neutro, havendo nos diferentes campos da comunicação discursiva o elemento expressivo. Esse elemento expressivo é para o autor a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do enunciado, ele compõe o enunciado, caracterizando o estilo individual:

A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. O estilo individual do enunciado é determinado principalmente pelo seu aspecto expressivo. No campo da estilística pode-se considerar essa tese universalmente aceita. Alguns pesquisadores chegam inclusive a reduzir francamente o estilo ao aspecto emocionalmente valorativo do discurso (BAKHTIN, 2003, p.289).

Guimarães (1994, p.77) também fala da expressividade, mas destaca a expressividade no texto literário. Parte da comparação entre a linguagem poética e a linguagem coloquial proposta por Jakobson para explicar o conceito de literariedade, elemento que permite diferenciar composições que integram a literatura em sentido estrito das outras composições. Considera que o texto literário dá mais destaque ao plano da expressão, sendo intangível, conotativo, plurissignificativo e causando no leitor um efeito de estranhamento que o leva a prestar mais atenção na elaboração da mensagem. De forma pontual, a autora caracteriza a linguagem literária como

uma “exploração de valências profundas do sistema linguístico” (1994, p.79), possibilitando diversos usos e diferentes interpretações de um significante.

Na esteira de Guimarães (1994, p.78), entendemos que o texto literário dá maior importância à maneira de dizer do que àquilo que se diz, de maneira que a forma é trabalhada em função do conteúdo num *verdadeiro processo de recriação*. Assim, Raul Bopp, no poema *VI* de *Cobra Norato*, escolhe as fricativas /s/, /v, /z/ para *reproduzirem* o som do vento, articulando-se, dessa maneira, o plano de expressão e o plano de conteúdo, como atestam os nossos grifos:

Árvores-comadres  
Passaram a noite tecendo folhas em segredo  
Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos  
(VI, CN, p.155).

No poema *Caratateua*, Bopp, ao falar da festa de São Benedito, escolhe repetir os fonemas oclusivos bilabiais /p/ /t/ /b/ /k/ para que o som se assemelhe aos estouros dos fogos de artifício:

Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes.  
(Caratateua, Ur, p.201).

São alguns exemplos que demonstram a preocupação com a expressividade que atinge um grau máximo no discurso literário.

Não podemos, entretanto, ao falar de expressividade, nem nos limitar ao discurso literário e nem à escolha de determinadas construções metafóricas, eufêmicas. Há mais aspectos a serem considerados na configuração da expressividade como, por exemplo, a entonação. A afirmação: *Este capítulo está bom*, pode ser considerada verdade ou ironia, dependendo da entonação empregada pelo enunciador e pelo conhecimento do coenunciador da situação, do contexto em que essa afirmativa foi concebida, ou seja, um olhar, um riso mais debochado caracterizaria a ironia, a entonação entraria como determinante para avaliar o efeito de sentido irônico que o enunciador pretendeu transmitir. Além da entonação, digamos pontual, podemos perceber que uma afirmativa é irônica ou não por algumas expressões gestuais, faciais, corporais que participam da emissão do enunciado.

Reforçando a ideia de enunciado não somente restrito a palavras, seguimos Breton (2006, p.59) que concebe a palavra como uma modalidade da existência humana, implicando uma mobilização global do ser, um gesto realizado com o corpo inteiro (p.60-61). Assim, uma mesma palavra, entendida como enunciado, pode ser expressa e concebida de forma diferente, ainda que se mude apenas a entonação, a ênfase, o gesto do sujeito que a proferiu.

Bakhtin, ao falar do enunciado, considera a entonação expressiva como um traço constitutivo do enunciado, já que fora dele, ela não existe. Uma palavra ou uma oração, no dizer do autor, enquanto unidades da língua, são desprovidas de entonação expressiva:

Se uma palavra isolada é pronunciada com entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado acabado expresso por uma palavra (não há nenhum fundamento para desdobrá-la em oração). Na comunicação discursiva, existem tipos bastante padronizados e muito difundidos de enunciações valorativas, isto é, de gêneros valorativos do discurso que traduzem elogio, aprovação, êxtase, estímulo, insulto (...) (2003, p. 290-291).

Assim, seguindo a orientação bakhtiniana de que todo discurso contém o elemento expressivo, entendemos que a entonação expressiva de que fala o autor vai ser determinante para a compreensão discursiva. As interjeições são exemplos claros dessa importância. “Oh!” e “Ah!”, por exemplo, podem significar ou alegria, ou alívio, ou tristeza, ou espanto, a entonação, integrada ao contexto, é que será responsável por identificarmos a que sentimento elas se referem.

Os eufemismos e os disfemismos estão aí também para comprovar a relação valorativa e emocional do falante com o enunciado. As expressões: *enriqueceu por meios ilícitos* (eufemismo para roubar); *partiu desta para melhor* (eufemismo para morrer); *é um rolha-de-poço* (disfemismo para pessoa gorda); *é uma chupeta de baleia* (disfemismo para pessoa gorda e chata) e vários outros exemplos cuja entonação e contexto são fundamentais para marcar o efeito de sentido desejado. Apenas para reforçar o caráter valorativo da entonação e do contexto, podemos dizer que mesmo não

existindo, de fato, *uma chupeta de baleia*, poderíamos imaginar a existência desse acessório em um desenho animado ou em algum livro de histórias infantis em que essa expressão não teria o caráter negativo, teria, possivelmente, um valor afetivo positivo evocativo da infância e aí certamente a entonação seria outra.

A ironia, como dissemos, pode ser reconhecida apenas pela entonação, pelo *gesto global* do sujeito, um riso pode revelar que se trata, na verdade, de ironia. O erotismo pode ser revelado pelo tom de voz, pela maneira de olhar, pelos movimentos de corpo, pelo modo de dizer. O poeta, ao desafiar as palavras, ao procurar, por exemplo, associar a escrita à oralidade, ao se preocupar com a sonoridade terá também de transpor para o poema escrito as marcas da entonação, da ênfase. Fará isso utilizando os sinais de pontuação, as assonâncias, as aliterações, as repetições, alterações gráficas, enfim recursos estilísticos que farão do seu poema a extensão do seu desejo de torná-lo mais *audível*.

Vale também ilustrar a preocupação com a entonação expressiva com o poema *Coco*, uma descrição de Pagu, sua forma sensual de ser e de conquistar. Ao se referir ao corpo de Pagu, utiliza *corpinho*, um diminutivo carinhoso seguido de um composto: corpinho de *não-sei-o-que-é-que-tem*, em que se observa a repetição da oclusiva velar /k/ para sugerir o gingado de Pagu. A hifenação nesse composto aliada à aliteração do /k/ dá o ritmo da ginga de Pagu, além de se aproximar da fala, ou seja, a entonação do composto é marcada pela hifenação que acaba por imprimir uma velocidade na leitura em que os elementos se igualam.

Mainqueneau considera necessário expandir a abordagem do discurso literário e para tal afirma ser fundamental uma visão interdisciplinar, interdiscursiva que implica um diálogo constante entre as diferentes áreas. O autor (2009, p.60) diz que se deve ir além do recorte elementar entre discurso literário e não literário e recomenda que uma análise do discurso literário deva fundar-se em conceitos e métodos válidos para outros discursos. Ao

caracterizar o discurso literário como discurso constituinte<sup>5</sup>, trabalha com a relação entre os diversos discursos, num movimento contínuo de exclusão e de inclusão, de interioridade e exterioridade:

Cada discurso constituinte revela-se a um só tempo interno e externo aos outros, aos quais atravessa e pelos quais é atravessado. Eles se excluem e se convocam simultaneamente (MAINGUENEAU, 2009, p.63).

Entendemos assim como o autor que a dinâmica do discurso literário pode englobar outros discursos, é o que vemos na obra de Bopp em que o discurso literário se funde com diferentes discursos, como se observa no poema *Escravatura* em que o discurso histórico e literário se misturam:

O drama da escravatura deixou pelo Brasil um sopro amargo.  
Negro chegou em lotes de seres subumanos.  
Amarrados em coleiras de ferro.  
Catou mineração para el-Rei.  
Trabalhou de sol a sol nas lavouras.  
Apalpou o Brasil com as mãos.  
Assistiu sem saber os ciclos da nossa História.  
(Escravatura, Pp, p.313)

Nesse poema, a vinda dos negros para o Brasil e a permanência como escravos evidencia a relação entre o discurso histórico e o literário. Temos o fato, mas o tratamento dado a esse fato é poético, na medida em que acentua, pela escolha das palavras, a coisificação dos negros e a violência a que foram submetidos. Nota-se uma gradação que se inicia com a chegada dos negros ao Brasil *em lotes, amarrados em coleiras de ferro* e depois o trabalho na mineração para el-Rei, o trabalho nas lavouras *de sol a sol*, gradação que culmina com o fato de o negro ter assistido *sem saber os ciclos da nossa História*, ou seja, ainda que participante da História foi subjugado e marginalizado, daí ter apenas assistido aos ciclos da nossa História.

Finalmente podemos dizer que a palavra presente no discurso literário é responsável por dialogar com os diferentes discursos, por carregar diferentes vozes, por ampliar o universo semântico, por encantar o discurso no sentido de atribuir a ele o poder da conotação, o poder da metáfora que

---

<sup>5</sup> A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. (MAINGUENEAU, 2009, p.60)

expressa a plurissignificação característica das obras literárias. A imagem de texto *móvel, modificante e modificável*, característica atribuída por D’Onofrio ao texto literário, que podemos atribuir por extensão ao discurso literário, sintetiza para nós o aspecto primordial na análise do discurso literário, análise que nunca é definitiva e incontestável:

O texto literário transforma incessantemente não só as relações que as palavras entretêm consigo mesmas, utilizando-as além de seus sentidos estritos e além da lógica do discurso usual, mas estabelece com cada leitor relações subjetivas que o tornam um texto móvel (modificante e modificável), capaz mesmo de não conter nenhum sentido definitivo ou incontestável (D’ONOFRIO, 1978, p.19-20)

### 1.3 A palavra do poeta e a poesia

A expressão poética é, como se sabe, anterior à prosa, sendo, como afirma Arnaldo Antunes (2000) confundida com a origem da própria linguagem. Moriconi (2002) acentua que toda linguagem tem um quê de poesia, mas que a poesia é o lugar onde o “quê” está mais em pauta, uma vez que trabalha as imagens, as sonoridades, brinca, como ressalta o autor, com a linguagem:

A poesia brinca com a linguagem. Chama atenção para possibilidades de sentido. Explora significativamente coincidências sonoras entre palavras. Fabrica identidades por analogia, através de imagens ou metáforas: mulher é flor, rapaz é rocha, amor é tocha. Nuvem é pluma. Pedra é sono (2002, p.8).

É essa a forma de se comunicar poeticamente, através do brincar com a palavra que se torna metáfora. Pignatari (1991, p.6) afirma que todos trabalham *com* o signo verbal, mas o poeta trabalha o signo verbal. Mais adiante o autor reforça a ideia de que o poeta é artesão da palavra, pois trabalha a palavra, relatando um diálogo entre Degas e Mallarmé:

Uma estorinha: O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema – sem conseguir. Um dia, chegou-se para seu amigo Mallarmé e disse: “Stéphane, ideias maravilhosas não me faltam – mas eu não consigo fazer um poema”. Respondeu o Mestre:” Meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias – mas com palavras” (1991, p.8-9).

O poeta usa, então, as palavras que considera mais belas, mais evocativas, mais corretas, mais inusitadas, de acordo com o seu desejo e o de sua época, o fato é que as escolhe e as arranja poeticamente, é o fazedor, é o trabalhador das palavras, conotação que remete à antiguidade clássica.

No Ocidente, os gregos utilizavam *poiesis*, *ação de fazer*, para se referir a qualquer trabalho com palavras e *práxis* para as atividades do artesão. Essa concepção de poeta como artífice das palavras, de criador está presente até os nossos dias, no entanto a abrangência do *fazer* mudou. Com o tempo, a produção do poeta foi se restringindo ao lírico, no entanto, o poema foi se modificando assimilando e se misturando com diversos gêneros, em formatos e suportes diferentes. Se a poesia nasceu oral, hoje ela é oral, escrita, multimídia, possibilitando a fusão com diversos gêneros.

De artífice da palavra, filósofo, gênio ou louco, obediente à razão ou à emoção, o objetivo do poeta foi encantar com as palavras, buscando temas, sonoridades, imagens que suscitasse emoções, sensações variadas no coenunciador. É essa a concepção que, no nosso entendimento, embasa os diversos perfis assumidos pelo poeta através dos tempos. Numa breve retomada de alguns momentos histórico-literários, podemos observar as feições que o poeta assumiu em função das mudanças pelas quais o poema passou.

A expressão poética originariamente associada à comunicação se associa à filosofia, herdando desta o caráter de universalidade, de maneira que o poeta exerce a função de filósofo. Não é sem razão que Aristóteles, o arquiteto da estética clássica, destaca o caráter filosófico e universal da poesia. Ao comparar a poesia com a história, o filósofo atribui à primeira, a representação do universal e à segunda, a representação do particular: “Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado do que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular”. (ARISTÓTELES, 2005, p.252). É esse caráter de universalidade que faz com que diversos filósofos, ao longo dos tempos, tenham estudado a poesia e tenham considerado os poetas ou como filósofos, ou como seres

afastados da razão, movidos pelo ímpeto, pelo gênio, pela emoção, pela subjetividade extrema.

Observamos, a partir de Platão, Aristóteles e Horácio como essas concepções que se banham ora na razão, ora na emoção e ora no equilíbrio entre os dois polos se fixaram. Platão (428-348 a.C) entendia que a arte era cópia da cópia, e por isso ela não poderia existir na Cidade Ideal, uma vez que era produtora de ilusões e mentiras. Assim expulsa os poetas de sua república por acreditar que no mundo sensível – cópia imperfeita do mundo das ideias – não caberiam os artistas porque eles imitariam a distorção. O filósofo desejava chegar ao mundo das ideias, da essência, das verdades absolutas. A trilha a ser percorrida para atingir o mundo perfeito deveria ser a da razão e não a da poesia, forma de expressão marcada pela subjetividade, pela sensação. Assim Platão, em *A República*, condenava a poesia e expulsava os poetas em nome da verdade, da moral, da razão: “Tínhamos isto a ser dito, visto que voltamos a falar de poesia, para nos justificar de termos banido do nosso Estado uma arte desta natureza: a razão obrigava-nos a isto” (1997, p.337).

Aristóteles (384-322 a.C), discípulo de Platão, diferentemente do mestre, valorizava a imitação, a *mimese*. Refletia na *Poética* sobre a arte e especialmente sobre a Literatura, concebendo a imitação como natural e prazerosa ao ser humano. Segundo o filósofo, essas seriam as razões que teriam dado origem à poesia: “Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (2005, p.22).

D’Onofrio (1990, p.10) ressalta que Aristóteles, partindo da ideia de arte como *mimese* da realidade, diferenciou, na *Teoria dos gêneros*, as obras de acordo com o objeto da imitação: a poesia épica e trágica imitava as ações nobres; as poesias cômicas, satíricas, líricas, ocasionais imitavam as ações corriqueiras. Aristóteles ainda destacava que a diferença residia também no modo de imitação, assim na poesia épica ou gênero narrativo, o poeta



assumia a personalidade do outro e falava em terceira pessoa; na poesia lírica, o poeta falava em nome próprio; e no gênero dramático, o poeta falava através de todos os personagens. Baseando-se nas diferentes formas de comunicação entre o poeta e o público, o autor afirma que Aristóteles propôs a tripartição genérica: o *genus narrativum* constituído pelo *epos* ou a “palavra narrada” por um rapsodo perante um auditório; o *genus lyricum*, que é a palavra cantada pelo próprio poeta, expressão de sua subjetividade; o *genus dramaticum*, ou seja, “a palavra representada” por atores para espectadores (D’ONOFRIO, 1990, p.10-11).

Na *Ars Poetica*, escrita entre 14 e 13 a.C, por Horácio (65-8 a.C), observamos a preocupação do filósofo em associar a poesia à emoção: “Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos aonde quiserem” (BRANDÃO,2005, p.58). Embora, para Horácio, a natureza seja a fonte de inspiração, o poeta deve ir além do momento da criação para, através da razão, do trabalho e da disciplina, atingir o equilíbrio: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (BRANDÃO,2005, p.67).

Podemos dizer, então, que imitação, razão, emoção, natureza, equilíbrio são associados à poesia clássica, sendo determinantes na constituição dessa estética. A poesia assume um caráter de filosofia, transmitindo a verdade, a moral. Nesse momento, como nos informa a obra *História em Revista*, no ensaio a respeito das origens da poesia, os mitos e a poesia estavam presentes na cultura grega:

As formas poéticas eram tão familiares aos gregos quanto os mitos; e os poemas sempre eram declamados em público e nunca escritos para leitores solitários. Os próprios versos eram musicais, com ritmos diferentes em cada tipo de poema (THOMPSON,1991, p.85).

A poesia épica da Antiguidade Clássica tinha objetivo didático, associando ética e estética, visando à formação da sociedade grega. *Ilíada* e *Odisseia*, obras do suposto poeta Homero são, por isso, consideradas

instrumentais da *paideia* grega. Calcada na oralidade, esse tipo de poesia era passada de geração para geração, de comunidade para comunidade, tendo como toda obra coletiva, partes acrescentadas ou suprimidas.

É salutar acrescentar que a identidade racional grega está relacionada a uma conjunção de fatores que, de certa forma, vai contribuir para a construção da poesia lírica seja direta ou indiretamente. O surgimento da *pólis*, da escrita, da moeda e das discussões em praça pública criam uma identidade racional que pode ser combinada com os sentimentos líricos, os quais adquirem feição personalizada no produtor de ideias e poesias. A poesia lírica surge como necessidade de uma expressão individual, já que os cidadãos estavam cada vez mais submetidos às leis das cidades-estado, ou seja, a participação na vida pública exigia o domínio da retórica que o cidadão usava para defesa de seus interesses em prol da comunidade. Vale lembrar, como afirma Cara, que as primeiras poesias gregas tenham resquícios das finalidades públicas e oficiais da poesia épica. A autora ressalta que a poesia era entendida como forma de conhecimento do mundo e importante documento sobre a vida grega:

Essa poesia de caráter individual documenta um momento importante da vida grega, com a multiplicação dos centros de vida, o desenvolvimento das cidades e a decadência das antigas aristocracias, que já não controlavam mais as riquezas. (1998, p.15).

Cara (1998, p.15) fala ainda da existência de vários tipos de poesia lírica grega: poesia mélica (de melodia); poesia de coro e as elegias, geralmente acompanhadas de flauta, lira e de um instrumento musical de cordas, enfatizando que as palavras não tinham posição secundária em relação à música, mas permaneciam com suas potencialidades de ritmo e canto. A poesia grega influenciou a poesia romana, no entanto, nota-se, segundo Cara (1998, p.17), uma separação muito maior que a grega entre instituições sociais, econômicas, políticas, jurídicas e a criação de um mundo imaginário, via palavras.

Na Idade Média, a música também foi companheira importante do poeta, a poesia provençal fez uso da melopeia, ou seja, buscava associar

sons a significados das palavras. O poeta se apresentava como trovador, criador de cantigas, abandonando a métrica greco-romana, baseada na duração das sílabas, passando a usar a rima, de forma que o elemento musical passou a ser intrínseco ao trabalho com as palavras:

Mas o verso medieval, da região da Provença (sul da França), foi importantíssimo para a tradição da poesia ocidental, na medida em que essa poesia, eminentemente lírica, produzida entre os séculos XI e XIII, ligada ainda à música, mas já também à escrita, trabalhava a língua no esquema de tonicidade e ao mesmo tempo, como toda boa poesia, fazia perdurar o aspecto da duração das sílabas. A poesia provençal foi uma prova de como a linguagem poética não precisa dobrar-se a nenhuma regra ou gramática. Perdidas as músicas que a acompanhavam ela demonstra, através de textos verbais que ficaram, que o elemento musical deve ser intrínseco ao próprio trato com as palavras. (CARA, 1998, p.18-19).

Quanto à temática, o amor para o trovador foi fundamental, adquiriu um caráter de subversão, pois se opôs aos casamentos combinados. Os trovadores provençais introduziram o amor romântico, aquele que transcende o desejo, passando a fazer poesia para encantar, ou seja, para fazer aflorar a emoção e não a razão. Eles são os primeiros, no Ocidente, a falar do amor romântico, de forma que a poesia passou a ser, como afirma Campbell, uma espécie de chave para abrir os corações despertando a experiência individual entre homem e mulher, acima da autoridade da Igreja e do Estado. Para o estudioso, se o amor, na Antiguidade estava associado a Eros, o amor dos trovadores medievais é romântico, não no sentido literário do século XIX, mas como atitude amorosa:

Os trovadores estavam muito interessados na psicologia do amor. E foram os primeiros, no Ocidente, a pensar no amor do modo como ainda o fazemos, hoje – como uma relação entre duas pessoas. (...) Antes disso, o amor era simplesmente Eros, o deus que excita o apetite sexual. Isso não corresponde à experiência do apaixonar-se, da maneira como os trovadores a compreenderam. Eros é muito mais impessoal do que apaixonar-se. As pessoas não tinham conhecimento do Amor. O Amor é algo pessoal, que os trovadores reconheceram (CAMPBELL, 1990, p.196).

Com o tempo, o poema vai incorporando cada vez mais a musicalidade dos instrumentos que o acompanhavam e as cantigas deixam de existir,

passando o poema a seguir determinadas regras que garantiriam a musicalidade, os efeitos sonoros desejados.

No Renascimento, os pensadores gregos e romanos da Antiguidade voltam a ser importantes e são usados como referência tanto para a estética quanto para a ética. O termo Classicismo, como afirma D’Onofrio (1990, p.217), começa a adquirir uma conotação estética, tornando-se uma doutrina que ensina como a criação poética deve ser orientada, que ela deve se pautar nos modelos artísticos construídos pelos autores greco-romanos. Além disso, a estética clássica, segundo o autor, se caracteriza pela verossimilhança, pela necessidade de seguir regras, pelo uso da mitologia, pelo gosto da perfeição formal e pela intemporalidade da beleza artística.

Essa concepção estética renascentista, influenciada pela razão, domina até o Romantismo, quando se dá a ruptura. O poeta não é mais o “artífice” que faz a obra com técnica e sim o “gênio inspirado”, aquele que, tomado pela emoção, se expressa livremente sem os limites impostos pelas regras, pelas normas. A estética romântica contestou, assim, as regras e exige liberdade, de modo que o predomínio da emoção substituiu o universalismo racionalista da estética clássica pela valorização da individualidade:

O período romântico, coincidindo com um agudo senso do indivíduo, altera o conceito do sujeito clássico, submetido à convenção universalista do “logos” - o “penso, logo existo” – que definia o “ego” da tradição clássica. De fato, já a partir do século XVII inicia-se esse processo de valorização e reconhecimento da *individualidade*: das pessoas, das diferentes épocas históricas, de cada contexto e caráter nacional. (...) Com o advento do Romantismo, a poesia não se justifica mais como imitação (o conceito neoclássico da “mimesis” aristotélica), mas como expressão inspirada de uma alma. O poeta será comparado a um organismo vivo: está, portanto, delineada uma verdadeira revolução no conceito de poesia e, dentro da nova ordem de valores, a *poesia lírica* terá lugar de destaque nas produções e reflexões estéticas (CARA, 1998, p.30-31).

Há nesse momento, então, o predomínio da poesia livre, marcadamente lírica. O romance faz triunfar o sentimento com a exploração das paixões humanas, os conflitos e comportamentos existenciais. À concepção da estética clássica racionalista, retomada notadamente durante o

Renascimento, contrapôs-se à da romântica emotiva. A preocupação é distanciar-se do espírito clássico, que priorizava o equilíbrio, e exaltar exacerbadamente as paixões, as emoções. O poeta romântico sentiu necessidade de fazer uma poesia mais popular, mais acessível. Inaugurou então, uma nova forma mais livre que atendia à emoção do poeta, gênio que receberia o impulso da criação e da emoção e faria transbordar a manifestação de todo seu ímpeto nos versos. Podemos conceber esse momento como um dos primeiros passos para o conceito de modernidade na poesia, já que a orientação do poeta será a inspiração e a emoção, ainda que frutos da expressão individual.

A partir da metade do século XIX, surgiram, na França, poetas preocupados em se opor à liberdade romântica, em criar fórmulas para escrever, foram os poetas parnasianos que valorizaram de maneira extremada, a forma, buscando recuperar os valores da estética clássica. Pautados na ideia da *arte pela arte* foram seguidores de regras, de manuais de estética. A técnica, nesse período, predomina sobre a emoção e o poeta aparece como cinzelador, escultor que burila arduamente as palavras, os versos, em prol de um poema na forma perfeita, como afirma Bilac no poema *A um poeta* em que evidencia que o labor do poeta é fruto de esforço: *Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!*

Mas como tudo muda sempre... Novamente teremos poetas preocupados em romper com a tradição, com os manuais, com as receitas... No século XX, o conceito de modernidade do Romantismo é ampliado, a arte se mostra como uma forma de expressão universal. O poeta moderno entende, diferentemente do poeta romântico egocêntrico, que a sua poesia recorta e traduz o mundo exterior de forma parcial. Esse entendimento faz com que os poetas modernistas parodiem a temática, a postura egocêntrica romântica, demonstrando que era possível fazer poesia sem recorrer, exclusivamente, ao exótico, ao amor e, até mesmo, ao macabro. Insistem na abrangência da poesia, pregando a inexistência de temas poéticos prontos e de palavras poéticas exclusivas, opondo-se taxativamente à crença em receitas poéticas, sobretudo, as seguidas pelos poetas parnasianos.

Os modernistas serão os responsáveis pela ideia de que na poesia, assim como na metáfora de Gilberto Gil, o *tudonada cabe*. O poeta será, então, o que rompe com os limites, o artesão, o filósofo, o louco, o libertador, o humorista, o folclorista, o jornalista, o antropófago, enfim será o todo, será a parte, a mescla de tudo que o caracterizou ao longo dos tempos.

#### **1.4 A palavra moderna do poeta moderno**

No século XIX, há uma preocupação em fundamentar a atividade do poeta e a do crítico a partir de manuais, volta-se a escrever mais com *engenho* do que com *arte*. Brandão (2005, p.4) corrobora essa afirmação ao demonstrar que a *Retórica* e a *Poética* são usadas nesse período como modelos de crítica: “Finalmente, a tendência para ver na Poética (e na Retórica) um preceituário de soluções práticas que deviam orientar a criação e a avaliação das obras concretas foi representada pelos manuais de Retórica e Poética publicados durante o século XIX”.

A leitura de artes poéticas havia se tornado essencial para todos aqueles que buscavam a perfeição na criação e na análise de poemas. A profusão de manuais orientava para a busca de receitas para a elaboração de poesia, acreditando-se que era possível, a partir de fórmulas, conter as improvisações, as quais de certa forma poderiam comprometer a beleza da poesia, que até então trabalhava com o socialmente aceito, o esteticamente correto. Os escritores que não seguissem esses modelos, seja de temas, seja de formas aceitáveis, eram relegados ao fracasso.

No século XX, os modernistas combatem normas, modelos, contrapondo-se à concepção clássica de arte. Bandeira com o poema *Os sapos*, declamado durante a semana modernista, combate os manuais, as artes poéticas que impediam a existência da poesia. Num ataque virulento aos parnasianos e por extensão à estética clássica, assim escreve: “Clame a saporaria/ Em críticas céticas / Não há mais poesia, / Mas há artes poéticas...” (1993, p.43).

Repudiam a estética aristotélica de beleza e de imitação e valorizam a criação, não deixando espaço para a imitação, excetuando-se, é claro, a realizada com o intuito de achincalhar as padronizações em arte, como as paródias modernistas. Pregam a liberdade, a emoção, de forma que a arte desse período se opõe ao racionalismo platônico que não permitia a permanência do poeta na República por ser ele desprovido da verdade, negam o equilíbrio horaciano, uma vez que ele não interessa à arte libertária que é movida pelo ímpeto revolucionário.

O Modernismo opôs-se, assim, às concepções de arte clássicas, como imitação, como fruto de inspiração e trabalho. A proposta passa a ser liberdade e ruptura com a arte tradicional. É o momento da arte libertária e crítica que refuta a concepção clássica, na medida em que não busca o equilíbrio e sim a liberdade, e é Bandeira, mais uma vez, que deixa clara a necessidade de libertação: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”. A poesia moderna é, dessa maneira, o momento da grande ruptura. Uma mescla de estilos, de teorias, de linguagens rechaça a exclusividade de temas e de palavras, pois como grande caldeirão, o moderno abarca os opostos numa atitude antropofágica, renovando-se constantemente.

Raul Bopp, modernista e antropófago, ressalva o caráter de trabalho do texto posterior à criação, sendo essa a característica marcante de Bopp, a preocupação com a reescrita. É um poeta conhecedor do seu público, que muda uma ou outra construção em função do coenunciador, não se trata de um poeta que burila o verso para torná-lo belo em nome da Forma. Poderíamos até aventar uma tênue aproximação entre Raul Bopp e Horácio no que diz respeito ao trabalho textual e à busca da inspiração poética na natureza. Vemos, entretanto, que Horácio busca a natureza “pura” como fonte de inspiração, enquanto Bopp busca a natureza marcada pelo aspecto cultural já com a interferência humana. No mais, Bopp como antropófago, devora as *teorias-avós*, ainda que lentamente, pois *não se pode desvencilhar delas de uma vez*, como sugere Mário de Andrade em seu *Prefácio interessantíssimo*. Dessa forma, como outros antropófagos, associa-se à estética da devoração, da subversão, da ruptura.

Há nessa onda de subversão e ruptura, uma avalanche de temas que passam a fazer parte do cotidiano da poesia: tudo pode ser matéria de poesia. A concepção de amor se transforma, amplia-se, não se reduz a um único tipo de amor, torna-se, por vezes, motivo de sátira às instituições que o consagraram, tais como a família e a igreja. O amor não é mais representado apenas com palavras belas, ele agora permite a feiura, o humor, vide a Teresa de Manuel Bandeira, cuja cara, da primeira vez que o enunciador a viu, parecia uma perna ou ainda o poema *Amor* de Oswald de Andrade, cujo verso único – Humor – sintetiza, através do jogo de palavras, o sentimento enobrecido pelos românticos, que vira piada para os modernos, advertindo que amor não é sofrimento e sim humor. O amor antropofágico brinca com a rima, com a métrica podendo até associar a amada a uma boa comida, como demonstra Guilherme de Almeida no poema *Fome*:

Em jejum, na mesa do “Café Guarany”,  
O poeta antropófago rima e metrifica o amorzinho de sua vida.  
Ele tem saudades de ti.  
Ele quer chamar “ti” de estranha-voluptuosa-linda querida.  
Ele chama “ti” de: gostosa-quente-boá comida.  
(ALMEIDA, 1928, p.5).

É notório o fato de a modernidade contemplar a liberdade, o popular e também o grotesco. Este último é inserido, efetivamente, na poesia moderna por Baudelaire, sendo um recurso utilizado para romper com a tradição, pois provoca no leitor o desconforto e o conclama a agir, a repudiar o conservadorismo. Vale dizer que o grotesco da poesia moderna não é somente o disforme, é a própria condição humana.

Ressaltamos, no entanto, que embora o grotesco tenha uma abrangência maior na modernidade, pois sai das classes populares e chega às elites, subvertendo o proibido na literatura, ele esteve presente em todos os momentos, já que é através dele, como comenta Bakhtin, ao analisar a concepção de grotesco de Kayser, que o homem pode se libertar das formas inumanas de dominação:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa



necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (BAKHTIN, 2002, p.43).

O Modernismo, a fim de liberar o indivíduo da dominação, coloca em pauta, então, a crueza do mundo, sendo que o artista responde a ela de forma escatológica, como vemos na antropofagia em que o grotesco e a carnavalização se unem na comicidade, na troca de papéis: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (ANDRADE, 1928).

Destacamos a relação que Bakhtin estabelece entre o comer e o beber e o grotesco ao analisar Rabelais. Parece-nos que a antropofagia modernista pode ser analisada também por esse viés, o banquete antropofágico retomaria a concepção do banquete em Rabelais, na medida em que, ao degustar o mundo e introduzi-lo no seu corpo, o homem faz dele uma parte de si e se renova:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si (BAKHTIN, 2002, p.245).

É esse grotesco que se tornará matéria da poesia moderna. Bakhtin (2002, p.40) afirma que no século XX, o grotesco renasce. Ainda que considere que o termo renascimento não seja aplicável, o filósofo aponta duas linhas de evolução desse conceito: a primeira se refere ao grotesco

modernista que retoma o grotesco romântico, e se identifica com as correntes existencialistas e a segunda se refere ao grotesco realista, que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas.

Identificamos as obras modernistas antropofágicas com a segunda linha, ou seja, aquela que explora o grotesco realista, como podemos ver na violência com que é retratado o tratamento dado aos escravos na obra poética *Urucungo* e, em especial, ao tratamento dado à escrava no poema *Dona Chica*, escrito em 1928, que faz parte da obra citada de Bopp, publicada em 1932:

A negra serviu o café.  
– A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica.  
– Ah o senhor acha?  
Ao sair  
a negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda.  
Foi entoando uma cantiga casa-a-dentro:

*Ai do céu caiu um galho  
Bateu no chão. Desfolhou.*

Dona Chica não disse nada.  
Acendeu ódios no olhar.  
Foi lá dentro. Pegou a negra.  
Mandou metê-la no tronco.  
– Iaiá Chica não me mate!  
– Ah! Desta vez tu me pagas.  
Meteu um trapo na boca.  
Depois  
quebrou os dentes dela com um martelo.  
– Agora  
junte esses cacos numa salva de prata  
e leve assim mesmo,  
babando sangue,  
pr´aquele moço que está na sala, peste! (Dona Chica, Ur,  
p.205)

Nesse poema a escrava é castigada por ter sido elogiada pelo sinhô e tem os dentes quebrados. A sequência de imagens construída na poesia que remetem à tortura, como o ato de amarrar a escrava em um tronco, de quebrar os dentes dela com martelo, os dentes em cacos, a boca babando sangue contribuem para a concretização da imagem do grotesco extremamente verossímil na época da escravidão. O sadismo da sinhá em pedir para a

escrava juntar os *cacos ensanguentados* numa *salva de prata* para oferecer ao sinhô acentua o grotesco, a maldade humana. Os ciúmes da beleza, da sensualidade da escrava eram comuns na sociedade escravista, uma vez que os senhores procuravam as escravas para extravasar o desejo reprimido no casamento, como afirma o historiador Jaime Pinsky:

Quanto ao senhor, contudo, não há dúvidas. Cumpria com sua mulher branca as obrigações do procriador e marido, mas voltava-se às escravas para o prazer sexual. Entregava-se às negras e mulatas com todo o empenho, buscando usufruir delas a satisfação que não encontrava em sua formal cama de casado. O mito de mulheres quentes, atribuído até hoje, às negras e mulatas pela tradição oral, decorre do papel que lhes era designado pela sociedade escravista (1993, p.44).

As atitudes desumanas são retratadas por Bopp, como se viu, a partir de imagens grotescas, sobretudo na obra *Urucungo*, quando o tratamento dado aos negros é fiel ao ocorrido historicamente.

Raul Bopp aborda em seus poemas temas diversos tais como: o amor, o sofrimento do negro, do caboclo, a viagem de automóvel, a mitologia brasileira, quer em forma de sonetos, quer em formas poéticas livres. Utiliza construções que não eram consideradas poéticas. Não seria exatamente belo, de acordo com as concepções poéticas tradicionais, falar que algo é *podre*, *gosmento*, *desdentado* e *fede*, mas são esses os adjetivos empregados por Bopp no poema IV de Cobra Norato. Ainda que empregados metaforicamente, surpreendem pela imagem do grotesco:

Esta é a floresta de hálito **podre**  
parindo cobras

Rios magros obrigados a trabalhar  
A correnteza se arrepia  
descascando as margens **gosmentas**

Raízes **desdentadas** mastigam lodo  
Num estirão alagado  
O charco engole a água do igarapé

**Fede**

O vento mudou de lugar (IV, CN, p.152).

A floresta no poema está antropomorfizada, apresentando características negativas que constituem a imagem do grotesco. A vida da floresta parece ter minguado, na medida em que o odor que prevalece é de algo podre, e a sensação tátil é de gosma, de lodo. Poderíamos até vislumbrar a existência nesse trecho de uma identificação com os povos da floresta. A imagem de *rios magros obrigados a trabalhar* poderia ser uma alusão às pessoas que foram para regiões inóspitas em decorrência da corrida da borracha do início do século XX e foram deixadas e esquecidas na região.

O que se nota é que o poeta modernista busca a aproximação com o povo, suas histórias, seus mitos. Como antropófago vai devorar esses mitos, transpô-los para a poesia num novo conceito de brasilidade que visa à fusão e não a exclusão.

O poeta, na sua luta árdua com as palavras, sai em busca das mais adequadas e as arranja de forma a conseguir o efeito desejado. É a dinâmica jakobsoniana de seleção e combinação que será utilizada para elaborar o poema.

## **1.5 O verso do poeta**

Roman Jakobson e outros formalistas, estruturalistas tais como Cohen, Levin, Rifaterre e Cressot, são determinantes para a análise de poesia. Fica, no entanto, a ressalva de que entendemos que os formalistas auxiliam na análise da materialidade do poema, mas que não devem ser os únicos a serem utilizados, uma vez que para nós a interatividade e o dialogismo são perspectivas das quais devemos partir.

A Jakobson devemos o estudo aprofundado sobre a comunicação, o entendimento do desenvolvimento das funções da linguagem no processo de comunicação verbal. O estudioso distingue seis fatores no processo de comunicação verbal - o destinador, o destinatário, o referente, o contato, o código e a mensagem - considerando que cada um deles dá origem a uma função da linguagem, respectivamente assim nomeadas: emotiva ou expressiva; conativa; referencial; fática; metalinguística e poética. Esclarece

o linguista que nas mensagens essas funções se combinam, sendo que a função dominante caracterizará a mensagem, sem que, no entanto, as funções secundárias sejam descartadas. Ao abordar a função poética, adverte-nos de que ela deve ultrapassar os limites da poesia e que a poesia não deve estar limitada a essa função:

Conforme dissemos, o estudo lingüístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio lingüístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída da função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira (1969, p.129).

A função poética, segundo Jakobson, projeta o princípio de equivalência sobre o eixo da combinação (1969, p.130), princípio de que outros autores partirão para analisarem poesias e que para nós é fundamental para entendermos ritmo, rima, uso de determinada palavra em razão da sonoridade, da motivação, enfim em razão das diversas escolhas feitas pelo poeta.

Ainda que não formalista, o estudioso Campos (1977) ao falar da importância de Jakobson e destacar as funções da linguagem, chama a atenção para a predominância, na poesia, de uma ambiguidade operacional, cujo objetivo não é a imprecisão e sim a discussão do código da língua que é atualizado de maneira imprevista:

Se a ambiguidade existe, pois, na comunicação referencial cotidiana, nas relações interpessoais mais elementares via língua (o mal-entendido é o cerne da tragédia, já dizia Camus), na poesia, com o exercício predominante da função poética, ela domina. Não se entenda, porém a palavra ambiguidade numa acepção vinculada aos preceitos da poesia simbolista, como sinônimo de vagueza, imprecisão, ou, conteudisticamente, como invólucro de 'sentimentos inarticulados'. Trata-se aqui de uma *ambiguidade operacional*, que põe em discussão o código da língua e as

expectativas criadas por seu uso normal, revelando-lhe possibilidades insuspeitadas. Nesse sentido, a mensagem poética – ao atualizar imprevisivelmente o código, enfatizando os valores sensíveis, o lado palpável dos signos de seu repertório – é altamente informativa, e, por isto mesmo, mais dificilmente decodificada, interpretada, percebida (percebemos com mais facilidade o que é mais redundante em relação ao nosso sistema de expectativas, ao uso normal do código) (1977, p.146).

Campos tratará também da coexistência da função poética com outras funções da linguagem em determinadas estéticas literárias. Assim, mostrará que na poesia clássica a função poética é associada à referencial, uma vez que é impessoal e objetiva; na romântica a função poética é vinculada à emotiva e, frequentemente à conativa, uma vez que nela o sentimento transborda; na poesia de vanguarda a função poética está ligada à função metalinguística, já que nesse momento há muitos poemas falando sobre a própria poesia, sobre o poeta.

Podemos dizer que a função metalinguística é recorrente nos manifestos vanguardistas e em várias poesias modernistas. Combatendo os manuais, as receitas prontas, a linguagem erudita, os modernistas apresentaram uma nova forma de escrever, evidenciando a proposta de fazer poesia a partir dos fatos, uma forma metalinguística de propor uma poesia mais referencial, que insere a realidade como matéria estética:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata (ANDRADE, 2011).

Os *fatos da realidade* abarcam, na poética de Bopp, a história, os falares, os costumes, incluindo o imaginário, não simplesmente como elemento estético, mas sim como elemento caracterizador da identidade:

Mestre Paricá chama os doentes  
De sezão de inchaço no ventre espinhela caída.

-Só quem sabe curar isso é a Mãe do Lago  
-Quem entende de inchaço é o Urubu-tinga

Pajé faz uma benzedura de destorcer quebranto

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  
(XXVII, CN, p.152).

Essa escolha pelo universo do imaginário leva-nos a outra característica da poética boppiana: a inserção de rezas, quadrinhas, dizeres e cantigas populares, geralmente marcados graficamente pelo itálico:

Foi entoando uma cantiga casa-a-dentro:  
*Ai do céu caiu um galho*  
*Bateu no chão. Desfolhou* (Dona Chica, Ur, p.205).

Para nós que entendemos que a escolha é determinante para a caracterização do *ethos* e do estilo, ou seja, respectivamente, o modo de dizer e o modo de ser, vemos que os estudos de Jakobson destacam a escolha ao mostrar que existem dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal que são a seleção e a combinação, explicando que a seleção é feita em base de equivalência, semelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência se baseia na contiguidade.

Ao selecionar e arranjar as palavras de uma forma específica, preocupando-se com o *como se diz*, vemos que o poeta trabalha o poema de forma diferenciada, busca muitas vezes, para efeito de expressividade, uma aproximação entre significante e significado, motivando o significante. É dessa forma que Bopp muitas vezes trabalha o poema, escolhendo e ordenando palavras de maneira a caracterizarem uma sonoridade específica, é o que vemos em:

Chegam de longe ruídos anônimos  
-Quem é que vem?  
-Vem vindo o trem:  
Maria-fumaça passa passa passa (XXVIII, CN, p183-4).

O ritmo do segundo e do terceiro versos do excerto anterior remete ao som do trem. Ambos os versos são tetrassílabos (quatro sílabas poéticas) caracterizando a cadência da chegada do trem à estação. A repetição da oclusiva /k/, seguida da repetição da fricativa /v/ sugere o som do movimento do trem. No quarto verso, a repetição da oclusiva /p/ e da fricativa /s/ sugerem o som da locomotiva, da Maria-fumaça cuja passagem é enfatizada pela repetição do verbo passar no presente do indicativo - *passa passa passa*-, ou seja, a seleção e sobretudo o arranjo das palavras contribuíram para criar um efeito de expressividade.

Como afirma Cohen (1977,p.55), a poesia é uma linguagem motivada, ou, no mínimo, mais motivada que a prosa. A linguagem motivada, segundo o autor, é sempre uma relação de semelhança entre os três estratos relativamente autônomos da língua, a sintaxe, o sentido e o som, e mais particularmente entre os dois últimos. Cohen esclarece, ainda, que essa motivação não deve, no entanto, ter na poesia um papel preponderante, pois não se trata de transformar o poema em mero objeto linguístico. A análise deve levar em conta a materialidade do poema, mas não se trata, como condena Cohen (1974, p.37) de buscar uma explicação literária criptológica em que o poeta é mais importante que a poesia, mas também não se trata de ver o texto como um compartimento estanque sem contexto. Se discordamos da crítica que se preocupa apenas com a filiação histórica e sociológica da obra, também discordamos de uma crítica que busca, como afirma Cohen (1974, p.37), um significado verdadeiro ou mesmo um significado aparente e que seja meramente linguístico. A visão que não abarca a multiplicidade, como sabemos, compromete o entendimento e a análise da obra. Acreditamos então que, ao escolher e arranjar as palavras no verso, o poeta dará a elas um tratamento estético. As figuras, as imagens, o ritmo e a sonoridade estarão presentes no verso, garantindo a poeticidade.

No poema *Vesperal* de Bopp, a imagem poética do anoitecer é carregada de metáforas. Para falar da escuridão trazida pela noite, o poeta usa a personificação atribuindo a ela uma vestimenta de luto. Como a chegada da noite é paulatina, o sol vai se pondo e a imagem que o autor escolhe é de *escadarias de ouro desbotado*, a noite estrelada, a grande quantidade de



estrelas é representada pela metáfora *lágrimas de estrelas*. O anoitecer deixa de ser simplesmente o término do dia e ganha a poeticidade, na medida em que personifica a noite vestindo-a de luto:

E a noite vem, toda de luto, pelas  
Escadarias de ouro desbotado,  
A chorar em lágrimas de estrelas (Vesperal, VA, p.93).

O verso do poeta também pode se caracterizar pelo *acoplamento*, termo utilizado por Levin (1975) para demonstrar que a convergência entre forma e sentido é importante para a poesia:

Ora, duas formas quaisquer que ocorram em posições equivalentes representam um emparelhamento de convergências; mas só se as formas forem naturalmente equivalentes é que teremos ACOPLAMENTO, a estrutura verdadeiramente importante para a poesia (1975, p.55).

Na poética de Bopp, verificamos que há acoplamentos que revelam a fusão do plano fônico com o semântico:

Árvores comadres  
Passaram a noite tecendo folhas em segredo  
**Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos**  
Desmanchou escrituras indecifradas (VI, CN, p.155).

No trecho, vemos que a presença das fricativas /v/, /s/, /z/ se aproximam do som provocado pelo vento nos ramos das árvores, as labiodentais /f/ e /v/ imitam o sopro dos ventos garantido pelas alveolares /s/ e /z/. Não se trata de uma ventania, mas sim um *vento-ventinho*, um vento sibilante em que o composto *vento-ventinho* funciona como um sopro, uma gradação decrescente de sentido e de sonoridade, já que o diminutivo *ventinho* enfraquece a força do *vento*, acentuando a ideia de brisa, o vento de pouca intensidade.

Jean Cohen (1982, p.53) afirma que a estratégia poética consiste em dois processos que se complementam: um que atua sobre o eixo paradigmático, reativando o sentido através de formas de desvio e o outro que recai sobre o eixo sintagmático, reforçando a intensidade do sentido através da redundância. Classifica, então, essa redundância em vários tipos: do signo

(repetição da palavra à estrofe / tautologia); do significante (total: homonímia/ parcial: traços prosódicos) e do significado (total: sinonímia/ parcial: pleonasma). Considera que a repetição intensifica o enunciado, assegurando que o efeito afetivo produzido pelo termo repetido só pode ser intensificado pela repetição. Destaca que a redundância aumenta a força da expressividade no texto poético sendo “lei constitutiva do discurso poético”, que não informa, mas exprime. Micheletti (1997) também destaca a importância da repetição na poesia, enfatizando que o ritmo é construído à base de recorrências que criam uma espécie de campo encantatório que prende o leitor à magia dos sons e das palavras, enredando-o:

Assim, antes de pensar o significado da mensagem que está recebendo, o leitor (que recria mentalmente os sons) deixa-se enredar na teia sonora dos significantes ou, no caso da poesia dita concreta, também na imagem visual que lhe toca (MICHELETTI, 1997, p.155).

A teia sonora tecida pelo poeta pode levar em conta também o volume da palavra. Optar, por exemplo, por um advérbio como *imensamente* no lugar do adjetivo *imenso* aproxima o significado do significante já que o volume do advérbio é maior que o volume do adjetivo. Cressot atenta para esse fato, entendendo a palavra como uma massa sonora cujo volume pode adaptar-se, por vezes à ideia:

(...). Admite-se, no entanto, que os investigadores, preocupados em anotar não só os factos como a sua visão pessoal sobre eles, tenham visto, na redução ou no aumento do volume da palavra, um meio de tradução mais fiel do *quid proprii* da sua sensação (1980, p.25).

Podemos pensar na repetição, no uso das reticências também como um aumento do volume de uma expressão, como se um eco perdurasse. Em Bopp, notamos que a repetição tem função expressiva contribuindo para intensificar uma ação e/ou denotar a imensidão de um espaço e o prolongamento de um tempo. As construções formadas pela repetição de verbos no gerúndio em *Cobra Norato*, por exemplo, sugerem imensidão e *continuidade*, este último termo empregado aqui por nós para configurar o tempo e o espaço da subjetividade: um tempo sem fim, uma floresta sem fim, nas terras do *Sem-fim*, numa *geografia-do-sem-lhe-achar-fim*. Ao usar o

gerúndio, o poeta já escolhe um tempo verbal que reflete um volume maior da palavra. Ao repetir esse verbo e não usar vírgulas para separar, ele está dando mais volume e intensificando a ideia de grandeza da floresta, como é o caso do verbo caminhar grifado no trecho a seguir:

Um dia  
Eu hei de morar nas terras do Sem-fim  
Vou andando caminhando caminhando (I, CN, p.148).

A repetição aparece também com o objetivo de atentar para a onomatopeia, como se percebe com a palavra *putirum* que significa mutirão, trabalho coletivo e que, ao ser repetida, parece remeter ao murmúrio das vozes trabalhando. Vale dizer que o poeta coloca em itálico a lexia *Putirum Putirum*, de forma que o leitor atenta ainda mais para a repetição que se torna um refrão do trabalho:

Vamos lá pro Putirum  
*Putirum Putirum*  
Vamos lá roubar tapioca  
*Putirum Putirum* (XXIV, CN, p.175).

Como se vê, o poeta seleciona e arranja as palavras em busca de efeitos de expressividade. No caso do poeta moderno, há predominância de versos livres e brancos, ou seja, não há, respectivamente, nem número exato de sílabas ao longo do poema e nem rima. Há, no entanto, uma preocupação em inserir o popular na poesia, assim, muitas vezes, a rima, o verso com a mesma cadência são ou baseados ou frutos dessa recolha de quadrinhas populares, revelando uma necessidade de transpor o universo popular para a poesia, o que Bopp faz com frequência e maestria, dessacralizando o poema, retirando a *forma* (ó) da *forma* (ô), atitude incitada por Bandeira no célebre poema *Os sapos*.

## 1.6 O poeta e a poesia narrativa, oral, histórica e mítica

A poesia se mescla com o mito e com a história desde a Antiguidade Clássica, no entanto, o mito no modernismo brasileiro é plural, na medida em

que há diversos interlocutores étnicos. Em virtude disso, os modernistas combaterão o clássico que se apoiava em modelos mitos greco-romanos, questionando a literatura que valorizava a estética clássica purista e que se afastava da influência de etnias presentes na cultura brasileira.

Oliveira (2002, p.15) afirma que a nossa literatura se fez a partir da consciência de uma história vivida como servidão e perda de identidade, nações inteiras foram exterminadas no processo de colonização o que acarretou uma literatura preocupada em inventar e recriar um passado, com nostalgia das origens, do tempo mítico e utópico. Não se trata, então, no Modernismo, de buscar uma história, uma mitologia distante das nossas raízes, não se trata de buscar os mitos, os deuses do Olimpo, como quiseram os parnasianos, trata-se de buscar os mitos da Amazônia, os mitos da cultura africana. Bopp segue nessa direção, buscando o Brasil primitivo, como afirma Oliveira:

Ele funda a sua pesquisa na realidade enigmática do mito. Quer descobrir o Brasil primitivo anterior à lógica e ao racionalismo científico, que decretou a morte do mito. O poeta havia viajado longamente por todo o país, havia conhecido de perto as condições reais em que vivia a população das diversas regiões, havia observado os seus costumes e tradições. Desse contato vivo e direto, descobriu um Brasil vário, diferente ainda arcano e enigmático. Na verdade, em suas viagens, Bopp deparou com o fenômeno do mito, e tal experiência o marcou profundamente, tanto que a sua produção mais relevante é justamente aquela em que se evidencia a consciência do contato com essa parte latente e misteriosa da realidade (OLIVEIRA, 2002, p.21-22).

A amálgama entre poesia e mito foi para os modernistas uma forma de universalizar o local e de constantemente realimentar a narrativa mítica, que banhada por influências diversas, metaforiza-se na imagem do mito constantemente devorado e recriado.

No caso da poética boppiana, modernista por excelência, o emprego do mito tem a função de universalização e de perpetuação da memória coletiva. Não são simplesmente narrativas de lendas, são mitos genuínos, na medida em que são frutos de contato com a realidade, decorrentes do

mergulho no inconsciente coletivo, como atesta Oliveira a respeito da obra *Cobra Norato*, de Bopp:

Cobra Norato é um mergulho no inconsciente coletivo do Brasil, aquele inconsciente emaranhado e inexplorado, síntese da fusão de três povos- africanos, ameríndios e europeus – cada um com suas tradições e crenças específicas (OLIVEIRA, 2002, p.266).

Em busca de um modelo brasileiro de mito, fica clara a necessidade para os modernistas de construir, ou ainda, de recontar a nossa história sob outro ângulo, não a partir do Atlântico para o continente, do colonizador para o colonizado, mas sim de contá-la de dentro para dentro, dos brasileiros para brasileiros, seguindo parcialmente a proposta de Capistrano de Abreu que redirecionou os olhares nativos e alienígenas. Ainda que o autor tenha enfatizado mais o indígena, ele é o primeiro a se preocupar com a redescoberta do Brasil e com a mudança de ângulo de visão, como nos mostra Reis:

Capistrano será um dos iniciadores da corrente do pensamento histórico brasileiro que “redescobrirá o Brasil”, valorizando o seu povo, as suas lutas, os seus costumes, a miscigenação, o clima tropical e a natureza brasileira. Atribuirá a este povo a condição de sujeito da sua própria história, que não deveria vir mais nem de cima e nem de fora, mas dele próprio. (...) O conceito de “cultura” substitui o de “raça” e, nesse aspecto, ele é precursor de G. Freyre, assim como de S.B.de Holanda. Ele valoriza a presença indígena e pensa um Brasil mais mameluco do que mulato, mais sertanejo do que litorâneo (REIS, 2007, p.95).

É clara a influência das ideias de Capistrano nesse período, quando percebemos que movimentos e autores passam a assumir essa construção do passado histórico e mítico, viajando pelo Brasil quer de fato, como o fez Bopp e outros artistas, quer através de livros, de pesquisas a fontes de informação disponíveis na época.

A obra poética de Bopp, além de abarcar os temas do fabulário nacional, assume, predominantemente, a forma narrativa que inserirá a forma popular oral e que aproximará o poeta do contador de causos. Bopp faz as vezes de um antropólogo, uma vez que a sua poesia é uma recolha da história, dos costumes e do imaginário do povo. Mário de Andrade com

*Macunaíma* e Bopp com *Cobra Norato* são identificados por igual propósito, como afirma Garcia, por igual ressonância alegórica e pela similaridade de fontes de inspiração:

Ambas são, apesar da diversidade da forma – *Macunaíma* em prosa mítica, *Cobra Norato* em poesia mítica, se assim nos é permitido definir as características predominantes da sua realização verbal-, duas sagas de fundo folclórico, duas rapsódias de influxo popular com heróis míticos; são, enfim, duas estórias fantásticas, alucinantes, recosidas numa aparente incoerência, ilógicas ou paralógicas, porque simbólicas e míticas (1962, p.19-20).

Para nós, a escolha de uma poesia narrativa é uma forma de enfatizar o aspecto híbrido do Modernismo que retrata a mistura em todas as vertentes, inclusive do gênero e que propicia a explanação e a perpetuação do mito. Muitas quadrinhas, feitiços apresentam um ritmo que facilita a memorização.

A poesia oral é incorporada por Bopp em seus textos de forma que gesto, movimento e voz se articulam no esforço de perpetuação da memória. O *contador de causos*, de mitos insere o ritmo e o movimento do corpo em suas poesias, ele ultrapassa a oralidade reduzida à ação da voz, pois como afirma Paul Zumthor (2010, p.217 e 232) a oralidade não se reduz à ação da voz, ela é a expansão do corpo, o gesto não é apenas um ornamento da poesia oral, ele recria o sagrado, o que, no nosso entendimento, está presente na poética boppiana cujo ritmo e gestual podem ser percebidos no excerto a seguir:

Marabaxo da toada triste  
Negro velho dança no rancho  
Pisando com a perna pesada no chão pegajoso.

*Bum Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*  
(Marabaxo, Ur, p.202).

O terceiro verso do poema *Marabaxo: Pisando com a perna pesada o chão pegajoso* sugere uma batida ritmada no chão, característica da dança, sendo que a predominância da oclusiva bilabial /p/ aliada à imagem das pernas batendo no chão e ao refrão *Bum Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*, em que há predominância também de oclusivas /k/, /b/, /t/ marca o batuque do

canto, da dança, ou seja, tem-se claramente o gesto, a dança e a voz associados.

Ao se apropriar do imaginário nacional e de textos de Freud, calcados em metáforas e mitos, Bopp faz uma releitura dos mitos nacionais, trabalha os símbolos, que significam mais do que dizem, pois são, como afirma Campbell (2003), frequentemente energizados pela metáfora:

A vida de uma mitologia surge e depende do vigor metafórico de seus símbolos. Estes transmitem mais do que um mero conceito intelectual, pois, pelo seu caráter interior, eles proporcionam um sentido de participação real na percepção da transcendência. O símbolo, energizado pela metáfora, transmite não só uma ideia do infinito, mas certa percepção dele (CAMPBELL, 2003, p.29).

As teorias do inconsciente de Freud, do inconsciente coletivo de Jung, os estudos de Lévy-Bruhl sobre a mentalidade pré-lógica das populações “primitivas” podem ter fundamentado, como afirma Oliveira, o épico *Cobra Norato* de Raul Bopp, mas pode ser, como postula a autora que ele tenha absorvido o clima da época de reflexão antropológica que se enriquecia com essas contribuições. De toda forma, o mundo mais mítico que lógico está presente no universo de *Cobra Norato*.

Ao encontro da concepção de Jung, Campbell coloca a narrativa mítica como diagnóstico da condição humana. Todos os percalços dos heróis míticos são os obstáculos que todos nós encontramos, de forma que essa condição faz com que criemos uma identidade, faz com que nos sintamos parceiros de uma mesma viagem. Assim, seguimos nós, parceiros na viagem mítica pelo universo boppiano.

## Capítulo 2

### Escolhas dos modos de ser e de dizer reveladoras do *ethos* e do estilo

#### 2.1 Modos de leitura e de interpretação: escolhas na atribuição de sentidos

A leitura e a interpretação de uma obra requerem sempre extremo cuidado, ainda mais quando se trata do discurso literário que se caracteriza pela predominância da subjetividade. Aliada ao tipo de discurso, a distância temporal e social pode acarretar problemas na interpretação, quer pelo desuso de uma expressão quer pela alteração semântica decorrente do tempo e/ou do espaço. Seguindo a orientação camoniana de que *mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, o sentido não poderá ser tratado como algo estável e único.

Cientes disso, entendemos que o fato de a recepção do discurso ocorrer em contextos diferenciados faz com que a dificuldade de interpretação seja maior. As ironias, as metáforas, por exemplo, são percebidas quando se compartilham conhecimentos semelhantes de mundo; do contrário, elas passarão despercebidas.

A leitura de textos literários antigos diferentes de notícias, de artigos atuais que vivenciamos, é sempre um desafio para a compreensão, sendo o aspecto linguístico, textual e temático os indicativos das permanências e das mudanças, em suma, das facilidades e dificuldades a serem encontradas.

O gênero do texto também nos prepara para a leitura e interpretação. Há alguns que nos orientam para a presença acentuada de poeticidade, e notamos neles a convergência da forma e do conteúdo para a expressão. Os textos literários, por exemplo, se encaixam nessa modalidade. O critério usado por Fiorin (2012, p.45-46) para diferenciar o texto literário do não literário vê no primeiro a presença da função estética (*poiese*) e, no segundo,



a presença da função utilitária (*mimese*). Embora acreditemos que o termo utilitário não seja o mais apropriado, entendemos que o conceito de *mimese*, imitação, é critério adequado para se contrapor ao termo literário, à *poíese*, à criação.

Num texto pautado na cientificidade, na objetividade - desde que conhecedores do assunto ou dispostos a conhecer o assunto - poderemos apreender um sentido, a partir da interação dos diversos níveis de conhecimento, afinal o produtor desses textos selecionou as palavras tendo em vista a significação e o sentido que elas adquiririam no discurso. Dessa maneira, se tivermos dificuldades linguísticas, a consulta a dicionários e a materiais produzidos na mesma época nos levará a imergir no universo da produção facilitando a compreensão de um sentido. Ressalva-se, no entanto, que mesmo tendo a referencialidade predominante, ainda assim o entendimento de um discurso *não literário* pode não ser imediato, pois a compreensão varia de acordo com o repertório de cada leitor, ou seja, depende de circunstâncias que vão além do texto, fato que indica haver graus de transparência mesmo em textos não literários. A capacidade de reconstituir um sentido através da paráfrase poderá ser o indicativo do grau de entendimento, uma vez que esse tipo de discurso não exige leitura de entrelinhas, pois não se pauta propriamente no modo de dizer e sim no que é dito. Fiorin (2012, p.47), encaixando esse tipo de texto na modalidade *utilitário*, afirma que o *texto utilitário* busca ter um único significado e que tem aspirações à monossemia. Aspirações que no nosso entendimento não são frequentemente concretizadas, uma vez que acreditamos na inexistência da transparência absoluta em qualquer tipo de texto. Um mesmo texto dito *utilitário* produzido numa década pode não ser entendido em décadas posteriores. Há alguns recursos como, por exemplo, a entonação na leitura que podem levar a atribuição de outros sentidos, não havendo a efetiva monossemia aspirada.

O discurso literário, por outro lado, envolve um processo de compreensão mais complexo, pois a sua leitura implica, além das linhas, ser necessário captar os sentidos das entrelinhas, a ambiguidade, a polissemia, o aspecto conotativo presente nesse tipo de discurso. Uma leitura, por

exemplo, de Machado de Assis sem levar em conta as entrelinhas seria vazia, um verdadeiro *literaturicídio*. Na verdade, todo texto literário pode ser assassinado por aqueles que veem nele apenas uma mera junção de palavras com um objetivo monossêmico e que não buscam a leitura para além das linhas...

Consideramos, como Fiorin (2012, p.46-47), que o texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz. Dessa maneira, uma leitura superficial, mecânica, automatizada de um texto literário implica incapacidade de depreender os múltiplos sentidos, limitando a interpretação de um texto, que é aberto por sua natureza literária. Nesse tipo de discurso, o modo de dizer garante a polissemia, o aspecto formal ajustado ao conteúdo orienta a multissignificação. No dizer de Micheletti (2006, p.18), a linguagem literária instaura uma transitividade, um significar além, em que o leitor se defronta com as várias possibilidades de leitura. O texto literário se caracteriza pela função estética que apresenta, segundo Fiorin (2012, p.45-47), os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização linguística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. Logo, ser polissêmico, plurissignificativo, conotativo são características do discurso literário que implicam a opacidade e a complexidade de produção e de recepção do texto. Ainda que haja leituras previsíveis para um texto, essa previsão não é absoluta. O contexto histórico e social da produção e da recepção acarreta a pluralidade e a imprevisibilidade, levando em consideração que o texto foi concebido para um leitor virtual e que, no momento da leitura, surge o leitor real com seu repertório linguístico, histórico, social específico. O leitor de um determinado texto tem um universo de expectativas que pode facilitar ou restringir o entendimento, seja ele pautado na referencialidade ou na expressividade:

A compreensão de um texto é um processo que se caracteriza pela utilização de *conhecimento prévio*: o leitor utiliza na leitura o que ele já sabe, o conhecimento adquirido ao longo de sua vida. É mediante a interação de diversos níveis de conhecimento, como o conhecimento linguístico, o textual, o conhecimento de mundo, que o leitor consegue construir o sentido do texto. E porque o leitor utiliza

justamente diversos níveis de conhecimento que interagem entre si, a leitura é considerada um processo interativo (KLEIMAN, 2013, p.15).

Nessa direção, a leitura de um texto parte das expectativas do leitor quer seja em relação ao gênero, quer seja em relação ao autor ou ao momento de produção. Essa leitura reconstruirá um dos sentidos, os sentidos, mas não o sentido *original* do texto.

Não estamos nos referindo aqui, é claro, de uma leitura centrada no dicionário, uma leitura feita apenas na *superficialidade* do texto que busca a significação das palavras e não os sentidos que elas adquirem na enunciação. Fiorin diferencia significação de sentido, evidenciando que este último requer contexto e situação:

A significação é o produto das indicações linguísticas dos elementos componentes da frase. Assim, a significação de *Está chovendo* é *Tomba água do céu*. O sentido, no entanto, é a significação da frase acrescida das indicações contextuais e situacionais. Num contexto em que se comenta o problema do racionamento de energia derivado de esvaziamento das represas das hidrelétricas, *Está chovendo* pode significar *Agora o racionamento vai acabar*. (FIORIN, 2003, p.168-169).

Vale dizer, no entanto, que os conceitos de texto e de sentido mudaram ao longo dos tempos, a leitura e a interpretação foram entendidas de formas diferentes, conforme a concepção de língua e de sujeito adotadas. Acreditou-se em dado momento na onipotência do leitor no processo de leitura. Hoje essa abordagem soa como um absurdo, uma vez que se prega a interação. Seguimos Koch (2011, p.14-20) no apanhado que ela faz das diversas teorias e a consequência que elas trouxeram para o processo de interpretação do texto. Assim, a língua foi tomada, inicialmente, como mera representação do pensamento, o texto foi tido como o produto lógico dessa representação, sendo o sujeito responsável pela construção da representação mental, e o ouvinte/ leitor pelo papel passivo de captar as intenções e vontades desse sujeito psicológico, individual. Num momento subsequente, o sujeito foi tido como social e interativo, dominando as suas ações, de forma que interpretar era buscar a intenção do autor. Nosso propósito para a poética de Bopp não segue essas direções, uma vez que não acreditamos na possibilidade de

captar efetivamente as intenções do autor e nem vislumbramos um leitor passivo, já que, como coenunciador, ele participa da constituição do sentido. Só poderemos saber, de fato, as intenções, se houver material feito pelo próprio autor, que as explicita, do contrário podemos apenas supô-las, a partir das pistas deixadas no texto. No caso de Raul Bopp, além de entrevistas com o autor, há a obra de sua própria autoria *Vida e morte da Antropofagia* (2008)<sup>6</sup> que orienta a leitura de sua obra poética. Entretanto, vale dizer, que ela foi produzida na década de 1960, ou seja, há de se considerar uma distância temporal e crítica sobre a Antropofagia da década de 1920.

Koch (2011) segue o percurso histórico dos conceitos de língua, texto, sujeito, mostrando que, ao se conceber a língua como código, estrutura, como instrumento de comunicação, o sujeito será tido como assujeitado pelo sistema, tendo apenas a ilusão de ser dono de seu discurso; o sujeito que fala será o sujeito social e o texto será concebido como produto de codificação sendo o leitor um decodificador passivo. Ainda que o sujeito aqui se mostre social, ele está junto do leitor com a mera função de emissor e de receptor, ambos passivos na construção do sentido, o que a nosso ver compromete e inviabiliza qualquer análise. Se a questão fosse apenas codificação e decodificação, todos deveriam captar o mesmo sentido para um texto, o que sabemos ser impossível já que não existem textos transparentes.

Encerra o percurso com a concepção dialógica, interacional de língua, mostrando que o sujeito passa a ter um caráter ativo, sendo constituído na interação com o outro e sendo sempre uma partícula do todo histórico-social. A compreensão passa a ser entendida como uma atividade que leva em conta os elementos linguísticos e sua organização, além de levar em conta o repertório e o contexto na construção e reconstrução do sentido. Essa concepção considera o texto como lugar de interação, sendo o sentido construído na interação. Não há codificador e decodificador, há enunciadores e coenunciadores. É essa trilha que buscamos percorrer, uma vez que

---

<sup>6</sup> A edição utilizada por nós de *Vida e morte da Antropofagia* é datada de 2008. Esta edição, conforme observação que consta no livro, reúne textos de Raul Bopp publicados, esparsamente, entre 1965-1966, em jornais ou em livros de tiragens reduzidas, excetuando o capítulo *Magicismo do universo amazônico num poema*.

entendemos, como Bakhtin (2006, p.137), a necessidade do outro para a construção do sentido, transformando a compreensão num processo ativo, efeito de interação. Tezza explica a noção do *compreender* para a teoria bakhtiniana da dialogização:

Compreender é um processo ativo; é adentrar um mundo estrangeiro, é, num momento, ver como o outro vê, é viajar por todas as nuances intencionais daquele que nos fala, e fazer das palavras dele a nossa palavra, já no terreno das nossas intenções e dos nossos pontos de vista – num certo sentido, toda palavra viva é impura, dupla, dialógica. Na expressão de Bakhtin, só o Adão mítico, diante de um mundo virgem, poderia evitar a dialogização (TEZZA, 1988, p.55).

A noção de sujeito, de subjetividade é, portanto, fundamental para entendermos a enunciação. Concordamos com Possenti (2008) quando ele, contrapondo-se às marcas de subjetividade elencadas por Benveniste (o eu, os dêiticos...), amplia o conceito afirmando que tudo o que sai da boca do homem tem sua marca por revelar a escolha de certos recursos expressivos, por instaurar certas relações entre locutor e interlocutor, afirmando a relação direta entre língua e subjetividade:

Isso significa que a língua não contém um aparelho formal de enunciação, e portanto de individuação, mas que ela é um aparelho de enunciação e de individuação. Não é que possa ser: ela é, ela implica a subjetividade (POSSENTI, 2008, p.73).

Orlandi (1988, p. 54) também apresenta o percurso da concepção de sujeito nas teorias linguísticas modernas, demonstrando que se partiu de uma visão interativa; transformou-se numa visão de conflito, entendendo que o *tu* determinava o que *eu* dizia e se mostrou, finalmente, pela relação dinâmica entre identidade e alteridade, entendendo que o sujeito só se completa com o espaço discursivo criado pelo outro, o sujeito. Seguimos essa linha e entendemos que a antropofagia é espaço onde se pode estudar a dinâmica bakhtiniana entre identidade e alteridade. A Antropofagia é para nós uma ferramenta para a leitura de Bopp, já que, como metáfora da assimilação das diferenças para a constituição da identidade miscigenada, orientou as

escolhas do autor, sobretudo das lexias que entraram no caldeirão antropofágico.

Consideramos a leitura, numa perspectiva discursiva, como um processo interminável de atribuição de sentidos. A obra de Bopp foi produzida num contexto em que se buscava uma identidade nacional, assim a presença de lexias indígenas, africanas era a forma de divulgar a existência da mistura na formação do povo brasileiro. Hoje, essa característica do brasileiro já é notória, é aceita, sendo que a leitura poderia desconsiderar a relevância das escolhas lexicais, o que implicaria outros sentidos.

Maingueneau (2009) corrobora a visão da atribuição de sentidos como um processo contínuo nos mostrando que as teorias da recepção contribuíram para a concepção de sentido não estável e fechado de uma obra literária, pois as expectativas de cada leitor para um mesmo texto podem ser diferentes, as concepções interacionistas nos levaram a conceber a leitura não como mera decodificação, já que o leitor, o autor, o contexto, o repertório são responsáveis pela constituição de sentidos:

O livro de Umberto Eco, *Lector in fabula*, apreende o texto literário como um artefato semanticamente “reticente” que organiza de antemão os aportes de sentido que o leitor deve efetuar para torná-la inteligível. Essas pesquisas são reforçadas por outras, bem diferentes delas, que não tratam especificamente da literatura, mas das práticas de leitura atestadas (...). Elas se recusam a conceber a obra como um universo fechado, expressão de uma consciência criadora solitária: o leitor está presente já na constituição da obra que, por sua vez, só chega a esse estatuto através da multiplicidade de quadros cognitivos e práticas que lhe conferem o sentido (MAINGUENEAU, 2009, p.36).

O autor afirma ainda que leitor será o coenunciador e captará a imagem que o enunciador apresentou de si no discurso, ou seja, o *ethos* que foi construído no âmbito da atividade discursiva. Como se considera a leitura um processo interlocutivo, há de se falar em *ethos* do coenunciador, uma vez que o texto considera também as características daquele que lê. Maingueneau corrobora a visão interacionista na medida em que trabalha com a noção de *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*, sendo este último responsável pelas expectativas do leitor em relação ao texto:

O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não podemos ignorar que o público constrói também representações do *ethos do enunciador* antes mesmo de ele começar a falar. Faz-se, assim, necessário distinguir entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo* (ou *prévio*) (MAINGUENEAU, 2009, p.269).

Reconhecemos que não há um autor capaz de guiar todo o percurso da significação, nem um leitor capaz de entender os múltiplos sentidos. Sabemos que a distância temporal, espacial e social faz com que novos sentidos sejam atribuídos ao texto. A leitura, como define a Análise do Discurso de linha francesa, é um processo interpretativo que estabelece relações com outros textos, dessa forma é uma “leitura dos vestígios da rede de discursos que envolvem os sentidos, que levam a outros textos, que estão sempre à procura de suas fontes (...). Por isso os sentidos nunca se dão em definitivo; existem sempre aberturas por onde é possível o movimento da contradição, do deslocamento e da polêmica” (GREGOLIN, 2003, p.83).

Nesse percurso interminável da busca por sentidos fazemos uso da metáfora de Dascal (1992, apud Koch 2011, p.17) sobre a caracterização do *Homo Sapiens* como *caçador de sentidos*. Assim, como membros da espécie, *caçamos sentidos*, tendo a consciência de que há sempre outros sentidos escondidos que devem ser *caçados*. Koch (2011) afirma que a metáfora de Dascal é útil para uma reflexão sobre a leitura e a produção de sentido que se caracteriza pela interação:

Em sua eterna busca, o ouvinte/leitor de um texto mobilizará todos os componentes do conhecimento e estratégias cognitivas que tem ao seu alcance para ser capaz de interpretar o texto como dotado de sentido. Isto é, espera-se sempre um texto para o qual se possa produzir sentidos e procura-se, a partir da forma como ele se encontra linguisticamente organizado, construir uma representação coerente, ativando, para tanto, os conhecimentos prévios e/ou tirando as possíveis conclusões para as quais o texto aponta. O processamento textual, quer em termos de produção, quer de compreensão, depende, assim, essencialmente, de uma interação - ainda que latente - entre produtor e interpretador (KOCH, 2011, p.19).

Não é nossa intenção, portanto, falar de um sentido exclusivo, mas sim de sentidos, tratando o texto não como um objeto em si, levando em conta a historicidade do momento de produção e de recepção. A intenção é buscar as

relações que contribuem para as diversas leituras, para os diversos sentidos. Vale destacar, então, que a constituição do sentido pode alterar de acordo com a visão de mundo de quem emprega determinada expressão e que essa escolha por uma forma de expressão acaba também por revelar uma ideologia. Entendemos que, ao selecionarmos uma variante linguística, ao recortarmos o contexto estamos imbuídos de uma visão de mundo que quer revelar ou mascarar uma realidade no discurso. A linguagem, nessa linha de pensamento, não é mais apenas instrumento para a comunicação, ela passa a ser símbolo de interação, ela é atualizada no discurso, onde o sujeito é constituído a partir da relação com o outro.

## **2.2 Estilística e estilicista: escolhas teóricas do modo de dizer e de analisar**

O trabalho do estilicista foi e é muitas vezes considerado menor por aqueles que viam e veem nesse tipo de análise algumas das preocupações da tradição retórica, dentre elas a função de prescrever regras do bem dizer, de identificar e classificar as figuras de linguagem, vistas como ornamento do texto, e por aqueles que entendiam e entendem erroneamente que a análise de um texto é excessivamente subjetiva, não é séria porque não se pauta na cientificidade. Ledo engano!!! Somos caçadores de sentidos e vamos atrás das trilhas, das pistas que nos permitem desvendar os segredos do texto, os vários sentidos, como já dissemos. Além do mais, sabemos que a linguagem humana é subjetiva por excelência, pois estamos sempre fazendo escolhas o que implica a subjetividade.

Essa visão deturpada do estilicista se justifica pelo trabalho com a subjetividade, com a expressividade e pela história da Estilística, que surge como substituta e opositora à Retórica e vai, ao longo da sua trajetória se associando a outras disciplinas e ciências a ponto de ser vista de forma negativa por alguns já que não se tratava de uma disciplina autônoma. No nosso entendimento, esse aspecto tido como negativo é o que propiciou o diálogo da Estilística com as diversas áreas do conhecimento enriquecendo



as análises. O advento e o sucesso das teorias da Análise do Discurso que centralizaram seu foco inicialmente nos discursos políticos obscureceu fortemente o trabalho do estilicista. Hoje, no entanto, as teorias discursivas são ferramentas do analista.

Destacamos que subjazendo à história da Estilística está sua associação com a Linguística e os estudos discursivos que revelaram concepções diversas de língua, texto, discurso e sentido. Antes de tratarmos especificamente do objeto da estilística que é o estilo, faz-se necessário traçar um breve sobrevoo pela história da Estilística para fundamentar a nossa opção por determinada linha de trabalho.

O surgimento da Estilística se dá com o advento do Romantismo, cuja proposta era valorizar a emoção, a subjetividade, a liberdade de criação. Nesse momento, vê-se um repúdio em relação às normas estabelecidas, de forma que a Retórica, responsável por ditar, até então, as regras do bem dizer, bem escrever, acaba entrando em decadência. Como considera Uchôa (2013), esse declínio ocorreu tanto pela revolução ideológica e cultural do século XIX, como pela falta de renovação ao longo dos séculos, tornando o texto literário mero pretexto para a identificação e classificação de figuras de linguagem. A excessiva preocupação com o uso de figuras para tornar o texto belo, substituindo a livre emoção pela técnica foi sendo questionada, os escritores passaram, então, a repudiar a Retórica, porque viam nela um impedimento para a emoção, um cerceamento da liberdade de expressão.

É nesse contexto, no século XX, que surge a Estilística, associada à Linguística, buscando em uma ciência o apoio para se distanciar dos manuais, da técnica pura e simples. Bally será o responsável por fundar a Estilística e, como discípulo de Saussure, centrará seus estudos na língua, acreditando existir estilo apenas na língua, espaço da espontaneidade.

Ainda que pareça estranho que o fundador da Estilística não conceba o estilo na literatura, faz todo sentido se pensarmos que a tradição retórica ditava normas e prescrevia regras, de forma que, naquela época, os textos literários eram submetidos às mesmas orientações, limitando a possibilidade

de se enxergar peculiaridades, individualidades nos textos, uma vez que eram fruto de uma intenção preestabelecida pelos manuais.

Se Bally se caracterizou por estudar o estilo na língua, Spitzer foi responsável por estudar o estilo na Literatura, e dessa forma criaram, respectivamente, a Estilística da Língua ou da expressão linguística e a Estilística da Literatura (Genética, Idealista).

Bally ampliou as ideias sobre língua trabalhadas pelo mestre Saussure, entendia que o ensino da língua, baseado na gramática normativa e nos textos literários, era deficiente na medida em que não considerava a língua em uso. Concebia dois aspectos da linguagem: o lógico e o afetivo, enfatizando a afetividade no uso da língua, não o uso individual da língua, mas o sistema expressivo da língua coletiva. Bally destacava a expressividade da língua como um todo, contrapondo-se ao estudo dos estilos individuais. Considerava, como já foi dito, que só existia estilo quando associado à espontaneidade, daí rejeitar a ideia de estilo na Literatura, já que nela não haveria espontaneidade e sim uma escolha consciente do autor dos elementos expressivos. Já seus seguidores, Marouzeau (1969) e Cressot (1974) consideraram a língua literária o campo da Estilística e utilizaram o argumento do mestre para defender a existência do estilo na literatura, uma vez que os recursos expressivos se apresentavam efetivamente nela como frutos da escolha voluntária e consciente do autor: "Nous dirions même que l'oeuvre littéraire est par excellence le domaine de la stylistique précisément parce que le choix y est plus "volontaire" et plus "consciente" (CRESSOT, 1974, p.13).<sup>7</sup>

Como seguidor de Bally, Rodrigues Lapa em sua obra *Estilística da Língua Portuguesa* (1945) trata também da expressividade, afirmando que as palavras se encontram subordinadas a uma escala de valores expressivos e que "A arte do estilo consiste em escolher, nesses grandes armazéns de palavras que são os dicionários, os termos justos, que hão de dar forma e cor aos nossos pensamentos." (1973, p.22). Destaca-se a diferenciação que o

---

<sup>7</sup> Diríamos mesmo que a obra literária constitui, por excelência, o domínio da estilística, justamente porque a escolha é nela mais voluntária e consciente (tradução nossa)

autor faz entre Estilística e Gramática, atribuindo à primeira a função de explicar, esclarecer e à segunda a função de sistematizar e prescrever normas. Afirma que o conceito de erro é o responsável pela distinção entre ambas, sendo o erro considerado pela Estilística um desvio que caracteriza o estilo do autor.

Já a Estilística de Spitzer, a literária, tinha como objetivo unir os estudos filológicos e a Literatura. Trabalhava com a noção de desvio, desenvolvendo um método de identificação do estilo que levava em conta a intuição do analista que, ao fazer uma leitura e releitura minuciosa, encontrava um traço marcante do autor que caracterizaria o seu estilo. Spitzer acreditava que as escolhas do autor eram indicativas do estilo e que seria possível encontrar a intenção do autor nos textos.

Erich Auerbach (2007) é de suma importância no que diz respeito ao estudo sobre estilo na literatura e à associação que ele faz entre estilo, ideologia e realidade, trabalhando com a abordagem sincrônica e diacrônica. O estudioso estabelece uma relação fecunda entre história, filologia e estilística para a compreensão da obra literária.

Falamos anteriormente dos estruturalistas, da abordagem partir da forma, demonstrando preocupação não só com o significado, mas também com o significante, com a seleção e arranjo das palavras. Sendo assim, ao analisarmos a poética boppiana, nós os utilizaremos como ferramentas teóricas sem perder, entretanto, a perspectiva dialógica e interativa bakhtiniana. Devido, então, à importância da Estilística Estrutural para a Estilística moderna, consideramos que a retomada dessas teorias é pertinente e enfática.

Feita a ressalva, merece destaque nesse breve sobrevoo, a Estilística funcional e estrutural que se desenvolve, em meados do século XX, a partir dos estudos de Jakobson sobre as funções da linguagem. Segundo o autor, as funções ocorrem simultaneamente no processo de comunicação, havendo, no entanto, a relevância de uma função em relação à outra no processo comunicativo. Entende que a função poética é a que se destaca na obra

poética, demonstrando a partir das estruturas a existência de dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal: seleção e combinação.

Deve-se ainda considerar como determinantes nos estudos da Estilística estrutural Michael Rifaterre e Samuel Levin. O primeiro considera a Estilística como o estudo da mensagem, vê na recorrência um critério importante para identificação do estilo do autor e aplica o conceito de convergência para as análises estilísticas. Levin aplicando a teoria de Jakobson distingue a linguagem poética da comum. Aplica o conceito de acoplamento para designar a convergência de forma e conteúdo. Nesse aspecto, tanto Rifaterre como Levin enfocam o enunciado e a contribuição da forma para o sentido na elaboração da mensagem.

Mesmo no auge da Estilística Estrutural, o trabalho do estilicista foi restrito, pois se apoiou na forma do texto para entendimento dele, a preocupação com a inserção de um texto em uma determinada função nomeada por Jakobson parece ter substituído as preocupações identificatórias da Retórica.

Esses estudos estilísticos, ainda que de grande valia para as análises, eram um tanto reducionistas, daí a necessidade de ampliação do campo, indo além do enunciado que tratava apenas do aspecto verbal (morfologia, sintaxe, fonética), para chegar à enunciação que levava em conta, como afirma Martins (2000, p.189), situação, contexto sócio histórico, locutor, receptor, referente. Como afirma a autora, buscam-se os traços do ato de produção (enunciação) no produto (enunciado). É assim que se constitui a Linguística/ Estilística da Enunciação que trabalha a subjetividade, os níveis de subjetividade presentes nos discursos, partindo do pressuposto de que a linguagem é sempre subjetiva, pois é produzida por um falante. Aqui vamos ver a Estilística se aliando aos estudos discursivos para a compreensão e atualização dos textos e tomando como base a teoria bakhtiniana de que não há um discurso desprovido de história, de ideologia e de que os discursos se relacionam e se inter-relacionam.

Destacamos que com a solidificação dos estudos discursivos, no século XX, algumas questões tornaram-se determinantes para a constituição da nova abordagem estilística dos textos, que passou a levar em conta os gêneros textuais, mais uma herança da filosofia bakhtiniana.

Nossa abordagem neste trabalho parte da estilística de Bally, no que tange à busca da expressividade, e na qual acreditamos, como Flores e Teixeira, haver a preocupação com a enunciação e não só com o enunciado. Os autores assim caracterizam a Estilística de Bally:

Ele desenvolve uma linguística da fala, talvez a que faltou ser feita pelo mestre Saussure. O autor parte de um princípio: a linguagem é apta a expressar sentimentos e pensamentos, e é próprio da estilística estudar a expressão dos sentimentos. Isso significa que a estilística deve se preocupar com a presença da enunciação no enunciado e não apenas com o enunciado propriamente dito (FLORES e TEIXEIRA, 2010, p.16).

Mais adiante, os autores aproximam Bally dos propósitos da linguística textual, além de reforçarem o fato de haver uma teoria da enunciação presente na obra de Bally:

Em decorrência do que foi dito, podemos afirmar que há uma teoria da enunciação em Bally, e mais, que ela não está restrita à oposição *dictum/modus*. Mais do que isso, ela distingue a manifestação do sujeito falante em categorias gramaticais específicas da presença suposta nos empregos de classes gramaticais. De mais a mais, a teoria de Bally integra ao estudo da língua o contexto linguístico, desenvolvendo temas (*thème, propôs*) que viriam polarizar a atenção da linguística textual iniciada pela Escola de Praga (FLORES e TEIXEIRA, 2010, p.18).

Corroboram esse pensamento, Ducrot e Todorov no *Dicionário das Ciências da Linguagem* (1976) ao mostrarem que Estilística da língua de Bally se ocupava do resultado da introdução no enunciado da enunciação, ou seja, já se observa em Bally uma preocupação que ia além do enunciado:

Partindo da ideia de que a linguagem exprime o pensamento e os sentimentos, ele considera que a expressão dos *sentimentos* constitui o objeto próprio da estilística. O que redundava em dizer que o que diz respeito à estilística não é enunciado, mas o que resulta do enunciado da *enunciação* (1976, p.101).

Podemos dizer que caçar os sentidos, buscar os efeitos de expressividade nos textos tem de ser um trabalho conjunto das diversas estilísticas. Assim, escolhemos analisar a obra poética de Bopp a partir de uma leitura impressiva que a vinculou à Antropofagia. Utilizamos a intuição proposta pela Estilística de Spitzer para identificarmos marcas, traços estilísticos significativos e utilizamos o critério da recorrência presente em Rifaterre para destacar as peculiaridades do texto.

Finalmente, cabe ainda dizer que, ao analisar as escolhas feitas pelo enunciador em busca de expressividade, apoiamo-nos, sobretudo, na Estilística Lexical uma vez que o trabalho está voltado para o estudo do léxico dentro de uma perspectiva discursiva. Além disso, ressaltamos que, quando necessário, faremos uma relação do estrato lexical do texto com outros estratos sejam eles sonoros, sintáticos, morfológicos, semânticos, quando forem relevantes para a análise. Como afirma Cardoso, a Estilística Léxica, além de pretender verificar a expressividade obtida com as palavras, seja por sua flexão, por sua formação, por sua classificação, pelo seu significado no contexto, preocupa-se com os aspectos expressivos ligados aos componentes semânticos e gramaticais das palavras (CARDOSO, 2009, p.68).

### **2.3 Estilo e *ethos*: escolhas que revelam o modo de ser**

As diversas “estilísticas” revelam diferentes conceitos de estilo os quais acreditamos não serem excludentes. Há a visão retórica que aproxima o estilo do bem dizer, do belo; há as definições de estilo como desvio, como manifestação do que é peculiar a um autor, a uma época; há a clássica definição de Buffon *O estilo é o homem*; a visão bakhtiniana, pautada no dialogismo, de que *o estilo são dois homens*; a que identifica estilo com a imagem do enunciador evidenciada no discurso, ou seja, associações fundamentais entre estilo e *ethos* e entre efeito de individualidade e escolha. Se ficássemos apenas com a definição clássica de Buffon, entenderíamos, como alguns teóricos, que apenas a subjetividade, por ser inerente ao

homem, é responsável pelo estilo. Há autores, como Câmara Jr. (1977, p.13), que associam o estilo somente ao uso linguístico, definindo-o como uma personalidade em termos linguísticos, ou seja, um conceito de estilo muito restrito, pertinente aos estruturalistas que não consideravam, em suas análises, o social, o todo da produção. No entanto, ao entendermos o homem como ser relacional, falamos em individualidade em relação ao todo, ao social, ou ainda, de acordo com Fiorin (2006) e Discini (2004), em *efeito* de individualidade e de individuação, respectivamente, já que pelo fato de o homem ser relacional, o que ele expressa é fruto de seu estar no mundo.

O estilo, na acepção de marca de individualidade, está presente desde a origem até nossos dias, entretanto essa marca que para alguns revelava, como já foi dito, apenas a subjetividade, nas teorias discursivas está associada a uma identidade social, ao estilo, ao *habitus* de Bourdieu (2003),<sup>8</sup> ao *ethos* de Maingueneau (2009),<sup>9</sup> à imagem que se apresenta no discurso ao se fazer uso da palavra.

Houve uma ampliação da noção de estilo, na medida em que se passou a trabalhar não apenas com o conceito de texto e sim com os conceitos de discurso e enunciação que pressupõem uma concepção interacionista de língua. Ao reconhecer que nenhum discurso é adâmico, como afirma Bakhtin (2003, p.300), e que só é possível conceber um sujeito social, histórica e ideologicamente situado, o estilo, o modo de dizer passa a ser compreendido como expressão do modo de ser na interação com o outro.

Essas mudanças de posturas nos levam, então, a pensar o estilo associado ao *ethos*, termo originalmente adotado por Aristóteles na *Retórica*, revisto por Ducrot na Pragmática e por Maingueneau na Análise do Discurso.

---

<sup>8</sup> O *habitus* é simultaneamente a grade de leitura pela qual percebemos a realidade e o produtor de nossas práticas; estes dois aspectos são indissociáveis. O *habitus* está na base daquilo que, no sentido corrente, define a personalidade de um indivíduo. Nós mesmos temos a impressão de termos nascido com essas disposições, com esse tipo de sensibilidade, com essa maneira de agir e reagir, com essas “maneiras” e com esse estilo (BONNEWITZ, 2003, p.78).

<sup>9</sup>Ora, a noção de *ethos* permite articular corpo e discurso: a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa perceber neste apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um “corpo enunciante” historicamente especificado (MAINGUENEAU,2009).

Charaudeau e Maingueneau no *Dicionário de Análise do Discurso* (2012, p.220-221) traçam um percurso histórico do termo *ethos*, mostrando que o *ethos* aristotélico é caracterizado pelas virtudes morais que dão credibilidade ao orador, já que o orador convence ao se expressar de acordo com o seu caráter e tipo social; o *ethos* da pragmática de Ducrot se caracteriza pelo modo de dizer associado ao modo de ser do locutor; Maingueneau, da *Análise do Discurso*, expande a noção de *ethos* associando-a a uma voz e a um corpo, ao tom que se relaciona com o escrito e com o falado, o *ethos* não estará mais ligado à intenção de dar credibilidade ao dito pelo locutor, mas se desenvolverá em relação à noção de cena de enunciação, que também é uma escolha estilística.

Esse conceito de *ethos* e de *cena de enunciação* serão utilizados, então, em nossas análises da poética boppiana, pois são pertinentes para determinação do estilo e do *ethos* modernista e antropofágico. Assim, tomamos de Maingueneau (2009, p.251) o conceito e a divisão da cena de enunciação: a cena englobante que se refere ao tipo de discurso; a cena genérica que se caracteriza pela função específica do gênero e a cenografia que, segundo a definição do autor, é a cena da fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação.

No nosso caso, ao analisarmos os poemas de Bopp, trabalhamos com o discurso literário que é a cena englobante, com o gênero poema que é a cena genérica e com a oralidade, o cotidiano, o popular dentre outros aspectos que caracterizam a cenografia da obra poética boppiana, decorrente de uma postura predominantemente antropofágica. Utilizaremos, assim, *ethos* nessa perspectiva, entendendo que é uma construção discursiva determinante do estilo e recorreremos à noção de cenografia para identificar a predominância de elementos do universo da antropofagia que a caracterizam, inclusive a mescla dos gêneros, o hibridismo peculiar aos modernistas.

Insistimos no fato de que essas novas posturas trabalham com o dinamismo, com a interação, de forma que se fala em construção do *ethos*, em construção de uma imagem de si e do outro no discurso, O termo *construção* é fundamental para entendermos o estilo e o *ethos* na perspectiva



interacionista, uma vez que implica ação contínua, não estática e pronta, como atesta Amossy:

A função da imagem de si e do outro construída no discurso se manifesta plenamente nessa perspectiva interacional. Dizer que os participantes interagem é supor que a imagem de si construída no e pelo discurso participa da influência que exercem um sobre o outro (AMOSSY, 2013, p. 12).

Discini (2011) usa Maingueneau e Bakhtin como referências para a constituição de um conceito de estilo que se fundamenta nos estudos discursivos, entendendo, assim, a noção de *ethos* como base para a noção de estilo. Descarta as associações com desvio, adorno, peculiaridades ou criação, destacando que tudo tem estilo, enfatizando a existência de uma relação direta e complementar entre estilo e *ethos*, entre o individual e o social. A autora parte da concepção dialógica de Bakhtin para ressaltar que o trabalho do analista do estilo deve associar a unidade à totalidade, uma vez que não há a oposição entre individual e social:

Tudo tem estilo. A vinculação entre as noções de estilo e *ethos* permite que se examine determinado sistema de coerções semânticas que fundam o corpo do sujeito da enunciação, pressuposto a uma totalidade de enunciados. Para descrever o estilo não se busca o belo ou o a-mais desviante de uma norma, suposto grau zero de expressão. Interessa descrever “o homem” como efeito de identidade a ser apreendido de uma totalidade de textos, vista como um modo recorrente de tematizar o mundo e de se apresentar perante ele. A valorização positiva ou negativa feita em relação aos valores de dada formação social orienta determinado ponto de vista. Como o ponto de vista funda o *ethos*, o estilo não pode ser entendido como um dos polos da oposição individual vs social; ele é individual somente na medida em que é social (DISCINI, 2011, p.34).

Essa relação entre o individual e o social assegura a identidade entre *ethos* e estilo, uma vez que a imagem do enunciador, o *ethos*, é construído no discurso a partir de escolhas feitas pelo enunciador. Tudo tem estilo e esse estilo é revelador das escolhas que acabam por constituir o *ethos*. Não se trabalha mais com a noção de estilo vinculada ao belo ou à forma mais estranha à norma, não é mais o desvio que se procura. Acreditamos, como Discini (2011, p.34), que o importante é descrever “o homem” como *efeito de*

*identidade* a ser apreendido de uma totalidade de textos, a partir do modo recorrente de o enunciador tematizar o mundo e de se apresentar perante ele.

Para identificarmos um estilo de época, um estilo deste ou daquele autor, buscamos, na totalidade da obra, as recorrências. Enkvist (1970, p.43), linguista da estilística estrutural, fala em frequência de itens linguísticos que se tornam probabilidades contextuais, o que leva o autor a definir o estilo de um texto como o conjunto de probabilidades contextuais de seus itens linguísticos. Micheletti (2006, p.24) observa que o estilo pode ser observado pela repetição. Dessa forma, entendemos que uma estratégia para a identificação do estilo é a observação das recorrências, sejam elas temáticas, linguísticas ou discursivas. Essa estratégia nos leva à pressuposição do estilo e do *ethos* presentes no discurso, buscando nos enunciados as pistas, as marcas dos efeitos de individualidade que caracterizam o enunciador e a enunciação:

Se é por meio do exame de uma totalidade de enunciador que se obtém o efeito de individualidade, o texto considerado para a análise de um estilo deve ser entendido como unidade correlata a uma totalidade. Somos levados a considerar um conjunto de enunciados vistos segundo semelhanças do ato de dizer, para que se confirme o estilo por meio de um modo recorrente de referencialização da enunciação no enunciado. Já que a enunciação finca o enunciado no lugar de onde veio, ou seja, na sociedade e na História, o ator da enunciação, que é o enunciador examinado segundo a totalidade de seus discursos, terá a imagem entendida em relação a um determinado sistema de restrições semânticas, social e histórico (DISCINI, 2011, p.35).

Essas marcas carregam consigo as informações dos lugares sociais sendo definidoras do *ethos*, pois quem fala, fala de algum lugar reconhecido socialmente. Discini (2011, p.35) relaciona o *ethos* à imagem do enunciador e às estratégias que ele usa para persuadir e relaciona o *pathos* à imagem do leitor e às suas expectativas. A autora fundamenta a noção de estilo na noção de *ethos*, considerando o estilo como um *modo próprio de dizer*, associando-o à identidade, ao homem, como já preconizava Buffon. Dessa forma, entendemos, como a autora, ao retomar Bakhtin, que o estilo é dialógico no confronto do *eu* com o *outro*:

Logo a análise do estilo o contemplará na sua historicidade, se esta for observada como o confronto do *eu* com o *outro*,

ambos inscritos nos enunciados; se, ainda, ao observar o estilo como signo, puder descrevê-lo como constitutivamente dialógico e, portanto, determinado segundo um “entrecruzamento de índices de valor” (BAKHTIN, 2006, p.46).

Veremos, através das escolhas linguísticas, o modo de dizer, o tom que materializou o enunciador: “Compreendido como um efeito de sentido do discurso, o *ethos* pode ser estudado no estilo do enunciador; na sua “maneira de dizer” que determina a sua “maneira de ser”. (CARETTA, 2009, p.101). O leitor faz uma representação do enunciador a partir de marcas presentes no discurso, sejam elas marcas temáticas, lexicais, sintáticas, morfológicas, fonológicas e semânticas.

Vale considerar ainda, como Bakhtin (2003), que o estilo está associado aos gêneros do discurso, aos enunciados: “Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso” (2003, p.265). O autor afirma que esses enunciados relativamente estáveis são caracterizados pelo conteúdo temático, pelo estilo da linguagem e acima de tudo pela construção composicional. Ao falar do estilo da linguagem explica que está se referindo à seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua:

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional- estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p.262).

Associamos, dessa forma, estilo a gênero, uma vez que a escolha do gênero é determinante para o estilo. Bakhtin (2003, p.282) assevera que a escolha do gênero do enunciado é a concretização da vontade discursiva do falante, que leva em conta a situação concreta da comunicação, as especificidades de um determinado campo. É nessa medida que o gênero é fundamental para a constituição do estilo. Ele gera uma expectativa no enunciatário, determinando os lugares enunciativos de que fala Discini:

O ator da enunciação de uma totalidade, aquele que a “assina”, metaforicamente falando, seleciona e usa os gêneros como instrumento para a construção de lugares enunciativos, ou seja, o lugar de onde *eu* falo, o lugar de onde *tu* escutas, entre os quais não há uma linearidade, bem sabemos, pois o *teu* lugar determina o *meu* (DISCINI, 2004, p.53).

Disso decorre que as expectativas do leitor em relação a um poema são diferentes das expectativas em relação a uma crônica, por exemplo. As estratégias discursivas mobilizadas pelo enunciador e pelo enunciatário envolvem as escolhas tanto na produção quanto na recepção da obra. Não estamos falando aqui de um processo de comunicação estático que considera o ato de codificar e decodificar para a realização da comunicação. Estamos falando do processo que, por ser dialógico, não tem um fim, mas que está sempre buscando constituir sentidos.

Por entendermos que a escolha determina o estilo e que existe escolha na seleção do gênero, reconhecemos, como Bakhtin (2003, p.268) que onde há gênero, há estilo. Como se sabe, um gênero pode assumir características diferentes, imitando ou deslocando a função ou forma do gênero original. Esse procedimento é visto com frequência na literatura cuja intenção é provocar *estranhos efeitos de sentido*, segundo Brandão (2008, p.34-35). Bakhtin (2003, p.282) mostra que a maleabilidade dos gêneros possibilita a mistura, esclarecendo que os gêneros discursivos secundários no processo de sua formação incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples). Podemos falar, inclusive, que a mobilidade dos gêneros é inerente ao processo de formação deles.

Tanto Bakhtin (2003) como Maingueneau (2009) falam em mescla de gêneros. Maingueneau afirma, no entanto, que a mescla dos gêneros caracteriza uma cenografia específica e que o texto chega ao leitor, em primeiro lugar, pela sua cenografia que forma unidade com a obra:

Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém.

Por conseguinte, a cenografia não é um “procedimento”, o quadro contingente de uma “mensagem” que se poderia “transmitir” de diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta (MAINGUENEAU, 2009, p.253).

Há gêneros de discurso que são mais propícios a cenografias que se distanciam do padrão pré-estabelecido do que outros, dessa forma a escolha por uma determinada cenografia em detrimento de outra é também uma característica do estilo. Bopp usa cenografias que são fruto de escolhas em prol de um ethos revoltado e antropofágico. Ele rompe, na época, com as expectativas do coenunciador em relação ao gênero poema, uma vez que incorpora, por exemplo, lendas e *causos* em seus poemas, transgredindo o gênero original.

Ao pensarmos nos modernistas do primeiro momento no Brasil, notamos que a fusão dos gêneros e a transgressão são comuns, pois fazem parte, como afirma Mussalim (2011, p.76), do discurso de caráter revolucionário do grupo, atribuindo-se ao enunciador, como a autora, o *ethos* de *revoltado*, perfil determinado por Mário de Andrade. Se o *ethos* é de revoltado e o discurso revolucionário, compreende-se a necessidade de combater a tradição, o questionamento da obediência aos padrões europeus, acreditando não mais numa ideia tradicional e europeia de arte. A concepção idealizada e única de poesia dá lugar à liberdade de criação num momento em que o poeta pode produzir discursos em que uma voz se faça ouvir mais do que outras ou ainda pode produzir discursos em que a multiplicidade de vozes esteja em evidência. O poeta modernista está, predominantemente, fadado a participar do mundo, de tal forma que a matéria viva, a realidade que o cerca passa a constituir, passa a ser o cerne de sua poesia. É assim que acaba acontecendo a subversão do gênero original, havendo a aproximação, a mescla de gêneros distintos, em que a polifonia, as inúmeras vozes são inseridas no poema.

Em Raul Bopp, a obra poética é representativa dessa subversão, como se vê em *Cavaleiro de Itararé*, poema que se caracteriza pela incorporação de um *causo* no espaço do poema. A região de Itararé, entre São Paulo e

Paraná era conhecida como o descanso dos tropeiros, lugar, portanto, propício para a conversa, para a *contação de histórias*. Observamos que o poema se evidencia pela forma em versos, ao mesmo tempo em que o *causo* da desgraça que acometeu a família é inserido nesse formato. O ritmo deste poema se dá, não pela rima final sonora semelhante ou igual, mas sim pela predominância de períodos curtos e simples do ponto de vista sintático, que garantem a progressão e mantêm o suspense característico dos *causos*:

(...)  
Entra a desgraça pela casa adentro.  
A mãe adocece. A filha foge. Secam as lavouras.  
O filho caçula foi mordido de cobra.

Chamam as carpideiras  
Vêm de carroça com xales negros. Trazem pacotes de amuletos.  
Defumam os quartos  
com galinhos de alecrim.

Depois começa o choro:  
-Ai Nossora (Nossa Senhora)  
E espremem-se os “ai-ais” cortados de soluços.  
Fazem sinal-da-cruz de vela acesa na mão.  
Gargarejam 100 Ave-Marias.

No fim de cada oração  
Atiram uma pedra pela janela afora  
Para espantar malefícios.  
Diz-que o Diabo de rabo sujo sai correndo.  
Fuça monturos.  
Esfrega-se como doido nos espinhos. Sangra a pele.  
E então vira cachorro.  
(Cavaleiro de Itararé, PB, p.255-256).

Essa contestação das tradições feita pelos modernistas vai além da temática, como se observou, sendo que o *ethos* revoltado dos modernistas do primeiro momento incorpora a heterogeneidade discursiva mostrada marcada e não marcada. É uma forma de transpor a oralidade para o poema, mesclando a poesia com a prosa, criando cenografias próprias.

Ao se falar em heterogeneidade discursiva enfatizamos o fato de que a inserção da voz do outro no discurso implica a não existência de um sujeito único e poderoso, mas sim em um sujeito que compartilha com o outro o espaço discursivo. Essa heterogeneidade, além de constitutiva do discurso,

pode ser notada através de marcas linguísticas detectáveis da presença do outro. Notamos nos modernistas a preocupação com mostrar o que o outro, como sujeito, tem para dizer.

Authier-Revuz, (1990, p.25-26) dando continuidade à teoria bakhtiniana dialógica, reconhece a presença do outro no discurso, trabalha com o conceito de heterogeneidade enunciativa, dividindo-a em dois tipos: a constitutiva que se refere aos processos reais de constituição do discurso e a mostrada (marcada ou não marcada) que se refere aos processos de representação, num discurso, de sua constituição. Propõe uma descrição da heterogeneidade marcada como formas linguísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva do seu discurso. Discini apresenta de forma clara e resumida a concepção de Authier-Revuz:

Por oposição à heterogeneidade constitutiva e como decorrência dela, depreendemos a heterogeneidade que deliberadamente mostra o *outro* no *um*, caso em que se insere a intertextualidade. A heterogeneidade mostrada será marcada, quando com aspas, travessões, glosas, itálico e outros recursos gráficos, mantém o outro circunscrito em um lugar à parte, em separação nítida do *um*. A heterogeneidade mostrada será não marcada quando o outro se mostra de maneira diluída no discurso e no texto do *um*, quando nos reportamos ao espaço “onde o outro é dado a reconhecer sem marcação unívoca”, entre cujos exemplos Authier-Revuz cita o pastiche e a imitação (AUTHIER-REVUZ 1994, p,98 *apud* Discini, 2011, p.37).

Do excerto anterior destacamos os versos a seguir representativos dessa heterogeneidade mostrada marcada e não marcada:

Depois começa o choro:  
-Ai Nossora (Nossa Senhora)  
E espremem-se os “ai-ais” cortados de soluços.

Fazem sinal-da-cruz de vela acesa na mão.

Gargarejam 100 Ave-Marias.

O travessão, indicativo no trecho do discurso direto, marca a voz do outro, reforçada pela forma característica do dizer, *Nossora*, corruptela popular de Nossa Senhora. A explicação do significado vem entre parênteses, ou seja, mais um destaque para a voz do outro. Mais adiante as aspas nos

“ai-ais” explicitam a queixa, a dor, casos explícitos da heterogeneidade discursiva mostrada e marcada. Já o verso *Gargarejam 100 Ave- Marias* alude ao falar trêmulo da reza, ao medo que acometia a família diante da desgraça. Essa alusão caracteriza a heterogeneidade marcada e não mostrada.

Vê-se, a partir desses exemplos que o discurso poético interagiu com o discurso do outro. Ainda que Bakhtin (2014, p.93) afirme que o estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer “olhar” para o discurso alheio, entendemos como Tezza que a fala de Bakhtin se refere ao “máximo” poético numa dimensão que vai da prosa à poesia. É preciso destacar que a visão dialógica de Bakhtin está relacionada à natureza da linguagem, ou seja, todo discurso dialoga com o outro e os gêneros são expressões dessa visão. Podemos talvez falar que alguns poemas têm efeitos de monofonia, mas não podemos deixar de considerar, como Bakhtin, o aspecto polifônico que fundamenta a sua concepção de linguagem.

Em Raul Bopp, há poemas líricos em que o efeito de monofonia é evidenciado, e em que se nota claramente a fusão de outros discursos. Apenas para ilustrar, o soneto *Abisag* escrito em primeira pessoa, remete à bela personagem bíblica sunamita que foi companheira do rei David na sua velhice. De acordo com a história bíblica, a donzela cuidou do rei, serviu-o sem que ele a tivesse possuído. Raul Bopp transpõe para o poema a dor de Abisag, a sua queixa. Há claramente a fusão de vozes, os discursos religioso e sensual se mesclam nesse poema cujo sentido se completa no universo da religiosidade e da sensualidade. Assim a pobre Abisag se queixa por não se transformar em mulher. Voz do autor e do enunciador coexistem na configuração do poema, no entanto o efeito de uma única voz, a de Abisag, desponta como a representação da dor, dando o efeito monofônico de que fala Barros (2003, p.06): “os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz- se ouvir”. O soneto, pleno de lirismo, nos remete à dor de Abisag e para isso o efeito de monofonia



se concretiza pela utilização dos dêiticos *eu* e *tu* que caracterizam a reclamação de Abisag direcionada ao seu senhor:

Meu corpo é teu, senhor. Queres beijá-lo?  
Por que colheste, no horto em que eu vivia,  
meu corpo em flor de tâmara macia,  
sem teres forças para machucá-lo?

Na excitação de um lúbrico intervalo,  
sinto ânsia de amor na boca fria.  
Senhor, não vens? Ai, como eu te amaria  
nesse mesmo tapete em que eu resvalo.

Dói-me um desejo nessa estranha boda:  
O ardor de ter num desvairado instante  
alguém que possa machucar-me toda.

Os meus braços vazios já estão cansados.  
Senhor, não queres o meu corpo arfante  
que tem sabor de todos os pecados?  
(Abisag in VA p. 101).

Ressaltamos que o efeito de sentido que se quer buscar é resultado de uma escolha estilística que determina o *ethos* do enunciador. A imagem discursiva se constitui a partir dessas escolhas, associando dessa forma, estilo à escolha.

## 2.4 Estilo: escolhas do modo de dizer

A vida nos oferece caminhos, e nós escolhemos quais deles queremos trilhar. Fazemos escolhas, mas nem sempre temos muitas e boas opções. Há algumas situações que podem restringir, limitar as nossas escolhas. Além disso, às vezes a nossa escolha não se concretiza como esperávamos, de toda forma escolhemos o que mais se aproxima do nosso perfil, da nossa imagem, do nosso *ethos*. Acaba sendo uma via de mão dupla: escolhemos de acordo com o *ethos*, e o *ethos* se constrói a partir de nossas escolhas, ou seja, há aí uma relação dinâmica, dialética e permanente, uma vez que o objeto de nossos interesses está em constante constituição.

Nosso estilo vai sendo construído, então, a partir de escolhas que podem variar de acordo com o meio e o momento em que estamos inseridos.

Nossa cultura tropical, por exemplo, nos orienta a escolher no verão trajes leves, mais, digamos, refrescantes, no entanto, esses mesmos trajes adequados para nós, podem ser inadequados para outras culturas. Ao escolhermos, traçamos os nossos perfis, os nossos valores que vão determinando a nossa identidade.

Em relação à fala e à escrita acontece coisa semelhante. Escolhemos usar gírias, palavrões, expressões mais rebuscadas ou mais simples conforme a situação. Há a possibilidade de revitalização, de motivação e de remotivação de determinadas palavras, com intuito de fornecer um efeito de sentido. A aproximação do significado ao significante é uma das formas de motivar as palavras, procedimento usado por alguns escritores que buscam, estabelecer essa relação, conforme afirma Ullmann:

Esta busca de motivação estendeu-se mesmo até a palavra escrita. Alguns escritores dizem sentir uma analogia entre o significado de certas palavras e a sua forma visual. O poeta Leconte de Lisle disse uma vez que se a palavra francesa “pavão”, paon (pronunciada pã), se viesse a escrever sem o o, não veria mais a ave abrindo a cauda (ULMANN, 1964, p.190).

Mesmo que nos pareça um tanto excessivo o exemplo do “paon”, o fato é que a analogia entre significante e significado parece ser comum entre aqueles que gostam de brincar com as palavras, aproximando a forma visual ou o som do sentido. No verso de Bopp *Saracurinhas piam piam piam* (VIII in CN,), a repetição do verbo onomatopaico *piar*, reforça o som do piado.

Há expressões escolhidas pela tonalidade afetiva, a qual pode estar ligada ao significado, ou à entonação, a um uso particular. Raul Bopp se encantou com o diminutivo corrente na língua dos povos amazônicos (Bopp, 1968, p.225) e os incorporou nas suas poesias sempre de forma a caracterizar carinho (grifo nosso):

Quero levar minha noiva  
Quero **estorzinho** com ela  
numa casa de morar  
com porta azul **piquininha**  
pintada a lápis de cor (XXXII, CN, p.191).

Há ainda escolhas pela capacidade evocativa das palavras, ou seja, aquelas que nos remetem a um lugar, a uma época. Raul Bopp utiliza certas expressões com essa finalidade, é o caso, por exemplo, de *Aratabá-becúm* (*Casos da negra velha*, Ur, p201) cuja sonoridade remete ao universo africano.

Fazemos escolhas do gênero, do formato, do suporte, das lexis, da entonação, traduzidas na escrita pelos sinais de pontuação e pelos sinais gráficos. Podemos escolher gritar ou falar docemente sobre algo. Uma declaração apaixonada pode ter o ritmo e o tom do amor, da sensualidade, mas pode ter o tom do desespero, da dor, de forma que no lugar do sussurro, a opção seja gritar para que todos saibam como arde a paixão. Escrever uma declaração de amor num guardanapo de papel é muito diferente de postar uma mensagem numa rede social, o suporte pode ser decisivo para o sucesso ou fracasso da declaração. De toda forma a escolha acaba por esboçar o nosso perfil, são as marcas que vão caracterizar as nossas identidades, estilos, *ethos*.

Van Dijk corrobora essa afirmação ao mostrar que as escolhas lexicais são reveladoras de identidades, de valores, de opiniões, assegurando que elas são definidas pelos significados ou pelos modelos de eventos subjacentes aos usuários da língua:

Por meio de palavras que usam, os falantes mostram suas identidades sociais, suas relações enquanto participantes, sua adaptação à audiência, seu estado de espírito, suas opiniões e atitudes, seus propósitos, seu conhecimento e os tipos de situações (in) formais ou institucionais em que estão falando ou escrevendo. (...)

É preciso lembrar, porém, que a escolha lexical é antes de mais nada definida pelos significados ou pelos modelos de eventos subjacentes dos usuários da língua: como uma estratégia geral, as pessoas optam pelas palavras que expressam de maneira mais exata possível a informação específica que está presente nesses modelos de eventos. Dadas várias palavras que têm mais ou menos o mesmo significado (semântico) podem ser usadas as alternativas que, além disso, assinalam algum condicionamento contextual tal como está representado no modelo de contexto (DIJK, 2012, p.238).

O autor nos adverte de que as escolhas não são tão livres, mas são determinantes para a caracterização do nosso estilo, nossas identidades sociais.

Possenti (1988), ao conceituar estilo, mostra a escolha como determinante para a sua configuração, uma vez que escolhemos, dentre os recursos disponíveis, o efeito de sentido que queremos atribuir à determinada expressão:

Penso que deverá ser este traço – a escolha como fruto de trabalho – a opção que devo tomar para a configuração do estilo. (...) Então, se o locutor busca, dentre os possíveis, um dos efeitos que quer produzir em detrimento de outros, terá que escolher dentre os recursos disponíveis, terá que “trabalhar” a língua para obter o efeito que intenta. E nisto reside o estilo no como o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter (POSSENTI, 1988, p.195-7).

O autor esclarece também que a escolha é constitutiva do discurso, mas não está livre de amarras institucionais:

Pois é inevitável, a não ser que se pense que uma língua é efetivamente congelada e uniforme para todos os falantes, todos os gêneros e todas as circunstâncias, aceitar que dizer de determinado modo implica não dizer de outro. Ou seja, a escolha é uma necessidade estrutural (qual seja ela, ou entre que ingredientes a escolha se dá é um efeito de condicionantes específicos), um dos efeitos da multiplicidade de recursos de expressão disponíveis, tanto no caso das línguas naturais como no de outras linguagens, sejam elas as matemáticas ou qualquer um dos demais sistemas “semiológicos” – figuras, cores, fotos, sinais, etc (POSSENTI, 2009, p.93).

Entendemos como os autores citados que o estilo está relacionado diretamente às escolhas, considerando-as sempre relativas, uma vez que partimos da perspectiva bakhtiniana na qual o dialogismo atenta para a existência de outras vozes, não sendo, portanto, absoluta nenhuma escolha.

Cabe destacar que os aspectos temáticos, linguísticos, discursivos são fundamentais para a caracterização do estilo, da imagem, do *ethos* do enunciador, já que são produto da escolha. Ao eleger um tema, selecionar

certas lexias e utilizar determinado gênero e cenografia, o *ethos* se presentifica.

Em diversos momentos artísticos, as temáticas de subversão, de nacionalismo, de construção da brasilidade estiveram presentes ora como fruto de uma *escolha* que visava contestar a moral vigente, ora como fruto de uma *escolha* política de valorização do nacional.

Na literatura brasileira, a *escolha* política pela independência literária acabou por criar a necessidade de *escolhermos* uma história e um estilo brasileiros. O fato é que ao longo do tempo esse estilo foi mudando, alterando-se de acordo com as *escolhas* de cada época, de cada grupo e de cada indivíduo.

Os modernistas brasileiros do primeiro tempo, por exemplo, *escolheram* temas e formações que rompiam com a tradição, com a moral instituída, construindo o *ethos* do revoltado. Buscaram também, a partir de um discurso revolucionário, um conceito de brasilidade que levava em conta não o nacionalismo purista, mas sim a mistura, que ao assimilar o outro, constituiu o *ethos* da alteridade, o *ethos*, no nosso entender, que trazia embriões do que mais tarde seria o movimento antropofágico.

Raul Bopp, modernista do primeiro tempo, empenhou-se em escolher construções mais adequadas ao efeito de sentido desejado, quer seja o efeito de contestação quer seja o efeito de brasilidade, efeitos predominantes em sua obra. Para isso investiu arduamente na reescritura de seus textos. Há vários poemas com mais de uma versão, em que se nota a supressão e o acréscimo de versos, a substituição de determinadas palavras por outras, indicando uma preocupação com as escolhas estilísticas.

Exemplar dessa preocupação com as escolhas é o poema *Drama cristão* que trata de um casamento forçado, em virtude de a moça ter sido desonrada pelo noivo. Apresentamos as duas versões, a primeira mais ácida publicada na Revista de Antropofagia em 1929 e a segunda publicada na década de 1950:

1ª versão

**Drama Cristão:**

Os paes da menina facilitaram  
Deixando o noivo com ela, até às 11 da noite  
Ambos sozinhos no caramanchão.

Uma tarde, pela hora da janta, deu-se o alarme:  
Chorando, ela confessou tudo, tudo.  
A mãe teve um chilique  
Veio gente da vizinhança  
Depois veio o comissário do distrito.

O pae, com gestos enérgicos, monologava na varanda:  
- “Agora tem que casar”!

No outro dia, entre véos e flores  
E um sol que batia nas vidraças da Delegacia  
Teve lugar a cerimonia  
Escorada pela policia.

*Estava salva a honra da família!*

O pae continuou lendo o “Jornal do Comercio” à hora das refeições  
O genro voltava do jogo pela madrugada  
E a filha começou a frequentar as casas de “rendez-vous”.

(Jacob Pim Pim. *Drama cristão* em Revista de Antropofagia. 12º número -2ª denticção- 26-06-1929)

2ª versão:

**Drama Cristão**

Os pais da moça facilitaram...  
Ela, de noite, ficou sozinha  
Com o namorado, num caramanchão.

Um dia estourou a história.  
Veio gente da vizinhança.  
A mãe teve um chilique.  
O pai esbravejava na varanda:  
- Agora tem que casar!  
- Quem é que bate na porta?  
- São os homens do exame pericial.  
O telefone não parava.  
O escândalo ferveu depressa em todo o bairro.  
Depois correu o boato  
Que o rapaz já estava preso.  
Mas em poucos dias  
A situação virou toda em rosas.  
Com as bênçãos do padre e presença da policia  
Realizou-se o ato de união-indissolúvel.  
Houve bolo de noiva e quindins pela vizinhança.

Estava salva a honra da família.  
O pai como de costume  
Continuou a ler o *Jornal de Comércio*  
A mãe fazia tricô  
Para o futuro bebê. (Drama cristão, Db, p.277).

Como se vê, esse poema é uma boa referência para ilustrar a preocupação do poeta com as escolhas lexicais, além de ser modelo da postura de combate à moral burguesa. O poema foi escrito por Jacob Pim Pim, pseudônimo de Raul Bopp e publicado na segunda fase da *Revista de Antropofagia* (26/06/1929), um dos principais veículos de propagação das ideias do modernismo, cujo momento mais agressivo é esse. Provavelmente por isso o poeta tenha optado por um final triste, degradante para o casal, uma vez que, depois de casados, a cena apresentada é a da infelicidade conjugal: o marido volta do jogo de madrugada e a moça casada passa a frequentar as casas de “rendez-vous”. Ao ser publicado em livro, os versos que denotam a infelicidade foram substituídos por uma rotina familiar: *A mãe fazia tricô / para o futuro bebê*, notamos que as escolhas levaram em conta o entorno, o momento da produção e da recriação. Nas duas versões, a ironia em relação à moral cristã permanece, no entanto, na primeira, o verso *Estava salva a honra da família* está graficamente destacado, o que, no nosso entendimento, ressalta a crítica, a ironia, elementos que demonstram a heterogeneidade discursiva marcada e não mostrada, já que o entendimento da ironia depende do repertório do coenunciador. Só compreendemos a ironia porque conhecemos o contexto, as ideias dos modernistas e dos antropófagos, assim a voz que ouvimos é a que ironiza os padrões de comportamento burgueses e cristãos. O título é mais uma indicação da heterogeneidade discursiva mostrada e não marcada, pois, ao conceber a gravidez da moça como um *drama cristão*, o enunciador ironiza a moral cristã que prioriza o casamento em detrimento, até mesmo, da felicidade. Esse poema, tanto na primeira quanto na segunda versão, apresenta também índices de heterogeneidade mostrada e marcada pela presença do travessão e das aspas que introduzem o discurso direto, ou seja, a fala do outro da maneira como ele a produziu.

Há outras alterações em *Drama cristão* que indicam escolhas estilísticas que orientam o reescrever de Bopp, tais como:

- a escolha pela imprecisão:

*11h da noite / de noite;  
pela hora da janta deu-se o alarme / um dia estourou a história;*

- a escolha por um verso mais sintético:

*o pai, com gestos enérgicos, monologava na varanda/o pai  
esbravejava na varanda;*

- a escolha pela forma mais atenuada de dizer:

*no outro dia entre véus e flores (...) teve lugar a cerimônia escorada  
pela polícia/a situação virou toda em rosas, com as bênçãos do  
padre e presença da polícia realizou-se o ato de união-indissolúvel.*

Vimos, então, que essas escolhas determinam posturas mais ou menos agressivas, que caracterizam o modo de dizer e o modo de ser, o estilo, o *ethos*. A concepção de Discini (2004, p17) sobre estilo o concebe como o modo próprio de dizer de uma enunciação única, depreensível de uma totalidade enunciada. Ao associar estilo e escolha na enunciação, no discurso, entendemos, como a autora, que a constituição do *outro* se dá a partir do *um* e que o interno significa por oposição ao externo:

Pensamos no estilo como o modo próprio de dizer de uma enunciação, única, depreensível de uma totalidade enunciada. Essa perspectiva faz com que as relações de sentido converjam recorrentemente para um centro que, longe de mostrar um sujeito empírico, cria o próprio sujeito. Por isso afirmamos que o ato singular de dizer emerge do dito, também em se tratando de totalidade. O centro, o referencial interno, remete, porém, à exterioridade do próprio estilo, pois só por oposição ao externo, o interno significa. O que é, por sinal, a exterioridade do estilo, senão o *outro*, pelo qual se constitui o *um*? Esse *outro*, além do *tu* instituído intersubjetivamente, o que é, senão a própria situação de comunicação? (DISCINI, 2004, p.17-18).

Nessa perspectiva, a escolha temática da contestação, da nacionalidade, da brasilidade se pautou na constituição de um discurso a partir do *outro*. A trajetória da contestação e da brasilidade reflete a subversão que vai do exotismo à devoração, o caminhar do *outro* para o eu, do *outro* para o *um*. Cabe destacar que o *ethos* do revoltado, peculiar aos modernistas,



mostra-se claramente no ataque às concepções religiosas e morais burguesas. No entanto, o projeto modernista antropofágico, ainda que fundamentado nesse *ethos* do revoltado não preconizou a oposição contínua em relação ao outro, ele se apropriou do outro, muitas vezes subvertendo-o para um processo de assimilação cultural em que na deglutição do todo se evidenciam as partes. Desse modo, a antropofagia, ao se apropriar da cultura indígena, africana, caipira, estrangeira, tradicional, moderna escolheu incorporar o outro na cultura brasileira, valorizando a mistura, constituindo, assim, o *ethos* da alteridade que, no caso dos modernistas do primeiro tempo, podemos chamar de *ethos* antropofágico para enfatizar a ideia da deglutição de culturas e não simplesmente de oposição.

Ao eleger, como matéria, o fantasioso, Bopp foi inserindo, miscigenando nos textos os *causos*, os rituais, as lendas dos povos que até aquele momento eram marginalizados para a cultura branca. O autor, apropriando-se da fantasia do outro, foi se aprofundando ainda mais na deglutição e o fez, pelo que se percebe de forma a não deixar marcas de sua presença, travestindo-se de outro e vestindo a pele elástica na composição de seus versos:

Qual é o modo de Bopp conceber a forma poética? Para dar a ver, oculta-se na imensa paisagem do mundo, despersonalizando-se para que o diálogo brote naturalmente. O lirismo vinga quando o poeta se mete na pele elástica do outro. Ao relatar seu aprendizado, o viajante apaga as marcas de sua presença e o poder encantatório da narrativa nos transporta para o universo mesclado das paisagens reais e imaginárias. O bom contador de histórias abafa sua voz pessoal, reencena o vivo diálogo diante de nossos olhos. (MASSI, 1998, p.33).

Bopp subverte a forma e a temática, criando cenografias específicas que se adequam à fusão antropofágica. As lendas, os *causos*, os rituais aparecem em seus poemas com o “jeito de fala original”, há sempre uma recuperação clara de uma forma de dizer característica de uma região, de um povo. Percebemos que as escolhas por uma cenografia que valoriza a oralidade, o popular contribui para a construção de uma imagem discursiva que se apropria do outro, contribuindo para determinar o *ethos* antropofágico da poesia boppiana.

Se é possível identificar essas outras vozes é porque se cumpriu a proposta de deglutição antropofágica e se subverteu a ideia da dominação. A fusão passa a ser o norte para a construção do projeto de nacionalidade.

Analisaremos a obra poética de Raul Bopp entendendo que ela é fruto do movimento modernista, que desenvolveu um projeto de escolhas de temas, construções e gêneros pautados na contestação e na constituição da brasilidade. Em formas vanguardistas reinava o mundo indígena e africano com sua história e mitologia que estará presente numa fusão de gêneros e com uma preocupação em evocar o cenário da história e do mito. As marcas da oralidade, o uso dos diminutivos; a valorização da sonoridade são escolhas que o autor fez, muitas delas denunciadoras do envolvimento do poeta com o movimento modernista contestador e antropofágico.

Para entendermos a antropofagia em Bopp, faz-se necessário traçar o percurso histórico-literário da busca da brasilidade, da nacionalidade, enfatizando as escolhas que partiram do *ethos* do revoltado e que culminaram na ideia antropofágica de um Brasil misturado, consolidando o *ethos* antropofágico.

## Capítulo 3

### A antropofagia e o antropófago Bopp: queimando o bonde

#### 3.1. Do pitoresco ao protagonismo

Ainda que reconheçamos a existência no Brasil, no primeiro tempo modernista (1922-1930) de uma visão neorromântica dos nacionalistas verde-amarelos, cabe destacar que o discurso da contestação dos antropófagos foi mais marcante, podemos dizer mais moderno, uma vez que foi combativo em relação à moral e à cultura vigentes, expressando o desejo de não ficar mais dentro do bonde da civilização importada, indo além, saltando e queimando o bonde (ANDRADE, 1990, p.41). O discurso neorromântico se restringiu aos verde-amarelos, semeando, posteriormente, o integralismo, ideologia altamente conservadora e burguesa, que se opunha aos anseios antropofágicos.

Como se fala em *postura neorromântica* no século XX há necessidade de voltar ao XIX, apenas para caracterizar o que foi a *postura romântica*. Durante a colonização, como se sabe, houve o extermínio de nações indígenas inteiras, de forma que a eleição romântica da temática nacionalista que valorizava o índio estava mais próxima do imaginário do que da realidade. Sem dar voz, de fato, à cultura indígena, os românticos inseriram o índio como símbolo de nossa origem. Não o índio das nossas terras, mas o índio europeizado cujo comportamento se identificava com o de um cavaleiro medieval. Os escritores dessa época adotaram, inclusive, o modelo de Rousseau do “bon sauvage” para o índio brasileiro, confirmando a influência europeia; Alencar e Gonçalves Dias, por exemplo, entenderam que a presença de lexias indígenas nos seus textos seria uma forma de mostrar o estilo brasileiro de falar, tentando, podemos dizer, mostrar a língua dos índios, sem, no entanto, dar voz a eles.

Nota-se, então, que houve, de um lado, a ruptura com Portugal, o colonizador; de outro lado, a influência marcante da França, ou seja, a nossa

arte do século XIX continuava dependente dos modelos europeus. Havíamos escolhido permanecer com o estilo europeu para, por mais estranho que pudesse parecer, valorizar o Brasil. A cenografia<sup>10</sup>, ou seja, a cena da fala pressuposta pelo discurso utilizada nas obras desse período, em sua maioria, aludia a histórias, fatos gloriosos do passado nacional, à natureza brasileira exuberante, tudo em prol de um *ethos* ufanista.

Para exemplificar a permanência do estilo europeu na arte romântica brasileira, podemos citar algumas obras de autores como Alencar, Gonçalves Dias e Castro Alves, todos pertencentes a esse período. A grande prosa poética representativa desse momento, *Iracema*, de José de Alencar transforma a índia guerreira em uma apaixonada e subserviente mulher branca. *O Guarani*, também de Alencar, apresenta Peri, guerreiro guarani, que protege, como um cavaleiro medieval, Ceci, filha de D. Antônio de Mariz. O romance representa a união do português e do índio, povos formadores, de acordo com o autor, da nossa identidade. A biografia do poeta Gonçalves Dias aponta para uma origem cujo pai era português e a mãe cafuza, assim a ideia da mistura, presente na vida do autor, é apresentada no poema *Marabá* (1851) que, seguindo o modelo medieval de cantiga de amigo mostra uma jovem amargurada que chora por não ser aceita pelos guerreiros de sua tribo pelo fato de ser filha da mistura, de ser *marabá*. As obras poéticas de Castro Alves - *Os escravos* (1883) e *O Navio Negreiro* (1889) influenciadas claramente pelo francês Victor Hugo - tratam da escravidão e conclamam à liberdade, o assunto é a escravidão, mas é a voz do branco que escutamos.

Embora haja a inserção de “nacionalismos” e “indianismos” nos textos românticos de Alencar e de Gonçalves Dias, o comportamento das personagens é europeu, tanto que os modernistas ironizam, parodiam os românticos, como se vê na crítica contra o *Índio travestido de europeu*, no *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, na clara alusão a Peri, personagem de *O Guarani* (1857) de Alencar. Na obra, o índio Peri para salvar Ceci, entra em guerra com os índios antropófagos. Peri envenena-se, luta com os inimigos para que eles o capturem e, morram envenenados, ao

---

<sup>10</sup> Conceito de cenografia de Maingueneau (2009,p.252)

comerem a sua carne. Esse herói indígena europeizado é criticado pelos modernistas no manifesto antropofágico: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de Antônio de Mariz.” (ANDRADE, 2011, p.72).

Vale destacar que, além de a presença da voz europeia ser frequente, não se observa, no período romântico, ao menos nas produções oficiais conhecidas, o diálogo de igual para igual entre o branco, o índio e o negro. O negro aparece, predominantemente, como escravo, e o índio é estereotipado. O exotismo, como afirma Antonio Candido (1989, p.140), transforma-se em *estado de alma*. Embora apareçam diferentes etnias, elas não falam, são *faladas* pelo discurso europeu. O fato de não ouvirmos as vozes das etnias – reconhecidamente componentes da nossa nacionalidade- indica a imposição do silenciamento, a manipulação pela omissão. Entendemos, como Bakhtin (2006), que o diferencial da linguagem não está no uso de diferentes significantes e sim na atribuição de diferentes significados a um mesmo significante. Transformar o sentido do signo, emudecer o significado são formas de manipulação.

Escolher o *silêncio* é, então, um aspecto significativo na nossa breve trajetória. O Romantismo, como se viu, não deu voz nem ao índio, nem ao negro, como sujeitos da história. Os poemas desse período que reivindicam a abolição apresentaram, em sua maioria, o negro como vítima e o *branco consciente* como seu defensor, acabando por valorizar o ato corajoso do branco. Não se escuta a voz do negro, ele não é incorporado, de fato, à nacionalidade. O negro passará a sujeito nas obras modernistas, num contexto, é bom lembrar, em que o racismo, as teorias de embranquecimento racial dominavam.

A escolha pelo protagonismo dos grupos marginalizados no período pré-modernista realizada por Lobato, Euclides da Cunha, Lima Barreto, entre outros, descortinam o Brasil desigual. O sentimento de brasilidade passa, a partir desse momento, pelo reconhecimento dos problemas brasileiros, pela contestação das discriminações, representado nas obras desses autores, respectivamente, pelo caipira, pelo sertanejo e pelo negro.

Com o Modernismo, a criação de um estilo próprio, de uma história brasileira passa a interessar os nossos intelectuais. Veremos que a preocupação com o primitivo, com a África, com as diversas culturas toma espaço nas artes, de forma que o negro, o índio, o estrangeiro tornam-se sujeitos. Passa-se a ter orgulho da presença das diferentes culturas em solo nacional e combate-se o purismo de todo tipo.

Digno de nota é o fato de Raul Bopp retratar, nos seus poemas, a forma popular de falar, antevendo e usando nos seus poemas *as sílabas moles* e as palavras que se *desmancham* na boca, características da influência africana, do *amolecimento da língua* de que fala, posteriormente, Freyre:

A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem rr nem ss; as sílabas finais moles; palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente. A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa, tem um sabor quase africano: cacá, pipi, bumbum, tentem, nenen, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha... Amolecimento que se deu em grande parte pela ação de ama negra junto à criança: do escravo preto junto ao filho do senhor branco. Os nomes próprios foram dos que mais se amaciaram, perdendo a solenidade, dissolvendo-se deliciosamente na boca dos escravos. As Antonias ficaram Dondons, Toninhas, Totonhas; as Teresas, Tetés; os Manuéis, Nezinhos, Mandus, Manes; os Francisco, Chico, Chiquinho; os Pedros, Pepés; os Albertos, Bebetos, Betinhos.. Isto sem falarmos das laiás, dos loiôs, das Sinhás, das Manus, Calus, Bembens, Dedes, Marocas, Nocas, Nonocas, Gegês ( 1989, p. 331-332 ).

Essas expressões *sem espinhas, sem ossos* podem ser vistas em versos da obra *Urucungo* de Raul Bopp: *Os zoinhos piquininho/ O sono entrou nos zóio / Yayá fez quentinho, Rei Congo drumiu (Cata-piolho do Rei Congo); Não em empurre/ Descurpe (Caratateua); Ai Sinhá, cumé teu nome? (Marabaxo); Durmindinho assim sem nadinha, na rede / sinhazinha fica tão bonita... (Mucama); - Onde tu vai fulozinha? /cinturinha piquininha (Favela n.2)*. Como se percebe esse amolecimento alterou foneticamente algumas palavras (zoinhos, zóio, drumiu, descurpe, sinhá, cumé, durmindinho,

fulozinha, piquininha), além de ter alterado a sintaxe, pois a concordância de verbo com sujeito não acontece, daí os zoinhos serem piquininho e não piquinhos; o sono entrou nos zóio e não nos zóios; alterou a conjugação verbal: tu vai e não tu vais; a regência do verbo ir, no lugar de aonde, aparece onde tu vai. Destacamos também que no lugar de Yayá aqueceu, a expressão *Yayá fez quentinho* evoca um falar infantil e doce de que fala Freyre. Ressaltamos, ainda, que apesar do uso do diminutivo ser próprio das populações ribeirinhas da Amazônia como registra Bopp, a presença dessa construção na obra *Urucungo – poemas negros* – corrobora o processo de transculturação da dinâmica cultural brasileira.

A percepção literária de Bopp da influência africana na nossa língua é anterior à publicação do estudo de Gilberto Freyre. No entanto, acreditamos que essas discussões linguísticas perpassaram os intelectuais da época de forma que a publicação de *Urucungo* de Raul Bopp em 1932 e de *Casa grande e Senzala* de Gilberto Freyre, em 1933, apontam para a mesma direção.

O fato é que a presença de outras etnias na conformação de nossa identidade, o legado das diferentes culturas ocupa os intelectuais desse período. Não é à toa que Capistrano de Abreu figura como um clássico da antropofagia. O historiador, referência dos modernistas, em seu livro *Capítulos de história colonial* (1907), como atesta Reis (2007, p.96) quebra um paradigma, colocando os mamelucos como protagonistas da história. Atribuía-se, anteriormente, graus de valorização diferentes às etnias, sendo que o português era o mais valorizado, ou seja, o europeu era tido como o mais importante. Capistrano, entretanto, ao inserir o mameluco, não só valoriza este, como direciona o olhar e a conduta dos miscigenados para o território brasileiro.

A forma como a miscigenação foi trabalhada pela literatura, orienta o leitor para a identificação dos sujeitos da história. Oliveira (2002) atesta que o sincretismo parece ser o fio condutor da cultura nacional:

Não se deve omitir, no caso brasileiro, o forte sincretismo que permeia e caracteriza todos os produtos da sua cultura e que parece ser o seu fio condutor. Pela própria história, este país desenvolveu uma singular vocação à aculturação: no

cruzamento, na junção, no ecletismo, encontrou seu modo privilegiado de exprimir-se. Do teatro à música, da literatura às artes plásticas e à religião, subjaz a síntese de diversos componentes sociais e culturais a conduzir e canalizar o jogo da criatividade (OLIVEIRA, 2002, p.14).

Nessa perspectiva, observamos, na arte oficial modernista a escolha pela revelação desse sincretismo, dessa integração das diversas etnias, senão através do diálogo, ao menos com a intenção de dialogar de igual para igual com o índio e o negro. A presença das diversas vozes no Modernismo aparece também como uma proposta de inserção do Brasil na era da modernidade.

Subverter para os modernistas passa, então, a ter um significado mais amplo, na medida em que significa inserir o outro na construção da modernidade, da brasilidade.

Num contexto em que o negro e o índio não tinham voz, a importância dos modernistas e notadamente de Raul Bopp reside no fato de dar hegemonia e história para esses povos. Contestam o silêncio e o purismo e dão destaque ao fato de os grupos étnicos serem uma construção que fica à mercê daqueles que contam o percurso de uma cultura heterogênea, mas que na narrativa oficial aparecem como um grupo só.

Na verdade, os modernistas antropófagos percebem que não se trata de misturar culturas de forma estanque, matemática, como se fosse possível juntar componentes do grupo A e do grupo B para formarem o grupo C. Acreditam em um processo dinâmico, um processo, podemos dizer de transculturação, conceito antropológico mais adequado, como atestam Funari e Piñon (2014):

No contexto latino-americano, por outro lado, têm prosperado modelos explicativos mais flexíveis baseados na mistura permanente e instável das populações. Os termos variam. Alguns chamam de “mestiçagem”, outros de “hibridação”, outros ainda de “crioulização”, mas todos remetem, teoricamente, ao conceito antropológico de “transculturação”. Esse termo surgiu por oposição à “aculturação”, carregado de altas doses de evolucionismo imperialista, pois a aculturação pressupõe que um povo inferior adote, espontaneamente, uma cultura superior e abandone a sua própria. Esse seria o caso de todos os povos colonizados perante seus



colonizadores. Claro que essa perspectiva foi divulgada principalmente nos centros imperialistas, ávidos de justificar sua dominação. No que diz respeito à América Latina, essa teoria foi posta em xeque por antropólogos como o cubano Fernando Ortiz (1881-1969) e o brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), intelectuais que perceberam a inadequação do modelo de aculturação para entender a mescla cultural nos seus respectivos países (FUNARI e PIÑÓN, 2014, p.26-27).

Como se vê, a antropofagia vai exatamente na direção da transculturação. No caso do Brasil, ela parece ter antecipado esse conceito na medida em que previa e valorizava a dinâmica da assimilação, sendo que a deglutição não apagava ou homogeneizava as culturas, pelo contrário evidenciava a heterogeneidade. Esclarecedora é a fala de Massi (1998, p.29) a respeito da novidade na obra de Bopp que compreende esse processo de transculturação, usa-o não só como tema, mas também como forma:

A grande novidade parece ser uma compreensão mais adensada do processo de transculturação, pensado aqui nos termos de Ángel Rama. Depois de explorar a cultura indígena em *Cobra Norato* e a africana em *Urucungo*, Bopp fez com que elas dialogassem num sincretismo que pode ser desdobrado tanto para a estrutura literária como para a organização das práticas religiosas brasileiras: “Pois não faz mal. Brasil fica assim mesmo! / Podem fazer puçangas de mau-olhado / usar figas contra quebranto / mirongas e benzeduras / pajé-bruxo pai-de-santo”.

Quando em *Putirum*, reúne certos textos sob o título de “Poemas brasileiros” clarifica uma operação literária integradora. O olhar primitivista cuja montagem anterior privilegiava o recorte racial é reconsiderado agora à luz das imbricações entre cultura popular e ideário nacional. As relações criadas pelo sincretismo oriundas do universo rural estão expressas nos títulos dos poemas: “Herança”, “Bruxo”, “Serapião”, “Caboclo”. Demonstrando uma compreensão do momento histórico, Bopp faz referências explícitas às mudanças provocadas pelo processo de modernização, construído sob forças culturais contraditórias, enredando-as no verso final de “Mau-olhado”: “Pai-de-santo do Brasil é Getúlio.”

A metáfora da *pele elástica da forma* (MASSI, 1998, p.18) estendida ao conteúdo é perfeita para representar o conceito de transculturação em Bopp. Não só a tessitura de *Cobra Norato*, uma *bricolagem* de culturas e formas, mas também a obra poética boppiana como um todo, pode ser caracterizada por essa metáfora, ou seja, podemos dizer que Bopp *vestiu a pele de seda*

*elástica* para correr o mundo de sua poesia, como vaticina no poema *Cobra Norato*:

Agora sim  
me enfio nessa pele de seda elástica  
e saio a correr mundo (I, CN, p.148).

Cabe ressaltar que embora o conceito de transculturação seja, sem de *hibridismo* são válidos na medida em que são concepções historicamente determinadas.

### **3.2 Saltando do bonde: manifestos e revistas**

No século XX, além das obras literárias reveladoras das escolhas modernistas, as revistas e os manifestos foram determinantes na divulgação dessas escolhas. Com certeza o fato de serem produzidos por um grupo fazia com que o movimento ganhasse mais força.

Ainda que a escolha de romper com os modelos europeus fosse declarada, os artistas do primeiro tempo modernista aceitaram os movimentos europeus de vanguarda, pois queriam inserir o Brasil na modernidade, e, para se contraporem ao tradicional, adotaram as expressões vanguardistas que estavam mais adequadas à retirada do país do passado. É o que se vê na primeira revista do Modernismo, publicada de 1922 a 1923 - *Klaxon*-mensário de arte moderna - que teve a participação de escritores como Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade dentre outros e de estrangeiros, como Charles Baudoin, Henri Mugnier, Guillermo de Torre, este último representante do ultraísmo <sup>11</sup>que influenciará os poemas de Raul Bopp. A participação dos estrangeiros estava dentro da

---

<sup>11</sup> Ultraísmo foi uma vanguarda literária espanhola em língua castelhana que surgiu entre 1918 e 1925 com o objetivo de sintetizar todas as tendências de vanguarda: “Nosso lema será “ultra” e, em nosso credo caberão todas as tendências sem distinção, desde que expressem um novo anseio”. Os ultraístas deram função primordial à metáfora. (Texto adaptado e resumido a partir de CEIA. Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Verbete: Ultraísmo em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=17&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=17&Itemid=2) acesso em 21 de dezembro de 2014.

proposta expressa no primeiro número da revista de ser internacionalista e atual.

A postura de aceitação das vanguardas europeias, no entanto, não durou muito tempo, e logo acarretou numa autocrítica, pois os intelectuais acabaram entendendo que estavam fazendo o que criticavam. Oswald de Andrade considerou, então, que a independência ainda não tinha sido realizada de forma correta:

Siga as minhas ideias e verá como ainda não proclamamos direito a nossa independência. Todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do bonde da civilização importadas. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde (ANDRADE, 1990, p.41).

Acreditando, então, que precisavam *saltar do bonde e queimá-lo* é que houve mudança de rota. O nacionalismo, o reencontro com o Brasil, o conhecer o país dominam as artes, a cultura, a partir da metade da década de 1920 do século XX. Vamos observar, então, que a liberdade poética não é mais tão importante quanto a inserção dos intelectuais na vida política e social, notaremos, então, que as produções artísticas passam a escolher retratar os problemas das diversas regiões do país.

O Modernismo adquire, assim, nova feição. Olívia Penteadó, incentivadora do grupo, reúne artistas e intelectuais para viajarem para Minas e redescobrirem o Brasil. O *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, pode-se dizer é um dos primeiros frutos dessa redescoberta.

O objetivo do *Pau Brasil* era a elaboração de uma arte baseada nas características do povo brasileiro, valorizava a língua sem erudição, propunha a fusão do tradicional com o moderno, antecipando dessa forma a proposta antropofágica: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. E mais adiante: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna” (ANDRADE, 2011, p.327-330). Criticava qualquer padrão estabelecido e recomendava ver sem preconceito, *ver com os olhos livres*: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com os olhos livres*”.

Oswald de Andrade, seu criador, ao propor metaforicamente a exportação do pau-brasil, símbolo da Brasil colonial, transpõe para a poesia a intenção de exportação, considerando-a, assim, um produto valioso. Em entrevista a *O Jornal*, em 1955, Oswald evidencia a rejeição à importação de modelos. Aproveita para ironizar Bilac e Coelho Neto, escritores que valorizavam o formalismo. Para se ter uma noção do impacto que a nova *linguagem pau-brasil* provocara é importante lembrar que as primeiras décadas do século XX estão impregnadas de Parnasianismo, de formalismo, assim sendo, a *poesia pau-brasil* representou, no dizer de Haroldo de Campos (1971), uma poética da radicalidade, uma guinada de 180°.

Em 1926, surge o *Verde-amarelo* como reação ao que esse grupo considerava nacionalismo afrancesado do *Pau-brasil*, propondo um nacionalismo puro, primitivo. Esse manifesto valorizava o tupi e concebia a anta como totem, como símbolo nacional, o que levou à denominação, posteriormente, de *Escola da Anta*.

Embora *Pau-brasil* e *Verde-Amarelo/Anta* apresentassem propostas semelhantes, o *Verde-amarelo/Anta* estava muito próximo da visão utópica romântica de Brasil, assumindo uma postura ideológica mais conservadora, como se lê no texto do Manifesto: “Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas” (TELES, 1997.p.367).

Para combater a ideologia do Verde-Amarelo/Anta, Oswald escreve o *Manifesto Antropófago* que dá início à Antropofagia, uma metáfora para a devoração do outro, com uma abordagem nada conservadora. O ideal de *ver com os olhos livres* expresso no *Pau-brasil* amadurece na Antropofagia.

Os movimentos, como vimos, ainda que ideologicamente opostos, partiram da valorização do país, do estudo de textos coloniais, para trabalharem a *re-descoberta* do Brasil. O *Pau brasil* é crítico enquanto o *Verde-Amarelo* reconstrói a visão romântica da tradição, do bom selvagem. Compreende-se, então, a necessidade de parte dos modernistas se

rebelarem contra a visão neorromântica do Verde-amarelo/Anta. É assim que surge a *Antropofagia* como uma resposta à atitude passiva que, novamente, tentava dominar a arte nacional.

Bopp, como antropófago autêntico, foi um dos editores - açougueiros - da *Revista da Antropofagia*, além de contribuir com textos para a Revista.

### 3.3 Antropofagia: queimando o bonde

O movimento antropofágico foi um marco na arte brasileira no início do século XX, defendendo a diversidade cultural e combatendo aqueles que viam notadamente, na Europa, modelos da arte. Os antropófagos tinham um projeto político, linguístico e literário que subvertia a tradição, preconizando a deglutição das diversas culturas como forma do agir e do construir a brasilidade. Não se tratava de uma fusão em que as raízes desapareceriam, mas uma deglutição em que as diversas origens estariam presentes e contribuiriam para o processo de transculturação.

Havia quem visse nessa mistura a razão para não sermos desenvolvidos. Graça Aranha demonstrou essa visão com Lentz, personagem da obra *Canaã* (1902), que considerava o Brasil, em virtude da presença da mestiçagem, um país inexpressivo. Essa obra evidenciou a teoria de embranquecimento racial que valorizava, na nossa formação, apenas a raiz europeia. Sabe-se, no entanto, que as etnias indígenas e africanas mescladas com o branco europeu constituíram o nosso povo, e que nessa conformação o brasileiro não se sentia nem uma coisa nem outra. No dizer de Darcy Ribeiro (1997) assumimos a *não identidade* como uma *identidade*:

O surgimento de uma etnia brasileira, inclusiva, que possa envolver e acolher a gente variada que aqui se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, como pela indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem, como os mulatos (negros com brancos), caboclos (brancos com índios), ou curibocas (negros com índios).

Só por esse caminho, todos eles chegam a ser uma gente só, que se reconhece como igual em alguma coisa tão substancial que anula suas diferenças e os opõe a todas as

outras gentes. Dentro do novo agrupamento, cada membro, como pessoa, permanece inconfundível, mas passa a incluir sua pertença a certa identidade coletiva (1997, p.133).

E é nesse sentido que podemos pensar no pioneirismo dos modernistas, mais especificamente os antropófagos, que perceberam a urgência na divulgação de uma identidade de raízes múltiplas e propuseram a devoração como forma de criação dessa identidade.

Como já dissemos a preocupação com a nacionalidade, de forma mais crítica, ocorreu no Modernismo, dando destaque, no primeiro momento, à teorização da nova arte com a publicação de manifestos elucidativos da nova proposta. Foram eles que destacaram a constituição de nossa identidade plural, como se lê nos dois manifestos escritos por Oswald de Andrade: o *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), os quais serão determinantes para a caracterização da nova arte, cujo objetivo de contestação em relação à arte tradicional estava associado à análise crítica da sociedade.

O *Manifesto antropófago* acentuava as ideias presentes no *Manifesto da poesia pau brasil*, propondo explicitamente a devoração de tudo o que era estrangeiro e sua fusão com o nacional. A assimilação passiva da cultura estrangeira era questionada no manifesto, que orientava para uma digestão crítica, assimilando o que era considerado pertinente e regurgitando o que era indesejável. A sugestão de ver sem preconceitos, *ver com os olhos livres*, presente no *Manifesto da poesia pau-brasil* é reforçada no *Manifesto antropófago* pela oposição em relação à realidade opressora: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (2002, p.360).

Além do *Manifesto antropófago*, os seus líderes desejavam ir mais longe. Como Raul Bopp relata em *Vida e morte da Antropofagia* (2008, p.49-79), os antropófagos pensaram na realização de um Congresso para debater as ideias do movimento que deveria abranger diversos setores. Assim, selecionaram alguns clássicos da Antropofagia, como Hans Staden e Capistrano de Abreu; definiram o Brasil como um “grilo”, onde a posse tinha

mais força que a propriedade; propuseram a criação de uma subgramática que valorizava a simplicidade do idioma, anexando a ela uma relação de cem palavras de sabor brasileiro, como, por exemplo, *mironga*, *mussangulá*, *puçanga*. Pensaram na “Bibliotequinha Antropofágica”, que teria como primeiro volume *Macunaíma* de Mário de Andrade e depois *Cobra Norato* de Raul Bopp; compilaram cantigas de ninar, embalos de rede, cata-piolhos e fizeram um estudo sobre a formação da Inteligência do *nenê antropofágico*; começaram a organizar um volume sobre a *Escola Brasileira*, com o propósito de rever os programas de ensino, suprimindo o que seria desnecessário para a vida prática e inserindo folguedos e festas regionais; adotaram o *berro* como um sistema de medidas da Antropofagia; estudaram a índole pacífica do gentio e a libido brasileira; analisaram o quadro rural brasileiro, em que as saúvas tomaram conta das lavouras e as populações se resignaram; verificaram, então, que a poesia antropofágica teria material farto para seu desenvolvimento a partir de *um Brasil cheio de ternura*, como relata Bopp:

Dispomos de matéria-prima inesgotável, para extrações de ingredientes poéticos. Um Brasil cheio de ternura, com embalos de rede e cata-piolhos: essa Nega Fulô. Um Brasil que se diverte nas ruas com o bumba-meu-boi; Brasil do Ascenso Ferreira: hora de trabalhar? Pernas pro ar.

Alguns problemas regionais resolvem-se às vezes com soluções de milagre. Uma ocasião, bateram as febres no Ceará. Começou a morrer gente. Padre Cícero, então, mandou soltar foguetes para espantar os micróbios. O curioso é que deu certo (2008, p.77-78).

Apesar da postura de contestação dos antropófagos, fica clara a intenção de mostrar um país afetivo em que a presença do índio e do negro é marcante, sendo que as festas, os folguedos, os santos, os embalos de rede são matéria poética. Gilberto Freyre, posteriormente, também considerará a importância dessas etnias e a afetividade presente na nossa cultura:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se delicias nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolegando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo(FREYRE, 1992, p.283).

Bopp, em seus poemas, segue à risca as orientações antropofágicas. Há a presença da religiosidade: *Ó São Benedito, Louvado se jais* (Caratateua em Ur, p.201); do feitiço, da mandinga: *Mirongas e benzeduras / Pajé-bruxo, pai de santo* (Serapião em PB, p.250); do boto como Don Juan: *Tava lavando roupa maninha / quando Boto me pegou(..).Me pegou pela cintura...*(XXIV,CN, p.176); do mal-assombrado: *Começou a ouvir a história de ai-me-acuda, / ploc-ti-ploc de lobisomem juntando esqueletos* (Serapião em PB, p.250); das histórias: *-Mãe-preta, me conta uma história./ Então feche os olhos filhinho: / Longe muito longe/ era uma vez o rio Congo* (Mãe-preta em Ur, p.207), enfim, o poeta escolhe a nossa diversidade cultural para ser matéria de seus poemas.

### **3.4. A gênese do *ethos* antropofágico**

O *ethos do revoltado*, peculiar aos modernistas, passa a compreender que a verdadeira modernidade se dá pela inserção do outro, o que acaba fazendo surgir o *ethos da alteridade*, o *ethos antropofágico*. Essa constituição do *ethos antropofágico* ocorre, inicialmente, com a proposta de um grupo de intelectuais modernistas em redescobrir o Brasil.

A viagem dos modernistas às cidades históricas em 1924 orienta para a construção do *Movimento Pau-brasil*. Mário de Andrade publica em *Clã do jabuti* o poema “Noturno de Belo Horizonte” (1980,p.178) composto logo depois da viagem a Minas Gerais. Digno de nota é o fato de o poeta suíço, Blaise Cendrars, acompanhar os modernistas nessa redescoberta do Brasil e



ficar impressionado com um preso que teria devorado o coração de sua vítima, crime revelador, no pensamento modernista, de nossas raízes históricas.

Em *Vida e morte da Antropofagia*, obra-depoimento de Raul Bopp sobre o Modernismo, o poeta relata que Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade levaram em uma noite uns amigos a um restaurante cuja especialidade era rã. A iguaria foi recebida com aplausos e discurso. Oswald afirmava em seu humorado discurso ser o homem descendente da rã, o que fez com que Tarsila interviesse dizendo que, então, diante daquela explicação, eles estavam sendo, naquele momento, uns *quase antropófagos*. Citaram ainda, durante o jantar, estudiosos da antropofagia e a famosa frase "Lá vem nossa comida pulando" atribuída ao chefe tupinambá, Cunhambebe, quando avistou os portugueses, registro feito por Hans Staden. Como é sabido, Hans Staden foi aprisionado pelos índios para depois ser comido, o que acabou não acontecendo, e, graças a esse fato, Hans Staden pode relatar os costumes dos tupinambás nas suas crônicas no século XVI. Em busca de resgatar as nossas origens, os modernistas estudaram os textos coloniais, sendo que o de Hans Staden que falava da antropofagia indígena foi valorizado, uma vez que viram no relato desse ritual a explicação convincente para a gênese do movimento.

O grupo que havia participado do jantar de rãs, dias depois, reuniu-se para o batismo da pintura de Tarsila denominada *Abaporu*, antropófago em tupi-guarani, quadro que teria sido o estopim para a subsequente redação do *Manifesto Antropófago*. Para alguns pesquisadores, Raul Bopp teria sugerido, nessa ocasião, a realização de um movimento em torno do quadro, o que se concretizou através da fundação do *Clube da Antropofagia* juntamente com a *Revista de Antropofagia*. Raul Bopp afirma que a líder, a semeadora de ideias do movimento foi Tarsila e que Oswald seguia as suas orientações. De toda forma, sendo sugestão de Bopp, de Tarsila ou de Oswald, a Antropofagia foi um anseio coletivo de uma elite artística que via a necessidade de mexer nas artes e romper com a Europa como forma de modernização. É bem verdade que grande parte dos participantes do movimento tinha estudado na Europa, além de muitos viajarem com certa regularidade para lá o que os aproximava mais ainda da cultura europeia. É fato também que a Antropofagia recebeu

inúmeras influências: Marx e o pensamento revolucionário, Freud e a psicanálise; o surrealismo de Breton; o Manifeste Cannibale de Picabia; a questão do selvagem de Rousseau e de Montaigne; a bárbarie de Keyserling, enfim uma série de eventos para além das nossas fronteiras que acabaram por determinar o surgimento do referido manifesto. Segundo Augusto de Campos (1975, p.10), por mais que a crítica queira estabelecer como precursores da *Revista de Antropofagia* e do *Manifesto Antropófago* a revista *Cannibale* e o *Manifeste Cannibale Dada* de Francis Picabia, ambos de 1920, não há uma associação efetiva, uma vez que o canibalismo dadaísta foi pura fantasia, não tinha ideologia, enquanto a Antropofagia foi um movimento com propostas claras de transformação em todas as áreas.

Vale destacar que a revista e o manifesto franceses são de 1920 e que naquele momento era o auge do primitivismo e da arte africana, o que justifica o aparecimento, como afirma Augusto de Campos (1975, p.10), da metáfora do canibalismo presente nas vanguardas europeias. De posse desse universo de tendências, Oswald redige o *Manifesto Pau Brasil* em 1924 que já antecipa a digestão antropofágica:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia (ANDRADE, 2011, p.331).

Oswald concretiza a devoração das diferentes vertentes com a publicação do *Manifesto Antropófago* em maio de 1928 no número 1 da *Revista de Antropofagia*, cujas publicações vão até agosto de 1929. Como notamos, a Antropofagia não ficou restrita ao manifesto ou a alguns números da revista, ela teve uma existência de mais de um ano, observando-se, ao longo desse tempo, o amadurecimento crítico das reflexões políticas, sociais, linguísticas, psicanalíticas e literárias.

Salientamos que o fato de o Manifesto Antropófago ser datado do ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha remete explicitamente ao naufrágio do

primeiro bispo, D. Pedro Fernandes Sardinha, que foi devorado pelos caetés. Esse episódio passa a ser para os modernistas antropófagos o marco do calendário antropofágico, uma paródia do calendário cristão que é contado a partir do nascimento de Cristo. Destacamos que o bispo Sardinha foi devorado pelos caetés em 1556, ou seja, o correto historicamente falando seria datar o Manifesto de 372 e não de 374, no entanto, não existia a preocupação na exatidão da data, o que importava era o ressignificação do evento, já que eles se apropriaram desse fato para usá-lo como instrumental do movimento. Além disso, o que os modernistas antropófagos fizeram foi inverter a visão dos colonizadores que apagaram qualquer vestígio da herança indígena para aqui instalar o cristianismo. Na verdade, os antropófagos estabeleceram, como marco do movimento, uma relação dialógica com as diversas etnias, tendo como fio condutor a antropofagia.

### **3.5 Raul Bopp: antropófago de si mesmo**

Como já dissemos, a *escolha* passa por vários aspectos. Ao usar o gênero poema para expressão da contestação, da devoração, da brasilidade, Raul Bopp assume o caráter de universalidade e o teor filosófico do poema. A sua escolha é moderna, pois considera a liberdade de expressão, preocupa-se com o efeito de subjetividade e afasta-se da estética clássica, em que racionalismo e objetividade preponderavam.

Ao escolher a postura antropofágica para nortear tanto a sua vida pessoal como a de escritor, reconhece, como os modernistas do primeiro tempo, a necessidade de incorporação da diversidade, de incorporação do outro na configuração de nossa identidade. Dessa forma, é possível encontrar processo análogo à *carnevalização bakhtiniana*, a desestabilização e a subversão do mundo oficial, valorizando a mistura, a coexistência das diferenças e a dissipação das desigualdades:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca (...). As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a



*maxixe* através da referência à dança e à expressão *Acugêlê banzai!* que reúne lexias de origem diversas: africana- *acugêlê* e japonesa – *banzai*. Bandeira mostra a mistura e as partes que a compõem, não havendo apagamento das influências, o que é pontual em Bandeira torna-se a tônica dos antropófagos.

Vale também dizer que, embora o *ethos do revoltado* marque os modernistas de primeiro momento, notamos a preocupação em destacar, nos textos dos escritores desse período, a alegria do povo brasileiro. Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928 afirmava que *a alegria é a prova dos nove* preconizando uma postura de revolta contra a sisudez das instituições e da moral burguesa. Para trabalharem a temática da contestação, da devoração, da busca da identidade fruto da transculturação, os autores escolhem lexias evocativas de culturas diversas que contribuíram para a formação de nosso povo. A agenda antropofágica escolhe, então, colocar em pauta as relações entre as etnias submetidas por mais de 400 anos ao processo de coisificação.

Ao escolher o passado, escolhe recontar a história pelo olhar daqueles que foram submetidos. Bopp faz uso do tempo mítico em seus poemas, tempo que implica permanência, que se eterniza porque se relaciona com o mundo dos homens, mas não é determinado pelo mundo dos homens.

Ao escolher pensar o Brasil, o antropófago Bopp sai em busca da emoção poética, *reencantando* o proibido, o tabu: o mito, a fala popular; as manifestações, as práticas de feitiçaria africana e indígena; as construções que nos transportam para o mundo não civilizado, ou melhor, não catequizado. Eis o lema antropofágico: *transformar o tabu em totem* é essa a opção de Bopp: usar a poesia para *totemizar* o tabu.

Ao escolher a poesia, busca o que era tabu para libertá-lo dessa condição. Busca a liberdade, um modo de dizer diferente, usa o passado, o mito e o sonho, dá voz àqueles que eram mudos, dá direito, na poesia, como afirma Bosi, à existência, à presentificação:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro - o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente (BOSI, 1977, p.112).

Escolhe, como se verá, uma poesia cênica que contempla o gênero narrativo e o dramático, uma poesia escrita para ser encenada ou, no mínimo, para ser lida em voz alta. Como bom antropófago mistura os gêneros, utilizando uma poesia narrativa com marcas para encenação. Os *causos*, as lendas são incorporadas na cena moderna e antiga ao mesmo tempo, afinal o tempo boppiano é o tempo real e surreal, é o tempo da história, da memória, da fantasia e do sonho.

A opção por um tipo de cena que origina e engendra o discurso popular não é desprovida de intenção, pois é através dela que o discurso popular antropofágico se sustenta na obra boppiana. O próprio apelo da sonoridade é uma forma de transportar o coenunciador para o universo da oralidade popular ou ainda para o universo da natureza onde se encontram em harmonia com o homem as aves, as árvores, os rios, os animais, enfim os elementos que caracterizam a integração do homem com a natureza.

Escolhe uma poesia sonora que faz ecoar o mito, que faz vibrar de significação os fonemas, como considera Bosi:

A invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo (BOSI, 1977, p.51).

Escolhe uma poesia visual, típica do itinerante, do viajante que busca captar o que seus sentidos percebem. No trecho a seguir, vemos inicialmente a referência à imagem total - *paisagem encharcada* - e depois ao

detalhamento dessa imagem - *lunar espesso* - e - *árvores* -. Para demonstrar que as árvores têm as copas cheias, há a comparação com *pássaros inchados*, ou seja, a referência é visual: corpo do pássaro e o corpo (a copa) da árvore:

Paisagem encharcada  
O luar espesso amansa as águas  
Árvores parecem pássaros inchados  
(XXII, CN p.173).

O poema *Casos da negra velha* em que a árvore deseja virar elefante e sai correndo no meio do mato mostra a apropriação das características do surrealismo, onde o sonho impera. Importante destacar a evocação da África através do verso *Aratabá-becúm*, que incorpora a musicalidade africana:

A floresta inchou  
  
Uma árvore disse:  
-Quero ser elefante  
E saiu caminhando no meio do mato.

*Aratabá-becúm*

Aquela noite foi muito comprida  
Por isso é que os homens saíram pretos  
(Casos da negra velha, Ur, p.203)

Ao escolher a liberdade, faz uso da sensação e do efeito de subjetividade. A escolha pelo tempo passado é também uma escolha pelas sensações, como se vê em *Serra do Balalão*, poema que narra a história de um negro acusado, injustamente, de ter matado o seu patrão. À acusação impiedosa se opõe a imagem do negro apavorado que jura ser inocente.

- Foi você! Foi você!  
- Não fui eu, não sinhô.  
O negro tremia e jurava  
Mas nada ajudou. Coitado!  
Foi enforcado na entrada da vila.  
(Serra do Balalão, Ur, p.212).

Existe também, é verdade, além da escolha do tempo passado, a escolha pelo tempo do coração, como vemos no poema *Coco*, cujo título é referência a uma dança e é uma declaração de amor a Pagu. A ginga da

dança de origem africana e indígena que dá nome ao poema se caracteriza pela cantoria, batida de palmas e percussão. O ritmo do poema acompanha a dança. Ressaltamos que o uso da dança africana acentua a sensualidade de Pagu. O uso do diminutivo *querzinho* intensifica a afetividade, o carinho:

Pagu tem os olhos moles  
uns olhos de fazer doer  
Bate-coco quando passa  
Coração pega a doer.

Ehi Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer.

Passa e me puxa com os olhos  
provocantíssimamente  
Mexe-mexe, bamboleia,  
Pra mexer com toda a gente.

Ehi Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer.

Toda gente fica olhando  
Seu corpinho de vai-e-vem  
Umbilical e molengo  
De não-sei-o-que-é-que-tem.

Eh Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer.

Quero porque te quero.  
Como não hei de querer?  
Querzinho de ficar junto  
Que é bom de fazer doer.

Eh Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer (Coco, Ur, p.216).

Podemos dizer que, ao viajar pelo Brasil e inventariar a cultura brasileira, Bopp expandiu a língua portuguesa. Ele reforçou, até mesmo de maneira não intencional, que a herança musical africana seria nata. Sendo assim, a brasilidade, a partir dele e de outros antropófagos, passar a ter de ser composta de música, como se vê na menção ao nome das danças e ao nome de instrumentos africanos e indígenas que passam a participar das poesias, ou seja, lexias de outros povos passam a compor o nosso léxico.



Com a liberdade como bagagem fundamental, Bopp, como viajante, fez da sua poesia o diário de bordo das impressões e das sensações dos diversos lugares por onde passou, colhendo história, costumes e elementos do imaginário para inserir em seus poemas. Ressaltamos a presença do diálogo, da heterogeneidade discursiva mostrada e marcada como recurso estilístico para aproximar a poesia da informalidade:

(...)  
-Coitadinha da moça  
Como será o nome dela?  
Se eu pudesse ia assistir o casamento  
  
-Casamento de Cobra Grande chama desgraça, compadre.  
(...) (XXIX, CN, p.185)

Livre das exigências do mundo oficial, Bopp incorpora a viagem em seus poemas: uma viagem pelo tempo e pelo espaço. Não é à toa que Augusto Massi, no artigo *A forma elástica de Bopp*, nomeia como um subitem do texto, *Turista aprendiz: trabalho de campo, trabalho de texto* para se referir justamente à associação entre as viagens e a produção boppiana, tecendo o seguinte comentário:

Os críticos construíram em torno deste aspecto irrequieto e errático de sua personalidade uma autêntica boppiana. Entretanto, nenhum deles sublinhou como os constantes deslocamentos pelo país antecipavam aquele espírito de pesquisa e descoberta do Brasil que pautaria a famosa caravana modernista. Diria mais, ninguém revelou como a experiência da viagem sempre esteve ligada à gênese do seu fazer poético. O que parecia motivação existencial acabou por determinar, no nível dos temas e das formas, uma configuração estrutural da obra. Desde os primeiros versos, Bopp apresenta uma percepção poética afinada com o olhar antropológico. À medida que multiplicava as incursões pelo país, não deixava de registrar suas impressões. A serialidade temática dos poemas- “Temporal amazônico”, “Olinda”, “Copacabana”, “São Paulo” – demonstra uma intenção de fixar marcos, inventariar diversidades étnico-culturais e resgatar um vasto repertório de mitos e lendas (MASSI, 1998, p.15).

Notamos assim que a poética de Raul Bopp pode, sem dúvida, ser caracterizada como ousada em relação, sobretudo, à forma de conceber a brasilidade. Ousadia que vemos na prática da viagem como forma de

conhecimento das diferentes culturas.

Podemos falar em poética da viagem, poética do espaço, pois ela leva em conta, no nosso entendimento, o percurso pelo espaço físico, pelo espaço do sonho, da magia, do mito, da memória, da história. Todos sem delimitação de fronteiras, de contornos. Tanto é que o espaço da memória se entrelaça com o espaço do mito. É a amplitude desses espaços que leva à prática da viagem de conhecimento e reconhecimento do país.

O que importa para a configuração da brasilidade, segundo o estilo de vida e de poesia do autor é mostrar a história, a geografia, a religiosidade e os costumes do Brasil. A ideia de desbravar as florestas, decifrá-las, percorrer caminhos pelas terras do Sem-fim configura o olhar antropológico de Bopp.

Observamos em *Cobra Norato*, por exemplo, que as escolhas lexicais contribuem para indicar a imensidão territorial: *as terras* são caracterizadas pela locução adjetiva *do Sem-fim*, cuja escolha um espaço maior, graças aos fonemas nasais que prolongam a palavra:

Um dia  
eu hei de morar nas terras do Sem-fim (I,CN p.148).

As *terras do sem fim* apontam para a grandeza do espaço territorial. Em *História (Poemas Brasileiros)*, vemos que essa noção de espaço amplo reaparece a partir do uso de lexias que sugerem a dimensão do território, o poeta cria, inclusive, um composto para caracterizar a amplidão territorial: *geografia-do-sem-lhe-achar-fim*, o volume inusitado dessa forma composta por justaposição mais uma vez pode ser associado à semântica, à grandeza do espaço, em que o início da expressão *sem* está separada do final *fim* por várias palavras, o que torna mais distante do fim, tratando-se de uma construção verbo-visual:

(...)  
Então  
eles marcharam por uma geografia-do-sem-lhe-achar-  
fim.(...)(História, PB, p.242-243).

Tratando da poética de espaço, observamos que o viajar pelo sonho, pela magia, pelo mito são formas de apresentar as diferentes culturas. *Cobra Norato* é exemplo dessa proposta, uma vez que, para entrar no universo da fantasia, é preciso *apagar os olhos* para só depois entrar na *floresta cifrada*. O adjetivo *cifrada* contribui para o clima de mistério, afinal a floresta é um enigma que deve ser decifrado:

(...)  
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  
(I, CN, p.148)  
Começa agora a floresta cifrada (...) (I, CN, p.149).

A fusão das influências culturais é marcante. *Cobra Norato* é uma lenda amazônica sendo que Norato, ao buscar a filha da rainha Luzia pelas terras do sem fim, tem de fazer alguns feitiços de origem africana, como é o caso da *mironga*. Destacamos também o fato de a lexia *mironga* fazer parte, como já dissemos, das cem palavras de sabor brasileiro que constavam do anexo à tese da *Subgramática* de que fala Raul Bopp em *Vida e morte da Antropofagia*. Nesse livro Bopp afirma ser *mironga* uma das palavras mais bonitas do idioma, mas aponta *charme indecifrado* como o seu significado, o que no nosso entendimento não se adequa ao sentido do trecho destacado, pois no verso *fazer mirongas na lua nova* é fazer feitiços na lua nova. O sentido de charme cabe no exemplo do próprio autor: “Mironga, uma das palavras mais bonitas do idioma.” Mironga de moça branca”, espécie de charme indecifrado, com algumas misturas de malícia e encanto” (BOPP, 2008 p.70).

Os *causos* também aparecem na poesia, afinal eles representam a brasilidade que abarca o popular. Interessante observar que o tradicional em Bopp vira moderno. Ao incorporar as tradições culturais regionais e populares, o autor alarga os horizontes da sua poesia. Ao misturar as influências, ele aponta para o Brasil da diversidade. Assim vemos *causos*, pajelança e ritual afro. Ressaltamos a musicalidade que Bopp utiliza para contar as diversas manifestações populares.

No *causo* de Joaquina Vintém, a presença do diálogo intensifica a informalidade, além da presença da quadrinha popular: *Tava lavando roupa maninha*:

(...)

Tava lavando roupa maninha  
quando Boto me pegou

- Ó Joaquina Vintém

Boto era feio ou não?

- Ai era um moço loiro, maninha

tocador de violão (...) (XXIV, CN p.176).

Raul Bopp afirma, em *Vida e Morte da Antropofagia*, que uma das teses do movimento tratava da libido brasileira constando o boto como o *Don Juan* da Amazônia:

Outra tese seria sobre a libido brasileira (história do sexo cifrado). Constaria de um estudo fundamentado sobre o boto, uma espécie de dom João da Amazônia. Por onde ele passa, deixa um clima de suposições.

- Quem foi?

- Foi o boto.

Imunizou o artigo 266, do Código Penal. Há, também, árvores com atributos mágicos. Moça teve um filho sem conhecer homem. Curandeiro, na lua nova, fica espiando a orgia da noite. Colhe ervas de distorcer quebranto. Prepara puçangas para seduções femininas. Usa amuletos com força de sortilégios (olho de boto, esporão de alencó). Ficam almas sequestradas pela bruxaria. (BOPP, 2008, p.74).

As crenças africanas e os rituais apresentam a musicalidade, o canto e a dança, elementos que compõem a brasilidade. Vale dizer que *mandinga* fazia parte das cem palavras de sabor brasileiro de agrado dos antropófagos. A inserção de *Ai orerê /que o taí-taí tá ay evoca pela sonoridade*:

Tincuã pia de noite  
assustando as almas.

Pai da mandinga está chamando o mato.

Já chegou a lua nova  
Com o seu mundo de assombração.

Adiante num terreiro,  
ao redor da fogueira murcha,  
preto velho arrasta o corpo

na cadência amolentada do tambor.

Negras regueiam num compasso lento  
rebolando a bunda.

*Ai orerê*  
*que o taí-taí tá ay. (...)* (Macapá, CN, p.211).

Entrando na poética do espaço da memória, da viagem pela memória, Bopp se dedica, de acordo com a proposta da Antropofagia, a recontar a História do Brasil, de modo a contar os diferentes costumes, evidenciando a participação de diversas etnias na nossa formação.

É assim que em *Urucungo* o poeta mostra a trajetória do negro desde a África até o Brasil, enfatizando a herança cultural africana. Ressaltamos o fato de a poesia boppiana ir à África buscar a musicalidade local e mostrar como ela foi se incorporando na nossa cultura. O negro daqui é o negro reinventado:

(...)

Perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem,  
a toada dos negros continua:

*Mamá Cumandá*  
Eh Bumba.  
*Acubabá Cubebé*  
Eh Bumba (Urucungo, Ur, p.198).

Outro exemplo de viagem pela memória é o poema *Herança* em que, com humor, o poeta apresenta as nossas heranças culturais, incluindo os ditos populares, as cantórias e o imaginário nacional:

A serra morde as carretas.  
Povo *puxa bendito* pra vir chuva.

Nas estradas vazias  
cruzes sem nome marcam casos de morte.  
As vinganças continuam.  
Famílias se entredevoram nas tocaias.

Há noites de reza e cata-piolho.

Nas bandas do cemitério

Cachorro magro sem dono uiva sozinho.

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

O curioso em Bopp, insistimos nesse aspecto, é o uso da tradição como centro da modernidade. É bem verdade que esse era um pensamento dos antropófagos, que ele desenvolveu com maestria em suas poesias. Não há rejeição, a poesia busca a incorporação das diferenças, por isso a viagem é necessária.

Temos, por exemplo, na década de 1920 do século XX, *Cobra Norato*, obra de valorização do imaginário nacional em que o personagem Norato segue a pé caminhando pelas terras do sem fim e, na mesma década, o longo poema *Como se vai de São Paulo a Curitiba*<sup>12</sup>, em que o enunciador vai de carro até Curitiba, descrevendo a paisagem das cidades por onde passa, mostrando uma São Paulo já em processo de urbanização em contraste com as outras cidades predominantemente rurais. Em dado momento, a constatação de que o motor substituía os músculos e depois o desejo de velocidade:

Retangulam-se em lavouras os antigos poteiros de pasto dos  
animais da carroça.

O motor vai substituindo os músculos.

(Fases da nossa evolução rural). (...)  
(Como se vai de São Paulo a Curitiba, p.130).

Notamos na poesia boppiana, o uso da linguagem telegráfica e da técnica da bricolagem, da justaposição de imagens na caracterização da natureza e dos espaços, como se vê no trecho abaixo:

Em Itapetininga. Km. 177.

---

<sup>12</sup> O poema *Como se vai de São Paulo a Curitiba* consta, em livro, apenas na edição com a qual trabalhamos, a edição de 1998, organizada por Augusto Massi :*Poesia Completa de Raul Bopp*. Até então o poema era inédito em livro, tendo sido publicado na revista mensal *Feira Literária*, v.III (SP. Empresa de Divulgação Literária, março de 1928). (MASSI, 1998, p.145)

Cidade como todas as outras, para quem passa depressa.

Uma praça com um bustinho. Ruas geometrizadas e varridas.

Ajuntam-se curiosos. Comentários sobre marcas de automóveis.

O chofer esparrama a gurizada que apalpa o pescoço do nosso “Studebaker” (...) (*Como se vai de São Paulo a Curitiba*, p.135).

A poética da viagem contempla a assimilação contínua dos diferentes gêneros líricos, narrativos e dramáticos. A obra de Bopp parece, como já dissemos, escrita para ser dramatizada, ela é cênica, é visual e auditiva, repleta de descrições da natureza. Os aspectos sonoros e visuais são determinantes na caracterização do caminho escolhido pelo poeta-viajante para mostrar os diferentes espaços e a antropofagia é responsável por traçar o rumo das suas viagens.

Concebemos aqui a antropofagia como um instrumento discursivo de persuasão para cultivar a nova ideia de brasilidade que levava em conta as diferenças, o outro na constituição de nossa formação. Renato Ortiz retoma o também estudioso da cultura brasileira, Eduardo Jardim, para assinalar que ambos veem os escritores modernistas, sobretudo os do pós 1924 como responsáveis pela elaboração de um projeto cultural amplo. Ortiz atenta para a ideia de que só seremos modernos quando formos nacionais, ou seja, vincula a modernidade à nacionalidade:

A questão da brasilidade se transforma assim no centro da atenção dos escritores e vai gerar vários manifestos como o Pau-Brasil, Antropofágico, Anta. Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma “fantasia” que aponta para a modernização da sociedade como um todo. As perspectivas, é claro, serão orientadas politicamente segundo os grupos e as frações que compõem o movimento mais à esquerda com Oswald de Andrade, à direita com Plínio Salgado. O que importa, no entanto, é perceber que por trás dessas contradições existe um terreno comum quando se afirma que só seremos modernos se formos nacionais. Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional. O Modernismo é uma idéia fora do lugar que se expressa como projeto (ORTIZ, 2001, p.35).

É essa ideia da década de 1920 de sermos modernos na medida em que formos nacionais, que embasa o projeto antropofágico de devoração das culturas sem o apagamento das influências.

Destacamos que falar em mistura é algo comum a todas as culturas, uma vez que não existe pureza, todos somos frutos da mistura, mas o que chama atenção no em Bopp é o fato de, na década de 1920, num momento segregacionista, o autor utilizar a poesia como forma de pensar o Brasil, tendo a percepção antropofágica de não excluir, de agregar de reinventar constantemente o país.

Apropriamo-nos do atributo de Massi a Bopp- *antropófago de si mesmo*-, pois entendemos que a obra poética boppiana é marcadamente voltada para a inserção do outro. Bopp apaga as marcas pessoais de sua presença e abafa a sua voz:

Ao relatar seu aprendizado, o viajante apaga as marcas de sua presença e poder encantatório da narrativa nos transporta para o universo mesclado das paixões reais e imaginárias. O bom contador de histórias abafa sua voz pessoal, reencena o vivo diálogo diante de nossos olhos (MASSI, 1998, p.33).

Finalmente, ao permitir que versos viajem de um livro para outro, Bopp possibilita modificações constantes, sendo que a cada retorno, como considera Massi, os versos trocam de pele numa manobra rítmica que promove um diálogo das partes com o todo. Podemos dizer, então, que o trabalho de reescrita constante, a preocupação dialógica faz de Bopp *um antropófago de si mesmo*.



## Capítulo 4

### Bopp: a cor e o som da identidade

#### 4.1 Bopp: turista antropófago

A brasilidade fruto do conceito de transculturação, de devoração proposta pela antropofagia se concretiza, em Raul Bopp, a partir da poética da viagem pelos espaços físicos e pelos espaços da memória, traçando um roteiro dos lugares, dos costumes, e dos hábitos das populações investigadas pelo poeta.

Há claramente uma preocupação em inserir o leitor na viagem pelo Brasil, guiando-o e levando-o a aprender expressões e costumes até então desconhecidos, não compartilhados nos centros urbanos.

A atmosfera criada é de total entrega à viagem que se constrói e reconstrói num ato de constante devoração. Bopp nos apresenta Olinda, Copacabana, os morros cariocas, as favelas, a cidade de São Paulo, o percurso de São Paulo a Curitiba, o Amazonas, enfim um roteiro turístico antropofágico e antropológico de presente e passado pelo país, em que os espaços físicos são descritos com a mesma fidelidade dos espaços da memória.

As descrições, as narrativas, o *ethos*, o modo de dizer evocativo de culturas vão compondo os cenários dos poemas. Ora é a floresta cifrada, selvagem em que se nota a antropomorfização, sendo que *as velhas árvores grávidas cochilam e a floresta vem caminhando* (II, CN, p.150 e XVII, CN, p.167) ora é cidade, em que o vagabundo *não tem liberdade de preguiça, onde o tempo custa caro* (São Paulo, VA, p.119)

Observamos, pela leitura da obra poética de Raul Bopp, a existência da recorrência de elementos caracterizadores da brasilidade afinados com

preocupação antropofágica de deglutição da diversidade. Com base nessa constatação, segmentamos o nosso *corpus* de estudo a partir da temática espacial da viagem do poeta: espaços geográficos e espaços da memória, temporais e atemporais. Seleccionamos as obras *Cobra Norato* e *Urucungo* para análise, uma vez que são contemporâneas das ideias antropofágicas, refletindo a preocupação com a constituição do conceito de brasilidade a partir do *ethos* antropofágico. Entretanto, refereremo-nos a outras obras para exemplificar alguns modos de dizer boppianos

A poética boppiana é uma poética da viagem pelos espaços nacionais em busca de conhecer, reconhecer e assimilar culturas diversas, numa prática antropofágica. Assim, o poeta viajante retrata o espaço físico, a geografia sem contornos e a natureza desmedida, além de retratar o espaço da memória, no qual insere a história, as origens, os costumes, o imaginário nacional. Essa viagem é também o resgate da sonoridade presente em cada um desses espaços.

Podemos falar em som da identidade quando nos referimos à poética boppiana porque ela se apoia na sonoridade para nos transportar para esses diferentes espaços. Bopp levou à risca a ideia de idioma escrito a lápis de cor, inserindo em sua obra, de maneira antropofágica, a ternura e as ressonâncias das diversas etnias:

Esse é um idioma, pode-se dizer, escrito a lápis de cor. Quase infantil. A ternura de raças em lá-menor manifesta-se em formas próprias, em palavras com íntimas ressonâncias. O surrealismo brasileiro está aí, livre, desgovernado, fundando sílabas novas, com uma frescura primitiva. É preciso apenas sensibilidade para senti-lo (BOPP, 1946).

Ao falar da África, o poeta recorre a elementos da musicalidade da cultura africana para nos levar para esse continente; quando retrata a natureza, são as onomatopeias que nos remetem à floresta, são as repetições, por exemplo, que auxiliam na sugestão da imensidão do espaço. Muitas expressões são hifenadas pelo poeta sugerindo o modo de falar, a representação escrita da fala e a cristalização de algumas expressões. É sempre o som que nos guia pelos diferentes espaços.

Além do som, a cor também está presente na poética boppiana. As imagens, comparações, metáforas nos levam a ambientes luminosos, escuros, amplos, fechados, representativos da geografia e da memória.

Finalmente, é preciso dizer que os espaços são metaforizados constantemente, sendo que a natureza é personificada como se fosse necessário atribuir a ela uma dinamicidade maior, propondo uma integração entre ela e o homem.

## **4.2 A viagem pelo espaço físico e pelo espaço da memória**

A poética boppiana é visual e sonora. Afinal como poeta viajante, Bopp desenvolveu uma habilidade em captar as imagens e os sons da natureza, das paisagens nacionais. Seus poemas são relatos dessas viagens, em que observamos a descrição cuidadosa dos espaços, dos diferentes cenários.

Destacaremos a seguir alguns espaços caracterizados em trechos de poemas, apenas a título de exemplificação dos espaços constitutivos da obra poética. Posteriormente, nos próximos itens, passaremos a análise dos poemas que julgamos mais significativos de cada obra poética e mais representativos da segmentação temática: espaço físico e espaço da memória. Vale, no entanto, a ressalva de que frequentemente esses espaços se cruzam num verdadeiro percurso antropofágico. Mantivemos, entretanto, a segmentação temática a fim de facilitar a análise.

A natureza e a cidade constituem, por exemplo, o espaço físico; já a história, os costumes, os mitos, as lendas constituem o espaço da memória. A natureza é apresentada nos poemas quer pela descrição visual e sonora de um momento do dia (amanhecer, entardecer...), quer pela descrição da floresta, da Amazônia. A natureza é utilizada não como cenário passivo, ela interage em prol da constituição da brasilidade.

Em *Matinal*, o amanhecer é descrito pela imagem da cabeça do sol num prato de ouro, numa alusão à imagem bíblica de Salomé, sendo que a luminosidade do sol se expande mais ainda por estar num prato de ouro, é um amanhecer verdadeiramente ensolarado. O verde-louro nos remete ao *verde-louro desta flâmula* que se relaciona ao verde da primavera, ou verde das florestas:

Manhã... sobre um tapete verde-louro,  
A Natureza em luz, que em haustos bebe,  
Como uma enferma Salomé, recebe  
A cabeça do sol num prato de ouro.  
(*Matinal*, VA, p.92).

Em *Cobra Norato*, no universo surreal da obra, a personificação da natureza parece acentuar a interação dela com o homem, já que as ações humanas são atribuídas à sombra, aos sapos, ao mato, às arvorezinhas, à água:

A sombra escondeu as árvores  
Sapos beijudos espiam no escuro  
  
Aqui um pedaço de mato está de castigo  
Arvorezinhas acocoram-se no charco  
Um fio de água atrasada lambe a lama (II, CN, 1998, p.148).

A cidade é apresentada pela descrição visual e/ou sonora, pelas impressões de um determinado momento do dia na cidade. A natureza é, muitas vezes, utilizada como recurso de caracterização da cidade. Ao que nos parece, embora Bopp tenha sido um admirador do progresso, ele já anunciava que em nome desse progresso, a cidade se desumanizava e que a harmonia entre a natureza e a cidade era motivo de encantamento.

No poema *São Paulo*, o contrato firmado pelo Doutor Sylvio de Campo com a Light e a urbanização dos rios são motivo de crítica e tristeza, o Tietê está aborrecido e o Ipiranga tem margens de cimento armado. Ao sugerir que a cidade de São Paulo parece ter sido *feita de encomenda na Casa Sloper*, notamos a crítica à influência dos modelos europeus, já que essa loja de departamentos vendia produtos refinados importados da Europa:

Às vezes eu pego um bonde pra conversar com os rios lá no fim da cidade.  
Mas o Tietê anda muito aborrecido com o novo contrato da Light  
Arranjado pelo doutor Sylvio de Campos...  
(Até o Ipiranga já tem margens de cimento armado.)

São Paulo é tão diferente do resto do Brasil  
Parece que a cidade foi feita de encomenda na Casa Sloper... (São Paulo, VA, p.119).

Em *Olinda*, a cidade homônima é representada pelos muros, pelas ladeiras, pelos sinos que remetem à presença de igrejas. A unidade entre a topografia, arquitetura antiga e o mar revelam uma cidade repleta de lendas que se debruça sobre o mar:

Chego por ver-te. E ante os teus muros paro.  
Sinto um rumor de lendas pelo ar.  
Torres velhas, a praia um desamparo,  
Ruínas que vão morrendo devagar. (...)

No silêncio em que estás horas inteiras  
Ouço passos errantes nas ladeiras,  
de vez em quando o som de um sino....e o mar.  
(Olinda, VA, p.103).

Em *Copacabana*, a cidade é representada pela orla famosa e pelo *rumor da maré cheia*, em que o *ritmo de monotonia* a que o poeta alude caracteriza a imagem do movimento da água do mar se aproximando da areia e voltando para o mar

Venho te ver, Copacabana,  
ante essa curva deliciosa  
que foi riscada junto ao mar.(...)

ouço o rumor da maré cheia  
em ritmos de monotonia. (...)  
(Copacabana, VA, p.104).

Em *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, a cidade de Itapetininga é caracterizada como sendo *igual a tantas outras* apenas para quem passa depressa. O destaque à simplicidade se dá pela presença de um bustinho na praça, geralmente os bustos são colocados com objetivo de enaltecer uma

personalidade da cidade, no entanto a lexia *bustinho* parece diminuir a pessoa homenageada pela escultura. A cidade ainda é caracterizada pela limpeza e planejamento urbano com *ruas geometrizadas e varridas*:

Em Itapetininga. Km. 177.  
Cidade como todas as outras, para quem passa depressa.  
Uma praça com um bustinho. Ruas geometrizadas e  
varridas.  
(CSVSPC, p.135).

Em *Favela*, o espaço retratado é o dos morros para onde os negros foram construir suas moradias:

Meio-dia  
O morro coxo cochila.  
O sol resvala devargazinho pela rua  
torcida como uma costela.  
(Favela, Ur, p.218)

A viagem de Bopp pelo Brasil registra além do espaço físico, relatos de nossa história, do fabulário nacional, dos costumes, da religiosidade, dos ritmos e da musicalidade. Tudo é colocado junto e misturado na poesia como recomenda a antropofagia. Nada é apagado, as influências estão presentes e marcadas. A sonoridade é determinante, pois evocará diferentes espaços em outros tempos. O modo de falar das regiões, as rezas, as músicas, os feitiços auxiliam na caracterização dos espaços. Podemos falar em espaço da memória a partir de cenas de fatos históricos e de cenas de lendas, dos mitos, dos costumes.

Em *História*, o poeta alude à descoberta do Brasil:

- Terra como é teu nome?  
Cortaram pau. Saiu sangue.  
- Isso é Brasil!

No outro dia  
o sol do lado de fora assistiu missa.  
Terra em que Deus anda de pés no chão!  
(História, PB, p.242).

Em *Urucungo*, o poeta fala da vinda dos escravos para o Brasil, a tristeza, a memória das coisas que ficaram do outro lado do mar:

Erguem-se das solidões da memória  
coisas que ficaram no outro lado do mar.

Preto velho nunca mais teve alegria. (*Urucungo*, Ur, p.198)

Em *Caratateua*, o poeta retrata uma tradição, um domingo de festa, uma procissão. O modo próprio de falar da região é marcado pelo *descurpe* no lugar de *desculpe* e a sonoridade produzida pelo sino alude ao momento de contribuição, costume característico de festas religiosas:

Vem à frente o sacristão  
Não me empurre  
Descurpe  
É domingo de festa. Ronca a puíta. O sino bate:  
*Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.*  
(*Caratateua*, Ur, p.201).

Em *Marabaxo*, o poeta retrata um costume, uma dança folclórica:

Marabaxo de toada triste.  
Negro velho dança no rancho  
Pisando com a perna pesada no chão pegajoso.

*Bum. Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*  
(*Marabaxo*, iUr, p.202).

O espaço da memória contempla também o mito, assim em *Geografia do mal-assombrado* da obra *Parapoemas*, o enunciador parte da dimensão física do país, passa pela questão étnica e apresenta elementos do imaginário, tais como lobisomem, mula-sem-cabeça. Faz referência, ainda, a práticas religiosas variadas como a reza do creio-em-deus; a mandinga; a puçanga; os banhos-de-cheiro, demonstrando a nossa diversidade cultural bem ao gosto da antropofagia:

Somos um Brasil fora das medidas,  
de contornos fortes com alma compósita, sem demarcações  
étnicas  
com um largo quadro de solecismos sociais.

Temos uma geografia do mal-assombrado, de mandinga e mato, com puçangas e banhos de cheiro. (*Geografia do mal-assombrado*, Pp, p.310).

É a partir da perspectiva antropofágica de *um Brasil de contornos fortes com almas compósita, sem demarcações étnicas* que passaremos a análise dos poemas.

### **4.3 Urucungo**

A obra poética *Urucungo*, publicada em 1932, apresenta alguns poemas sem data e outros datados de 1924, 1926 e 1928. A obra combina, como afirma Massi (1998, p.23) o interesse estético pela arte negra das vanguardas europeias e a busca da compreensão do fenômeno da aculturação. Segue uma perspectiva histórica, iniciando com Pai-João recordando o Congo e termina com registros do negro “livre” vivendo nas favelas, mostra a violência da escravidão que retirou o negro de seu espaço provocando, dentre outras reações, o banzo, a melancolia em relação à terra natal.

Os modernistas antropófagos compreenderam que os negros foram vítimas, além da violência efetiva, da violência simbólica, da imposição do discurso, da imposição de formas de representação na memória. A agenda antropofágica considerou urgente, então, depurar as relações entre as etnias submetidas por mais de 400 anos de coisificação. *Urucungo* não omite o percurso sofrido pelos africanos, mostra que o sofrimento não está no campo mítico, mas sim no histórico e que se desdobra nas mazelas das populações negras e marginalizadas que se estabeleceram nos morros, sendo premente na obra a perpetuação da marginalização econômica e simbólica. Bopp soube, como afirma Massi (1998, p.25) beber nas fontes míticas da tradição africana, nas ricas camadas sonoras da música que enforma festas religiosas e, principalmente cantos de trabalho. O título *Urucungo* remete ao instrumento musical de percussão de origem africana que é mais conhecido como



berimbau, há vários outros poemas da obra cujos títulos e versos apresentam registros da sonoridade africana. Bopp expressou o desejo de fazer um livro *urucungo*, só de gemido de negro:

Esotericamente, eu tinha intenção de fazer um livro “urucungo”, só de gemido de negro. Uma parte: África, pré-histórico, sexual e místico. Outra parte, era o cativo, troços de lavoura, etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas) e no fim uma seçãozinha de “chorados” e “cata-piolhos” que é uma espécie de cantiga de ninar (BOPP, p.197).

Bopp faz um diagnóstico que aponta para a não inserção dessas populações no surgimento do capitalismo moderno brasileiro antevendo motivos das revoltas que solaparam a jovem república. Vale salientar que a memória do poeta está colocada numa dimensão temporal, portanto, é impossível neutralizar o seu estilo em relação à historicidade. Basta reforçar que os elementos citados são ressaltados em um mundo que se via branco e que se mantinha distante das agruras do mundo negro, que não tinha vez na memória oficial, mas entrou na memória poética. Importante destacar que, enquanto as fotos dos negros eram tiradas de longe para se mostrar que o país era de brancos, Bopp usa a poesia para fotografar de perto a presença dos negros na nossa sociedade.

#### **4.3.1 *Urucungo e a memória: história, língua, costumes***

*Urucungo* é o primeiro poema da obra homônima, em que há a presença do personagem-mítico Pai-João que vai recordar com tristeza *as coisas que ficaram no outro lado do mar*. Pai-João, figura retratada por Arthur Ramos como um símbolo da resignação, o *Uncle Remus*<sup>13</sup> do folclore brasileiro, é apresentado como uma figura trôpega, de fala confusa que narra histórias da Costa, contos, parlendas, além de com sua voz trêmula cantar as cantigas da

---

<sup>13</sup> As farsas bíblicas do negro norte-americano ampliaram posteriormente o seu âmbito de ação. Deixaram os templos batistas e emigraram para a rua livre, constituindo um típico “théâtre de la rue”, à moda parisiense do século XIII. O velho Moisés transformou-se então em *Uncle Remus* que conta em *slang* negro, instrutivas e curiosas histórias aos seus sobrinhos. São lendas dos velhos campos de algodão, canções, histórias religiosas e fábulas que passaram ao folclore norte-americano (RAMOS, 2007, p.30).

escravidão. Pai-João é a antítese do quilombola, encarna uma forma de resistência que garantiu a manutenção da memória, da tradição. Podemos compará-lo aos *griots* da África, contadores de história, que mantêm a tradição da comunidade através da transmissão oral, como os rapsodos e aedos gregos. Ramos corrobora essa afirmação:

Pai-João é um símbolo onde se condensam várias personagens: o *griot* das selvas africanas, guardador e transmissor da tradição, o velho escravo conhecedor das crônicas de família, o bardo, o músico cantador de melopeias nostálgicas, o mestre-de-cerimônias dos jogos e autos populares negros, o rei ou o príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias (príncipe Obá, Chico-Rei...)O folclore de Pai-João cantou, no Brasil, não apenas as tradições africanas, mas toda a longa e odiosa história da escravidão, de opressão e martírio: os castigos do escravo, a perseguição do branco, a saudade das terras livres... (RAMOS, 2007, p.207).

É exatamente essa a temática do poema: escravidão, saudades da África. A tristeza, o banzo marca o poema cujo título *Urucungo* nos transporta para o som dissonante provocado pela corda desse instrumento nos remetendo à dor, ao sofrimento, ao gemido de negro como era o desejo inicial de Bopp ao escrever os poemas da obra.

O poeta para garantir a atmosfera de memória mais diluída, distante, usa a imagem de Pai-João fumando cachimbo cuja fumaça embaça as lembranças:

Pai-João, de tarde, no mocambo, fuma  
E as sombras afundam-se no seu olhar.  
Preto velho afoga no cachimbo a lembrança dos anos de  
trabalho que lhe gastaram os músculos.  
(Urucungo, iUr, p.198).

A metáfora *as sombras afundam-se no seu olhar* acentua a ideia de que a memória não é mais clara, afinal a *sombra* toma conta do olhar, sendo que a ressonância nasal em moc**ambo**, **som**bras, **afundam**-se, **lembrança** contribui para a atmosfera de imprecisão, de distância, de melancolia. Há uma gradação que leva ao mergulho na memória, assim Pai-João *fuma*, as sombras *afundam* no seu olhar e ele *afoga* a lembrança no cachimbo

mergulhando na recordação. O uso do verbo *afogar* remete à água, possivelmente às lágrimas de dor causada pelos *anos de trabalho que gastaram os músculos* do agora *Preto velho*. As fricativas /f/ em *fuma*, *afundam*, *afoga* e /s/ em *sombras* orientam para os resquícios das lembranças, uma vez que são fonemas cujos sons têm uma duração maior, uma permanência maior. As vogais fechadas /u/, /o/ sugerem a ideia de fechamento, de tristeza, de profundidade, contribuindo para acentuar o mergulho *doído* na recordação.

A seleção lexical orienta para o mundo de pobreza e do sofrimento vitimado pela escravidão, além de escolher lexias do campo semântico da melancolia, o poeta seleciona lexias que pela sonoridade remetem à tristeza. Pai-João encontra-se em um *mocambo*, lexia de origem do quimbundo cujo significado etimológico, segundo o Dicionário Aulete Digital é *esconderijo*, posteriormente sendo associada ao casebre, à habitação precária. O uso de *mocambo* remete, então, à África e à condição de escravo, ao mesmo tempo a predominância de fonemas nasais assegura o sentimento de banzo que perpassa o poema.

A tristeza vai sendo demonstrada ao longo do poema como algo peculiar aos negros do Brasil cuja dança é *nostálgica* e cujo batuque é *soturno*, adjetivos caracterizadores da melancolia, do banzo:

Perto dali, no largo pátio da fazenda,  
umbigando e corpeando em redor da fogueira,  
começa a dança nostálgica dos negros,  
num soturno bate-bate de atabaque de batuque.  
(Urucungo, Ur, p.198).

A dança caracterizada pelo gerúndio *umbigando* e *corpeando* atenta para os movimentos contínuos e sensuais do corpo. A dança é nostálgica porque lembra a terra natal, sendo acompanhada do *soturno* batuque do atabaque. Há o acoplamento do plano sonoro com o semântico, na medida em que o som do batuque é representado pela predominância das oclusivas /b/, /d/, /t//e/k/ que remetem ao ritmo sincopado do atabaque: *num soturno*

**bate-bate de atabaque de batuque.** A lexia composta *bate-bate* reforça a junção do plano semântico com o sonoro.

Seguem as lembranças de Pai-João que agora se *erguem das solidões da memória coisas que ficaram do outro lado do mar.* A escolha por *solidões da memória* aprofunda e amplia a tristeza, pelo uso do plural e pelo prolongamento da nasal – *solidões*- nessa construção. O sentimento de banzo será reforçado nos versos seguintes: *Preto velho nunca mais teve alegria. / Às vezes pega no urucungo/ e põe no longo tom das cordas vozes que ele escutou pelas florestas africanas.* Novamente o urucungo surge como o som da dor da separação, o som da saudade da terra, da África. Será assim que Pai-João se lembrará da vida de escravo, quando apanhava de *nhô-branco*. A escolha pelo léxico da crueldade, do tratamento desumano é significativa para dimensionar o sofrimento:

Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco.  
O feitor dava-lhes às vezes uma ração de sol para secar as feridas.  
(Urucungo, Ur, p.198)

*Dói-lhe no sangue, bofetada, ração de sol para secar as feridas* demonstram o universo da crueldade a que eram submetidos os escravos, de forma que, mesmo idoso, Pai-João ainda sente no sangue o sofrimento, ou seja, além da ideia de perpetuação da dor, temos também a ideia de sofrimento de um povo, de mesmo sangue.

A melancolia contamina o espaço *lúgubre e selvagem* e com a toada dos negros no refrão que remete ao universo africano, pelo poder evocativo das lexias cuja sonoridade nos aproxima das línguas africanas. O fato de Bopp inserir o refrão de forma dialogada, diferenciando as vozes presentes através da marcação em itálico de uma delas, caracteriza a heterogeneidade discursiva marcada e o protagonismo da voz dos negros:

Perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem,  
a toada dos negros continua:

*Mamá Cumandá*  
Eh Bumba.

*Acubabá Cubebé*  
Eh Bumba.  
(Urucungo, Ur,p,198).

O verso *a toada dos negros continua* indica continuidade, o refrão evocativo da África, a seleção sonora das lexias leva à permanência na memória, é como se os ecos ressoassem por mais tempo.

O poema *Cata-piolho do Rei Congo*, datado de 1926, é o registro de uma cantiga de ninar, com elementos do universo africano, como o rei Congo e com registros da influência sintáticas e fonológicas das línguas africanas no português do Brasil. O subtítulo *Embaló de rede* esclarece tratar-se de uma cantiga de ninar, de embalar. O sonho evoca a atmosfera surrealista adequada à antropofagia. O embalo de rede, o cata-piolho provoca o adormecer lento, configurado nos versos: *Os zoinhos piquininho / já quase fechou*. O sono se metaforiza, ganha ações do topos humano, ao *entrar nos zóio e afundar na escuridão*, e se concretiza quando o corpo está totalmente relaxado, quando a *piroca piruquinha/ tá molinha. Moleceu*:

Cata-piolho do Rei Congo  
(*Embaló de rede*)

Ó Cata-piolho  
me empresta o teu sono.  
Os zoinhos piquininho  
já quase fechou.

O sono entrou nos zóio.  
Afundou na escuridão.  
A piroca piruquinha  
tá molinha. Moleceu  
(Cata-piolho do Rei Congo, Ur, p.199-200).

O cata-piolho embalado por uma escrava negra registra a forma de falar popular que se caracteriza pelo amolecimento linguístico de que fala Freyre (1989, p.331-332), assim, caracterizando esse amolecimento notamos: a falta de concordância de substantivo com adjetivo: *os zoinhos piquininho*; a colocação pronominal popular, o pronome oblíquo *me* inicia a oração: *me*

*empresta o teu sono*; a supressão de fonema inicial em **tá molinha**. **Moleceu**; os diminutivos *zinhos*, *piquininho* seguem a pronúncia e não a ortografia, sendo que a lexia *zinhos* reproduz a junção de **os olhinhos**, havendo vocalização na substituição do /ʎ/ por /i/; *piquininho*, forma de diminutivo popular, reproduz a troca do som /e/ pelo som /i/ na primeira e na segunda sílabas sugerindo pela predominância do som agudo do /i/ um tamanho ainda menor.

Nas estrofes seguintes a cantiga continua e os elementos do sonho vão se misturando com o embalo de rede daí a presença da lembrança da África: *palácio real*, *rei Congo*, *elefantes*. O adormecer da criança é acompanhado pelo sono, pelo sonho do Rei Congo, os sons/sonhos, então, se misturam com o ritmo de parlenda: *Já são quatro. Já são oito. (...) . Já são sete. Já são oito. A Yayá fez quentinho*, expressão de extrema ternura, indicando aproximação física e amorosa, que leva o rei Congo a adormecer dentro do sonho da criança. É a partir desse momento, então, que a Yayá quer saber o que aconteceu através do *papagaio pena verde*:

Já são quatro. Já são oito.  
Eu vou ver quem é que vem.  
Tá chegando o Presidente  
no seu palácio real.

Já são sete. Já são oito.  
O rei Congo chegou.  
Chegou com elefantes,  
sapatos de verniz.

Yayá fez quentinho.  
Rei Congo drumiu.  
Papagaio pena verde  
aí, me conta que tu viu.  
(*Cata-piolho do Rei Congo*, Ur, p.199-200).

A lexia *drumiu* registra a forma popular que transpõe, que desloca o fonema /r/ (processo de metátese) para a mesma sílaba. Há o uso da linguagem mais próxima do universo mágico e infantil sendo que o rei chega com elefantes, numa imagem de opulência e grandiosidade: *O rei Congo chegou. Chegou com elefantes, /sapatos de verniz*. Complementando a fantasia, o *papagaio pena verde* é instado a *contar* o que viu. O seu relato é marcado por uma quadrinha em redondilha maior, bem ao gosto popular, que

informa que *o elefante foi à guerra, mas o capitão morreu deixando um anel de prata e um tambor de papelão*. As rimas idênticas em /lão/: *capitão, papelão* e *algodão* são comuns em cantigas de roda, o que reforça o aproveitamento do lúdico, da fantasia da infância. O sono chega *numa rede de algodão* e aos poucos o embalo vai se dissipando, indicando que a criança já dormiu, daí a necessidade de se cantar *bem devargazinho* o *Pum-pum Pára-ti Pum*:

O elefante foi à guerra  
mas morreu o capitão.  
Deixou um anel de prata  
e um tambor de papelão.

Aí já vem chegando o sono  
numa rede de algodão.  
Pra fazer um dormezinho  
*Pum-pum Pára-ti Pum*

Rei Congo Sorongo  
sapato de verniz  
Yayá fez quentinho...

Cante bem devagarzinho  
*Pum-pum Pára-ti Pum*  
(Cata-piolho do Rei Congo, Ur, p,199-200).

Os diminutivos, como se viu, são uma constante no poema - *zoinhos, piquinhos, peruquinha, molinha, quentinho*, sendo que o seu emprego está relacionado à afetividade, afinal ninar, acalantar são expressões de carinho. O verso *Pra fazer um dormezinho* é um exemplo dessa marca de afetividade na língua registrada por Bopp a partir de suas viagens:

Eu mesmo, em minhas viagens pelo interior, com interesse no nosso folclore, catei maneiras-de-dizer que escapam dos moldes comuns da gramática, entre elas, por exemplo, o diminutivo carinhoso de alguns verbos no infinito ou no gerúndio: *estorzinho, fazer dormezinho, dóizinho* de quem está longe, *fez querzinho* de experimentar corpo,  *você está com um fedendinho de cachaça na boca* (BOPP, p.39, 1946).

O autor afirma na conferência realizada na *Southern California University* que os embalos de rede, as *berceuses*, que chamamos cantigas de ninar, têm alcance freudiano e vão constituindo a alma do nenê brasileiro, a nossa história:

Com as canções da ama-de-leite, as sugestões de romance vão se filtrando e ressoando no fundo da alma do nenê brasileiro. Ele traz de berço aquisições longínquas, como ideias ingravidas. Essas vozes nos acompanham. Um dia elas tomam forma. Incorporam-se e propagam-se no nosso folclore (BOPP, 1946, p.40).

O verso *Pum-pum Pára-ti Pum*, marcado em itálico, possivelmente a imitação do som de um tambor, consta da antepenúltima e da última estrofe, encerrando o poema e a cantiga e evocando a sonoridade da África que permanecerá na memória da criança embalada.

O poema *Caratateua*, datado de 1924, descreve a festa de São Benedito, santo tradicionalmente venerado pelos negros, uma vez que associam a origem africana do santo às suas próprias origens e ao passado de escravidão. O título do poema remete a uma das ilhas de Belém (PA) o lugar onde, possivelmente, Bopp presenciou a festa. A memória da tradição começa pela descrição do cenário:

Na praça. De tarde. Há batuque. Tambores.  
Domingo de festa de São Benedito.  
O sol se mistura com um sorriso na alegria de Caratateua  
toda engravatada de bandeirolinhas.  
(Caratateua, Ur, p.201)

A presença africana no poema é anunciada pelo batuque, os tambores darão o tom da alegria da festa, plena de luz. A metáfora *o sol se mistura com um sorriso* conota um dia ensolarado, afinal *o sol sorri* em Caratateua que está preparada elegantemente para a festa, ela está *toda engravatada de bandeirolinhas*, ou seja, da mesma forma que a gravata é disposta em torno do pescoço, adornando um terno, as *bandeirolinhas* são dispostas em torno da praça, da região, enfeitando a festa. A relação *gravatas/bandeirolas* humano amplia o efeito expressivo. Cabe destacar que na lexia *bandeirolinhas*, há uma dupla marcação do diminutivo, uma vez que *-ola* e *-inha* são sufixos indicativos de diminutivo. O plural indica a grande quantidade delas.

A partir da segunda estrofe, o destaque é dado ao momento da procissão, à sonoridade que a caracteriza: fogos de artifício, passos graves



das velhas, rezas, badaladas do sino, fala do sacristão, enfim, os sons da festa de São Benedito:

Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes.  
Vem chegando a procissão com o santo no andor enfeitado  
de fitas.  
Num passo grave desfilam as velhas de olhos lúgubres,  
conversando com Deus:  
...não nos deixeis cair em tentação Amém.  
(Caratateua, Ur, p.201).

A chegada de São Benedito no andor é marcada inicialmente pelos fogos de artifício cuja sonoridade marca o ritmo do verso, e é representada pela predominância das oclusivas e fricativas, que correspondem, respectivamente, ao momento inicial da explosão e ao final, do resquício, chiados longos, sibilantes: Na *boca* do mato de *pouco* em *pouco espoucam foguetes*.

Há heterogeneidade mostrada e marcada, verificando-se as marcas detectáveis da presença do outro. Assim, *as velhas de olhos lúgubres conversam com Deus: / ...não nos deixeis cair em tentação. Amém*. O verbo de elocução *conversa* e os dois pontos são os responsáveis pela reprodução da fala/ *reza das velhas de olhos lúgubres*. A caracterização dessas mulheres como *velhas de passos graves* e os *olhos lúgubres* é o contraponto da festa, da imagem do *sorriso do sol*, e é o indicativo da introspecção religiosa. Na sequência, a marca gráfica do itálico, porém sem o sinal característico do diálogo (-) indica a presença e assimilação do outro, registrando a forma de falar desse outro, característica da poética antropofágica que buscava inserir nos textos literários as formas de falar populares: no lugar do *seculorum*, temos *secloro*:

*Ó São Benedito  
Louvando sejais.  
Per século secloro  
Em nome de Deus. Amém.  
(Caratateua, Ur, p.201)*

A chegada do santo é o auge da festa, marcada pela sonoridade diversa: o ronco da puíta, instrumento semelhante a um tambor, evoca a cultura africana e os sinos evocam a religiosidade. A lexia *descurpe* é grafada de modo a aproximar da fala, daí a presença do /r/ e não do ///. A inserção de expressões regionais, populares apontando para a diversidade é uma forma antropofágica de se conceber a poesia:

Abrem-se alas em confusão  
pro recebimento do santo que vem de viagem.

Vem à frente o sacristão  
Não me empurre  
Descurpe  
É domingo de festa. Ronca a puíta. O sino bate:  
*Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.*  
(Caratateua, Ur, p.201)

A badalada do sino é marcada de forma inusitada. Não se tem o característico *blém blom*, mas sim frases que aludem, possivelmente, de forma humorada ao momento das contribuições. Essa voz do sino incorpora, podemos dizer, a voz da Igreja, marcada pelo itálico:

Na velha capela da praça bate o sino:

*Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.*  
*Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.*  
(Caratateua, Ur, p.201).

A aproximação com a sonoridade das badaladas é dada pela predominância das oclusivas /k/, /d/, /t/ e das nasais /ão/ e /ẽi/, que caracterizam, respectivamente, os sons duros e os sons nasais no movimento das badaladas.

O refrão *Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá* encerra o poema ressoando os sinos da festa de São Benedito pela praça e pela memória.

O poema *Marabaxo (Dança de negro)*, escrito em Macapá em 1928, segue a linha da melancolia, da dor da alma. O poema apresenta uma dança característica dos negros, o *marabaixo* que, segundo Cascudo (2000, p.360),

é uma dança popular no território do Amapá que ocorre desde o Sábado de Aleluia até o Domingo do Espírito Santo. Comporta vários tipos de dança, ao som de dois tambores e cantos, solo e coro. Cascudo ainda retoma o estudioso Édison Carneiro que afirma ser o marabaixo de Macapá a mais distante influência exercida pela capoeira, dos seus pontos de irradiação no Rio de Janeiro, na Bahia e no Recife.

O poema inicia com a referência ao *marabaixo*, grafado no poema como *marabaxo*, enfatizando a sua toada triste e a presença do negro velho que a dança. Esse personagem *negro velho* tem a mesma função do *Pai-João*, do *Preto velho*, ou seja, ele é responsável pela transmissão dos costumes de seu povo:

Marabaxo da toada triste.  
Negro velho dança no rancho  
pisando com a perna pesada no chão pegajoso.

*Bum Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*  
(Marabaxo, Ur, p.202).

Sua dança é marcada pela batida de pés no chão. A perna pesada pode sugerir o peso dos anos e a pouca flexibilidade de agora, também pode indicar o passo mais forte, mais marcado na dança. Nota-se o acoplamento dos planos sonoro e semântico na representação da marcação do ritmo, sendo que as oclusivas /p/, /d/, /k/ e /g/ contribuem para o som *duro*, marcado da dança: **pisando com a perna pesada no chão pegajoso**. O *pisar um chão pegajoso* colabora com a imagem de uma dança mais ritmada e mais marcada, já que fica difícil desgrudar os pés do chão pegajoso. O refrão *Bum Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*, destacado não só pelo itálico, mas também pelo espaçamento gráfico entre os versos, deixa-o em evidência. A predominância das oclusivas /b/, /k/, /t/ e dos fonemas nasais no refrão representam as batidas ritmadas dos tambores que acompanham o marabaixo. Entendemos que o poeta usa a hifenação no refrão para garantir a aproximação com a entonação, ou seja, o *Bum* inicial forma uma unidade sonora, sem hífen, o fonema nasal prolonga a lexia, já o *Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum* hifenados garantem a representação de grupos sonoros devendo

ser ouvidos/lidos como unidades. O fato de não haver pontuação entre essas lexias faz com que o som nasal se prolongue ainda mais. Dentro dos grupos, observamos que as consoantes oclusivas /b/ e /k/, pelo seu traço explosivo e momentâneo, sugerem as batidas secas no tambor, ao passo que a africada /tʃ/ chia, provoca o prolongamento do som. A vogal /i/ oral em *qui* e em *ti* imprime um som mais agudo e pontual ao passo que a vogal /ũ/ nasal em *bum* assegura o prolongamento sonoro, ou seja, a alternância entre longa e curta duração, entre grave e agudo caracteriza o batuque do tambor:

Em preguiça lasciva  
as fêmeas de carne sedosa  
rengueiam em roda num balanço lento:

*Ai Sinhá, cumé teu nome?  
Meu Sinhô não tenho nome.  
Me chamo chita riscado  
Camisa daquele home.  
(Marabaxo,Ur, p.202).*

A dança continua com a presença das escravas, *as fêmeas de carne sedosa*, cuja sensualidade é marcante nos movimentos lentos e lascivos. A aproximação feita pelo Sinhô em relação à Sinhá é decorrente, ao que parece, dessa explosão de sensualidade provocada pelo movimento lento das mulheres. A utilização da expressão *fêmeas de carne sedosa* orienta para a animalização das mulheres, para o relacionamento sexual. O Sinhô ao abordar a mulher utiliza *Ai Sinhá* reiterando a sexualização do relacionamento, pois a interjeição conota o prazer de estar próximo dela. A mulher afirma não ter nome, o que ocorria verdadeiramente com os escravos que passavam a ter o nome dos seus senhores ou nomes com referências religiosas, e a mulher complementa que se chama *chita riscado*, caracterizando-se como uma pessoa de pouco valor, já que a chita é um tecido de qualidade inferior. A cenografia utilizada adota o linguajar popular do cotidiano: *cumé, home*. As marcas da oralidade são registradas de forma a demonstrar a diversidade linguística existente no país. O curioso nesse poema é o tratamento de Sinhá dado a uma escrava, uma interpretação possível é que na dança, dada a sensualidade, ela assumiria o *status* de Sinhá. Outra possibilidade é a escrava já ter sido alforriada, de forma que o tratamento seria adequado. Em todo o

caso, cabe dizer que Bopp, reescreveu muitos de seus poemas e na versão anterior a que está sendo analisada, ele usou *Yayá* no lugar de *Sinhá*, que era o tratamento dado às meninas na época da escravidão.

O tom triste da dança volta a tomar espaço e o poeta reitera a melancolia utilizando as lexias *queixa do tambor* e *doer a alma* do negro. Ao atribuir ao tambor a ação humana de *se queixar*, houve quebra de isotopia, uma vez que foram dados traços humanos a ele. A queixa do tambor é a personificação da dor na alma do negro, ou ainda como afirma Araújo (2008, p.76-77), a *queixa do tambor* opera como sinônimo de protesto, pois para além da tristeza do negro, expõe a exploração histórica da sexualidade da negra, tratadas como *fêmeas em preguiça lasciva*, meros objetos de prazer sem identidade. Razão, segundo o autor, pela qual os tambores batem em ritmo de lamúria, reiterada nos passos lentos do marabaxo:

Misturam-se vozes de coro  
com a queixa do tambor  
que faz doer a alma do negro.  
(Marabaxo, Ur, p.202).

O batuque segue madrugada adentro e a metáfora *dos braseiros bocejando* sugere a aproximação do fim do folguedo. O bocejo, movimento de abertura e fechamento total e lento da boca, nos transporta para a imagem de oscilação do fogo, ora aberto, amplo, acende e arde nas madeiras, ora fecha e quase apaga indicando a proximidade do fim da festa. Fato que se concretizará com outras metáforas, os coqueiros que estavam cochilando acordam ao hálito da madrugada:

Bocejam os braseiros...  
Lá fora  
cochilando junto do rancho  
acordam-se os coqueiros ao hálito da madrugada.

*Bum Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*  
(Marabaxo, Ur, p.202).

Ao atribuir traços humanos aos braseiros (*bocejam*), aos coqueiros (*cochilando* e *acordam-se*) e à madrugada (*hálito*) observamos a quebra de

isotopia e o conseqüente aumento de expressividade. O poema termina com a sugestão do amanhecer, *os coqueiros acordam ao hálito da madrugada*, e com o *refrão* representativo do batuque do tambor *Bum Qui-ti-bum Qui-ti-bum Bum-bum*. A falta de pontuação no final do refrão e do poema alude à permanência do som no rancho e na memória.

O poema *Dona Chica*<sup>14</sup> datado de 1928 demonstra a crueldade com que eram tratados os escravos. A dimensão realista da relação entre senhores e escravos atinge grau máximo de tensão a partir da narrativa de um fato corriqueiro: a escrava vai servir café para a Sinhá e para uma visita masculina que se admira com a beleza da escrava elogiando os seus dentes. A escrava mostra-se feliz com o elogio, sorri e se retira cantando:

A negra serviu o café.

– A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica.

– Ah o senhor acha?

Ao sair

a negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda.

Foi entoando uma cantiga casa-a-dentro:

*Ai do céu caiu um galho*

*Bateu no chão. Desfolhou.*

(*Dona Chica*, Ur, p.205).

A estrutura dialogada, as marcas de expressão, de posicionamento na cena aproximam esse poema de uma cena de teatro. Há heterogeneidade discursiva mostrada e marcada pelo travessão que revela o diálogo entre o moço e Dona Chica. A negra não fala, resultado do silenciamento imposto que censura e reprime a voz. No entanto, a escrava sorri e canta, ou seja, sua voz se presentifica e irrita a Sinhá. A cantiga coloca em evidência a voz da negra, a heterogeneidade discursiva mostrada é marcada pelo fato de a cantiga ser

---

<sup>14</sup> O poema *Dona Chica*, embora já tenha sido mencionado no capítulo 1, pela pertinência em relação à escravidão e pela necessidade de aprofundamento da análise, julgamos fundamental que ele aparecesse novamente.

apresentada em itálico, um recurso gráfico de destaque, no caso, à voz da escrava.

Dona Chica, apesar de não dizer nada diante do moço, retira-se e castiga a escrava quebrando-lhe os dentes com martelo e mandando que ela voltasse à sala com os cacos dos dentes e os entregasse ao moço. Nesse momento a gradação do ódio de Dona Chica vai num crescendo que parte do castigo físico para o castigo moral:

Dona Chica não disse nada.  
Acendeu ódios no olhar.

Foi lá dentro. Pegou a negra.  
Mandou metê-la no tronco.  
– Iaiá Chica não me mate!  
– Ah! Desta vez tu me pagas.

Meteu um trapo na boca.  
Depois  
quebrou os dentes dela com um martelo.  
– Agora  
junte esses cacos numa salva de prata  
e leve assim mesmo,  
babando sangue,  
pr´aquele moço que está na sala, peste!  
(Dona Chica, Ur, p.205).

A crueldade de Dona Chica vai sendo mostrada a partir silêncio, apesar de ela não dizer nada o seu olhar está cheio de ódio. A expressão *acendeu ódios no olhar* sugere que o ódio estava latente, ele é acendido, motivado pelo elogio do moço à escrava que fica feliz. O plural *ódios* amplia a dimensão da raiva. E é a partir desse momento que Dona Chica, possuída pelos ciúmes, os ódios no olhar, passa a agir de forma a se vingar dos dentes bonitos da escrava: mete a escrava no tronco, mete um trapo na boca e depois quebra os dentes dela, há um crescendo de violência física que culmina com os dentes em cacos. Só que a violência não para aí, segue a violência moral cujo propósito é anular todo e qualquer vestígio do que era belo na escrava e apresentar ao moço essa nova pessoa sem dentes, babando sangue, imagens do grotesco usadas possivelmente com objetivo de impactar. A imagem da *salva de prata* que implica requinte no servir associada à repugnante imagem dos *cacos* de dentes e *sangue* aprofundam ainda mais a

crueldade. Há ainda a evocação da cena bíblica em que Salomé leva a cabeça de João Batista em uma salva de prata. O xingamento *peste* encerra o poema, no entanto as imagens de terror permanecem na memória.

O poema *Monjolo (chorado de bate-pilão)*, datado de 1926, é composto por 8 estrofes com dísticos, sendo que o segundo verso de cada estrofe é o refrão destacado pelo itálico *Bate-pilão* que remete ao cotidiano de sofrimento e de opressão dos escravos negros, cujo trabalho não cessa dia e noite. O primeiro verso de cada dístico apresenta o branco falando sobre o negro, é o verso mais longo. O segundo verso é a voz do negro, aqui silenciada pelo som das batidas do pilão, pelo som de seu trabalho.

O título *Monjolo* alude não só ao procedimento utilizado para pilar milho como também aos escravos de uma nação africana; o subtítulo *chorado de bate-pilão* remete ao som de lamento, ou seja, título e subtítulo já orientam para a África, para o sofrimento e tristeza, ideia que será assegurada pelo acoplamento semântico e sonoro que fundamenta o poema: as batidas duras e repetitivas do pilão se relacionam com o mundo sofrido do trabalho forçado. O monjolo articulado com os outros instrumentos da obra *Urucungo*, tais como atabaque, tambor, urucungo, compõem a paisagem sonora da obra como um todo.

É importante destacar que o poema é mais um resquício de permanência histórica, pois embora a escravidão não existisse mais, quando da concepção do poema, a sua representação ficou materializada no monjolo, elemento que também indica o aspecto funcional do escravo responsável pela alimentação:

Monjolo  
(*Chorado do bate-pilão*)  
Fazenda velha. Noite e dia.  
*Bate pilão*

Negro passa a vida ouvindo.  
*Bate-pilão*

(Monjolo, Ur, p.206).



A rotina triste mostra o escravo cumprindo ordens e apenas ouvindo o *bate-pilão*. As ações do negro são caracterizadoras do processo de *reificação*, de forma que o negro não fala, o único som proveniente dele é o que ele produz compulsoriamente ao moer o milho. As ações do negro são marcadas pelas batidas do pilão:

Relógio triste o da fazenda.  
*Bate-pilão*

Negro deita. Negro acorda.  
*Bate-pilão*

Quebra-se à tarde. Ave-Maria.  
*Bate-pilão*  
(Monjolo, Ur, p.206).

O negro não dorme, ele *deita e acorda*, ou seja, ações que indicam a automação marcada pelo pilão. O verso *Quebra-se a tarde. Ave-Maria* remete ao anoitecer, ao que seria o final de uma jornada de trabalho. Destacamos a presença da religiosidade, a hora da Ave-Maria implica o momento da reza. O *relógio triste da fazenda* marca o trabalho forçado, o tique-taque do relógio é substituído pela batida no pilão, dessa forma o ritmo do relógio da fazenda, o pilão, marca o ritmo do poema. A predominância de períodos curtos marcados por ponto final segue o ritmo do refrão:

Chega a noite. Toda a noite.  
*Bate-pilão*

Quando há velório de negro.  
*Bate-pilão*

Negro levado pra cova.  
*Bate-pilão*  
(Monjolo, Ur, p.206).

A estrutura dos dísticos alterna verso longo, apresentando a voz do poeta que narra e descreve o contexto, e verso curto, destacado graficamente pelo itálico, que é o *refrão-ordem* para o escravo: *Bate-pilão*. Podemos entender também que o refrão *bate-pilão* não é indicativo de ordem, mas sim da ação contínua do escravo em bater o pilão. De uma forma ou de outra, as batidas repetitivas evocam o sofrimento, o trabalho interminável, que é

ênfatisado pela expressão *toda a noite*. No refrão, as oclusivas /b/, /t/ e /p/ imitam o som repetitivo, seco e duro provocado pelo escravo ao moer o milho; o som nasal /ãõ/ prolonga a duração do som, sugerindo a monotonia e o lamento. A imagem do escravo, obrigado a trabalhar noite e dia até a morte, encontra, então, sua representação sonora no refrão *bate-pilão*, sendo que mesmo depois de sua morte, ainda se escuta o bater do pilão, sugerindo uma continuidade do sofrimento com outros escravos ou ainda a continuidade na memória. O *bate-pilão* final, quando o negro é levado para a cova, pode ser interpretado como uma associação ao movimento e ao som do enterrar, do momento em que se joga a terra sobre a pessoa, num movimento contínuo. Vale dizer que a recorrência do refrão associada ao prolongamento do som nasal faz com que a memória seja ocupada por esses fatos que ecoam na memória.

O poema *Negro*, datado de 1926, retrata a vinda dos escravos, demonstrando a forma desumana como foram tratados. O poeta usa a segunda pessoa como forma de tratamento predominante na poesia, sugerindo uma proximidade maior e um discurso mais incisivo. O tom do poema é de indignação, iniciando com os versos afirmativos que apontam para uma existência de anonimato e de mistério:

Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens.  
As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história.  
(Negro, Ur, p.209).

É o próprio Bopp que nos fala a respeito desses versos na conferência realizada na *Southern California University*:

Nas bases da nossa formação histórica há encadeamentos profundos. As raças se encontraram sem cartões de visita. Sem autobiografias. Cada um tinha uma história diferente. O índio vinha do mato. O negro não tinha história. É como diz aquele verso: trazia no sangue a voz de ignoradas origens. / As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história. / A tua primeira inscrição em baixo-relevo foi uma chicotada no lombo (BOPP, 1946, p.40).

A voz de *ignoradas origens* aliada ao fato de a história do povo ter sido *guardada na sombra das florestas* contextualiza e prepara o tratamento cruel

dado ao negro, sendo que o primeiro registro de sua identidade, é uma *inscrição em baixo-relevo*, resultado de uma *chicotada no lombo*, é a reafirmação da condição de escravo. A metáfora grotesca *inscrição em baixo-relevo* atenta para o ferimento causado pela chicotada, o uso de lombo e não de costas indica o tratamento desumano dado ao negro, que é transportado como bicho no porão *soturno*:

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

Um dia  
atiraram-te no bojo de um navio negreiro.  
E durante longas noites e noites  
vieste escutando o rugido do mar  
como um soluço no porão soturno.  
(Negro, Ur, p.209).

A viagem é marcada pelas *longas noites e noites*, expressão que indica o fato de não haver luminosidade no porão e sugere terror e medo. A chegada dos escravos ao seu destino acontece de madrugada, ainda há ausência de luz, o que se vê são armazéns repletos de escravos *amarrados em coleiras de ferro*, mais uma imagem do grotesco.

A escolha pelo léxico da violência remete ao tratamento desumano dado aos escravos. *A tua primeira inscrição em baixo-relevo foi uma chicotada no lombo; Armazéns com depósitos de escravos e a queixa dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro.* Observamos a escolha por lexias que caracterizam o léxico da violência (*chicotada, amarrados em coleiras de ferro...*) remetendo ao universo do tratamento não humano, indicando que os negros eram tratados como animais, daí o uso de *lombo* e *coleiras* para se referir a eles, além da cicatriz- *inscrição em baixo-relevo*- resultado da chicotada.

Além da violência efetiva, há a violência simbólica que se caracteriza pela imposição do discurso, da memória, das formas de representação. Assim, a história dos negros começa com a escravidão (*Principiou aí sua história*), a memória de liberdade ficou para trás. A sensação de sofrimento assegurada pelo léxico da violência é intensificada pelo som do urucungo. É

assim que o poeta marca o princípio da história do negro, que a partir desse momento deixa para trás o Congo, as florestas e o mar que são elementos da saudade que doem nas cordas do urucungo:

Uma madrugada  
baixaram as velas do convés.  
Havia uma nesga de terra e um porto.  
Armazéns com depósitos de escravos  
e a queixa dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro.

Principiou aí a sua história.

O resto,  
a que ficou pra trás,  
o Congo, as florestas e o mar  
continuam a doer na corda do urucungo.  
(Negro, Ur, p.209).

#### **4.3.2 Urucungo: o espaço físico**

As comunidades africanas responderam a determinadas necessidades desenvolvendo um universo simbólico aparentemente adequado apenas à própria realidade com entidades dedicadas a facilitar a coleta e a caça. Esse universo quando migrou para a América portuguesa foi solicitado para ajudar africanos e seus descendentes a amenizarem ou se livrarem das agruras do mundo cativo. O modo de *sobreviver* dos escravos negros passou a coexistir com o modo de vida dos brancos, sendo que os espaços dos senhores foram sendo ocupados pelas danças, pelos rituais africanos, que perpetuavam as tradições e amenizavam o sofrimento. Os costumes africanos ocuparam, dessa maneira, os espaços nacionais: as danças eram realizadas *ao redor de fogueiras nos largos pátios da fazenda; negro velho dançava no rancho; a Mãe-preta contava histórias do rio Congo para fazer dormir o seu filho em solo brasileiro; preto velho arrastava o corpo no terreiro ao redor da fogueira ...* Assim sendo, justifica-se a seleção de algumas referências a paisagens africanas, pois elas orientam a permanência desse cenário na memória brasileira, bem ao gosto antropofágico.

O poema *Casos da negra velha* pode ser identificado com um mito etiológico, explica a origem dos homens negros, apresenta como espaço físico, uma floresta da África. O título alude a casos, ou seja, histórias que são marcadas pela fantasia e sugere a permanência do mito em outra cultura que não a negra africana, devido ao tratamento *negra velha* uma provável representação do tratamento dos brancos, senhores de escravos. Observa-se a metaforização da floresta que é personificada estabelecendo a relação com o imaginário, o fantasioso:

A floresta inchou

Uma árvore disse:

– Quero virar elefante,  
E saiu correndo no meio do mato

*Aratabá-becúm*

Aquela noite foi muito comprida  
Por isso é que os homens saíram pretos  
(Casos da negra velha, Ur, p.203).

A metáfora *a floresta inchou*, verso inicial e isolado, representa o cenário do poema. O verbo *inchar*, além de personificar a floresta, implica aumento do seu tamanho e é dessa floresta ampla que sairá a árvore *dizendo, querendo e correndo*, ações do *topos* humano que culminaram com o desejo de transformação da árvore que quer virar elefante e sai correndo pelo mato. Essa imagem, produto da quebra de isotopia, aumenta o efeito expressivo, contribuindo para o mergulho no espaço da fantasia. O verso *Aratabá-becúm*, destacado pelo itálico e pelo isolamento no poema, evoca a sonoridade das línguas africanas, sendo que a lexia composta apresenta dois sinais de acentuação -*bá* e *cúm*- marcando a tonicidade das sílabas. Podemos também interpretar o verso ou como uma fórmula mágica ou como uma invocação a uma divindade já que ele aparece logo depois que a árvore expressa seu desejo de se transformar em elefante e corre para o mato. Esse verso cifrado, mágico *Aratabá-becúm* anuncia uma explicação e ao mesmo tempo cria tensão parecendo remeter aos passos da árvore agora transformada em elefante e aos passos do povo africano que surge. Essas pisadas fortes são, então, marcadas pela presença das oclusivas /t/, /k/, /b/, pela predominância

da vogal /a/ que torna as passadas mais audíveis, uma vez que reforça a impressão auditiva das oclusivas; já a nasal /ũ/ sugere o prolongamento do som, as passadas ressoando na floresta. Os versos *Aquela noite foi muito comprida / Por isso é que os homens saíram pretos* encerra o poema, explica que a noite comprida é a responsável pela cor dos homens, finalizando assim o mito. O espaço, ainda que mítico, apoia-se na natureza, na floresta africana aqui identificada pela presença dos elefantes, dos negros e por evocação da sonoridade das línguas africanas.

O poema *África* retoma o mito da origem dos homens negros presente em *Casos da negra velha*, apresentando a floresta como um útero de onde teria se originado o povo africano. O título anuncia o tema do poema, *África*, sendo que o primeiro verso já estabelece a relação com a fantasia, graças ao uso do verbo ser no pretérito imperfeito -era- que assegura o tempo passado mítico:

África

A floresta era um útero.

Quando a noite chegou  
As árvores incharam.

*Aratabá-becúm*

O homem amedrontado espiava no escuro.  
A selva carregada de vozes ia crescendo no sangue.  
Quando vieram as estrelas  
o carvão-animal filtrou a luz das estrelas.  
(África, Ur, p.204).

As metáforas *A floresta era um útero* e *As árvores incharam* sugerem a ideia da gestação que é reforçada pela chegada da noite, pelo escuro que caracteriza a floresta/útero. O *útero* e o *inchaço* não pertencem ao *topos* da floresta, ocorrendo a quebra de isotopia que leva ao aumento da expressividade. Logo após essas metáforas, temos a fórmula mágica de transformação, o *Aratabá-becúm*, o verso cifrado, misterioso, mágico presente nos dois poemas, parece exercer a mesma função de anúncio de transformação. Ele está na mesma posição nos dois poemas, sendo o quinto

verso, destacado pelo itálico e isolado, o que cria tensão e evidência. Vale destacar que o significado de Aratabá-becúm não foi encontrado, no entanto a sonoridade dessa lexia evoca as línguas africanas. Na estrofe seguinte, temos o detalhamento do cenário: *o homem amedrontado espiava no escuro. / A selva carregada de vozes ia crescendo no sangue*, sugerindo que o útero guardava os africanos prestes a virem à luz, de forma que podemos dizer que a lexia composta *Aratabá- becúm* remete ao esforço do nascimento, do surgimento dos homens negros, daí o som sincopado e aberto do *Aratabá* e o prolongamento no *becúm*. A lexia composta *carvão-animal* refere-se normalmente ao carvão produto de queima de matéria animal, no poema parece se associar ao mito transcrito por Ademar Vidal e coligido no livro *Lendas brasileiras*, de Câmara Cascudo, que explicaria *Por que o negro é preto* (2004, p.262)<sup>15</sup>. Esse mito associa a cor do homem negro ao carvão, referência, ainda que preconceituosa, utilizada por Bopp: *Quando vieram as estrelas / O carvão-animal filtrou a luz das estrelas*.

Observamos, então, que o surgimento dos homens negros é marcado pela luz das estrelas, luz filtrada por ele, numa metáfora possível da liberdade, que remete ao período da África pré-colonial diferente do período em que o escravo negro nascia na senzala, sem ver a luz da liberdade.

Insistimos que o espaço é marcado pela ausência de luz, a seleção lexical feita pelo poeta - *útero, noite, escuro* - caracteriza esse cenário. O que se vê nos dois poemas que dialogam entre si, estabelecendo uma relação de continuidade, é o mito do surgimento do negro na África, sendo que a floresta, a natureza está fortemente ligada ao seu aparecimento e permanência.

O poema *Mãe-preta* apresenta a mãe contando histórias para o filho dormir, atendendo ao pedido da criança. Como cenário de sua narrativa está num primeiro momento a África, o rio Congo, o mato por toda a parte, muito

---

<sup>15</sup> O mito é narrado por um vaqueiro o qual contou que *Jesus quando aparecia por aqui* passeava por todos os recantos, fazendo uma espécie de inspeção. Uma mulher envergonhada pelo fato de ter 16 filhos e ser muito moça, escondeu metade dos filhos num quarto e deixou os outros no terreiro. Jesus, ao fazer a inspeção, aproximou-se dela e perguntou sobre os filhos do terreiro, sobre as instalações da casa e sobre o que havia no quarto trancado, a moça respondeu que era depósito de carvão, ao que Jesus sentenciou: - *Sendo carvão não mudará de cor*. Assim sendo, quando a moça abriu o quarto viu que os seus oito filhos haviam se tornado negros. (CASCUDO, 2004)

sol, os elefantes... depois a praia vazia e os batelões carregando escravos. O poema se configura numa relação de antes e depois que se caracterizam, respectivamente, pela liberdade e pela escravidão. A figura da mãe-preta como contadora de histórias é tida por Câmara Cascudo, como a nossa Scherazada:

Rara será a aparição assombrosa que inda mais terrível não ficasse através dos lábios africanos, balbuciadores de estórias maravilhosas. O papel das “tias” e “tios” portugueses aqui lhes coube, por um direito de servidão e de devotamento. A nossa Scherazada foi a Mãe Preta. (CASCUDO, 2002, p.53).

É essa Mãe-preta/Scherazada, então, que vai se propor a transmitir a paisagem africana para o seu filho, fazendo com que ele feche os olhos para poder mergulhar nessas imagens:

– Mãe-preta, me conta uma história.  
– Então feche os olhos filhinho:

Longe muito longe  
era uma vez o rio Congo...

Por toda parte o mato grande.  
Muito sol batia o chão.

De noite  
chegavam os elefantes.  
Então o barulho do mato crescia.

Quando o rio ficava brabo  
inchava.

Brigava com as árvores.  
Carregava com tudo, águas abaixo,  
até chegar na boca do mar.

Depois...  
(Mãe-preta, Ur, p.207).

O recurso usado para garantir o ingresso no mundo da fantasia se deve à sonoridade que se aproxima do murmurar, do falar baixinho garantido pela predominância e prolongamento dos sons nasais do primeiro verso, como se nota na transcrição fonética: [lõ.ʒi] [mwĩ.tu]. [lõ.ʒi]. O advérbio *muito* intensifica o advérbio *longe*, morfológica e foneticamente, já que ele intensifica



também a duração do som nasal. A ideia da distância temporal é acentuada pela presença da lateral /l/ e pela ressonância nasal /õ/. O volume, a massa da expressão também contribui para o prolongamento, para o *transporte* temporal e espacial da criança para a África. Mãe-preta começa a contar a história do rio Congo, usando a personificação, recurso comum em histórias infantis. O rio Congo, o segundo maior rio do mundo em volume de água, é apresentado, então, como *inchado, bravo*, atributos conhecidos do universo infantil. Vale dizer que durante a estação chuvosa o fluxo do rio aumenta, de forma que a imagem do *rio bravo, inchado, brigando e carregando as árvores*, ainda que metafórica, reproduz esse período. A parte relativa à paisagem africana se encerra com o rio levando tudo para o mar e com a presença do verso *Depois...*, advérbio de tempo seguido de reticências que vão indicar a continuidade da história, mas de uma outra perspectiva, a da escravidão, pois no lugar do rio Congo, surgem os batelões no mar carregando os escravos:

Olhos da preta pararam.  
Acordaram-se as vozes do sangue,  
glu-glus de água engasgada  
naquele dia do nunca-mais.

Era uma praia vazia  
com riscos brancos de areia  
e batelões carregando escravos.

Começou então  
Uma noite muito comprida.  
Era um mar que não acabava mais.

...depois...

– Ué mãezinha,  
por que você não conta o resto da história?  
(Mãe-preta, Ur, p.207).

A segunda parte do poema, relativa à escravidão, é marcada pelo uso mais seco, incisivo das expressões. Mãe-preta se cala, os olhos param e ela relembra, acordada pelas *vozes do sangue*, pelos *glu-glus de água engasgada* aquele *dia do nunca-mais*. A gradação da tristeza, da saudade é caracterizada pelos *glu-glus* cuja presença da oclusiva /g/ e da lateral /l/ sugerem o engasgo com o choro. A lexia *nunca-mais*, hifenada, garante a unidade na pronúncia, a intensificação do *nunca* realizada pelo *mais* assegura

tanto morfológica como foneticamente essa intensidade, já que a massa, o volume da lexia aumentou visualmente. A estrofe seguinte apresenta a oposição praia vazia e barcos cheios de escravos, historicamente conhecidos como *navios tumbeiros* pelo fato de que a maioria das pessoas que eram embarcadas morriam. A paisagem grandiosa do rio Congo da primeira parte é substituída pela imagem dolorosa do tráfico de escravos. Anuncia-se o início da noite *comprida*, adjetivo usado para simbolizar o início do sofrimento dos escravos transportados por um *mar que não acabava mais* para terras brasileiras. Novamente, o advérbio *depois* suspende a história, apresentando a fala da criança desejosa por saber o resto da história. Os dois primeiros versos e os dois últimos são representativos da heterogeneidade discursiva mostrada e marcada pelo discurso direto, sendo responsáveis pela imersão no sonho e pelo retorno à cruel realidade da escravidão. A voz da mãe preta que primeiro pede para o filho fechar os olhos para contar a história, cala-se diante da lembrança das atrocidades.

Como mito, esses poemas poderiam estar presentes também no espaço da memória, mas a imagem da floresta, o cenário da África, ainda que mítico, fez com que os inseríssemos nesta parte. Além disso, pareceu-nos claro que o espaço da África entraria apenas como lembrança diluída do passado que será substituído pelo presente nas favelas.

O poema *Favela* apresenta a rotina do morro. A hora escolhida para a caracterização do cenário é o meio-dia, não só pela luminosidade maior desse horário, que permite a visualização melhor de cada detalhe do espaço, mas também, possivelmente, pelo fato de ser esse o momento que se caracteriza pela pausa do trabalho. A paisagem urbana se caracteriza pelo morro *coxo*, pelas ruas tortas, pelas casas com janelas com dor-de-dente, pelas bananeiras, pelos mamoeiros, pelas galinhas, pela venda e pela imagem do trem do subúrbio. O fato de a descrição da paisagem ser a partir do morro permite uma visualização mais ampla e nítida da cidade. O título anuncia o assunto do poema remetendo a um tipo de habitação precária:

Favela

Meio-dia.

O morro coxo cochila.  
O sol resvala devagarzinho pela rua  
torcida como uma costela.

Aquela casa de janelas com dor-de-dente  
amarrou um coqueiro do lado.

Um pé de meia faz exercícios no arame.

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

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

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

Lá embaixo  
passa um trem de subúrbio riscando fumaça.

À porta da venda  
negro bocejou como um túnel.  
(Favela, Ur, p.218).

O poema caracteriza o espaço físico da favela no morro, que se apresenta *coxo*, numa alusão ao seu tamanho pequeno e ao aspecto torto, irregular, atributo que será reforçado pela comparação das ruas do morro com a costela, cuja propriedade é ser encurvada. O fato de as ruas serem torcidas sugere também que elas são estreitas, daí o *sol resvalar devagarzinho* e não fortemente e diretamente como se esperava do meio-dia. Ao utilizar a metáfora *o morro coxo cochila* há o aumento da expressividade em virtude não só da personificação, que atribui um topos humano ao morro, mas também à sonoridade que parece sugerir o claudicar do morro graças à oclusiva /k/ acompanhada da vogal posterior /o/ em **coxo cochila**. Reforçando o horário, em que há a pausa das atividades, o morro *cochila*, ou seja, faz um sono curto, uma parada breve. Digno de nota é a repetição da fricativa /ʃ/, cujo som chiante remete aos resquícios sonoros no morro e ao som do cochilo, associando o significado à sonoridade, motivando significativamente a expressão. Destaca-se também o fato de o poeta ter escolhido uma palavra de origem africana – *cochilar*- para caracterizar o morro habitado predominantemente por ex-escravos.

Na sequência surgem imagens como registros fotográficos. A casa de *janelas com dor-de-dente amarrou um coqueiro ao lado* parece aludir à janela quebrada ou a buracos na parede que funcionariam como janelas, numa associação possível entre buraco/ cárie e dor de dentes. No início do século XX, as moradias dos morros eram feitas com taipa de sopapo ou ainda com madeira e zinco. De uma forma ou de outra, eram construções cuja precariedade era a marca estética e cujas janelas eram ou buracos na parede ou ainda grades tortas, com defeito, cujo funcionamento dependia de amarrá-las a alguma coisa, no caso, a um coqueiro, associação possível com o lenço amarrado em torno do rosto para minimizar a dor de dente e a janela amarrada a um coqueiro. A aparência precária do espaço vai ser reforçada pela presença de apenas um pé de meia no varal e não um par, pela presença da negra no terreiro possivelmente alimentando as galinhas, daí as *galinhas em escândalo* disputando o alimento.

A metaforização da *bananeira que botou as tetas do lado de fora*, e dos *mamoeiros que estão de papo inchado*, resulta da quebra de isotopia pela atribuição de topos humanos à bananeira e ao mamoeiro. Assim, no lugar do cacho bojudo de bananas, temos a imagem das *tetas da bananeira* e no lugar da quantidade grande de mamões maduros, temos o *papo inchado* dos mamoeiros.

As últimas imagens desse registro urbano se referem ao trem de subúrbio, avistado do morro, que passa riscando fumaça e ao negro na porta da venda que abre a boca escancaradamente, bocejando como um túnel, o que sugere a condição social sofrível que não possibilitou a manutenção dos dentes, daí o bocejo ser como um túnel. Excetuando a vizinha da frente que grita chamando João, cuja etnia se desconhece, não há outras pessoas com nomes, apenas atributos étnicos: a negra e o negro.

Ressaltamos o fato de que os registros *fotográficos* são influência da fragmentação usada pelo cubismo, além de certas imagens evocarem o surrealismo com procedimentos de deslocamento como *bananeiras com tetas* e *mamoeiros com papos*, bem ao gosto antropofágico.

O poema *Favela n.2* é a continuação do *Favela* a partir do momento da chegada do trem. Segue a linha descritiva e insere um ligeiro desentendimento entre um soldado e Seu Manuel por causa do flerte do soldado em relação à *negrinha catonga*. O momento da chegada do trem causa alvoroço, de forma que as pessoas vão para as janelas dos fundos para ver o trem que, por soltar fumaça, enfeia a paisagem:

Favela n.2  
As janelas dos fundos se reuniram  
para ver o trem que vinha de São Paulo.

A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça.  
(Favela n.2, Ur, p.219).

A imagem das janelas se reunindo causa a impressão de uma quantidade maior de pessoas vendo o trem, ao atribuir semas humanos às janelas, houve uma quebra de isotopia e o conseqüente aumento do efeito expressivo. A caracterização do vento parece preparar o cenário para o flerte que ocorrerá: *correu um ventinho levanta-a-saia*. O ventinho no diminutivo denota afetividade e a lexia composta *levanta-a-saia* sugere sensualidade:

Correu um ventinho levanta-a-saia  
palitar os dentes.

A favela caiu na modorra.  
(Favela n.2, Ur, p.219).

O cenário de prostração da favela – *a favela caiu na modorra* – é quebrado pelo rebolado da *negrinha catonga*. A lexia *catonga* evoca a sonoridade da língua africana e significa *lagartixa*, ser que se caracteriza pelos movimentos rápidos e deslizantes, o que aproximaria, então, o movimento da lagartixa do rebolado. A *negrinha catonga*, além de rebolar, canta uma música que indica possibilidade de aproximação, daí o soldado flertar a moça, chamando-a de *fulorzinha* e de *cinturinha piquininha*, lexias que além de denotarem, pelo uso do diminutivo, afetividade, fazem referência à beleza, à sensualidade. A investida do soldado é censurada por Seu Manuel que fecha a cara. Atitude imediatamente questionada pelo soldado, que *cuspiendo grosso*, ordena que Seu Manuel não se meta com ele. Destaca-se a

expressão *cuspiendo grosso*, que nos pareceu bem expressiva da raiva do soldado, ele não *fala grosso*, ele *cospe grosso*, como se fosse uma adaptação de *cuspir fogo* que significa estar com raiva, estar furioso, provocando medo no outro:

Passou a negrinha catonga  
Se rebolando toda.

*Nesta rua cabe um rancho  
e neste rancho você*

Um soldado de cavalaria brincou de puxar conversa:  
- Onde tu vai fulorzinha?  
Cinturinha piquininha

Seu Manuel fechou a cara.  
(Favela n.2, Ur, p.219).

Ao mesmo tempo em que o soldado representa o Estado, sua linguagem indica sua origem étnica: descendente de escravos. *Tu vai e fulorzinha* são marcas de oralidade, sendo que este último parece se tratar de autocorreção, no lugar de fulozinha, temos a fulorzinha. Esse uso *fulô*, observamos também em Jorge de Lima no poema *Essa negra fulô*. Vale destacar os diminutivos – *fulorzinha, cinturinha, piquininha*- cuja carga afetiva foi empregada para a sedução.

O soldado parece não dar importância para os humildes naturalizando a sua intervenção nas relações privadas sempre com o teor de ameaça.

Soldado arregaçou os dentes na risada  
e cuspiu grosso.  
Resmungou baixinho:  
-Não se meta...  
(Favela n.2, Ur, p.219).

A grafia em *soldado, tu vai, fulorzinha, piquininha* revelam a preocupação antropofágica com o registro da diversidade, não só étnica, mas também linguística, uma vez que elas apontam para as formas populares e/ou regionais de falar. Ao marcar a presença da voz do outro através do travessão, verificamos a heterogeneidade discursiva mostrada e marcada

reforçada pelas escolhas lexicais cujos índices de oralidade asseguraram a inserção de uma outra voz.

Os poemas *Favela* e *Favela n.2* mostram o negro pós-escravidão, marginalizado e integrado, contudo quando integrado, pertence às camadas subalternas do Estado, como é o caso do soldado, ele não pertence efetivamente à *sociedade*, ele está nos morros, afastado da cidade dos brancos. Bopp, ao documentar poeticamente o cotidiano da favela, inclusive os registros linguísticos, aponta para o reconhecimento e inserção da diversidade no conceito de brasilidade.

O poema *Tapuia* encerra a obra *Urucungo* de maneira surpreendente, pois não fala do negro e sim do índio. O poeta dialoga com os tapuias que eram todos aqueles povos indígenas que pelo fato de não falarem tupi foram renegados. À semelhança da cultura africana, Bopp aponta para um elemento importante o fato de haver uma pluralidade de culturas indígenas. A inserção dos tapuias numa obra que tinha por objetivo a representação do gemido de negro parece ser uma advertência para o massacre de culturas que iria na direção oposta ao desejo antropofágico de assimilação. Julgamos necessário fazer esse registro sem, no entanto, analisar o poema, pois fugiria da divisão a que nos propusemos inicialmente.

Enfatizamos, ainda, que as vozes de outras etnias, no caso a africana é marcada na obra *Urucungo* pelo uso de lexias evocativas dessa cultura, inseridas, muitas vezes nos títulos, nos refrões, ou ainda espalhadas pelos versos. Na maior parte das vezes, os refrões apresentam lexias cujo significado não localizamos, mas entendemos que o objetivo era apenas evocar, através da sonoridade, o universo africano. A presença de falares populares atesta a preocupação com a inserção de outras vozes quer através dos diálogos marcados por travessão, quer através do itálico. Assim, a presença da diversidade cultural, as marcas de oralidade, a apresentação de vários poemas como registros fotográficos e outros com formato de recordação e sonho atestam a influência das vanguardas na conformação de um conceito de brasilidade que se apoiava na pluralidade e na ruptura com a tradição, como recomendava a Antropofagia.

#### 4.4 **Cobra Norato: do mito à reconstrução poética**

*Cobra Norato* é uma lenda conhecida no Amazonas e no Pará que conta a história de uma índia que tomava banho no rio quando foi engravidada pela Cobra-grande, dando à luz a gêmeos que vieram ao mundo na forma de duas serpentes escuras. Seguindo o conselho do pajé, a mãe, para não morrer, atirou os filhos no rio, onde eles se criaram. Os dois andavam sempre juntos, tinham, no entanto, comportamentos opostos. Enquanto Honorato/Norato era bom, visitava a mãe com regularidade; Maria Caninana era má, nunca visitava a mãe, virava embarcações, matava náufragos e perseguia animais, tendo mordido a Cobra de Óbidos que estremeceu e provocou uma rachadura na praça da cidade. Norato foi obrigado, então, a matar a irmã para viver tranquilo. À noite, Honorato saía da água, arrastando o corpo enorme pela areia. Subia até a barranca, onde deixava o corpo monstruoso, transformava-se em um rapaz alto, bonito e frequentava as festas próximas do rio. Para ele se *desencantar* definitivamente, ou seja, para ele virar homem seria necessário que alguém derramasse um pouco de leite na boca da cobra imobilizada e batesse na cabeça dela até sair sangue. Ninguém tinha coragem de fazer isso, até que um dia, um soldado cumpre as exigências e desencanta Honorato/Norato.

A Bopp viaja pela Amazônia em 1921, recolhe farto material *antropológico* e escreve, alguns anos depois, sua releitura de *Cobra Norato*, reescrevendo-a sob a ótica antropofágica, devorando a narrativa, inserindo e mesclando os gêneros, a língua e os costumes, transformando e transformando-se continuamente a partir da metáfora da pele elástica presente no poema de abertura que remete ao fato de Norato ter estrangulado a cobra, vestido a sua pele para então adentrar a floresta na forma de serpente. É a partir dessa metáfora que poderemos compreender o percurso de Norato e do poeta. Podemos aventar uma aproximação entre a *Cobra Norato* e o Rio Amazonas que, além de mudar o nome várias vezes desde a nascente, muda a sua configuração, mudando a cor de suas águas, ou seja,



incorporando a pele elástica. Dessa forma, a metáfora da pele elástica se estica, estendendo-se para a cobra, o Amazonas, o poeta e o poema.

A obra *Cobra Norato* é composta de 33 poemas sem títulos, apenas com a marcação em algarismos romanos de I a XXXIII, são episódios/cenas de deslumbramento diante da floresta, cujo percurso aguça os sentidos de forma a nos embrenharmos no tempo e no espaço noturno, aquático, vegetal e *sem-fim* da Amazônia.

Podemos dividir a narrativa do poema em cinco momentos: estrangulamento da Cobra e a conseqüente transformação de Norato/poeta em Cobra Norato para cumprir o objetivo de encontrar a filha da rainha Luzia com quem quer se casar; o trajeto de Cobra Norato pela floresta, inicialmente sozinho e depois acompanhado pelo Tatu-de-bunda-seca na tentativa de encontrar a princesa; surgimento da Cobra Grande e a constatação de que a filha da rainha Luzia estava em poder da assustadora Cobra Grande com quem ela ia se casar contra a vontade; perseguição da Cobra Grande a Cobra Norato, libertação da filha da rainha Luzia por Norato e fim da Cobra Grande; retorno de Norato às terras do Sem-fim e os preparativos para o casamento de Norato com a filha da rainha Luzia.

O primeiro momento é marcado pela mutação. Norato/poeta estrangula a cobra, veste a sua pele elástica e segue, transformado em Cobra Norato, pela floresta amazônica rumo a Belém do Pará em busca de encontrar a filha da rainha Luzia com quem quer se casar. O seu objetivo, entretanto, só poderá ser atingido por meio do mito, da fantasia, do sonho, de forma que será preciso *apagar os olhos primeiro, deixar o sono escorregar nas pálpebras pesadas*.

O segundo momento começa no momento em que Cobra Norato tem de entrar na *floresta cifrada* e realizar as seguintes tarefas: *passar por sete portas; ver sete mulheres brancas de ventres despovoados guardadas por um jacaré; entregar a sombra para o Bicho do Fundo; fazer mirongas na lua nova; beber três gotas de sangue*. Norato cumpre as tarefas, mas não encontra a filha da rainha Luzia. O cenário torna-se lúgubre, a *floresta podre*... Norato segue, mas está *perdido num fundo de mato espantado mal-acabado*. Cai

uma tempestade e Norato *atola num útero de lama*, mas é resgatado pelo Tatu-de-bunda-seca, que passa a ser seu companheiro de viagem. Há um momento de descanso, mas a ansiedade de Norato aumenta por não encontrar a filha da rainha Luzia. O Tatu propõe, então, que sigam em direção ao lago Onça-poiema onde se divertem, mergulhando nas águas. Voltam à floresta fechada, veem a chegada da maré grande, rumam para Bailique para ver a chegada da pororoca. Com a força da enchente, eles navegam para a *polpa do mato* e descansam. Norato fica de *mussangulá*, sente fome o que faz com que ele e o tatu decidam ir para o Putirum roubar farinha. Para chegar ao Putirum contam com a ajuda do cunhado Jabuti, conhecedor do caminho. No Putirum, Joanhina Vintém conta *o caso do Boto: Tava lavando roupa maninha/ quando Boto me pegou*. Ao ver a animação na festa, Cobra Norato e seus companheiros decidem virar gente para se divertirem: cantam, dançam e bebem. Na hora de irem embora, Joanhina Vintém quer ir com eles, mas Norato recusa. Eles pegam o corpo que ficou fora da festa e seguem a viagem. Presenciam uma pajelança em que a onça entra no corpo do Pajé: – *Quero tafiá Quero fumar Quero dança de arremedar /faz benzedura para destorcer quebranto, varre feitiço do corpo.../ E depois fuma e defuma...Na floresta... Chegam de longe ruídos anônimos.../-Quem é que vem? /-Vem vindo o trem ...é o som da Maria-fumaça que passa passa passa e acorda o mato, uma árvore telegrafa para outra:/ psi psi psi...*

O terceiro momento se inicia com a visão de Norato de um *navio com casco de prata e velas embojadas*, mas é advertido pelo companheiro Tatu que não era um navio e sim a Cobra Grande, a Boiúna, que aparecia no início da lua cheia para buscar moça que ainda não tivesse conhecido homem. *A visagem vai se sumindo/ pras bandas de Macapá...* Penalizado com a situação da moça, Cobra Norato manifesta o desejo de assistir ao casamento da Cobra Grande. O Tatu adverte que *casamento de Cobra Grande chama desgraça* e que seria necessário *arranjar mandinga de defunto*, o que conseguem, pois o *lobisomem estava de festa no cemitério*. No caminho para o casamento da Boiúna, Norato pede ao vento que o deixe passar depressa *antes que a lua se afunde no mato*. Encontra-se com o saci *Pereré Pereré Pereré* e com o Pajé-pato que *lhe arreda o mato para um lado* e pede para Norato deixar um

pouco da cachaça que levava. Norato deixa um naco de fumo pro Curupira atendendo à recomendação de Matim-tá-pereira - *Bom cê deixar um naco de fumo pro Curupira, compadre*. O herói e o tatu vão chegando na ponta do Escorrega onde *as moças vão tomar banho no escondido*, mas como estão com pressa não têm tempo de *espiar cheiroso*. Apesar de apressados, seguem devagar: – *Devagar/ que chão duro dói chô chô.* e chegam às terras e à casa da Cobra Grande, onde Cururu está de sentinela. *Num estirão mal-assombrado/ vai passando uma canoa carregada de esqueletos ...Num Buraco do Espia* pode-se ver a noiva da Cobra Grande, *nuinha como uma flor ...* Para surpresa e tristeza do herói, a moça era a filha da rainha Luzia.

O quarto momento se inicia quando a Cobra Grande acorda e constata que a Cobra Norato está libertando a princesa. Começa a perseguição. Norato pede, então, ao seu cunhado Tamaquaré que engane a Boiúna e corra imitando seu rastro e entregue o seu *pixé na casa do Pajé-pato*. Cobra Grande passa *rasgando caminho/ arvorezinhas ficaram de pescoço torcido...* Cobra Grande chega à casa do Pajé-pato que lhe ensina o 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 enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora.*

O quinto momento é marcado pelo retorno de Cobra Norato ao Sem-fim, para as terras altas onde a serra se amontoa, leva a noiva para *estorzinho com ela/ numa casa de morar/ com porta azul piquininha / pintada a lápis de cor*. Norato se despede do compadre Tatu e pede que ele vá convidando gente para o Caxiri Grande, pois *haverá muita festa/ durante sete luas sete sóis*.

Para contar a sua versão de *Cobra Norato*, Bopp afirma ter seguido os caminhos da intuição e ter sido influenciado pelos *nheengatus*, lendas colhidas por Amorim<sup>16</sup> de forte sabor indígena, o que lhe propiciou um alargamento de visão, um caminho para uma poesia sem artificialidade:

---

<sup>16</sup> Brandão de Amorim é considerado um marco para o estudo das literaturas amazonense e brasileira, pois foi em suas pesquisas que Raul Bopp buscou inspiração, não só para a linguagem, como para a trama de suas obras pioneiras. (AMORIM, 1987)

Foi uma revelação. Eu não havia lido nada mais delicioso. Era um idioma novo. A linguagem tinha às vezes uma grandiosidade bíblica. No seu mundo as árvores falavam. O sol andava de um lugar para outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio. (...) Alarguei instintivamente a visão que formava das coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintática. Na sua inocente naturalidade encontravam-se, certamente, germens da poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais. (2008, p.83-84).

À narrativa indígena, Bopp (1968, p.217)<sup>17</sup> acrescentou, elementos da história que ouviu de uma senhora em Valha-me-Deus, na ilha de Tucum. Segundo Averbuck (1985, p.99), essa história deu à obra *Cobra Norato* um toque da tradição I usa, elemento fundamental do fabulário brasileiro, que reuniu retalhos de duas fontes diferentes: a história da filha do rei Sebastião e da rainha Luzia, que deu origem à *filha da rainha Luzia* por quem Norato venceria os obstáculos. Na reconstrução da lenda, esses retalhos da fantasia popular são reflexos da permanência do sebastianismo<sup>18</sup> no Maranhão, evidenciando a mistura de culturas, tão cara aos antropófagos.

Muitas das construções usadas por Bopp são registros desse modo de falar *nheengatu*, de *enternecedora simplicidade*, segundo o poeta. O diminutivo dos verbos, a repetição de palavras, além do *desusado tempero lírico* foram incorporados ao poema:

Nos diálogos afetivos, usavam o diminutivo dos verbos: "estorzinho", "esperazinho", "adoçazinho" etc. Para dar ênfase a certos episódios, recorriam ao processo de repetição do vocábulo como "pula-pulavam", "vira-virando" etc.

Certas histórias, sobre temas meramente humanos, eram tratadas com um desusado tempero lírico. Por exemplo: "A moça se enfaceirou pelo moço." "Acendeu os olhos para ele."

---

<sup>17</sup> Narrou-me ela todo a história do casamento da filha do rei Sebastião, que estava em estado de cativo. Ela ia se casar com um moço de Sacoitá. (Numa outra versão, que colhi em Muricitêua, o noivo era morador de Itacolomi, nos lados de Alcântara). Mas apareceram dois mensageiros a cavalo, por cima d'água. Falaram com ela em segredo. Então ela se casou, mais tarde, com um outro moço da família dos encantados. A velhinha explicou-me que o rei Sebastião morava em Pirocaua, "onde era para ser fundado o Maranhão". Citou-me também a história da rainha Luzia, em termos misturados e confusos, que não deram para avaliar a sua importância no nosso "who's who" folclórico (BOPP, 1968, p.217).

<sup>18</sup> Com o suposto desaparecimento do Rei Dom Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir em 1578 criou-se uma expectativa que a sua volta traria abundância e felicidade. Esta espera foi o fio condutor de diversas manifestações populares, inclusive no Brasil.

E mais adiante:” A luz da lua dança nos seus olhos.” A mãe disse para a filha: “Não olhes tão de doer nos olhos dele”. No caso da velha Seusi, tratava-se de um “homem que fazia de marido com a mulher dos outros.” “Ele adoçava a sua boca na boca da moça.” Ela dizia:” Esperazinho por mim” (BOPP, p.84).

O *nheengatu* com *sua pureza* foi, assim, determinante para a elaboração de uma poesia sem artificialidade, como era a proposta do ultraísmo espanhol e do surrealismo. Vale dizer que o ultraísmo tinha como lema ser “ultra” e abrigava *todas* as tendências de vanguarda sem distinção que expressassem um novo anseio. Como se percebe, as escolhas de Bopp voltaram-se para a novidade e pluralidade, de maneira que *Cobra Norato* abriga a diversidade temática e formal.

Averbuck (1985, p.145) entende o ultraísmo como um caminho para o surrealismo, devido ao destaque dado às metáforas pelas duas vanguardas. A autora retoma as considerações de Guillermo Torre<sup>19</sup> sobre o movimento que, segundo ele, tinha como propósito a reintegração lírica e a reabilitação genuína do poema através da captura de seus mais puros e imperecíveis elementos – a imagem, a metáfora e a supressão de suas qualidades alheias ou parasitárias: a anedota, o tema narrativo, a efusão retórica. A poesia para os ultraístas não é desenvolvimento, segundo Torre, é síntese. Essa é, para nós, a característica das metáforas boppianas: síntese. *Cobra Norato* mergulha na imagem, na metáfora como recurso de registro fotográfico e sonoro capaz de captar sensações, versos como *A selva imensa está com insônia; O resto da noite me enrola; O rio se engasgou num barranco* são representativos dessa valorização da imagem, da metáfora visual e sonora. Poderíamos falar em convergência de som, imagem e sentido, entendendo que o produto final é a síntese, e o verso o responsável por desafiar incessantemente a arbitrariedade do signo. Não há excesso, há sim uma preocupação em escolher um som que se casa com a imagem, sem esquemas métricos e rimas. Havendo, como afirma o poeta, uma

---

19 Guillermo Torre (1900-1971) foi poeta, crítico literário e um dos impulsionadores do ultraísmo, tendo publicado poemas e artigos na revista "Ultra". Em 19 de fevereiro de 1919 assinou junto a outros artistas: *ULTRA: Manifiesto a la juventud literaria*.

compreensão de que cada ideia deveria ter seu encadeamento rítmico, ajustado em versos livres, como preconizava o ultraísmo:

Pude compreender, aos poucos, que cada ideia devia ter o seu encadeamento rítmico, ajustado em versos livres. Importante seria, por conseguinte, a captura do ritmo apropriado para cada verso e não uma montagem silábica artificial, com prejuízo do assunto poético.

Esses pontos de vista, ainda imprecisos, emparentavam-se com as ideias do movimento Ultraísta, da Espanha, das quais eu tomava conhecimento através de publicações proporcionadas pelo meu amigo Alberto de Andrade Queiroz. Com certa assiduidade, eu aparecia no seu palacete, à Avenida da Independência, para me aprovisionar desse precioso material (BOPP, 1968, p.224).

A imagem, entendida como catalisadora dos sentidos e das sensações, domina a obra boppiana, uma imagem que requer o olhar simultâneo, a *polifonia poética* de que falava Mário de Andrade, enfatizando que o olhar percebe a paisagem simultaneamente e não um elemento depois do outro. *Cobra Norato* é o poema da simultaneidade da imagem, do som, do tato, dos diversos sentidos o que o faz se aproximar de uma poesia, por assim dizer, *mais natural* e não presa a padrões:

A sombra escondeu as árvores  
Sapos beijudos espiam no escuro

Aqui um pedaço de mato está de castigo  
Arvorezinhas acocoram-se no charco  
Um fio de água atrasada lambe a lama. (II, CN, p.149).

Esse desejo de se afastar da artificialidade, das formas acadêmicas faz com que o poeta se identifique também com os surrealistas no que diz respeito ao combate ao racionalismo e à valorização do inconsciente na criação. O poema *Cobra Norato* é o mergulho na fantasia, tanto que a floresta é antropomorfizada: *os galinhos fazem psiu, bocejam árvores sonolentas*; as medidas são *subjetivas: terras do Sem-fim; vou pra longe*. É o mergulho no sonho, sendo que é preciso adormecer para mergulhar na narrativa: *O sono escorregou nas pálpebras pesadas*. É a recuperação do onírico e do inconsciente de que Averbuck (1985, p.146) fala:

Na sua configuração metafórica, *Cobra Norato* visa à recuperação do onírico e dos estados inconscientes, como caminho para o homem apossar-se de si mesmo (como desejavam Freud e seus “adeptos literários”, os surrealistas) (AVERBUCK, 1985, p.146).

Se *Cobra Norato* tem características surrealistas e o Surrealismo foi influenciado por Freud, é claro que a obra é marcada também pela psicanálise freudiana, influência explicitada no Manifesto Antropófago quando há a sugestão da *transformação permanente do tabu em totem*, a oposição à *realidade social, vestida e opressora* e a proposta de uma *realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama* (BOPP, 2008, p.131-139).

Bopp insere o boto, representativo da libido brasileira, e elege a cobra, símbolo fálico, como o *personagem principal* do poema. Sendo assim é mais do que esperado que vários estudos sobre *Cobra Norato* partam da psicanálise. O excelente estudo de Garcia (1962, p.45) associa o mito da cobra à ideia de fecundação, reforçando ser essa a ideia-central do poema, ao interpretar psicanaliticamente o mito:

Assim pois, se árvores e águas se animizam como seres vivos, é possível admitir que figurem também, sob a influência do mito da cobra - símbolo erótico - a ideia de fecundação: árvores, galhos, folhas nos miasmas dos igapós, nas águas estagnadas dos alagadiços, decompondo-se, fermentando, proliferando em germes que fecundam ou tornam fecundante a própria terra. O extremo desse encadeamento de ideias (*fecundam, fecundante*) tangencia com o sentido erótico do mito da cobra e com as sugestões de *maternidade e gestação*, implícitas em água e árvore, segundo a interpretação psicanalítica dos mitos. O processo é o da associação de ideias, que se desenvolve em dois planos:

1.º: água-árvore → matéria orgânica em decomposição → fermentação → germinação → fecundação

2.º: cobra-árvore e cobra-água → cobra-falo (sentido erótico do mito) → fecundação (GARCIA, 1962, p.45).

Apesar de não trabalharmos na perspectiva psicanalítica, reconhecemos a pertinência desses estudos e aproveitamos algumas referências para as nossas análises. Fica evidente o caráter revolucionário da obra tanto no aspecto linguístico, estilístico como no aspecto histórico e

literário. *Cobra Norato*, ao lado de *Macunaíma*, figura como importante representante da antropofagia:

(...) ambas estão, por isso mesmo, identificadas por igual propósito, por igual ressonância alegórica e pela similaridade das fontes de inspiração. Ambas são, apesar da diversidade da forma- *Macunaíma* em prosa mítica, *Cobra Norato* em poesia mítica, se assim nos é permitido definir as características predominantes da sua realização verbal – duas sagas de fundo folclórico, duas rapsódias de influxo popular com heróis míticos; são, enfim, duas estórias fantásticas, alucinantes, recosidas numa aparente incoerência, ilógicas ou paralógicas, porque simbólicas e míticas (GARCIA, 1962, p.19-20).

Adotando plenamente a antropofagia, Bopp escolhe, como prato a ser devorado, um Brasil indecifrado, a Amazônia, espaço em estado puro, primitivo repleto de lendas fantásticas, de modos de falar diversos, um espaço de coexistências, onde se podia, como afirma Martins (1969, p.195), conviver materialmente com o tempo, onde se era contemporâneo do folclore.

Se por um lado, a obra mergulha na psicanálise freudiana, valorizando o sonho, espaço em que os desejos afloram, por outro lado, temos uma história pretensamente ingênua, pensada inicialmente, como um livro inofensivo para crianças, o que justifica a eliminação das cenas violentas da lenda original:

Raul Bopp exclui os atos de violência do seu poema. O poeta não se refere à origem de Norato, não menciona a criminosa assassina de náufragos. A omissão de Maria Caninana permite-lhe silenciar sobre a luta fratricida entre os dois filhos da Cobra- Grande. No manso poema de Raul Bopp, alude-se a uma única luta, que não causa a morte de nenhum dos litigantes. Perto da conclusão, Norato ataca a Cobra-Grande (que Bopp transformou de pai em rival) para salvar a noiva da paixão erótica do inimigo. A intervenção oportuna de Norato evita a violação aviltante e o poema termina com versos de repousante ternura (SCHÜLER, 1976, p. 52).

A intenção de escrever um poema para crianças e a escolha do mundo mítico permanecem em sintonia, afinal a brincadeira, o faz de conta aproximam o universo infantil da magia do universo mítico:

O caráter mágico do espírito amazônico e da criação poética se associa à intenção primeira de escrever um livro inofensivo, para crianças. A magia selvática e a magia poética



não traem a criança, porque a criança vive no mundo da magia, da livre criação, da poesia. O “faz de conta” é a experiência cotidiana da criança. Como mágico e poeta, Bopp desce ao fundo de si mesmo. A criança aparece nos momentos de maior intensidade lírica (SCHÜLER, 1976, P.75-76).

Aspecto relevante quando se trata de narrativa infantil se refere ao fato de muitas personagens não terem nomes e serem reconhecidas pelas características ou ainda pela posição social: a bruxa, a fada, o sapateiro, a rainha, a princesa... Pois bem, em *Cobra Norato*, não é diferente. O objeto de busca do herói não tem nome, sabe-se, apenas, que pertence a uma hierarquia mais elevada, é uma princesa, pois é a filha da rainha Luzia. O fato de ser filha da Rainha Luzia, além de destacar a posição social, remete ao poder do *ver*, da *luz* presente em *Luzia*, associação possível com o verbo *luzir* que significa emitir luz, brilho. Os demais seres da floresta, em sua maioria, também não são nomeados, mas vale dizer que alguns possuem um nome que os identifica pela característica física como o Tatu-de-bunda-seca e pela característica moral como a Joanhinha Vintém. Do ponto de vista formal, a antropomorfização da floresta e a presença dos diálogos entre os seres da floresta contribuem também para as narrativas encantadas.

Para fazer parte dessa narrativa *encantada*, o personagem duplo, poeta e cobra, vai se misturando com a floresta, numa simbiose perfeita. A cobra, como representativa do símbolo fálico, penetra o espaço, fecundando o *ventre do mato*. Para compor o lado inocente, o que não impede interpretações psicanalíticas, o poeta escolhe Cobra Norato, personagem que representa o *ver com os olhos livres* de Oswald de Andrade, daí a caracterização de Norato, como um personagem de olhar ingênuo, inocente, que percorre a floresta com olhos infantis e sempre atentos:

Norato pousa em tudo olhos atentos. Observa tranquilo as modificações na paisagem. Diante das solicitações do mundo que o cerca esquece a cada instante a missão que o chama a outros horizontes. Tem olhos infantis. Reduz todas as experiências ao mundo da criança. (...) As formas se apresentam originais e imprecisas. Surge um mundo infantil construído pela observação de uma alma de criança.

O Brasil que se desvendo em Cobra Norato não é o Brasil das cidades litorâneas, embriagadas de hábitos e modos de pensar europeus, é o outro Brasil esquecido que Euclides da Cunha apontou como o mais autêntico (SCHÜLER, 1976, p.57-58).

É com esses olhos curiosos e ingênuos que Norato, poeta e cobra, penetra na floresta cifrada, tal qual Dante na sua *selva oscura*<sup>20</sup>, ambos em busca de seus amores, respectivamente, a filha da rainha Luzia e Beatriz e ambos recebem auxílio de um protetor, o Tatu-de-bunda-seca que salva Norato e o acompanha até o fim, e Virgílio que guia Dante pelo Inferno.

A floresta de Bopp não é paradisíaca como a de Alencar, ela é, na verdade, repleta de obstáculos, simbolizando, como afirma Schüler (1976, p.64), um mundo áspero, de trabalho forçado, de fome, de opressão, de privações, conflitos, angústia, doença e morte:

Quem se embrenha na floresta repete a experiência de Alighieri e no fim dos círculos de almas penadas defronta-se com a Boiúna, a Cobra-Grande, Satanás. (...)

O inferno de Bopp está no início da história. A floresta abriga um mundo em formação. Uma densa imagética genesiaca representa a eclosão da vida, rica e variada. A esperança não se situa além do inferno, reside no próprio inferno. A morte não devora a vida. Em torno das águas defuntas, esperando a hora de apodrecer, estão sentadas árvores prenhes. A morte é aurora de novas vidas. O poeta penetra no bojo da floresta obscura em busca das raízes da árvore frondosa do futuro (SCHÜLER, 1976, p.64-65).

Segue, então, Norato pela floresta cifrada, dominada pelo discurso, reelaborada pelos símbolos, pelo mito. Percorre a floresta, espaço de um mundo em formação, a fim de captar a sua linguagem, suas histórias, animizando os seres da floresta numa devoração constante, criando com a floresta a poesia do espaço da fantasia, como corrobora Perna Filho (2007, p.57):

Raul Bopp leva o delírio ao verbo, à palavra; mergulha profundamente no emaranhado da floresta amazônica para dar delírio às coisas que ali estão. Busca, na representação

---

20 Nel mezzo del cammin di nostra *vita*/ *mi ritrovai per una selva oscura*/ché *la diritta via era smarrita*. I(ALIGHIERI, 1999).

significativa da palavra nova, uma revelação do que há muito tentava revelar-se: a Amazônia, não a que se habituou a ver, mas a natureza não vista, imagética, entranhada no chão, na simplicidade do mítico, no substrato do seringueiro, na docilidade das folhas outonais, ou nos caminhos de um inverno dantesco. Raul Bopp dá movimentos à floresta; cria com a mesma uma poesia do espaço inimaginável (PERNA FILHO, 2007, p.57).

O percurso de Norato é marcado pelo mito, pelo diálogo, pelos sons variados da floresta, pelas vozes do imaginário, pelo lirismo, pelo épico que culmina com o herói destruindo a Boiúna, a Cobra Grande. A grande metáfora da fecundação, da devoração vislumbra um espaço fértil para o novo conceito de brasilidade

Poema lírico? Epopeia? Rapsódia? Releitura amazônica da tragédia edípica com final feliz? Relato mítico-infantil? Como classificar *Cobra Norato*?

Para Othon Garcia (1962, p. 21-22), *Cobra Norato* é, em síntese, um poema épico em que, além do herói principal, atuam também como personagens de primeiro plano os elementos do meio físico (árvores, águas, raízes, galhos e outros) que, em alegoria, se animizam em seres vivos. Para Schüller (1976, p.59), o poema não é épico em sentido estrito, há um herói, há obstáculos que se colocam entre ele e a concretização de seu objetivo, mas não há contornos claros como se requer de um épico, o que se tem, segundo o crítico, é a paisagem nebulosa de um eu que se contempla a si mesmo. Um texto híbrido, uma rapsódia, dirá Averbuck:

Realizando-se como forma híbrida (entre lírica e épica), *Cobra Norato*, por sua múltipla natureza temática, de caráter popular e folclórico, se aproximaria antes da rapsódia, termo que também Mário de Andrade preferiu para seu romance-poema (1985, p. 98).

Nem épico, nem lírico, nem dramático, nada de exclusividade de gênero, nada de exclusividade de discurso. A pele elástica que Bopp veste toma as mais variadas formas, resultado da constante deglutição antropofágica.

Vale enfatizar que a edição com a qual trabalhamos, datada de 1998, organizada por Augusto Massi, mantém o título original com subtítulo: *Cobra Norato: Nheengatu da margem esquerda do Amazonas*. Além disso, apresenta a dedicatória, *Para Tarsila*, que no dizer do poeta, anos depois, foi a chefe do movimento antropofágico (BOPP, 2008, p.99). Há várias outras edições de *Cobra Norato*, possivelmente por escolha do autor, que não apresentam, nem o subtítulo e nem a dedicatória. Acreditamos que essas duas informações, no entanto, são relevantes para o estabelecimento da influência e do vínculo com a Antropofagia.

Cabe destacar que passaremos à análise apenas de poemas ou de trechos que se encaixam na nossa proposta de identificar elementos da brasilidade segundo a ótica antropofágica, mantendo a divisão entre memória e espaço físico. Como se trata de universo mítico, esses espaços muitas vezes se diluem, afinal o mito é por princípio, atemporal e seu caráter de universalidade rompe as fronteiras nos transportando para o Sem-fim, numa prática surrealista que combate a ótica cartesiana bem ao gosto antropofágico.

#### **4.4.1 *Cobra Norato* e a memória: história, língua, costumes**

A região em que se desenrola a narrativa de *Cobra Norato* é a Amazônia, espaço adequado para o exercício do primitivismo das vanguardas, cuja preocupação com o estilo de vida simples das sociedades pré-industriais está presente. Ao resgatar o imaginário, a língua sem erudição, os costumes da região e inseri-los num formato onírico, surreal, Bopp se mantém em sintonia com as propostas antropofágicas.

Falar em memória na obra significa destacar os elementos presentes no poema que configuram os costumes, a língua, o imaginário e a história da região. Inserimos algumas referências à sexualidade, reconhecendo a sua importância na estética antropofágica não só pela influência da psicanálise, mas também pela proposta de inserção de costumes.

O tempo e o espaço não marcados é o recurso que o poeta usa para recontar a lenda transportando o leitor para o universo da fantasia, para o universo mítico. O tempo trabalhado em *Cobra Norato* é, assim, o tempo do mito, da fantasia, da floresta, do primitivo que se opõe ao tempo do relógio do civilizado, é o tempo sem tempo, tempo do sem-fim, tanto que praticamente não há ponto final ao longo do poema o que amplia a ideia de fluidez, mergulho na fantasia, no surreal.

O poema I introduz o leitor no universo da imaginação, da fantasia: o poeta estrangula a Cobra e se enfia na pele de seda elástica para tornar-se um ser da floresta. A condição para se movimentar nesse espaço é preservar a forma animal, mantendo, no entanto, os anseios humanos respaldados em uma conduta que traça meios, objetivos e canaliza vontades. É assim que poeta e cobra transmutados percorrem o poema.

Essa transformação pode ser entendida como uma atitude antropofágica já que há, a partir desse momento, uma fusão, um diálogo constante entre o universo mítico e poético, cujas fronteiras vão se diluindo. Tanto no mito como na poesia o tempo que conta é o da subjetividade, do desejo. É, assim, no tempo marcado pelo desejo, que o herói sai a correr mundo em busca de se casar com a filha da Rainha Luzia.

O tempo é do sonho e é dessa forma que se inicia o poema, com a referência a um tempo impreciso. As escolhas lexicais contribuem para a marcação desse tempo impreciso, as lexias selecionadas não precisam dimensões, mas sensações. O adjunto adverbial de tempo *Um dia*, isolado no verso, ganha destaque na marcação da indefinição do tempo, remetendo ao *era uma vez* das histórias infantis, criando, no leitor, a expectativa de uma narrativa fantasiosa:

Um dia  
Eu hei de morar nas terras do Sem-fim  
(I, CN, p.148).

O verso *Um dia* é curto, apenas duas sílabas poéticas, no entanto a nasalização em *um* sugere o prolongamento da duração do tempo, contribuindo mais ainda para a atmosfera vaga, característica da fantasia.

Essa imprecisão, explicitada inicialmente pelo artigo indefinido *um*, é reforçada pela locução verbal *hei de morar* que expressa desejo futuro, ou seja, de que não se tem certeza. Na expressão *terras do Sem-fim* as nasais /ê/, /ĩ/ em **Sem-fim** prolongam a expressão, evocando não somente o espaço sem medida, mas também um tempo desmesurado, do lúdico, da fantasia, onde tempo e espaço se articulam para caracterizar a atmosfera onírica. Se as terras são caracterizadas como sendo *sem-fim*, o tempo será infinito também para percorrê-las. Ambas as palavras *sem* e *fim* tem o mesmo tamanho e estão numa relação especular sugerindo essa dimensão da fantasia surreal e remetendo a tempo e espaço imensos.

Essa ideia do *sem fim*, de duração e de continuidade, que vale para o tempo e espaço perpassa a obra *Cobra Norato*. Se os espaços são imensos, o tempo do percurso será igualmente imenso:

Vou andando caminhando caminhando  
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes  
(I, CN, p.148).

A escolha por verbos de movimento e pelo gerúndio são em alguns trechos da obra responsáveis por denotar o tempo contínuo, infinito. No trecho anterior, por exemplo, a perífrase *vou andando* composta por dois verbos de movimento (ir e andar) é seguida pela repetição do verbo *caminhar* no gerúndio formando uma unidade lexical. Os verbos de movimento, o triplo gerúndio *andando caminhando caminhando*, o aspecto durativo desse tempo verbal, a repetição, tudo isso sugere a continuidade do tempo. Ressalta-se que a forma do gerúndio, pelo volume da lexia e pela predominância da nasalização /ã/ prolongam o verso, evocando a ideia de um tempo mais longo. Nota-se a predominância nos dois versos das nasais que prolongam a duração do som. Há, então, a convergência dos diversos planos - sintático, fonológico e semântico - para a produção do efeito expressivo.

Se o tempo narrado é mítico, é pertinente a presença de elementos desse universo, como o feitiço, *a puçanga de flor de tajá*, que possibilita a transformação em Cobra:

Depois  
faço puçanga de flor de tajá de lagoa  
e mando chamar a Cobra Norato (I, CN, p.148).

O tempo referido continua sendo o do mito, o da poesia, o da emoção. O adjunto adverbial *depois* refere-se ao tempo indefinido *um dia*, acentuando a sua indeterminação. O destaque dado à lexia *depois* isolada no verso realça a imprecisão do tempo e introduz um costume indígena: a *puçanga*, palavra de origem tupi, que consta do *seleccionado* antropofágico de que fala Bopp (2008, p.70).

O poeta só mandará chamar a Cobra Norato depois de ter feito a *puçanga de flor de tajá*<sup>21</sup> da lagoa. A escolha da lexia flor de tajá está relacionada não só ao fato de essa planta ser característica da região amazônica, uma preocupação de Bopp com a inserção do cenário amazônico, mas também por ela ter a propriedade, segundo a crença local, de proteger os amantes, uma preocupação de Bopp com o resgate do imaginário. Se a trajetória do poeta/Norato é marcada pelo desejo de se casar com a filha da rainha Luzia, nada mais acertado do que fazer uso de um feitiço de amor. Assim, *puçanga* feita, o poeta engana a cobra, convida-a para passear, brinca de amarrar uma fita no pescoço dela e estrangula a cobra:

-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. (I, CN, p.148).

O diálogo entre o poeta e a cobra se assemelha ao diálogo com crianças: *contar história, passear, fazer de conta, brincar* são ações comuns ao universo

---

<sup>21</sup> A lenda do Tamba- Tajá: Na tribo dos índios macuxis havia um índio que, por muito amar sua esposa, levava-a sempre consigo para todo lugar, fosse para caçar, pescar ou lutar. Certa vez, o índio teve que ir para a guerra, mas a esposa ficou doente, sem poder andar. Não querendo separar-se de sua amada, ele fez um saco com folhas de bananeira, para poder carregá-la nas costas. Durante o combate, sua amada foi ferida e morreu. O índio, desesperado de amor, enterrou-se junto com ela. No lugar onde jaziam seus corpos, nasceu um tajá diferente, pois atrás de cada grande folha verde da planta nascia grudada uma pequena folha de forma vaginal. Renasciam assim os amantes, unidos novamente para sempre. (ALIVERTI, 2005)

infantil. A interrogativa, o diminutivo afetivo *mansinho*, a predominância de estruturas coordenadas são também marcas do discurso infantil e ingênuo. Discurso cuja ruptura se dará com o estrangulamento da Cobra. O verso - e *estrangulo a Cobra*. - que vem em sequência de estruturas predominantemente paratáticas, é destacado por ser introduzido, diferentemente dos outros versos, pela aditiva **e**, provocando um realce maior à ação de estrangular. A repetição do **e** em **e estrangulo** parece imitar o som do engasgo, as oclusivas /t/, /g/, /k/ e a vibrante /R/ sugerem o rompimento, a morte concretizada graficamente pela presença do ponto final. Como o ponto final praticamente não aparece no poema, quando ele é empregado, adquire força, marcando o fim de uma etapa e o surgimento do poeta/ 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  
(I, CN, p.148).

O verso *Agora sim* isolado é mais uma marca temporal, de continuidade das ações do tempo inicial indeterminado: *um dia, depois*. O *agora*, no entanto, é pontual, determina o tempo, além do que não está sozinho, ele é seguido pela lexia *sim* que denota aprovação, ou seja, o *agora* marca a preparação para o ingresso no mundo da fantasia, é *agora sim* que o poeta se enfiará na pele elástica e sairá a correr mundo. *Primeiro* terá de apagar os olhos, mais uma marca temporal –*primeiro*- que explicita o que deverá ser feito para possibilitar o desejo de casar com a filha da Rainha Luzia.

Para mergulhar no sonho, universo do surrealismo, é preciso *apagar os olhos primeiro* e não simplesmente fechar os olhos, ação que permitiria vislumbrar alguma luminosidade. A metáfora *apagar os olhos* implica uma imagem de desaparecimento, de ausência completa de fogo e de luz, atmosfera necessária para sonhar. No verso, O *sono escorregou nas pálpebras pesadas*, a predominância das fricativas sibilantes /s/, /z// sugere



a fluidez, a perda da consciência gradativa já que elas se caracterizam pela duração maior do som, ao mesmo tempo em que a vibrante dupla /R/ junto das oclusivas /k/, /g/, /p/, /d/ transmite o rompimento com o mundo real. A entrega ao sono é concretizada em **Um chã de lama rouba a força dos meus passos**, representativo, visualmente e sonoramente, da dificuldade de locomoção em virtude do estado letárgico. As nasais /ũ/ e /ã/ sugerem lentidão juntamente da lateral /l/ e da consoante nasal /m/ imprimindo a ideia gradativa da perda da consciência; a vibrante /R/ sugere o rompimento que se concretiza pela sonoridade das sibilantes seguida pela lateral /l/ e pela vibrante /r/ sugere a oposição passado/ presente transmitida pelos verbos *escorregou* e *rouba* mostra a gradação do adormecer para a imersão no universo onírico em que os passos já não têm mais força, o herói já se transfigurou em Cobra Norato e começa, então, no mundo fantástico da floresta, a buscar o seu amor.

O poema II é marcado pela repetição por três vezes do adjunto adverbial *agora* que apresenta a simultaneidade das imagens e revela o olhar ingênuo, pueril e atento de Norato em relação à floresta. O verso de abertura do poema *Começa agora a floresta cifrada* abre para a descrição dos detalhes da floresta: *Agora são os rios afogados* e para, mais uma vez, a afirmação de seu propósito:

- Agora sim  
Vou ver a filha da rainha Luzia (II, CN, p.149).

Embora acreditasse *-Agora sim-* que iria ver a filha da rainha Luzia - o herói tem de retardar seu intento, pois terá de realizar *antes* vários trabalhos para atingir o seu objetivo, os quais reúnem elementos não só do fabulário amazônico como do imaginário universal, a mescla dessas influências condiz com os ideais antropofágicos:

- Eu só quero a filha da rainha Luzia

Mas antes tem que passar por sete portas  
Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados  
guardados por um jacaré

- Eu só quero a filha da rainha Luzia

Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo  
Tem que fazer mirongas na lua nova  
Tem que beber três gotas de sangue

- Ah só se for da filha rainha Luzia! (II, CN, p.149).

A referência ao número sete em sete *portas* e sete *mulheres* participa dessa atmosfera de magia, pois esse número é sempre relacionado à sorte, ao azar, ao enigma, o mesmo acontecendo com o número três em *três gotas de sangue* que também é considerado um número enigmático e é frequente nas crendices, provérbios e ditos populares. A *porta* é outro elemento presente em várias superstições (devemos entrar e sair pela mesma porta/ quem sai por outra porta leva felicidade, dentre outros exemplos). O jacaré, o Bicho do Fundo, a lexia *mironga* são os elementos do fabulário nacional utilizados para compor a ambientação amazônica. O jacaré é presença constante nos rios da região; o Bicho do Fundo cujo nome está relacionado à crença de que os encantados podem se manifestar sob a forma de diferentes animais aquáticos que vivem no *fundo dos rios*; *mironga* (do quimbundo) e sombra fazem parte do selecionado antropofágico. *Mironga* significa feitiço e evoca, pela origem etimológica da lexia, a presença africana na Amazônia.<sup>22</sup>

A submissão aos rituais mágicos será condição para o herói seguir o seu objetivo. Como reforço dessa exigência a expressão *tem que* é repetida quatro vezes numa estrutura paralelística: *tem que passar*, *tem que entregar*, *tem que fazer*, *tem que beber*, forma que revela o modo popular de falar, uma vez que a expressão é *tem que* e não *tem de* como preconiza a gramática tradicional, ainda mais num texto escrito nas primeiras décadas do século XX. Podemos também dizer que as oclusivas surdas em *tem que /t/*, */k/* dão uma impressão mais forte, contribuindo para aumentar o sentido da dificuldade imposta pelo rito mítico, cuja metáfora *entregar a sombra para o Bicho do*

---

<sup>22</sup> Quando se fala da presença africana na Amazônia, há, muitas vezes, certo espanto. Ainda é muito difundida a imagem de uma região Norte bastante "despovoada" no período colonial, com poucos ocupantes brancos em meio às populações indígenas. A escravidão negra na Amazônia foi, de fato, menos expressiva em termos quantitativos quando comparada a outras regiões do país. Contudo, o papel dos escravos na criação de formas originais de vida e de adaptação às condições de vida na Amazônia não foi menor. As marcas dessas formas de vida e das lutas contra a escravidão estão presentes até hoje na memória dos quilombolas (*Escravidão e resistência na Amazônia* em [http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/pa/pa\\_escravidao.html](http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/pa/pa_escravidao.html) acesso em 05 de março de 2015

*Fundo* parece se assemelhar à ideia da venda da alma ao diabo, uma vez que o Bicho do Fundo é a representação da maldade.

Destacamos a ênfase dada ao desejo do herói com o verso – *Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!* Essa fala do herói é repetida ao longo do poema com algumas alterações que demonstram a gradação que vai do *ver, querer* à concretização do desejo, *dormir*: -*Agora sim / vou ver a filha da rainha Luzia;* - *Eu só quero a filha da rainha Luzia;* –*Ah! só se for da filha da rainha Luzia!* e –*Não posso / Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia.*

O herói prossegue na sua busca pela filha da rainha Luzia, já ousando afirmar que vai dormir com ela e recusando por isso as três arvorezinhas jovens que o esperam:

De todos os lados me chamam  
- Onde vais Cobra Norato?  
Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera

- Não posso  
Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luiza  
(II, CN, p.150).

A expressão da libido presente no poema, tanto de Norato em relação à filha da rainha Luzia, quanto das arvorezinhas que o aguardavam pode ser vista também como uma demonstração da postura antropofágica, uma vez que ela é a expressão do desejo não reprimido. Julgamos que as referências à sexualidade são culturais e as inserimos nesta parte.

Há que se dizer que a escolha de lexias do imaginário nacional, de lexias evocativas de outras culturas indicam a preocupação com a inserção de outras vozes na configuração da brasilidade a partir do ethos antropofágico.

No poema III, vemos mais referências à cultura popular, marcas das diferentes vozes: *Pai-do-mato, mau-olhado* são as credices e superstições que servem de pano de fundo para o poema e que reforçam a narrativa mítica. Norato, em seu percurso em busca da amada, reclama com o Pai-do-mato do mau-olhado que lhe foi colocado. O Pai-do-mato, segundo Cascudo (2000, p.466), é uma figura do folclore representada como um bicho enorme, engolidor de gente, com cabelos e unhas enormes e orelhas de cavaco. Ainda

que a obra boppiana tenha mergulhado nas tradições de Cascudo, acreditamos que Pai-do-mato nesse trecho representa as entidades da floresta, tanto que em vez de se assustar com o Pai-do-mato, o herói se queixa para ele como se buscasse conforto, o que nos levou a crer que não poderia se tratar da figura má registrada por Cascudo:

- Ai Pai-do-mato!  
Quem me quebrou com mau-olhado  
E virou meu rasto no chão?  
Ando já com os olhos murchos  
De tanto procurar a filha da rainha Luzia (III, CN, p.149).

O cansaço da busca pela amada é representado pelo verso *Ando já com os olhos murchos* em que o adjetivo *murchos*, atributo para flores e plantas sem viço, cria uma imagem inusitada ao se referir aos olhos, mas é pertinente na relação com a floresta pela predominância das plantas, há uma transfiguração do humano para o vegetal. A procura pela filha da rainha Luzia é a causadora do cansaço, o intensificador adverbial *tanto* diante do verbo acentua e destaca essa sensação. A sonoridade da nasal /ã/ em *tanto* aumenta o efeito de fadiga que provoca a *dor no sangue das mirongas da filha da rainha Luzia*, uma possível alusão à libido, uma vez que a lexia mironga foi empregada com o sentido presente no selecionado antropofágico, ou seja, o sentido de *charme indecifrado com algumas misturas de malícia e encanto*, caracterizando o desejo:

Onde irei eu  
Que já estou com o sangue doendo  
Das mirongas da filha da rainha Luzia? (III, CN, p.149).

O poema V é representativo da descrição da floresta, estipulando para as árvores, rios e pássaros uma determinada função. As árvores obedecem ao rio e são escravas dele, os pássaros têm a função de anunciar a lua, acordar as estrelas e marcar as horas no fundo da selva. Essas duas últimas funções se relacionam ao costume, ao tempo:

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

-E você?

- Tenho de marcar as horas no fundo da selva. (V, CN, p.153).

A referência às noites de São João é a incorporação de uma tradição religiosa no poema. O interessante é um costume português estar inserido numa obra que é uma releitura de uma lenda indígena. A explicação para esse fato, encontra-se em Cascudo (2000, p.298), ao afirmar que a maneira de comemorar o santo era a forma mais sugestiva e fácil para a catequese, já que os indígenas ficaram seduzidos por essa festa que tinha fogos e fogueiras. A mescla de influências inserida no poema segue a tradição antropofágica de devoração de culturas. *Marcar horas no fundo da selva*, função atribuída ao pássaro, parece ser uma ironia em relação ao mundo em que o tempo histórico predomina.

O poema IX apresenta o herói, depois da tempestade na floresta, perdido e atolado *num útero de lama*. É nesse contexto que surge um personagem que passará a ser o companheiro de Cobra Norato, o Tatu-de-bunda-seca que ajudará o herói a sair da *goela podre*:

- Olelé. Quem vem lá?

- Eu sou o Tatu-de-bunda-seca

- Ah compadre Tatu

que bom você vir aqui

Quero que você me ensine a sair desta goela podre

- Então se segure no meu rabo

que eu le puxo

(IX, CN, p.158).

O diálogo entre Cobra Norato e o Tatu-de-bunda-seca é marcado pelo uso de linguagem coloquial: *-Olelé. Quem vem lá?* Mesmo sem conhecer o Tatu, Norato se dirige a ele como *compadre*, tratamento que se dá a amigos, a pessoas próximas. O Tatu socorre prontamente Norato, dizendo a ele: *-Então se segure no meu rabo/que eu le puxo*. Averbuck (1998, p.196) afirma que uso do *le* no lugar de *lhe* é marca tanto do linguajar gaúcho, quanto da língua tupi-guarani que rejeita o *lh*, havendo assim a fusão da tradição do Norte e do Sul na fala do poema.

A coloquialidade e a preocupação com o registro regional, com a língua brasileira aproxima essas construções das preocupações antropofágicas.

No poema XI, depois de ter descansado, Norato se queixa para o Tatu, pois apesar de ter cumprido todas exigências para encontrar a filha da rainha Luzia nada deu certo:

(...)  
Mas nada deu certo...

Ando com uma jurumenha  
que faz um doizinho na gente  
e mexe com o sangue devagarinho (XI, CN, p.161).

Resultado da frustração, Norato desanima. Está acabrunhado e para retratar esse estado faz uso do modo de falar da região amazônica. A lexia *jurumenha* não está dicionarizada. No entanto, percebemos a relação dessa lexia com *jururu*, cuja origem é possivelmente do tupi e significa *acabrunhado*. Assim *andar com uma jurumenha* significa andar desanimado, triste. O uso do diminutivo *doizinho* e *devagarinho* reforça a ideia da dor, despertando compaixão.

Os versos seguintes em itálico parecem ser uma cantiga de ninar, a repetição do verso *Não faça barulho* condiz com esse tipo de cantiga que é cantada por Norato pedindo ao Tatu que não faça barulho, pois a filha da rainha Luzia *talvez ainda esteja dormindo, talvez ande longe*. No mundo da fantasia, não há certezas, o advérbio *talvez* destaca a dúvida, o destino incerto da amada.

Esse universo onírico, surreal, retoma a fantasia: a princesa encantada que dorme não se sabe onde e por quem Norato manifesta seu intenso desejo de *ver* e de *ter um querzinho*. O diminutivo nos verbos impressionou tanto Bopp quando viajou para a Amazônia que ele incorporou essas construções nas suas poesias. Não se trata de um *querer* qualquer é um *querzinho* cheio de ternura:

*Ai compadre*

*Não faça barulho*

*que a filha da  
rainha Luzia  
talvez ainda esteja dormindo*

*Ai onde andaré  
que eu quero somente  
ver os seus olhos molhados de verde  
seu corpo alongado de canarana*

*Talvez ande longe...  
E eu virei vira-mundo  
para ter um querzinho  
da filha da  
rainha Luzia  
Ai não faça barulho... (XI, CN, p.161).*

Ressaltamos que o itálico é marca da heterogeneidade discursiva. O verso *E eu virei vira-mundo* acentua a dificuldade de encontrar a princesa. Norato não *vira o mundo* atrás dela, ele se transforma em *vira-mundo* para conseguir a amada. Ao usar o substantivo *vira-mundo* para caracterizá-lo, vemos a perpetuação da busca, uma vez que a ação de virar o mundo se transformou em atributo de Norato.

Ressaltamos a incorporação do imaginário europeu (ocidental) - a princesa encantada – na lenda indígena, de forma que, na nova síntese de Bopp, os limites entre a lenda indígena e europeia se diluem, um índice de antropofagia.

O poema XXII retrata o momento posterior à pororoca que devastou a região. A paisagem é de calma – *o luar espesso amansa as águas-*, mas tudo está encharcado, Norato e o Tatu decidem aproveitar a força da enchente e navegam em direção a uma polpa do mato. Nesse momento, Norato aproxima a ideia de maré baixa com o estado do seu coração, cantando uma quadrinha:

*Maré cheia Maré baixa*

*Onda que vai Onda que vem  
Coração na beira d'água  
tem maré baixa também  
(XXII, CN, p.173).*

A quadrinha é apresentada em itálico, o que destaca a sua inserção na narrativa, orientando para a presença da voz do outro, caracterizando a heterogeneidade discursiva mostrada e marcada.

Os versos são predominantemente redondilhos, sendo que a alternância das marés, das ondas acentua o ritmo da quadrinha, cujo eco em *vem/também* para a memorização, bem comum em quadrinhas populares. A incorporação dessas formas é, uma das preocupações dos antropófagos na constituição da brasilidade.

O poema XXIII continua a imagem da calmaria: *noite grande, céu que não acaba mais*:

Noite grande...

Apicum da beira água está gostoso

Hoje tem céu que não acaba mais  
esticado até aquele fundo

Bom se eu pudesse empurrar horizontes  
ver terras com florestas decotadas  
numa noite enfeitada de lua  
com cachos de estrelas

-Estou de mussangulá (...)

-Há tanta coisa que a gente não entende, compadre

- O que é que haverá lá atrás das estrelas?  
(XXII, CN, p.174).

É nesse ambiente propício ao sonho, que Norato *pinta o quadro* do seu desejo: *empurrar horizontes/ ver terras com florestas decotadas/ numa noite de lua/ com cachos de estrelas*. É esse sonho que vai levá-lo à constatação de que *está de mussangulá*, recusando-se a compreender logicamente as coisas, num estado de *preguiça filosófica, de moldura brasileira*, caracterização de Bopp para essa *posição de espírito*. (2008,p.71)

A afirmação de Norato: - *Estou de mussangulá* externa, então, uma das propostas antropofágicas de ser contra tudo o que é coerente, silogístico, geométrico e cartesiano, na perspectiva do surrealismo. A criação dessa lexia



para denotar um estado de preguiça filosófica de modelo brasileiro é possivelmente, uma forma de valorização de um modo de viver mais livre, diferente do europeu.

. Os poemas XXIV e XXV registram um costume rural, o *putirum*, reunião de pessoas que ajudam na execução de um trabalho. No final do *putirum*, há festa.

O poema XXIV inicia com Norato se queixando de fome. Decide, então, junto com Tatu ir ao Putirum roubar farinha. Como não sabem o caminho, contam com a ajuda do Cunhado Jabuti para lhes orientar. Saem os três, possivelmente, cantando:

Vamos lá pro Putirum  
*Putirum Putirum*  
Vamos lá roubar tapioca  
*Putirum Putirum* (XXIV, CN, p.173).

O ritmo dessa quadra é marcado pela repetição da lexia *Putirum* que aparece destacada pelo itálico e pela maiúscula, no segundo e no quarto versos. O uso do verbo na primeira pessoa do plural, *vamos*, a nasal /ũ/ associada à vibrante /r/ parecem reproduzir as muitas vozes presentes durante a atividade de fabricação da mandioca.

Joaninha Vintém é uma personagem que aparece neste poema sendo uma das integrantes do putirum. Ela se dispõe a contar o caso do Boto, e logo em seguida ouve-se *Putirum Putirum*, sugerindo o barulho das vozes, agora ansiosas pelo *causo*:

-Joaninha Vintém conte um causo  
-Causo de quê?  
-Qualquer um  
-Vou contar causo do Boto  
*Putirum Putirum* (XXIV, CN, p.173).

Destaca-se a inserção da forma popular, *causo* que já atenta para o caráter lendário do fato que será narrado.

Outra quadra inserida nesse poema é dita por Joaninha Vintém. Pode ser simplesmente um registro de um modo de falar local recolhido pelo poeta

ou uma criação dele. De uma forma ou de outra, **choviá** e **chuveriscou** evocam uma forma popular, sendo que a repetição da fricativa /ʃ/ remete ao som da chuva. Notamos ainda a marca de oralidade em *tava* no lugar de *estava*:

Amor choviá  
Chuveriscou  
Tava lavando roupa maninha  
Quando Boto me pegou  
(XXIV, CN, p.173).

O poema XXV é o episódio em que Tatu e Norato decidem virar gente para entrar na festa. Ao se transformar em humano, o duplo se desfaz. Norato pode então participar integralmente da festa: *quebra um verso pra dona da casa*; canta e dança.

A festa parece animada, compadre  
- Vamos virar gente pra entrar?  
- Então vamos  
  
- Boa-noite  
- Bua-noite  
  
- Aí não me conhecem, não  
Perguntarão:  
- Quem será?  
  
- Se for de bem pode entrar  
- Então peço licença  
para quebrar um verso pra dona da casa (...)  
  
- Puxe mais um *chorado* na viola, compadre  
- Mano, espermente um golinho de cachaça ardosa pra  
tomar sustança  
(XXV ,CN, p.177-178).

Há no poema marcas de oralidade, registro do popular das mais diversas formas, expressões escolhidas que subvertem a gramática normativa ou ainda que revelam a forma regional de falar. Seleccionamos algumas delas e colocamos entre parênteses ou seu equivalente segundo a norma gramatical ou o equivalente não regional ou apenas indicamos tratar-se de modo de falar local: *pra* (para); *bua noite* (boa noite); *se for de bem pode entrar* (expressão popular); *quebrar um verso para a dona da casa* (recitar para dona da casa); *puxe um chorado* (toque um chorado); - *Mano, espermente um golinho de cachaça ardosa pra tomar sustança* (- Mano, experimente um

golinho de cachaça que arde para saciar a fome); *Esse decumê ta ficando bom* (essa comida está ficando boa); *Aquela moça está toda dobradinha por você* (aquela moça está apaixonada por você); *ainda temos que pegar muito chão-longe* (ainda temos que andar muito); *escuite uma coisa aqui no ouvido: Joanhina Vintém quer vim junto* (escute uma coisa: Joanhina Vintém quer vir junto)

Observamos também a inserção de quadras com predominância de redondilhas maiores, com eco e refrão que facilitam a memorização:

Vou tomar tacacá quente  
Tico-tico já voltou  
Foi no mato cortar lenha  
*Urumutum Urumutum*

Pica-pau bate que bate  
já bateu meu coração  
Bateu bico toda a noite  
*Urumutum Urumutum*

- Esse decumê ta ficando bom  
- Passe a cuité com farinha pra gente  
Pimenta pegou fogo na boca  
-Então desentupa a goela com tiquira  
*Urumutum Urumutum* (XXV, CN, p.179)

Ainda que a quadrinha seja um registro do poeta e não sua criação, notamos que em *Vou **tomar tacacá quente***, as oclusivas /t/, /k/ associadas aos sons abertos /a/ parecem reproduzir, na primeira quadra, a dificuldade de se beber o caldo escaldante que é o tacacá; na segunda quadra, em ***Pica-pau bate que bate*** as oclusivas /p/, /b/, /t/, /k/ associadas aos sons abertos /a/ e ao /i/ estridente sugerem as bicadas do pica-pau perfurando a madeira. Vale destacar *decumê*, substantivo criado a partir da junção da preposição *de* com o verbo *comer*, remetendo ao modo de falar. A escolha pelo refrão *urumutum urumutum*, além de ser referência a uma ave específica da Amazônia que canta mais à noite, a repetição da lexia e a predominância da nasal faz com que o som se prolongue mais e parece ter o mesmo efeito do *putirum* do poema anterior, ou seja, reproduzir o vozerio.

O poema faz referência à fidelidade de Norato à filha da rainha Luzia, pois, apesar de Joanhina Vintém estar *dobradinha* por Norato, ele recusa a

sua companhia. Ressaltamos que *vintém*, em *Joaninha Vintém*, remete à ideia de valor insignificante, sobretudo por oposição à *filha da rainha Luzia*, uma princesa, por quem Norato mantém sua paixão. O poema encerra com a volta do duplo, já que ele volta a vestir o *corpo que ficou lá fora*:

- Olha, compadre  
Aquela moça está toda dobradinha por você

- Já está na hora de ir embora  
Esquente o corpo com uma xiribita  
que ainda temos que pegar muito chão-longe

- Vamos!

- Compadre,  
escute uma coisa aqui no ouvido:  
Joaninha Vintém quer vim junto

- Nada disso. É muito tarde.  
Traga umas ervas de surra-cachorro  
e vamos pegar o corpo que ficou lá fora  
(XXV, CN, p.179).

Sem dúvida esse poema é dos mais representativos da incorporação do modo de *falar brasileiro*. A escolha por lexias que atestam os diferentes falares denota a preocupação com a incorporação das diferentes vozes. As quadrinhas que predominam no poema são reveladoras do lúdico, das crenças, da flora e da fauna amazônica.

Perpassam esse episódio registros de costumes e de falares ou, como diria Bopp, o *gostoso da fala comum colocado em som de poesia* (CESAR, 1960, p.14). Além disso, podemos dizer que Bopp seguiu a tese da Subgramática Antropofágica que buscava a recuperação da simplicidade do idioma, condenando o purismo e valorizando a língua do povo:

A linguagem, nas suas múltiplas relações de cultura, foi-se diferençando das usadas em livros de além-mar. Expressões idiomáticas, em delicadas construções acústicas, respondiam à índole musical do povo. Nas camadas baixas da fala brasileira, desgovernada e em formação contínua, encontra-se uma variedade de confecções léxicas, de sabor primitivo. Em linguagem oral, as palavras muitas vezes deformam-se, numa acomodação fonética, esmagadas pelo peso do beijo: *Florianospi* (BOPP, 2012, p.105).

Segundo Celso Cunha (2001, p.686), as redondilhas maiores sempre foram o verso popular por excelência das literaturas portuguesa e espanhola. Isso permite inferir certa “devoração” da forma europeia para elaboração do poema.

O poema XXVII é a continuação da trajetória de Norato e do Tatu, momento em que assistem a uma *pajelança*, ritual sincrético que mistura as representações de diferentes religiões, com o objetivo de praticar a cura. A cerimônia inicia-se com o pajé chamando o mato e incorporando a onça que imediatamente pede cachaça, fumo e dança, deixando claro que não gosta de fogo. Ressaltamos que *caruana* é um gênio benfazejo, na mitologia dos indígenas da Amazônia, de forma que a sua presença vai auxiliar a cura:

Mais adiante uma pajelança

No escuro a um canto do rancho  
Pajé assobia comprido *fiu... fiu*  
chamando o mato.

- Mato! Quero minha onça caruana Maracá te chama

Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé

- Quero tafiá Quero fumar Quero dança de arremedar

Não gosto de fogo  
(XXVII, CN, p.181).

A pajelança ocorre no escuro, num canto do rancho. O pajé chama o mato com um *assobio comprido* que é representado sonoramente pela onomatopeia em itálico *fiu...fiu*, sendo que as reticências entre elas indicam o prolongamento do som, a extensão maior do som do assobio. No verso *Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé*, as maiúsculas em **Saltou** e **Entrou** destacam o momento da incorporação, sugerindo pausa entre os verbos, que é reforçada pelo eco em **chegou Saltou Entrou**. O mesmo acontece na sequência *Quero tafiá Quero fumar Quero dança de arremedar*, em que as maiúsculas orientam a pausa e a aproximação sonora *tafiá fumar dança arremedar* formam eco remetendo ao universo da magia.

O pajé torna-se Mestre Paricá. Mestre é a referência aos espíritos que *baixam* em sessões de catimbó e paricá é referência à erva alucinógena de uso restrito do pajé ou xamã que a aspira e entra em transe para curar (PEIXOTO, 2004, p.177). Outras figuras do imaginário frequentam o poema: Mãe-do-Lago, Urubu-tinga, indicando que há outras entidades responsáveis pela cura de determinados males:

Mestre Paricá chama os doentes  
de sezão de inchaço no ventre espinhela caída

-Só quem sabe curar isso é a Mãe do Lago  
-Quem entende de inchaço é o Urubu-tinga  
(XXVII, CN, p.181).

O pajé desfaz um quebranto e novamente recorre ao fumo para entrar em transe e, com auxílio de uma cruz e de uma figa de Angola, varre o feitiço do corpo. O último caruana pede cachaça e mais diamba (maconha), o que desperta em Norato a vontade de experimentar uma *fumadinha*:

Pajé faz uma benzedura de destorcer quebranto

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 caruana pede tafiá dança de arremedar  
- E quero mais diamba

- 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, CN, p.181-182).

O poema termina com a onça saindo do corpo do Pajé. Às ações vigorosas da onça do início do poema, *Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé*, opõem-se as ações débeis do Pajé do final do poema *Pajé tonteou Se acocorou Foi-se sumindo*. O Pajé, na *desincorporação*, assobia baixinho, o que enfatiza a ideia do ir-se sumindo. O desaparecimento se completa quando se dá conta de que, então, é preciso contratar o mato para a magia.

Esse poema é, podemos afirmar, uma descrição antropológica da pajelança com detalhes que reforçam o sincretismo dada a presença de diferentes elementos de religiosidade como a cruz, a figa de Angola. Essa assimilação das diferenças responde às necessidades da Antropofagia.

No poema XXIX o Tatu anuncia a Norato que o que ele pensa ser um navio é, na verdade, a Cobra Grande, Boiúna, personagem mítica amazônica. Bopp provavelmente utiliza uma das versões do mito da Cobra Grande que relata que ela teria se transformado em navio encantado. Assim, a visão de Norato se torna possível:

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

-Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?  
(XXIX, CN, p.185).

O Tatu insiste com Norato que se trata da Cobra Grande e explica que ela está em busca de moça virgem:

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

A visagem vai se sumindo  
pras bandas de Macapá  
(XXIX, CN, p.185).

Mais uma vez, no cenário noturno, está presente a lua cheia, de forma que a Cobra Grande pode ver e ser vista mais claramente. O uso de *aquilo* e *visagem* para se referir à Cobra Grande prepara o domínio do medo:

Neste silêncio de águas assustadas  
parece que ainda ouço um soluço quebrando-se na noite

-Coitadinha da moça  
Como será o nome dela?  
Se eu pudesse ia assistir o casamento

-Casamento de Cobra Grande chama desgraça, compadre

Só se a gente arranjar mandinga de defunto

Ué! Então vamos  
Lobisomem está de festa no cemitério.  
(XXIX, CN, p.185)

O medo domina a cena. As águas estão assustadas – metáfora fundamental neste momento – porque até então a força das águas dominava, os rios é que mandavam. É nesse momento de assombro que Norato e seu companheiro ouvem o soluço da moça que foi *raptada* pela Cobra Grande. Cheio de compaixão, Norato, expressa o desejo de assistir ao casamento da moça, cujo nome desconhece. Tatu adverte que casamento de Cobra Grande atrai desgraça e que é preciso arranjar mandinga de defunto para poderem ir ao casamento. Seguem os dois para o cemitério, onde o Lobisomem *está de festa*, afinal é Lua Cheia. É interessante salientar que a Cobra Norato está em busca da filha da rainha Luzia: *quer vê-la, dormir com ela, amasiar-se, ter um querzinho, estarzinho com ela*; fez de tudo para encontrar a sua amada e não consegue. A Cobra Grande, que não havia entrado na história, nem mesmo como referência, aparece neste episódio já tendo encontrado a moça virgem que buscava. A moça que a Cobra Grande *raptou* também não tem nome, tem apenas uma caracterização. Cobra Norato é colocado, então, como o contraponto da Cobra Grande, não rapta a amada, mas vai em busca dela.

Nesse episódio há a presença do mito amazônico da Cobra Grande e do mito europeu do Lobisomem. A presença da *mandinga* representa a influência africana, uma vez que, segundo Cascudo (2000, p.355), foram os negros que divulgaram essa prática no Brasil. O que se vê, então, é a diversidade marcando o poema.

No poema XXX, Norato e o Tatu seguem viagem para assistir ao casamento da Cobra Grande:



(...)  
Pereré Pereré Pereré  
Quero chegar na Serra Longe  
(...)  
Matim-tá-pereira vem chegando  
- Bom cê deixar um naco de fumo pro Curupira, compadre  
(...)  
Então esperazinho um pouco  
Vou buscar puçanga  
pra distorcer o mau-olhado (XXX, CN, p.186).

Encontram, no percurso, vários elementos do fabulário nacional, tais como Saci Pererê; Matinta-pereira; Curupira. Essas entidades do mundo mítico juntamente com as credices, referidas aqui pela puçanga e pelo mau-olhado e mais as marcas do falar popular *Bom cê deixar/ esperazinho um pouco* atestam a preocupação com o a assimilação da diversidade linguística e cultural.

O poema XXXI é a chegada do Tatu e de Norato à casa da Boiúna, e descobrem que a noiva da Cobra Grande é a filha da rainha Luzia. O Tatu recomenda, então, a Norato que fuja com ela depressa, pois a Cobra Grande *se acordou*. Norato foge, é ajudado pelo tamaquaré e pelo Pajé-pato que enganam a Boiúna que acaba entrando no cano da Sé, com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora

- Então corra com ela depressa  
Não perca tempo, compadre  
Cobra Grande se acordou  
(...)  
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 um estremeção

Entrou no cano da Sé  
e ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa  
Senhora  
(XXXI, CN, p.189-190).

O final da Cobra Grande com a cabeça enfiada sob os pés da Nossa Senhora é uma representação cristã dentro de uma lenda indígena. Ainda que no mito original da Cobra Norato exista essa passagem, vale destacar que Bopp a incorporou em sua releitura, registrando a diversidade.

No poema XXXII, o herói que havia desviado de seu caminho para ir atrás da Cobra Grande afirma ao compadre Tatu que vai voltar para o Sem-fim e que deseja levar a sua noiva:

- E agora, compadre  
vou de volta pro Sem-fim  
(...)  
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 bem  
(XXXII, CN, p.191).

A casa tem porta azul piquininha pintada a lápis de cor, imagem que remete aos desenhos feitos por crianças. Os diminutivos e os versos em redondilha maior aproximam-se das cantigas de roda contribuindo para uma atmosfera de narrativa infantil. Destacamos o fato de os diminutivos de verbos querzinho, estarzinho serem de origem indígena, sendo assimilações antropofágicas.

O poema XXXIII encerra a obra. Norato deseja uma festa de casamento grandiosa: um *Caxiri grande* e pede ao Tatu para ir convidando gente para o casamento. Além dos personagens que haviam aparecido em outros episódios, Norato quer na sua festa a presença do povo de Belém, de São Paulo e de Porto Alegre, destacando a presença de seus amigos modernistas.

No caminho  
vá convidado gente pro Caxiri grande  
  
Haverá muita festa  
durante sete luas sete sóis

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

O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha  
Quero povo de Belém de Porto Alegre São Paulo

-Pois então até breve, compadre  
Fico le esperando  
atrás das serras do Sem-fim  
(XXXIII, CN, p.191).

Podemos dizer, então, que a releitura do mito da *Cobra Norato* ao inserir vozes, costumes e falares diversos é a descoberta de outro Brasil, um Brasil plural. A proposta antropofágica, como afirmou Bopp (2012, p.82), de captar germes de renovação com a descida às fontes ainda puras e procurar realizar uma síntese cultural própria, foi cumprida poeticamente.

#### **4.4.2 *Cobra Norato*: o espaço físico**

O espaço físico em *Cobra Norato* é a imensa floresta amazônica, a floresta animizada e onomatopaica, cuja relação vida e morte se manifesta antropofagicamente nas metáforas, nos sons, e, por vezes, nas imagens do grotesco. A floresta é o espaço da coexistência dos opostos, é o espaço da devoração, da fecundação. As descrições das paisagens aludem frequentemente ao universo aquático da região.

A travessia do herói pela floresta é demarcada pelas dificuldades que devem ser superadas, há movimento, há simultaneidade de imagens.

No poema I, como já foi dito, o poeta caracteriza a floresta pelo uso do composto *Sem-fim* cuja sonoridade prolongada em virtude das nasais sugere a vastidão do espaço, além da duração maior do tempo. Ainda que esse seja um atributo usado pelos habitantes da região, não sendo, portanto, uma criação boppiana, vale destacar a escolha dessa lexia como incorporação do modo de dizer local. O plural em *terras* sugere a diversidade da região:

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

Vou andando caminhando caminhando  
Me misturo no mato mordendo raízes (I, CN, p.148).

A repetição dos verbos de movimento sugere, pelo alongamento da lexia provocado pelo gerúndio e pela predominância da nasalização que prolonga a sonoridade, a demorada tarefa de percorrer um espaço amplo. O gerúndio *mordendo raízes* em seguida da expressão no presente *me misturo* acentua a ideia da mistura, da fusão própria da antropofagia. A escolha pelo gerúndio- *andando, caminhando, mordendo*- garante a ideia de movimento e de simultaneidade no poema. A escolha por *morder raízes* evoca o deglutir a diversidade, explicitando a presença do *ethos* antropofágico.

-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 (I, CN, p.148).

Ao convidar a Cobra Norato para *passear naquelas ilhas decotadas*, a imagem que surpreende é criada pela lexia *decotadas* referente a *ilhas*, aproximando as ilhas da imagem do colo feminino cujo decote permite ver os contornos arredondados dos seios. *Ilhas decotadas* também pode remeter à paisagem em que se visualizam várias porções de terra espalhadas pelo rio, com o formato do contorno dos seios. A sequência de imagens orienta para o ambiente fechado da floresta: a altura das árvores na floresta impede, em muitas regiões, que se vislumbre a claridade, pois as copas das árvores ficam muito próximas, dificultando a inserção da luz. O verso *faz de conta que há lua* cria o pressuposto de que não há luar porque não se pode ver a lua. O verso *Estrelas conversam em voz baixa* pode remeter ao pulsar das estrelas, ao brilho que elas emanam, uma luz mais contida, daí a voz baixa. O ritmo desse verso parece sugerir a gradação para o silêncio, o uso das fricativas /s/, /z/, /ʃ/ garante a aproximação do som do falar baixinho.

No poema II, a imagem da *floresta cifrada* é acentuada pela escuridão. A escolha de lexias que remetem ao campo semântico do desconhecido, do

oculto, tais como *cifrada*, *escondeu*, *escuro* são determinantes para a caracterização do espaço:

Começa agora a floresta cifrada  
A sombra escondeu as árvores  
Sapos beijudos espiam no escuro (II, CN, p.149).

Ainda que em meio à escuridão, as impressões são visuais, o que culmina com o desejo de **ver** a filha da rainha Luzia:

Aqui um pedaço de mato está de castigo  
Arvorezinhas acocoram-se no charco  
Um fio de água atrasada lambe a lama

- Eu quero é ver a filha da rainha Luzia! (II, CN, p.149).

A paisagem é composta pelo *mato imóvel*, *num canto*; pelas árvores curvadas e pela água empurrando a lama. Essas imagens são descritas a partir dos *olhos* do civilizado, que vê o mato *de castigo*, as árvores *acocoradas* e o fio de água que *lambe* a lama.

Para caracterizar o espaço, novamente o poeta recorre à repetição de verbos no gerúndio, *afundando afundando*, cujo prolongamento do volume da lexia e do som sugerem a amplidão do espaço e reiteram a ideia de movimento e simultaneidade:

A água resvala os atoleiros  
Afundando afundando (II, CN, p.149)  
A floresta não dorme, as árvores bocejam e cochilam:  
A selva imensa está com insônia  
  
Bocejam árvores sonolentas  
Ai que a noite secou. A água do rio se quebrou  
Tenho que ir-me embora  
  
*Me sumo sem rumo no fundo do mato*  
onde as velhas árvores grávidas cochilam  
(II, CN, p.149).

O verso *A selva imensa está com insônia* orienta para a ideia de floresta onomatopaica, tanto que a escolha da predominância da fricativa

sibilante /s/ junto das nasais /ẽ/, /i/ denotam a permanência e prolongamento da sonoridade, havendo a convergência do plano sonoro e semântico. O verso *Me sumo sem rumo no fundo do mato* sugere que o espaço é de difícil acesso o que propicia que o herói desapareça, a predominância da posterior /u/ acentua a ideia de escuridão e de medo. As metáforas seguintes são resultado da antropomorfização da floresta, além de visuais também são sonoras: *Bocejam árvores sonolentas e onde as velhas árvores grávidas cochilam*, sendo que este último verso atenta para a coexistência dos opostos que se autodevoram: as árvores, apesar de velhas, estão grávidas.

No poema III, as escolhas lexicais são determinantes na caracterização da floresta: *erva-picão, caules gordos, moitas de tiririca e charco*:

Sigo depressa machucando a areia  
Erva-picão me arranhou  
Caules gordos brincam de afundar na lama  
Galinhos fazem *psiu*

Deixa eu passar que eu vou pra longe

Moitas de tiririca entopem o caminho (...)

A terra agora perde o fundo  
Um charco de umbigo mole me engole  
(III, CN, p.151).

A metaforização da natureza presente na floresta persiste. Os *caules gordos brincam de afundar na lama*, sendo que a ação de brincar é própria do topos humano e não do vegetal, o que acarreta quebra de isotopia e cria um efeito expressivo. O mesmo acontece com o verso *Galinhos fazem psiu* em que há quebra de isotopia ao atribuir uma ação humana - *fazer psiu*- aos galinhos.

O uso do diminutivo afetivo – *galinhos*- comum às populações amazônicas da época em que Bopp conheceu a região (década de 1920), revela a incorporação desse modo de dizer da região, numa ação antropofágica de devoração. No verso *Um charco de umbigo mole me engole* há personificação do *charco* ao caracterizá-lo com um umbigo mole que engole a Cobra Norato. Os fonemas nasais, /ẽ/, /ũ/, a consoante mole /m/, a

oclusiva /g/ e a lateral /l/ associadas à predominância da posterior /o/ contribuem para a ideia do fechamento do ato de engolir.

No poema IV o universo semântico da devoração está presente, tanto que a floresta se autodevora comendo lodo, infiltrando-se nos barrancos, entrando em estado de putrefação constante, exalando miasmas:

Esta é a floresta de hálito podre  
parindo cobras

Rios magros obrigados a trabalhar  
A correnteza se arrepia  
descascando as margens gosmentas

Raízes desdentadas mastigam lodo

Num estirão alagado  
o charco engole a água do igarapé

Fede  
O vento mudou de lugar (IV, CN, p.152).

Os dois primeiros versos já orientam para a oposição morte e vida, pois é da floresta de hálito podre, no ambiente putrefato, que as cobras são paridas. O gerúndio *parindo* indica a continuidade, a frequência desses partos e o predomínio desses répteis na região. As demais imagens grotescas acentuam a ideia de deterioração que se apresenta de forma gradativa: *A correnteza se arrepia/descasca as margens gosmentas; as raízes desdentadas mastigam lodo; o charco engole a água; fede.*

O verso-*rios magros obrigados a trabalhar* sugerem a dificuldade do rio em seguir seu fluxo pela correnteza. A predominância das oclusivas /b/, /t/, /d/, /g/ junto da vibrante /r/ fazem com que a imagem da obrigação seja sonorizada pelos sons duros e secos

Em *A correnteza se arrepia*, a metaforização da correnteza acentua a imagem de violência das águas. A predominância da vibrante dupla /R/ e das oclusivas /k/, /t/, /p/ contribuem para essa caracterização já que os sons duros das oclusivas remetem à força e o som vibrante remete ao atrito, ao rompimento. As oclusivas /d/, /k/, /g/, /t/ em *descasca as margens*

**gosmentas** sugerem a reprodução do arrancar pela força, juntamente das fricativas /s/ e /z/ que parecem indicar, pelo prolongamento da sonoridade, a ação contínua da correnteza. Em **as raízes desdentadas mastigam lodo**, as oclusivas d/, /g/, /t/ associadas à anterior /a/, às nasais e à lateral /l/ como que sugerem o abrir e fechar a boca, o mastigar, mas um mastigar com dificuldade, afinal as raízes são desdentadas. Possivelmente a escolha por *lexias* que evidenciassem fonemas moles, nasais, laterais e das vogais posteriores em *mastigam lodo* foi uma forma de motivar, pela sonoridade, o significado de mastigar sem dentes. Acentuando a deterioração, a imagem do charco e o mau cheiro - *fede* - de águas estagnadas. O verso *O vento mudou de lugar* representa a dinâmica da floresta em que a natureza é ativa:

Um assobio assusta as árvores  
Silêncio se machucou  
Cai lá adiante um pedaço de pau seco:  
*Pum* (IV, CN, p.152).

Às imagens olfativas, hálito podre/ *fede*, são contrapostas às imagens sonoras da floresta. O verso *Um assobio assusta as árvores* é marcado pela predominância da fricativa sibilante /s/ que remete ao som do vento nas árvores, criando um clima de tensão que será reforçado pelos versos seguintes e culminará na onomatopeia destacada em itálico *Pum*, representativa do som da queda do pau seco, sem vida, logo preenchida por sons e imagens de vida: berro, vozes, rio, sapo e o desejo de Norato de se amasiar com a filha da rainha Luzia:

Um berro atravessa a floresta  
Chegam outras vozes  
  
O rio se engasgou num barranco  
  
Espia-me um sapo sapo  
Aqui tem cheiro de gente  
- Quem é você?  
  
- Sou a Cobra Norato  
Vou me amasiar com a filha da rainha Luzia  
(IV, CN, p.152).



A gradação do som chega ao seu ponto máximo com o berro que atravessa a floresta. O verso Um **berro atravessa** a floresta denota um prolongamento e uma estridência do *berro* sugerida pela escolha dos fonemas vibrantes /R/, pelas anteriores /ε/ e pela fricativa sibilante /s/, esta última responsável pelo resquício sonoro no verso. Na sequência do berro, *chegam outras vozes*, é a voz dos seres da floresta: o rio afina, tem dificuldade em passar, *o rio se engasgou num barranco*. As vibrantes /R/ junto das oclusivas /g/, /b/, /k/ se ajustam à ideia de dificuldade, sendo que a escolha pela lexia *engasgou* parece imitar a sonoridade do engasgo pela repetição do /g/. As nasais /ẽ/, /ũ/ auxiliam a ideia de lentidão, da dificuldade de passagem. Completando o quadro, *o sapo sapo espia* Norato e afirma sentir cheiro de gente. Cobra Norato é cobra e é gente opondo-se ao sapo que é apenas sapo, daí a repetição da lexia *sapo sapo*, em que o segundo elemento caracteriza o primeiro. Norato não é covarde, fala a todos de seu projeto em relação a filha da rainha Luzia, poderíamos ousar que ele encarna o herói na concepção grega, aquele que faz coisas extraordinárias seja para o bem ou para o mal.

No poema V, ao se antropomorfizar o mundo amazônico, transparece certa ideia funcionalista sendo que cada elemento da floresta desempenha uma função para o bem para manutenção do todo, mais uma vez é o olhar do civilizado em relação à floresta. As lexias *escola* e *geometria* nos primeiros versos do poema são carregadas de *civilização*, evidenciando o paradoxo entre o mundo da floresta e o mundo civilizado, que será ressaltado posteriormente com a alusão ao trabalho forçado:

Aqui é a escola das árvores  
Estão estudando geometria

- Vocês são cegas de nascença. Têm que obedecer ao rio

- Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre  
Tem a obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta

- Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês têm que afogar o homem na sombra  
A floresta é inimiga do homem

- Ai ai! Nós somos escravas do rio

(V, CN, p.153).

As árvores são escravas do rio, estão condenadas a trabalhar *sempre sempre*; os pássaros têm de anunciar a lua, têm de acordar as estrelas em noite de São João, têm de marcar as horas no fundo da selva. Vale ressaltar a escolha lexical que remete ao trabalho forçado e a dor provocada por esse trabalho interminável quer seja das árvores, quer seja dos pássaros. O refrão – *Ai ai! Nós somos escravas do rio* se relaciona ao trabalhar sempre sempre, em que a repetição do adjunto adverbial sugere o prolongamento do tempo, um aspecto mais durativo da ação do trabalhar.

Na floresta de paredes espessas, grossas é possível ouvir os gritos dos pássaros que, se não souberem a lição, têm de ser árvores. Os gritos são miúdos porque são produzidos por seres de tamanho diminuto como os pássaros. A lexia composta *ai-me-acuda* caracteriza sonoramente os gritos, um piado de pássaro aflito marcado pela tônica destacada.

A tristeza, a aflição, a desaprovação é marcada pela recorrência da interjeição *Ai*, ao longo do poema. No refrão produzido pelas árvores a interjeição *Ai* é repetida e acompanhada de exclamação denotando dor, sofrimento, já na referência aos pássaros, o *Ai ai ai ai...* aparece quatro vezes com o sentido de desaprovação, afinal os pássaros estão sendo castigados, nos dois casos, a presença da voz do outro é marcada, caracterizando a heterogeneidade discursiva mostrada e marcada. Destacamos também a brincadeira com a lexia *ai* que ora denota sofrimento, ora desaprovação:

Atravesso paredes espessas  
Ouço gritos miúdos de *ai-me-acuda*:  
Estão castigando os pássaros

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

- O que é que você vai fazer 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

*Tiúg... Tiúg... Tiúg...*  
*Twí. Twí-twí.*  
(V, CN, p.153-154).

No poema VI, temos a floresta caracterizada, em gradação, como *inchada alarmada mal-assombrada*. O percurso de Norato é marcado pelo lodo do ambiente tropical que se mistura, dissolve, gruda, desgruda, um *plasma visguento*. A lama, presença constante, estaria a serviço da leitura do sagrado que coloca a construção do homem respaldado na matéria-prima, o barro. Assim, ao caracterizar o espaço como encharcadiço, cheio de lama, poderíamos supor a evocação da criação do mundo, que remeteria à Amazônia:

Passo nas beiras de um encharcadiço  
Um plasma visguento se descostura  
e alaga as margens debruadas de lama

Vou furando paredes moles  
Caio num fundo de floresta  
inchada alarmada mal-assombrada  
(VI, CN, p.155).

Cobra Norato, sob a perspectiva do civilizado, ouve e vê a floresta:

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

Chiam longos tanques de lado-pacoema  
Os velhos andaimes podres se derretem  
Lameiros se emendam  
Mato amontoado derrama-se no chão

Correm vozes em desordem  
Berram: *Não pode!*  
-Será comigo?  
(VI, CN, p.155).

O som da floresta agora está contaminado pelos sons e imagens fabris: os apitos, as batidas, as soldas, as serras, andaimes. O uso do gerúndio no

verso: *Estão soldando serrando serrando* denota a simultaneidade e a continuidade do movimento. A predominância da sibilante /s/ e das nasais /ã/, /ão/ parecem reproduzir o som da serra. A repetição de *serrando* sugere o movimento de vaivém da serra. Podemos ainda dizer que a fusão dos universos da floresta e da fábrica cumprem a proposta antropofágica de devoração.

No poema XIX, Norato descreve a imensidão e agitação do mar, questionando o compadre Tatu a origem de tanta água:

Mar desarrumado  
de horizontes elásticos  
passou toda a noite com insônia  
monologando e resmungando

Chegam ondas cansadas da viagem  
descarregando montanhas

Fatias do mar dissolvem-se na areia  
Parece que o espaço não tem fundo...

- De onde é que vem tanta água, compadre?  
(XIX, CN, p.170).

O mar desarrumado de horizontes elásticos sugere logo de início a agitação e a dimensão do mar, cujos horizontes são elásticos, esticados, amplos. A agitação do mar é caracterizada pelo atributo *desarrumado*, resultado da insônia, que fez com que o mar passasse a noite *monologando* e *resmungando*, possivelmente uma referência à quebra das ondas e depois ao seu refluxo. Os verbos no gerúndio indicam o prolongamento, a continuidade das ações. O monologar atenta para a individualidade e peculiaridade das ondas, cada uma com uma altura, velocidade e sonoridade características, enquanto o resmungar parece se referir ao refluxo, pois, ainda que varie na duração de tempo, ele é comum e constante a todo tipo de onda. Enquanto *Chegam ondas cansadas de viagem* remete à formação lenta e demorada das ondas; *Descarregando montanhas* remete ao volume, às ondas gigantescas, do tamanho de montanhas. O resultado das ondas gigantes é a imagem de fatias do mar se dissolvendo na areia, ou seja, a violência das águas fez com que partes do mar se desfizessem na areia.

Diante desse cenário, Norato se admira com o fato de o espaço parecer não ter fundo e pergunta -*De onde é que vem tanta água, compadre?* Pergunta que não será respondida. Esse poema, no entanto, antecipa, no poema XXI, a descrição da pororoca, cuja formação de grandes ondas, estrondo e grande volume de águas são características do fenômeno que ocorre próximo à foz dos grandes rios, no caso, o Amazonas:

Noite pontual  
Lua cheia apontou, pororoca roncou

Vem que vem vindo como uma onda inchada  
rolando e embolando  
com a água aos tombos (XXI, CN, p.172).

O poema *Cobra Norato* é um poema aquático e noturno. Essa caracterização vale para a obra inteira, no entanto, o episódio XXI é marcante no que diz respeito à influência da lua sobre as águas e à descrição da pororoca, fenômeno característico da força e volume das águas da região amazônica. Os dois primeiros versos são a descrição do cenário: *Noite pontual / Lua cheia apontou, pororoca roncou*. O poeta brinca com *pontual* e *apontou*, a noite é pontual porque a lua cheia aponta, anuncia a pororoca. *Lua cheia apontou, pororoca roncou* se assemelha a ditos populares, pois o ritmo marcado e rimado, o eco em *apontou/ roncou* faz parte do lúdico das formas populares. A descrição das ondas decorrentes da pororoca é sonora condizente com barulho forte provocado por ela. Na personificação – *pororoca roncou* – a repetição do /r/ junto do /o/ reproduz o som áspero do roncar e prepara para a descrição das ondas inchadas. A chegada da pororoca é rápida e avassaladora, o *vem que vem vindo* já indica não haver empecilhos à sua força. A predominância da fricativa /v/ associada às nasais sugere a presença do vento que antecede a chegada das ondas. A descrição das ondas é marcada pela predominância da vogal /o/ que remete às órbitas circulares da onda; o /o/ associado à lateral /l/, às oclusivas /b/, /d/ e à vibrante /r/ reforçam o rolar e embolar das ondas, já que mesclam sons graves, secos e vibrantes.

Os versos seguintes são o retrato da destruição causada pela pororoca. A força e a quantidade de ondas é tanta que elas são substituídas pelo

aumentativo plural *vagalhões*, que invadem as terras. A imagem da devastação pode ser resumida no verso *Um pedaço de mar mudou de lugar* que introduz a alteração dos elementos da região: as ilhas menores somem; a vegetação é arrasada; o mangue fica para trás assustado; as florestinhas somem; árvores são arrancadas; a água cerca o mato; a terra é arrastada pela enxurrada

Vagalhões avançam pelas margens espantadas

Um pedaço de mar mudou de lugar

Somem-se ilhas menores  
debaixo da onda bojuda  
arrasando a vegetação

Fica pra trás o mangue  
aparando o céu com braços levantados

Florestinhas se somem  
A água comovida abraça-se com o mato

Estalam árvores quebradas de tripa de fora

Pororoca traz de volta a terra emigrante que fugiu de casa  
levada pela correnteza (XXI, CN, p.172).

Vale destacar que os versos *Florestinhas se somem / A água comovida abraça-se com o mato* atenuam a ideia de devastação, tanto pelo uso do diminutivo afetivo em florestinhas, quanto pela emoção atribuída à água que, comovida (água comovida/ lágrima), *abraça-se com o mato*. O uso do *abraça-se com* sugere a reciprocidade da ação, a água não só abraça o mato, mas também é abraçada por ele, afinal *ela abraça-se com*. Ressaltamos também o emprego do **se** em dois versos: *Somem-se ilhas menores* e *Florestinhas se somem*. O primeiro **se** marca a passiva evidenciando ser a pororoca a responsável pelo desaparecimento das ilhas, enquanto o segundo **se**, reflexivo, uma construção popular, parece indicar que as florestinhas se esconderam. A pororoca, como fenômeno amazônico, cumpre a agenda antropofágica de explorar as características regionais.

É preciso enfatizar que a natureza em *Cobra Norato* é onomatopaica o que parece ter a função de marcar o primitivismo esteticamente, pois,

segundo Childe, talvez as palavras do homem tivessem um sentido evidente em si mesmas:

A palavra bem-te-vi reproduz o grito do pássaro do mesmo nome. Paget lembra que a forma dos lábios ao pronunciarem uma palavra pode constituir representação mímica da coisa indicada. De qualquer modo, tais sons auto-indicadores não nos levariam muito longe. A maioria das palavras, mesmo as utilizadas pelos mais selvagens povos, não têm nenhuma semelhança com aquilo que significam. São puramente convencionais, isto é, seu significado lhes foi atribuído artificialmente por um acordo tácito entre os membros da sociedade onde são usadas (1988, p.13).

Podemos dizer que as escolhas lexicais atestam a preocupação com sonorizar as imagens e com inserir as vozes da cultura amazônica na obra. A animização do espaço, a sonorização das imagens incorpora as impressões do poeta, registrando na forma do sonho e da fantasia, a dinâmica de vida e morte da floresta amazônica numa constante devoração antropofágica.

## Considerações finais

O Modernismo teve um papel significativo na Literatura brasileira na medida em que procurou romper com a visão eurocêntrica, através da incorporação nos textos das vozes de diferentes culturas. Foram os modernistas antropófagos que se incumbiram de mostrar que a diversidade deveria ser valorizada e não desprezada, propondo a deglutição das diversas culturas num movimento de transculturação.

O discurso da alteridade passou a fazer parte da literatura desse momento, de forma a constituir um novo conceito de brasilidade, de valorização das diversas etnias e culturas, evidenciando a presença de diferentes protagonistas.

Concebemos o estilo como dialógico, como um modo de dizer, resultado de escolhas que sabemos não serem absolutas, serem dialéticas e expressarem o modo de ser. Identificamos, a partir do modo de dizer dos artistas do primeiro momento modernista, a escolha por um modo de ser que se voltava para a assimilação do outro, constituindo um ser relacional, configurando o ethos antropofágico.

Na poética boppiana, notadamente nas obras *Cobra Norato* e *Urucungo*, percebemos a escolha de um modo de dizer que trata da brasilidade a partir da perspectiva antropofágica, ou seja, as escolhas temáticas e formais que se pautam na diversidade de culturas, no primitivismo, nas vanguardas referendaram a vinculação dessas obras à Antropofagia.

A influência das vanguardas é marcante tanto na opção pelo universo onírico, surreal de *Cobra Norato*, como no universo da recordação em *Urucungo*, cujas imagens são frequentemente diluídas na fumaça, remetendo à lembrança. Outro traço presente nas obras da forma vanguardista é o fazer poético ultraísta que valoriza a metáfora, a síntese de imagens.



O primitivismo é também característica do momento vivenciado na Europa, vide Picasso e as referências africanas, que tardiamente se farão presentes no Brasil, de forma enfática ou não. As raízes da brasilidade vão exigir pesquisas etnográficas e folcloristas da parte de Mário de Andrade que vai se embrenhar nas comunidades caiçaras e nas populações tropicais. Com isso se constitui um elenco riquíssimo sonoro e colorido de pássaros, insetos e gente que com seu modo de vida vai se inserir num país. Bopp, de forma paralela, segue essa estrada de exploração para descobrir um Brasil juntamente com uma humanidade que reúne todas as características de uma civilização. Isso possibilita ver um cenário não estático e nem com uma referência única, o burburinho que se planta não vem somente das senzalas, das florestas altas e escuras e de seus atores. Há uma conversa constante entre Bopp e os componentes citados que pertencem aos cenários. A comunicação implantada não produz sons sem sentido, tudo existe porque é dado um sentido e busca uma compreensão porque sem isso não há obra. O leitor não é descartado desse processo, pelo contrário, é um passageiro fundamental que, com seu capital cultural, vai se embrenhar nesta aventura. Sendo simplista, mas com cuidado, quando classificamos esse processo de primitivismo, não se quer dizer inferior, mas sim que nos remete a origens ou o que nós supomos como origens.

As escolhas em Bopp não se limitaram ao significado de determinada lexia, elas se pautaram na sonoridade, no volume, na evocação de mundos diferentes. As quadrinhas, as rezas, tanto em *Cobra Norato* como em *Urucungo*, apontaram para a presença das vozes do universo do regional, do popular; os refrões, com evocações da sonoridade africana e ou indígena, inseriram as diferentes etnias.

A preocupação com a seleção e arranjo das lexias no verso é notória, aliás Bopp parece rearranjar continuamente até conseguir o efeito expressivo almejado.

As metáforas nos surpreendem, as imagens frequentemente são inusitadas: *sapos soletram as leis da floresta; o mato se acorda, jacarés de férias*. São vários os exemplos de acoplamentos dos planos sonoro e

semântico como o uso de *Bate-pilão* como refrão; ou ainda, o *pica-pau bate que bate* no verso onomatopaico.

A poética boppiana é reflexo da escolha de um modo de dizer que se aproxima da simplicidade, das formas populares do falar, da oralidade, dos diferentes modos de evocar o cotidiano que caracterizaram a cenografia dessas obras.

É predominante, nessas obras, a estrutura dialogada nos poemas, de maneira que o outro é inserido, quer através das marcas usuais do discurso direto e indireto, quer como resultado do apelo gráfico do itálico, marcando a heterogeneidade enunciativa. A marca de oralidade, os regionalismos também são maneiras de atestar as diferentes vozes.

São várias as formas do fazer poético em Bopp, poemas longos, poemas curtos, mas predominantemente longos nas obras *Cobra Norato* e *Urucungo*. A ambientação dos cenários de seus poemas é detalhada remetendo sempre ao espaço brasileiro, quer seja o espaço físico, quer seja o espaço da memória. A preocupação em inserir elementos da brasilidade, das influências culturais é notória: o espaço é a região amazônica, a África e as favelas no Rio de Janeiro, verdadeiros registros poéticos cuja imagem é tão forte que chegamos a ouvir o som dos morros cariocas.

Ao comparar *Urucungo* e *Cobra Norato*, podemos estabelecer algumas marcas divisórias que darão uma identidade à obra poética de Bopp.

Em *Urucungo*, Pai-João, personagem responsável pela herança africana, poderia ser, aparentemente, numa visão conservadora, considerado um anti-herói pela debilidade física e pela melancolia, mas não, ele é um resistente que suportou as agruras de uma vida cativa. Resiste através da permanência das lembranças, que não são doces, mas nem por isso deixam de ser importantes. É notório o aspecto dialógico bakhtiniano que se dá nas dimensões temporais diferenciadas, aglutinando passado e presente na obra citada.

É interessante observar o historicismo embutido em *Urucungo* que traz à tona o sofrimento dos africanos e seus descendentes, sua música com seus instrumentos e danças típicos. O que ainda não estava resolvido na época de Bopp, que era a inserção dos negros na sociedade de classes, é colocado como material poético, lembrando, naquele momento, algo que para muitos não existia. Esse espelho começa a fazer, pelo menos no mundo intelectual, interrogações que pontuam que existiu um mundo que era negado pela não recordação.

Ao utilizarmos alguns termos conceituais como contradição, a palavra como arena, os significados dados pelas tensões sociais, o poder se desdobrando nos signos, indicamos não haver enunciados neutros, de forma que não caberia uma visão linear para destrinchar a obra *Urucungo*, porque se perderia praticamente toda a obra. Não se veria aquilo que Bakhtin permitiu nas análises, dando vozes àquilo que até então estava em silêncio. A agenda dos modernos era diversificada e cabia, entre outras coisas, transitar pelas diversas configurações étnicas. É de se ressaltar, pelo simples fato de se colocar essas questões como objetos de análise e discussão, um grande avanço. Em um país que tinha dificuldade de trabalhar seu passado escravagista e inserir aqueles que sofreram com esse passado. Pode-se, de forma apressada, afirmar que essa tarefa deveria ser única e exclusivamente de historiadores e não de poetas, mas acontece que não existia um meio acadêmico que desse conta dessas questões especificamente. Quando havia necessidade de uma formação mais científica para se entender o país, o recurso, por mais paradoxal que fosse, era ir para o estrangeiro, como o fez o modernista Gilberto Freyre que se formou nos Estados Unidos. Por muito tempo, a nossa literatura fez a vez da ciência.

*Cobra Norato*, por outro lado, é uma obra poética que recorreu a outros recursos como se calcar em uma visão mítica que, segundo alguns mitólogos, têm uma importância crucial para a experiência de ser humano, pois o herói é aquele que vai na frente mais do que andar junto. Em tese, ele passa por tudo que nós deveríamos passar, mas não passamos porque isso foi antecipado pelo mito, livrando-nos dessas dificuldades. Essas aventuras pontuam dois paradigmas mitológicos: um primeiro, aquele que atrás de um animal entra

numa floresta escura e se perde e quando consegue sair, já não é o mesmo, o seu antigo eu morreu e ele deu um salto para a maturidade; o segundo paradigma é aquele que mergulha na viagem mitológica de propósito, sabendo dos ganhos e das perdas, o fato de ele não ter feito, aparentemente, nenhum benefício ao outro, ele não deixa de ser herói, pois fez coisas extraordinárias. Canalizando essas questões para entender *Cobra Norato*, a segunda forma de modelo de mito é uma ferramenta muito mais produtiva para que se entenda o livre arbítrio e a autonomia do protagonista que toma iniciativa e começa a sua história. Ele troca de pele porque ele troca de vida, ele não é somente natureza, é um ser extraordinário que transita entre o animal e o humano, que coloca para si o projeto de amar e busca o objeto desse amor que é a filha da rainha Luzia. Poderíamos questionar se existe realmente amor, se a preocupação do autor é apenas inventariar as tradições amazônicas, isso é especulação. Como também seria especulação se perguntássemos por que não se usou, então, o formato de ensaio, ora essa obra é um exercício da linguagem poética fazendo uso de tudo o que a formação do autor, o local e a época permitiram.

O referencial que está presente na pesquisa e na formação de Raul Bopp é o folclorista Câmara Cascudo. No início da nossa investigação chegamos a pensar que a meta de Bopp era apenas registrar as tradições, mas à medida que os trabalhos foram transcorrendo, observamos que o material tradicional e regional era matéria-prima e o combustível para a formação de arcabouço poético de reencantamento do mito.

Logo no início da obra, para realizar a sua poesia, começa a confecção de um mundo fantástico. Partindo do princípio de que somos natureza e humanidade, somente a natureza não poderia executar os objetivos traçados pelo autor. Essa natureza tem de ganhar humanidade, um pouco dela morre, mas não é exterminada, Norato dá uma sobrevida para que a sua história comece. O poeta tem, então, o cuidado de não colocar o cenário amazônico como um ator secundário, pelas escolhas lexicais, ele dá uma dinâmica que funde a paisagem sonora e a paisagem visual: *é lama, igapós, igarapés, raízes que se assemelham a esqueletos, sapos que observam, rios imensos que se tornam invisíveis na escuridão, terras que se desprendem das*

*margens dos rios, saracurinhas que piam, estalos vegetais, berros do fundo da floresta. Nesse contexto, o silêncio é tão profundo que amplia qualquer estalido: do som do vento nas árvores ao estrondo da pororoca.*

O nascimento de Norato se dá na umidade e na escuridão da floresta amazônica sob gritos e berros como em qualquer parto. O nascimento se completa enquanto produção poética com a apropriação de Raul Bopp da lenda Cobra Norato, ao melhor estilo antropofágico, essa lenda será deglutida, gestando situações e novos personagens e roteiros inusitados denotando sempre momentos como fossem uma coleção de imagens fotográficas, intercalando silêncios como se somente neste quadro fosse possível desenvolver o mito.

Se por um lado a floresta onomatopaica se animiza numa epopeia fantástica de Norato, por outro lado a violência encrudesce e animaliza o ser humano, cuja dor será representativa do dissonante urucungo, extensão e evocação da dor dos que foram colocados à margem numa perpetuação de restrições e sofrimento. Imagens e sons da realidade, do mito, da memória *estão e são presentes na e da* poética boppiana.

Bopp é o poeta da imagem, do som, tudo em sua poesia é acoplamento e convergência, até as temáticas se acoplam e se convergem numa prática antropofágica. A diversidade ganha cor e som na sua obra, afinal, tudo em Bopp é visual, até o som; ou tudo é sonoro, até a imagem.

Consideramos que esta tese é uma das leituras possíveis da poética de Raul Bopp das décadas de 1920 e 1930. Nosso intuito foi apenas demonstrar que as escolhas linguísticas do poeta revelam o conceito de brasilidade afinado com a Antropofagia.

Finalmente, é preciso que se diga que ler Bopp é um convite a recontrar e reencantar o Brasil.

## Bibliografia

- ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo, Editora Ática, 1990.
- ALENCAR, J. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1996.
- ALVES, I.M. *Neologismo - criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia: Inferno, Purgatório e Paraíso*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ALIVERTI, M. J. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. In *Estudos avançados*. vol.19 nº.54 São Paulo, maio/ago. 2005. In *Dossiê Amazônia Brasileira II CULTURA*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000200016>. Acesso em: 05 de junho de 2014.
- ALMEIDA, G. *Fome*. In: Revista de Antropofagia, p.05, nº 01, maio, 1928.
- AMORIM, A. B. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial-ACA,1987.
- AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2013.
- ANDRADE, M. *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- ANDRADE, M. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, p.3, nº 01, maio de 1928.
- ANDRADE, O. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- ANDRADE, O. Manifesto Pau Brasil. In: ANDRADE, O. *A utopia antropofágica/Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2011
- ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, O. *A utopia antropofágica/Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2011.

- ANTUNES, Arnaldo. *Sobre a origem da poesia. 12 Poemas para dançarmos*. 2000. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=27](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=27). Acesso em 29 de setembro de 2014.
- ANTUNES, Irlandé. *Território das palavras: estudo do léxico em sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 17ª edição. São Paulo, Ediouro, 2005.
- AUERBACH, E. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2007.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade (s) enunciativa (s). In *Caderno de estudos linguísticos*, Campinas, (19): 25-42, jul-dez. 1990. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/3012/4095>. Acesso em 10 de abril de 2014.
- AVERBUCK, L. M. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Paris-Genebra: Klincksieck-Georg, 1951.

- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, M. A. *Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo*. São Paulo: Global, 1981.
- BARROS, D. L. P. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BASÍLIO, M. *Teoria lexical*. São Paulo: Ática, 2004.
- BIDERMAN, M.T.C. *Teoria linguística: teoria lexical e computacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BILAC, O. A um poeta. In *Tarde*. Disponível em: [http://www.academia.org.br/abl\\_e4w/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=443&sid=184](http://www.academia.org.br/abl_e4w/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=443&sid=184). Acesso em 10 de outubro de 2014.
- BONNEWITZ, P. *Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- BOPP, R. Coisas de idioma e folclore. In: *Província de São Pedro: revista de difusão literária e cultural*. nº 4, Porto Alegre, 1946.
- BOPP, R. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- BOPP, R. *Poesia completa de Raul Bopp*. (Org. Massi, A.). Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998.
- BOPP, R. *Putirum e coisas do folclore*. Rio-GB: Editora Leitura, 1968.
- BOPP, R. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D.L.P., FIORIN, J.L. (Org.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.



- BRANDÃO, H.H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- BRANDÃO, R. O. Para que serve a poesia? In: *Língua e Literatura*, nº 20, p.17-25, 1992-1993.
- BRANDÃO, R.O. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRETON, P. *Elogio da palavra*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- CÂMARA JÚNIOR, J.M. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, J. *Tu és isso: transformando a metáfora religiosa*. São Paulo: Madras Editora, 2003.
- CAMPOS. A. Revistas re-vistas: os antropófagos. In *Edição fac-similar da Revista de Antropofagia*. Editora Abril Ltda e Metal Leve S/A. São Paulo, 1975.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARA, S. de A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998.
- CARETTA, A.A. A canção popular: uma análise discursiva. In GIL, Beatriz Daruj, CARDOSO, Elis de Almeida, CONDÉ, Valéria Gil (organizadoras). *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CARDOSO, E. A. A poesia: escolha lexical e expressividade. In: GIL, B. D. / CARDOSO, E. A. / CONDÉ, V. G. *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CASCUDO, L.C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
- CASCUDO, L.C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo, Global, 2002.
- CESAR. G. *Cobra Norato- Trinta anos*. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 de dez. de 1960.

- CHARADEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHILDE, V.G. *O que aconteceu na História*. RJ: Editora Guanabara, 1988.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- COHEN, J. Poesia e motivação. In: Todorov, T., Fonagy, I., Cohen, J. (Org.). *Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- COHEN, J. Poesia e redundância. In: *O discurso da poesia. Poéticas nº 28*. Coimbra: Almedina, 1982.
- CRESSOT, M. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CRESSOT, M. *O style et ses techniques*. France: PUF, 1974.
- CUNHA, C. & CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. RJ: Nova Fronteira, 2001.
- DA MATTA, R. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DASCAL, M. *Interpretação e compreensão*. RS: Ed. Unisinos, 2006.
- DASCAL, M. Models of interpretation (mimeografado), 1992. In KOCH, I.G.V. *Desvendando os segredos do texto*. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- DIAS, G. *Últimos cantos: poesias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1951. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00634600>. Acesso em 07 de fevereiro de 2014.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2004.
- DISCINI, N. Ethos e estilo. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011.
- D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- D'ONOFRIO, S. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

- DUBOIS, J. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- DUCROT, O. e TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.
- ENKVIST, N. E. Definindo o Estilo. In: SPENCER, J. (Org.). *Linguística e Estilo*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- FARACO, C. A. e outros. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba. Hatier, 1988.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FIORIN, J. *Introdução à linguística II: princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FLORES, V. N. e TEIXEIRA, M. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- FUNARI, P. P. e PIÑÓN, A. *A temática indígena na escola: subsídios para os professores*. São Paulo: Contexto, 2014.
- GARCIA, O. M. *Cobra Norato: o poema e o mito*. Livraria São José, 1962
- GIL, G. Metáfora em Um banda um. Warner Music, 1982. Disponível em: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php?page=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=3). Acesso em 10 de outubro de 2014.
- GOLDSTEIN, N. S. *Verso, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2006.
- GREGOLIN, M.R.V. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha a nossa vã autoria? In: GREGOLIN; BARONAS (orgs). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, Claraluz, 2003.
- GUIMARÃES, E. Linguagem literária. In Hubner et alii. *Língua Portuguesa*. Diário de classe. São Paulo: F.D.E. 1994.
- GUIRAUD, P. *A estilística*. São Paulo. Mestre Jou, 1970.
- HADDAD, J. A. (org.) *Poesias completas de Castro Alves*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1955.

- IGNEZ, A. F. *A expressividade das criações lexicais em Galáxias, de Haroldo de Campos*. 2012. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-14032013-125015/>>. Acesso em 24 de janeiro de 2015.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KLEIMAN, A. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.
- KOCH, I. G V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2011.
- LAFETÁ, J. L. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LAKOFF. G.&JOHNSON. M. *Metáforas de la vida cotidiana*. 6ª edición. Cátedra. Colección Teorema, Madrid, 2004.
- LAPA, M.R. *Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1973.
- LEVIN, S. R. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LYSARDO-DIAS, D. Ethos e construção discursiva da identidade mineira. In: AQUINO, Z.G.O. e GIL, B. D. (Orgs.) *Estudos do discurso: diferentes perspectivas* (cd ROM). João Pessoa: Ideia, 2009.
- MAINGUENEUAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARTINS.N.S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- MARTINS, W. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- MARTINS, W. *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo, Cultrix, 1969.
- MASSI, A. Antropófago de si mesmo. In: BOPP, R. *Poesia completa de Raul Bopp*. (Org. Augusto Massi). Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998.
- MICHELETTI, G. Repetição e significado poético. In: *Filologia e Linguística Portuguesa*. Nº 1. São Paulo: Humanitas, 1997.

MICHELETTI. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar. In *Filologia e Linguística Portuguesa*, nº.1, p.151-154, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/59650>. Acesso em 28 de novembro de 2014.

MICHELETTI, G. Um modo de ler poesia. In MICHELETTI, Guaraciaba et alii. *Estilística*. São Paulo: Andross, 2006.

MORICONI, I. *Como e por que ler poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MUSSALIM, F. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, V. L. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002.

ORLANDI, E.P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEIXOTO, S.A. *Cobra Norato: uma introdução à leitura*. In *Revista do CESP*, v.24, nº 33, jan-dez 2004 p.155-181. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/6682/5679> acesso em 10 de março de 2015.

PERNA FILHO, F. *Criação e vanguarda*: Bopp e Barros. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

PINSKY, J. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1993.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PROENÇA FILHO. *Linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2007.

RAMOS, A. *O folclore negro do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- REIS, J. C. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 9ª ed. ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, J.C. *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- SALGADO, L. Um ethos para Hércules: produção dos sentidos e tratamento editorial dos textos In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011.
- SCHÜLER, D. *Cobra Norato: escritura-leitura*. Porto Alegre: Graphé, 1976.
- TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- TEZZA, C. Poesia. In: BRAIT, B. (Org) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- THOMPSON, D. *O florescer da poesia*. In: *História em revista*. Rio de Janeiro: Abril, 1991.
- TYNIANOV, Y. Os traços flutuantes da significação no verso. In: *O Discurso da poesia. Poétique* nº 28. Coimbra: Almedina, 1982.
- UCHÔA, C. Estudos Estilísticos no Brasil. In *Matraga 32: Estudos Linguísticos e Literários*. (Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ). Rio de Janeiro, v.20, nº32, jan-jun de 2013.
- ULLMANN, S. *Semântica: uma introdução à ciência significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- ULTRA: Manifiesto a la juventud literaria. (Fonte adaptada). Disponível em: [http://www.elecohernandiano.com/numero\\_27/autores/guillermode torre.html](http://www.elecohernandiano.com/numero_27/autores/guillermode torre.html). Acesso em 20 de março de 2015.
- VAN DIJK, T.A. *Ideologia y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.
- VAN DIJK, T.A. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva*. São Paulo: Contexto, 2012.

VENTURINI FILHO, GASTONI, W. (coord.) *Bebidas alcoólicas: ciência e tecnologia*. Volume 1. São Paulo: Editora Blucher, 2010. Disponível em: [http://issuu.com/editorablucher/docs/issuu\\_bebidas\\_vol1\\_isbn9788521204923/7?e=1099747/5194866](http://issuu.com/editorablucher/docs/issuu_bebidas_vol1_isbn9788521204923/7?e=1099747/5194866). Acesso em 10 de agosto de 2013

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.