UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

CLÁUDIO ANTÔNIO DA SILVA

**A poesia modernista “Cobra Norato”, de Raul Bopp: tradução para o nheengatu de
mitologias originadas nas selvas da Amazônia**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2020

CLÁUDIO ANTÔNIO DA SILVA

A poesia modernista “Cobra Norato”, de Raul Bopp: tradução para o nheengatu de mitologias originadas nas selvas da Amazônia

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
AO DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS,
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO,
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS,
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,

SOB A ORIENTAÇÃO DO PROF. DR. EDUARDO DE ALMEIDA NAVARRO

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586p Silva, Cláudio Antônio da
A poesia modernista "Cobra Norato", de Raul Bopp:
tradução para o nheengatu de mitologias originadas
nas selvas da Amazônia. / Cláudio Antônio da Silva
; orientador Eduardo de Almeida Navarro
. - São Paulo, 2020.
126 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Nheengatu. 2. Mitologia indígena. 3. Tradução.
4. Modernismo. 5. Amazônia. I. Navarro, Eduardo de
Almeida, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): _____ Cláudio Antônio da Silva _____

Data da defesa: __27__/_08__/_2020__

Nome do Prof. (a) orientador (a): _____ Eduardo de Almeida Navarro _____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __19__/_10__/_2020__

(Assinatura do (a) orientador (a))

CLÁUDIO ANTÔNIO DA SILVA

A poesia modernista “Cobra Norato”, de Raul Bopp: tradução para o nheengatu de mitologias originadas nas selvas da Amazônia

DISSERTAÇÃO APRESENTADA
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO DA FACULDADE
DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ORIENTADOR:
PROF. DR. EDUARDO DE ALMEIDA NAVARRO

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro

Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À comunidade Boa Vista, em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, pelo apoio e valiosa colaboração nos encontros com seus exemplares educadores, Anderson Thomaz Ferreira e demais falantes do nheengatu. Kuekatureté se anama-ità!

A Dom Edson Taschetto Damian, bispo de São Gabriel, a Elias Brasilino de Souza, professor do IFAM, a Ivani Ferreira de Faria, professora da UFAM, ao mestre Marcel Twardowsky e sua generosidade acadêmica.

Ao prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro, meu orientador, por quem fui acolhido no curso de Pós-Graduação, onde mantém, por décadas, a tradição dos estudos tupinológicos, tão importantes para a compreensão do conceito de brasilidade.

À CAPES, que me forneceu recursos financeiros (CAPES / DS) para a preparação e realização deste trabalho e, é claro, a imersão na comunidade indígena.

À USP, suas bibliotecas fecundas e bibliotecários prestativos que tanto me ajudaram.

A toda minha família, especialmente minha mãe Elza Maria, Izac Laureatti, amigos e amigas, de perto e de longe, quando dividimos ideias, críticas, dúvidas e boas risadas, é claro. A Margarida Machado, Rubens Jardim, Marina Trombim, R.G Torres e demais pessoas generosas que ajudaram e alimentaram minha força de vontade e inspiração para este trabalho.

À família de Raul Bopp.

RESUMO

SILVA, C.A. *A poesia modernista “Cobra Norato”, de Raul Bopp: tradução para o nheengatu de mitologias originadas nas selvas da Amazônia*. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

O projeto em questão desdobra-se sobre as práticas e discursos sobre a literatura e a construção da identidade cultural brasileira, para assim entender como essa relação converge em procedimentos constituintes de tipos específicos de representação, narrativa e subjetivação. Examinar-se-ão tanto os projetos literários e políticos, linguísticos e filosóficos, quanto as práticas exercidas para resgatar o sentido científico, humano, libertador da história, formação, identidade e características culturais do Brasil.

Para tanto, escolhemos uma obra emblemática de um escritor da Geração de 22, “Cobra Norato”, de Raul Bopp. Os poemas da obra produzem efeitos de verdade sobre esse debate a respeito da nossa identidade cultural, à medida que as narrativas também produzem efeitos de representatividade e, ambas, perpassam e reconstituem as formas de vida das populações atingidas. Assim, nessa via de mão dupla, recortamos e procuramos delinear os processos da literatura que constituem essa pesquisa junto aos roteiros do escritor para incorporar lendas indígenas dentro da estética modernista como forma de trabalhar representatividade, narrativa e subjetivação. Isto é, a literatura entendida como instrumento para o diálogo efetivo com a realidade do local onde se encontram as pessoas, além, é claro e sobretudo, o trabalho de tradução dos poemas. A experiência de traduzir “Cobra Norato”, cujo herói percorre os caminhos amazônicos, sua fauna e flora, buscou, dessa forma, dialogar com a interpretação e integrar a recepção do público-alvo do texto.

Estudos que registraram a Amazônia na passagem dos séculos XIX-XX representam um significativo material documental, antropológico-linguístico - textos carregados e constituídos de uma intencional identidade brasileira – que ampliam o universo dos ideais românticos dos literatos no Brasil e, por meio dos mitos e narrativas, remetem tanto a essas diferentes esferas de verdade quanto à própria formação dessa identidade em discussão, com ressonâncias na obra “Cobra Norato”, de Raul Bopp. Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Ermanno Stradelli, Brandão de Amorim e outros autores e autoras, por meio dos registros de mitos e narrativas, produção de dicionários e fortuna crítica literária, influenciaram a

construção de uma literatura nacional e, somados a este arcabouço literário amazônico, principalmente, apresentamos informações da cultura dos povos originários e, assim, a tradução procura fazer-se presente enquanto relação com estes saberes, ou seja, a valorização da experiência sociocultural do público-alvo.

Palavras-chave: literatura brasileira; nheengatu; literatura indígena; Raul Bopp; identidade nacional; modernismo no Brasil; narrativas indígenas, poesia.

ABSTRACT

SILVA, C.A. The modernist poetry “Cobra Norato”, by Raul Bopp: translation into the *nheengatu* of mythologies originated in the jungles of the Amazon. Master's Dissertation in Translation Studies - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, 2020.

The project in question unfolds on the practices and discourses about literature and the construction of the Brazilian cultural identity, in order to understand how this relationship converges in procedures that constitute specific types of representation, narrative and subjectivity. Both the literary and political, linguistic and philosophical projects will be examined, as well as the practices exercised to rescue the scientific, human, liberating sense of history, formation, identity and cultural characteristics of Brazil.

For that, we chose an emblematic work by a writer from the Generation of 22, “Cobra Norato”, by Raul Bopp. The poems of the work produce real effects on this debate regarding our cultural identity, as the narratives also produce effects of representativeness and both permeate and reconstruct the forms of life of the affected populations. Thus, in this two-way communication, we cut and try to outline the processes of literature that constitute this research along the scripts of the writer to incorporate indigenous legends within the modernist aesthetic as a way of working representativeness, narrative and subjectivation. That is, literature understood as an instrument for effective dialogue with the reality of the place where people are, in addition, of course and above all, the work of translating the poems. The experience of translating “Cobra Norato”, whose hero travels the Amazonian paths, its fauna and flora, sought, in this way, to dialogue with the interpretation and integrate the reception of the target audience of the text.

Studies that recorded the Amazon at the turn of the 19th-20th centuries represent significant documentary, anthropological-linguistic material - texts loaded and constituted by an intentional Brazilian identity - that expand the universe of the romantic ideals of literary people in Brazil and, through myths and narratives, refer both to these different spheres of truth and to the very formation of this identity under discussion, with resonances in the work “Cobra Norato”, by Raul Bopp. Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Ermanno Stradelli, Brandão de Amorim and other authors, through the registers of myths and narratives, production of dictionaries and literary critical fortune, influenced the construction of national

literature and, added to this literary framework mainly from the Amazon, we present information about the culture of the original peoples and, thus, translation seeks to be present as a relationship with this knowledge, that is, the valorization of the socio-cultural experience of the target audience.

Keywords: Brazilian literature; nheengatu; indigenous literature; Raul Bopp; national identity; modernism in Brazil; indigenous narratives, poetry.

MURAKÍ MUATUKASAWA

Kwá murakí upurungitá nhaã paperapura-itá resé asuí yané retama kitiwara rangawa resé, yamaã arama mayé taá kwá mukûi maã-itá uyuyuantí. Yamaã kurí nhaã papera-itá resewara, nheenga-itá resewara, mira manduarisawa resewara, asuí yamaã yuíri maã mira-itá umunhã ana waá upisirú arama yané retama kitiwara resewara.

Yawé arama yaparawaka yepé papera i munhangara waá nhaã “Geração de 22” suiwara: aité nhaã papera rera “Cobra Norato”, Raul Bopp yara aé. Nhaã papera pura-itá unheẽ manungara yané retama kitiwara rangawa resé, aintá umbeú resewara yané retamapura-itá resé, nhaã mira-itá rikwesawa resé. Yawé waá yasikari yamukameẽ mayé taá aité nhaã papera munhangara, i murakí pupé, uyumana nhaã tapuya marandúa-itá, asuí yawé ramé umundéu nhaã marandúa-itá “modernismo” kwara kití. Yawé waá yamaã kwá murakí resé mayé taá papera-itá uyukwáu kwayé yapurungitá rupiára-itá yawé mira-itá rikwesawa irumu, aintá rendawa irumu. Yaruri yuíri iké, panhẽ maã suí, nhaã murakí yamunhã waá yamusasá arama aité nhaã papera Raul Bopp yara nheengatu kití. Nhaã mira aité nhaã papera pura pupewara sera waá Norato uwatá “Amazônia” rapé-itá rupí, kaá rupí, suú retama-itá rupí. Yamusasá pukusawa aité nhaã papera nheengatú kití, yasikari yapurungitá nhaã papera resewara-itá irumu, yaruri yuíri yané murakí kwara kití mira-itá maãsawa nhaã papera resewara.

Papera-itá kuxiimawara, aintá umupinima waá “século” 19, “século” 20 ramé, aintá ururi yané piri yumbueasawa-itá puranga retana mira-itá resewara, aintá rikusawa resewara, aintá nheenga-itá resewara — i pura nhaã murakí-itá pupé yané retama kitiwara rangawa — umuturusú waá-itá papera munhangara-itá manduarisawa “romantismo” resewara. Kwá papera-itá kuxiimawara, aintá marandúa-itá pupé, aintá mbeusawa-itá pupé, aintá umbeú yané retama kitiwara rangawa yumunhãsawa resé. Yawé waá aintá ururi manungara usasá waá ariré nhaã papera kití sera waá “Cobra Norato”, Raul Bopp yara waá. Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Ermanno Stradelli, Brandão de Amorim, amú-itá yuíri, aintá papera pupé, aintá mupinimasawa pupé, aintá usikí senundé kití xinga nhaã murakí-itá maã pupé uyumunhã arama paperapura yané retamawara reté waá-itá. Nhaã papera-itá kuxiimawara suiwara-itá ruaxara, yaruri tẽ yuíri kwá yané murakí resé nhaã tapuya-itá rikusawa resewara. Yawé waá yamusasá ramé papera nheengatu kití, yasikari yapurakí nhaã mirasawa-itá kwawasawa irumu, asuí yawé ramé yamusepiwasú aintá rikusawa.

Nheenga-tuixawa-itá: Nheengatu, nheenga musasasawa, Modernismo, Raul Bopp.

Dedico às pessoas que acreditam no meu trabalho

A(o) Deus Soberano(a), sobretudo essa Sutil Energia.

Me sumo sem rumo no fundo do mato

Raul Bopp

SUMÁRIO DO PROJETO

Introdução.....	13
1 Da língua tupi ao nheengatu: uma história sucinta de raízes da literatura brasileira..	15
1.1 A literatura em nheengatu do século XIX e sua influência sobre a literatura brasileira em língua portuguesa.....	26
1.2 Raul Bopp e seu lugar na literatura brasileira.....	39
1.3 O poema “Cobra Norato” e sua estrutura.....	51
2. A tradução do poema Cobra Norato e seus problemas.....	62
2.1. Cobra Norato no Alto Rio Negro.....	73
2.2. Sobre a ortografia usada neste trabalho para a transcrição das palavras.....	76
2.3 Cobra Norato em nheengatu.....	78
Considerações finais.....	100
Bibliografia.....	105
Anexos.....	112

“Ninguém pode dar-lhe conselhos nem ajudá-lo - ninguém! Só existe um caminho: penetre em si mesmo e procure a necessidade que o faz escrever. Observe se esta necessidade tem raízes nas profundezas do seu coração. Confesse à sua alma: “Morreria se não me fosse permitido escrever?” Isto, principalmente. Na hora mais tranquila da noite, faça a si esta pergunta: “Sou de fato obrigado a escrever?” – Examine-se a fundo, até achar a mais profunda resposta. Se ela for afirmativa, se puder fazer face a tão grave interrogação com um forte e simples “Sou”, então construa a sua vida em harmonia com esta necessidade” (RILKE, 1973, p.15).

Introdução

Este trabalho está dividido em duas partes: na primeira analisamos o *nheengatu*, a sua relação direta com o tupi, a história do uso social dessa língua, o seu contato com a língua portuguesa e como pensamos a literatura em suas duas formas de manifestação: a oral e a escrita. Refletimos aí sobre a literatura oral que instruiu os ideais românticos e que, aliada à representação dessas memórias pelos autores significativos no registro de narrativas indígenas, na virada do século XIX, tiveram ressonâncias no Modernismo brasileiro do século XX.

As escolhas temáticas, lexicais e estilísticas presentes em “Cobra Norato”, de Raul Bopp, e o *ethos* antropofágico da Geração de 22, que reconhece a alteridade e recupera

culturas silenciadas por séculos nessa obra produzida contemporaneamente às manifestações do Movimento Antropofágico, são claramente um ponto de inflexão, de mudança de direção no conceito de brasilidade, fruto de uma visão interacionista e dialógica de um poeta que, ao escolher pensar o Brasil pela poesia, assumiu essa postura itinerante do viajante que busca captar o que a intuição percebe, por meio de uma técnica elaborada, altamente sensível e de sucessivas reelaborações textuais. Suas interrelações com os elementos indígenas e africanos e o sincretismo cultural, observado pela perspectiva antropofágica, são nossos guias nesta experiência de tradução.

E então, na segunda parte, abordamos a moldura teórica dos Estudos da Tradução para fundamentar, estudar e entender a tradução de literatura, depositando seu foco no produto do traduzir, em seu público-alvo e sua recepção. Sabemos que iniciativas relacionadas à tradução de textos ao nheengatu associam-se como estratégias de revitalização linguística e de intervenção positiva ao favorecer à expressão de culturas minoritárias, ameaçadas de extinção, quando sucubem ou são invisibilizadas pela globalização do mundo contemporâneo. A consolidação de registros, com base nos textos em e sobre esta língua indígena, produzidos, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX e na primeira parte do século XX, tem, neste momento atual, ganhado com o aumento do número de materiais escritos na língua, utilizados sobretudo no ambiente educacional amazônico, como também as traduções qualitativas de orientandos do professor Eduardo Navarro. Insere-se nesse contexto a tradução do livro “Le Petit Prince”, de Antoine de Saint-Exupéry, do francês ao nheengatu, feita por Rodrigo Godinho Trevisan e a obra “Terra dos Meninos Pelados”, de Graciliano Ramos, traduzida por Marcel Twardowsky Ávila. Para além da proposta de revitalização, estes materiais vêm acompanhados de seções onde se apresentam comentários a respeito das escolhas tradutológicas, seus aspectos linguísticos e culturais, somando-se, assim, as demais contribuições no campo dos Estudos da Tradução. Outrossim, esta minha tradução, que compreende os primeiros onze dos trinta e três capítulos do livro “Cobra Norato”, de Raul Bopp, foram trabalhados com afinco, verso por verso, com interesse e cuidado em fazer com que este trabalho estético, ligado ao gênero textual da poesia, produzisse um texto traduzido orientado para a cultura-alvo, pois acreditamos “que é isso, em última análise, o que define sua adequação”. (VERMEER, 2000, p.193).

Também pilar desta pesquisa foi o trabalho de campo realizado em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, que viabilizou mapear alguns condicionantes da recepção, muita ligada à perspectiva sincrônica, fato que, unido ao aspecto diacrônico açambarcado pelos estudos

tupinológicos, possibilitou-nos investigar a variação do nheengatu e sua trajetória de conceitos, deslocamentos e desafios no tempo. O desenvolvimento de uma variante escrita para o nheengatu, língua quase que exclusivamente de uso oral, e o fortalecimento dessa língua-cultura alvo por meio de trabalhos tradutórios, enquadra-se nesta iniciativa de contextualizarmos e justificarmos o fenômeno transcultural da tradução. Descrever estes dois sistemas literários de produções canônicas e o valor da literatura oral que se perpetua nas sociedades indígenas e reverbera com vitalidade no espírito popular, envolvido pelas tradições folclóricas, é a motivação deste trabalho. Este estudo tem seu embrião nos anseios de ampliar as pesquisas sobre a literatura brasileira, questionar a ética que perpassa os processos de traduções situadas no plano literário, o qual envolve elementos culturais dominantes, e em cuja origem e constituição subjazem valores e posturas que atuam na formação de identidades, narrativas, representações e características culturais do Brasil.

1.1 Da língua tupi ao nheengatu: uma história sucinta de raízes da literatura brasileira

*“A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria, tenho mátria
E quero frátria”
(Caetano Veloso, “Língua”).*

O berço foi o ventre, o alimento foi o seio, a educação veio das mulheres. Estamos aqui graças às mulheres (“mátria”). Este trabalho começa pelo Brasil no berço: o desafio, não só ao português, mas à civilização europeia e cristã, em seu encontro, para o bem e para o mal, com as Índias Ocidentais. Paralelamente ao qualificativo “ocidentais”, os europeus, à procura de novas rotas comerciais, já haviam chegado ao Oriente, as Índias “Orientais”. O continente americano, se vamos falar aqui de patriotismo e independência, de nossa parte, que seja pelo viés cultural de sua multiculturalidade linguística, pois “brasileiro”¹ já nasce como termo sócio-econômico, desde o princípio, na periferia do capitalismo², e assim se perpetua, seja em seu modelo mercantil, industrial ou financeiro. Falando um pouco do autor da epígrafe e seu

¹ Dentro do escopo normativo da aplicação das regras gramaticais seríamos “brasilienses” (por exemplo, como somos chamados, em francês, “brésiliens”). Predominou, todavia, a função comercial ligada ao trato do pau-brasil, seu transporte e venda, isto é, como fornecedores de matéria-prima.

² Já Marx notara que o grande mérito de E. G. Wakefield não teria sido “ter descoberto algo novo sobre as colônias, mas ter descoberto nas colônias a verdade sobre as condições capitalistas da metrópole” (MARX, 1982, p. 296).

contexto, de oposição ao messianismo e à ideologia do negócio, Caetano Veloso, cantor e compositor, gravou estes versos musicados em 1984, na faixa “Língua”, última do álbum “Velô”, acompanhado por Elza Soares, cantora e compositora negra brasileira, em homenagem à língua portuguesa. Em outra famosa canção dele, “O estrangeiro” (1989), o bardo baiano retoma a ideia do “macho adulto branco sempre no comando”, “riscar os índios, nada esperar dos pretos” e, assim, destila toda a corrosão e acidez sobre os homens e seus “podres poderes”³.

Para além de pátria/mátria, o planeta hoje é um universo de interações e podemos fazer uma analogia com a época das Grandes Navegações, período da história do final da Idade Média até meados do século XVII, durante o qual, inicialmente os portugueses, ligados ao processo de fortalecimento da monarquia nacional, no reinado de Dom João I e a dinastia de Avis, favorável aos empreendimentos marítimos comerciais, foram por mares “nunca dantes navegados”, expandindo o mapa do mundo. Porém, ao chegar aqui, ao litoral das terras que constituem hoje o Brasil, em 1500, a língua que os marinheiros ouviram foi o tupi (ou tupi antigo), também nomeado como *língua brasílica*. “Foi a língua falada por Tibiriçá⁴, Caiobi, Arariboia, Felipe Camarão⁵, Cunhambebe⁶, Bartira, João Ramalho⁷, Diogo Álvares Correia, Martim Soares Moreno, Martim Afonso Leitão, Fernão Dias Paes⁸, Catarina Paraguaçu⁹, pelos patriarcas e *matriarcas*¹⁰ do Brasil (itálico meu). Foi essa a língua descrita

³ “Velô” (1984) é o décimo sexto álbum de Caetano Veloso. “Podres poderes” é a faixa de abertura.

⁴ A cabana dos fundadores de São Paulo (1554) foi construída por Tibiriçá, no alto de uma colina de Piratininga.

⁵ Comandou os índios cristianizados do Nordeste contra o domínio holandês. Diogo Camarão, seu primo, produziu um dos poucos textos escritos, em tupi, por um índio no período colonial brasileiro.

⁶ Nóbrega acompanhou Cunhambebe (pai de Pindobuçu) até São Vicente, onde o líder tamoió foi negociar com os portugueses, episódio conhecido como a “Paz de Iperoig”.

⁷ Em 1560, os moradores da vila de Santo André da Borda do Campo, fundada por João Ramalho - em decadência devido aos ataques cada vez mais frequentes dos índios tamoios - foram transferidos para a aldeia de São Paulo de Piratininga, que na época já progredia. Ramalho, já sendo vereador em Santo André da Borda do Campo, passou a ser vereador paulistano e, depois, designado para ser capitão-mor de São Paulo (uma espécie de protetor da região) por decisão popular. Ao lado de Tibiriçá, Ramalho e o povo de São Paulo conseguiram repelir os índios que cercaram a região. Fundou-se, assim, a dinastia de mamelucos (filhos de índias com portugueses) que, no século XVII, teve lugar de destaque na empreitada comercial-militar conhecida como *bandeiras*. João Ramalho é chamado, inclusive, de “Patriarca dos Bandeirantes”.

⁸ Contando a história da expedição do bandeirante paulista Fernão Dias Leme, o parnasiano Olavo Bilac escreveu “*O caçador de Esmeraldas*”, metrificado em versos alexandrinos, concedendo um tom épico ao poema.

⁹ Na poesia, temos a famosa epopeia *Caramuru*, nome indígena de Diogo Álvares Correia, um naufrago português que viveu entre os tupinambás. Frei Santa Rita Durão (1781) registrou também a vida dos habitantes do chamado *Novo Mundo*, entre os quais figuravam os brasileiros, como representantes da inocência e da bondade.

¹⁰ “*Há cousa como ver um paiaíá / mui prezado de ser Caramuru / descendente de sangue de tatu / cujo torpe idioma é Cobepá?*” Tais *caramurus* foram objeto da sátira do poeta Gregório de Matos, de humorismo social preconceituoso. Formavam uma classe de proprietários mestiços, filhos de pais portugueses e mães tupinambás. Dessa forma, as primeiras matriarcas brasileiras foram, quase todas, índias.

por Anchieta, por Luís Figueira¹¹, falada por Antônio Vieira¹², por Bettendorff, por Simão de Vasconcelos. Foi a língua matriz da língua geral setentrional, falada na Amazônia e em partes do nordeste do século XVIII, da língua geral meridional, que as bandeiras levaram para as regiões interioranas do Brasil como Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais e para o sul do país e que esteve presente na formação da cultura cabocla, sertaneja e caipira, respectivamente da Amazônia, do sertão nordestino e das regiões meridionais que foram colonizadas pelos paulistas. (...) Forneceu milhares de termos para a língua portuguesa, milhares de topônimos, esteve presente na literatura colonial, no Romantismo¹³, no Modernismo¹⁴(...) Pertencendo à família linguística tupi-guarani, do tronco Tupi, o tupi antigo deixou de ser falado no final do século XVII, quando se acham seus últimos documentos escritos. Hoje são vinte e uma as línguas que compõem aquela família linguística, algumas faladas por menos de cem indivíduos”. (NAVARRO, 2013, p. XI).

Valoriza-se aqui o modo de se dar continuidade à memória cultural com intenção de registro, e não de provocar “aculturamento” das sociedades - conceito também passível de questionamento, visto que nunca se deixa de ter uma cultura, muito embora o sincretismo possa ser muito desfavorável e praticamente aniquilador para as culturas severamente subjugadas, no caso, os indígenas do Brasil. Deve-se ressaltar, porém, que o processo de gramaticalização da língua daqueles grupos indígenas deu-se pelo olhar e o ouvido do “outro”, que o recria em outro código, no caso, a escrita, enviesada pela oblíqua visão implícita do homem branco. Esse exercício de alteridade é importante para adentrarmos, com singeleza e simplicidade, sem sermos simplórios, na importância do tupi na construção cultural do nosso país.

Em termos de oralidade podemos, aqui, fazer um paralelo entre as culturas indígenas e a celebrada sociedade grega e sua gênese. Por exemplo, se para os antigos gregos, a memória era sobrenatural, a deusa Mnemosine, mãe das musas, protetora das artes e da história, então, ela possibilitava aos poetas/profetos lembrar o passado e transmiti-lo a nós simples mortais.

¹¹ Autor da *Arte da Língua Brasílica* (1621), o segundo gramático da língua tupi, ao lado de Anchieta, que escreveu a *Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil* (1595).

¹² “É certo que as famílias dos portugueses e índios de São Paulo estão tão ligadas hoje umas às outras, que as mulheres e os filhos se criam mística e domesticamente, e a língua que nas ditas famílias se fala é a dos índios, e a portuguesa a que vão os meninos aprender à escola...” (Padre Antônio Vieira, apud NAVARRO, 2005, p.156)

¹³ Embora José de Alencar chame seu romance de “*O Guarani*”, o índio Peri chamou sua amada de *Ceci* (SASY é palavra do tupi antigo, i.e., o tema nominal ASY (R-S). “Uma engenhosa alusão à dor do amor impossível” (NAVARRO, 2005, p.133).

¹⁴ Oswald de Andrade transforma a antropofagia, grande tabu para os europeus, em totem literário. E os primeiros a serem “devorados” são justamente Caminha e Gândavo, cujos textos são rearranjados, ironicamente recortados e colados em seu poema “*As meninas da Gare*”, no seu livro *Pau-Brasil* (1925).

Memória e imaginação têm assim a mesma origem: lembrar e inventar¹⁵. Mnemosine é a mãe de todas as musas, de todas as artes, assim como a linguagem é a mãe de todas as línguas. Assim, é também mister não esquecer que tais manifestações marcadas, portanto, por meio dessas narrativas literárias, ainda estão no âmbito de sociedades de tradição oral, com os cerimoniais e imagens por vezes muito presentes em suas vidas¹⁶. “Nessa comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da pólis e à adoção do alfabeto, o aedo (o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação”, conforme afirma Torrano (1995, p.16).

No caso do tupi antigo, “o grego da terra”¹⁷, conforme a ele se referem os cronistas dos primeiros séculos da presença europeia por estas partes da América, a poesia mais conhecida é a do padre José de Anchieta. Lembremos que os poemas eram geralmente musicados para serem cantados e, dessa forma, aumentar a eficácia do apostolado. Os indígenas, dotados de uma alma ancestralmente musical, muito apreciaram a introdução da rima e a sonoridade, isto é, a melopeia que este recurso imprime nos textos (canções):

*“Ave Maria,
Tupã sy-eté,
Abápe ‘ara pora
Oïko nde îabé?”¹⁸*

*“Pitangĩ-moraûsubara,
Îandé Ruba, Îandé Îara.”¹⁹*

A ação missionária e catequética de Anchieta, “o Apóstolo do Brasil”, também nos legou as primeiras peças teatrais escritas em nossa terra. Se fizermos uma “leitura a contrapelo”, tese presente nos escritos de Walter Benjamin sobre o conceito de *história*²⁰, podemos, assim, desenvolver uma concepção dialética da cultura, num acercamento crítico à

¹⁵ “Seja como for, estamos aqui no coração do inatingível: o mito evoca e sugere; antes se oferece à nossa imaginação do que fala à nossa inteligência; não afirma a verdade, oferece sentido”. (DROZ, 1997, p.12).

¹⁶ “O símbolo através do qual uma potência do além, ou seja, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada e presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação de especialista que, por seu caráter de técnica elaborada e de procedimento ilusionista, penetra doravante na categoria geral do “fictício” - o que chamamos de arte”. (VERNANT, Jean-Pierre, 2001, p.301).

¹⁷ “Os novéis jesuítas da Europa estudavam grego em seu curso de humanidades, propedêutico para os de Filosofia e Teologia. No Brasil trocou-se o grego pelo tupi. Por isso os estudantes chamavam grego à língua brasileira” (NAVARRO, 1995, p.233).

¹⁸ “Ó Virgem Maria / mãe de Deus verdadeira / que habitante do mundo / há como tu?”

¹⁹ “Neném compadecedor, / Nosso Pai, Nosso Senhor”.

²⁰ “E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.” (Benjamin, W., 1994, p. 225).

história oficial do “progresso”. Uma abordagem polifônica, composta por vozes e também memórias que se somam no registro do trabalho missionário que queria conduzir os indígenas ao cristianismo pode nos revelar, em suas entrelinhas, as finíssimas linhas da história que desvela, desmascara e explicita esta pretensa atividade “desinteressada e abnegada”, concebendo-a, desta vez, do ponto de vista dos vencidos, a partir de uma análise benjaminiana de desaceleração e de história aberta, marcada por pares de opostos: quanto de progresso existe realmente no “progresso”? Produz-se, desta forma, uma outra leitura, a qual evidencia tensões e conflitos²¹ e, identifica, à contraluz, a cultura dos habitantes da costa em face da ação desta empresa evangelizadora conduzida pela Companhia de Jesus. Seus membros, os jesuítas, participavam desta ordem religiosa, fundada em 1534, por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo basco Inácio de Loyola e reconhecida pelo Papado, por seu trabalho missionário e educacional.

Anchieta foi, assim, uns dos primeiros jesuítas que Inácio de Loyola enviou para a América (em 1553), poucos anos depois do português Manuel da Nóbrega (em 1549), que chegou a Salvador, na armada de Tomé de Sousa, primeiro governador geral do Brasil. Assim,

“Se com os missionários, a língua dos tupis da costa fixou-se em formas literárias, a forte articulação do universo simbólico tupi começou a desfazer-se. Com efeito, o problema não é a transmissão do Cristianismo, que apresenta, seguramente, alguns princípios universalistas, presentes em outros sistemas ético-religiosos, mas sim que muitos conteúdos culturais, relativos no tempo e no espaço e nos quais o mundo judaico-cristão se plasmou, seriam apresentados como universais e absolutos, utilizando-se, para isso, um dos mais poderosos instrumentos de nossa cultura que é o texto escrito. Nesse sentido, tal empreendimento é fator de empobrecimento: a diversidade cultural da humanidade é seriamente atingida, o “outro” é visto como o “mesmo”, o que conduz a uma entristecedora homogeneização de visões do mundo.” (NAVARRO, 2006, p. XXV)

²¹Os humanistas, a seu tempo, também foram leitores dos livros de viagens, entre eles, Erasmo de Roterdã (escritor holandês), Thomas Morus (canonizado como mártir da Igreja Católica), François Rabelais (humanista francês), Tommaso Campanella (teólogo dominicano) e acontecia o inevitável: impossibilitados de criticar abertamente as injustiças do tempo, devido a severa vigilância da Igreja e do Estado, começaram a fazer insidiosas, subversivas descrições de comunidades ideais, opostas às sociedades dos civilizados da Europa. Jean de Léry, reformista, vai constituir-se em fonte para dois pensadores que utilizaram a figura do índio como veículos de crítica à sociedade europeia: Montaigne e Rousseau.

Assim Anchieta vai atacar a cultura indígena e seus elementos mais marcantes, tais como a antropofagia²² e a comunicação com os mortos²³; o curandeirismo e o transe são vistos como “diabólicos”; enfim, um mundo binário dividido entre forças do bem e do mal.

Nos anos que viveu em Portugal, Anchieta certamente entrou em contato com Gil Vicente, pai do teatro ibérico, ao lado de Juan de Encina. Em seu auto “Na aldeia de Guaraparim” (escrito inteiramente em tupi), Anchieta põe na boca do “diabo” Guaixará (nome de famoso cacique tamoio)²⁴, as práticas que o padre gostaria de ver banidas, verdadeiras configurações dos elementos da cultura tradicional dos indígenas. Aliás, apontamentos como estes podem ser feitos não só durante o processo de conquista e colonização da América, mas em toda a história do contato entre diferentes povos e culturas. Desta forma, uma análise crítica desses trechos busca questionar o modo de ser, agir e pensar dos europeus, à época da Conquista²⁵, que tomaram os valores de sua sociedade como corretos modelos a serem seguidos pelos outros, ou seja, uma conduta ético-valorativa duvidosa²⁶, para dizer o mínimo,

²²Hans Staden, viajante e mercenário alemão, em sua segunda viagem ao Brasil no século XVI (1549-1555), após naufrágio, perigos e fome, em São Vicente foi convidado pelos portugueses para trabalhar como artilheiro em um forte em construção na região de Bertioga, e que dava proteção aos vicentinos. Seu relato ficou particularmente famoso por ter sido ele aprisionado pelos tupinambás, durante nove meses e por trazer informações valiosas sobre a cultura dos indígenas e sobre a prática da antropofagia. Ele presenciou guerras indígenas e deixou um relato com detalhes da cultura e do estilo de vida dos tupinambás. O livro escrito por Hans Staden foi lançado na Alemanha em 1557 e, atualmente, é conhecido no Brasil como “Duas Viagens ao Brasil”.

²³ “Se tivessem prestado atenção, os cristãos não teriam deixado de perceber que eram uma única coisa a terra de “além das montanhas”, morada das almas, esse outro lugar em que a terra produz sem semeaduras e não há morte, que os profetas prometiam aos índios. Teriam sido confrontados, então, com o que não poderia deixar de lhes parecer como escândalo ou incompreensível loucura: uma religião em que os próprios homens se esforçam por se tornarem semelhantes aos deuses, imortais como eles.” (Hélen Castres, *A Terra sem Mal*, apud Navarro, 2005, p.325).

²⁴ Aimbiré é o nome de outro chefe tamoio, aliado dos franceses, que manteve Anchieta refém em Iperoig (atual Ubatuba). Tanto Guaixará quanto Aimbiré passaram a ser nomes de demônios nos autos anchietanos. Em 1856, Gonçalves de Magalhães publica “*A Confederação dos Tamoios*”, poema épico escrito em moldes neoclássicos, escolha estética muito criticada. As paupérrimas descrições da natureza e dos costumes indígenas, aliadas à fraca musicalidade e unidade narrativa, fez José de Alencar refutar a qualidade literária da obra, sob o pseudônimo “Ig”. Alencar era, então, redator-chefe do Diário do Rio de Janeiro. No ano seguinte (1857) lança “O Guarani”, publicado inicialmente em folhetim.

²⁵ “A metalurgia e a agricultura foram as duas grandes artes cuja invenção produziu essa grande revolução. Para o poeta, foram o ouro e a prata, mas para o filósofo foram o ferro e o trigo que civilizaram os homens e arruinaram o gênero humano. Um e outro eram desconhecidos dos selvagens da América que, por isso, permaneceram nesse estado; parece mesmo que outros povos continuaram bárbaros enquanto praticaram apenas uma dessas artes.”(ROUSSEAU, 1989, p.93).

²⁶ “As leis da natureza, não ainda pervertidas pela imissão dos nossos, regem-nos até agora e mantiveram-se tão puras que lamento, por vezes, não as tenha o nosso mundo conhecido antes, quando havia homens capazes de apreciá-las. Lamento que Licurgo e Platão não tenham ouvido falar delas, pois sou da opinião de que o que vemos praticarem esses povos não somente ultrapassa as magníficas descrições que nos deu a poesia da Idade de Ouro, e tudo o que imaginou como suscetível de realizar a felicidade perfeita sobre a terra, mas também as concepções e aspirações da filosofia. Ninguém concebeu jamais uma simplicidade natural elevada a tal grau, nem ninguém jamais acreditou pudesse a sociedade subsistir com tão poucos artificios”. (MONTAIGNE, 1987, p. 259-260). Para Montaigne, a vida do indígena brasileiro é superior à da República de Platão.

cujo objetivo é ver o outro como algo negativo, ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, mas sem receber o outro enquanto alteridade e suas singularidades.

Pensando-se analogamente nos estudos tradutológicos, a prática da tradução tradicional, “ao pé da letra”, que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, torna obscura, obtusa, pouco nítida essa relação assimétrica e não horizontal com a cultura de chegada e, uma vez sendo reveladas, explicitadas e devassadas tais ações, evidenciam o fato, de que textos, ao fim e ao cabo, são construtos sociais²⁷. Isso se evidencia no passo abaixo, da autoria de Anchieta, em que o diabo exalta tudo o que é da cultura dos índios tupis da costa:

“Moraseia é i katu

A dança é que é boa,

îeguaka, îemopyranga

adornar-se, tingir-se de vermelho,

samongy, tetymangûanga,

untar as penas, tingir de urucum as pernas,

îemoúna, petymbu,

tingir-se de preto, fumar,

karaimonhamonhang,

ficar fazendo feitiçaria,

îemoyrô, morapiti,

enfurecer-se, matar gente,

îo‘u, tapuia rara,

comer um ao outro, apanhar tapuias,

agûasá, moropotara,

*a mancebia, o desejo sensual,*²⁸

manhana, syguaraîy:

alcovitice, prostituir-se:

Naîpotari abá seîara.²⁹

Não quero que os índios deixem tais coisas. (Anchieta, Teatro)

²⁷ “A tradução de boa qualidade visa a limitar essa negação etnocêntrica (com relação à cultura estrangeira)”. (VENUTI, 2002, p. 155).

²⁸ Sob falsos pretextos de promiscuidade sexual e falta de higiene, foi produzido o desmonte e abandono das antigas aldeias e malocas e deu-se o estabelecimento de aldeamentos missionários. A maloca não era uma simples moradia comunitária. Eram grandes casas que serviam de moradia para várias famílias e, também, um espaço fundamental para a realização dos rituais. Seus desenhos internos tinham significados especiais, permitindo reviver, nas grandes cerimônias, a trajetória primordial dos antepassados.

²⁹ (Tradução de NAVARRO, 2006, p. XVI).

É necessário sempre lembrar que “*o duelo entre Deus e o diabo na terra do sol*”³⁰ não foi monopólio de aventureiros e missionários portugueses. O Brasil foi, até a segunda metade do século XVII, invadido por franceses e holandeses, por corsários e embarcações armadas de propriedade privada ou financiadas pelas monarquias nacionais europeias. Assim, muitos outros estrangeiros deixaram também crônicas e narrativas, tais como Jean de Léry³¹, André Thevet³², Claude d’Abbeville³³, Yves d’Evreux³⁴ e Ulrich Schmidel³⁵. Integraram aqui uma sociedade, ainda em vias de formação, dedicada, a princípio ao extrativismo predatório do pau-brasil, o pau-brasa (que os tupis chamavam de “ybyrapytanga”, pau rosado), do litoral do Rio Grande do Norte até o Rio de Janeiro³⁶, e, subsequentemente, ao cultivo quase exclusivo da cana-de-açúcar, numa sociedade dividida em casa-grande e senzala³⁷. O branco assumia o posto de senhor de engenho e o trabalho era para os escravos africanos e os “negros da terra”, ou seja, nossos indígenas. Quanto à sua origem social, esses brancos vinham das camadas inferiores do reino: nobres empobrecidos, criminosos deportados, funcionários administrativos de pequena importância e gente ligada, de alguma forma, à empresa colonial da Coroa portuguesa. A Companhia de Jesus era, na verdade, a sede da atividade intelectual

³⁰ “Deus e o diabo na terra do sol” é um filme brasileiro de 1964, dirigido por Gláuber Rocha.

³¹ A “*Viagem à Terra do Brasil*”, considerada obra-prima da literatura etnográfica por Lévi-Strauss, possui grande valor documental. Léry fazia parte da expedição de Villegaignon, destinada a criar uma colônia no Brasil, e narrou, assim, toda a história da malograda França Antártica.

³² “*As singularidades da França Antártica*”, do franciscano Thevet, ao lado dos escritos do calvinista Léry, referem-se ao mesmo empreendimento colonial francês no Rio de Janeiro. Essas, entre outras obras, deram origem ao mito do “bom selvagem” rousseauiano.

³³ “*História da Missão dos padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas*”. Junto de seu amigo Yves d’Evreux, Claude D’Abbéville participou da aventura francesa ao norte do Brasil em 1612. Em 1613, índios brasileiros são levados para a França, entre eles o índio Itapuku, logo após a fundação de São Luís, em homenagem a Luís XIII, da França. O estabelecimento francês na região só viria a se firmar a partir de 1626, na Guiana Francesa, hoje departamento da França continental. O rio Oiapoque é o curso d’água que delimita a fronteira entre o estado brasileiro do Amapá e o departamento de ultramar francês da Guiana.

³⁴ Sua obra mais conhecida é “*Viagem ao Norte do Brasil*”.

³⁵ “História verdadeira de uma viagem curiosa feita por U. Schmidel”, publicada em Frankfurt em 1567. Mercenário imperial, foi um soldado Lansquenete (força militar de saqueadores), viajante e cronista de origem germânica.

³⁶ Nesses tempos primevos, liberdade e libertinagem (permissividade) se entrelaçavam, se propagavam, se confundiam. “Ou seja, estabelecera-se um regime de promiscuidade sexual entre as mulheres índias e os naufragos, degredados, órfãos de Portugal e aventureiros, ao qual Ribeiro (1999) chamou cunhadismo. Não havia conflito e guerras entre índios e brancos, uma vez que estes ainda não se haviam lançado à escravização daqueles, haja vista não existir, nos primeiros tempos, exploração econômica lucrativa da terra”. (NAVARRO, 2006, p. XXXII).

³⁷ *Casa-Grande & Senzala* (1933), obra de Gilberto Freyre, ainda alimenta o imaginário brasileiro e estimula sua intelectualidade a problematizar sobre o país e sua “democracia racial”. Ele cria uma autoimagem positiva que não coincide com a realidade, dados os volumosos casos de violência interracial. A situação claramente se coloca como herança ainda não superada do passado escravocrata.

no Brasil-colônia³⁸. Aos jesuítas cabia a conversão dos indígenas e a instalação da escola para estes e para os filhos dos colonos.

Os modos de ser, agir e pensar dos antigos tupis redimensionam-se diante das culturas europeias, nos séculos XVI e XVII, em contato também esta com africanos recém-chegados. O sincretismo religioso e social daí proveniente só seria possível num contexto em que a língua já era claramente falada por não índios. Desta forma, o aprendizado do tupi enriquece também, consequentemente, a percepção e o conhecimento dos detalhes da tênue, rala e ainda insípida vida urbana cotidiana do Brasil colonial, principalmente a da vila de São Paulo de Piratininga em seus dois primeiros séculos, pobre e isolada do centro de gravidade da colônia, o litoral nordestino. A Tupinologia e seus estudos podem, portanto, desta maneira, contribuir para que muitas luzes sejam lançadas para o passado do país³⁹. Não convém neste trabalho, por fugir de veras de seu escopo, a criação saudosista de um passado romanticizado glorioso, nem, tampouco, de um futuro melancólico e irremediavelmente apocalíptico⁴⁰, mas, sim, a discussão sobre a língua como documento histórico e, também, sua função social.

Cabe salientar que o tupi deu origem à língua geral paulista e à língua geral amazônica (que, doravante, abreviaremos para LGA). A língua geral meridional ou *tupi austral* formou-se a partir do tupi de São Vicente, a primeira vila brasileira, criada em 1532 como sede da capitania de Martim Afonso de Souza, seu primeiro donatário. Ao lado de Pernambuco, do donatário Duarte Coelho⁴¹, foram apenas estas duas capitanias que vingaram, graças à cultura canavieira e ao tráfico de indígenas nessas regiões. Todas essas divisões de terras eram feitas segundo as leis das sesmarias e deram origem aos latifúndios no Brasil-colônia, além de definir como e por quem esses territórios seriam herdados. Linguisticamente, a partir do tupi

³⁸ Centro da economia colonial durante o ciclo da cana-de-açúcar, Pernambuco impressionara o padre Fernão Cardim, que se surpreendeu com suas fazendas maiores e mais ricas que as da Bahia, os banquetes de extraordinárias iguarias e as ricas colchas da Índia. Pernambuco foi a maior e mais rica área de produção de açúcar do mundo até a expulsão e subsequente concorrência holandesa nas Antilhas.

³⁹ O tupi, como já mencionamos, esteve presente nas obras de Gregório de Matos, Santa Rita Durão e Basílio da Gama, no Brasil colonial. José de Alencar e Gonçalves Dias, no período romântico, e os modernistas Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, dentre outros, também recorreram à temática indígena ao buscar as raízes da identidade brasileira.

⁴⁰ A política pode-se desligar da figura central do Estado e ser comandada pela própria sociedade? “Reconhece-se aqui a outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, a de que toda a sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização (...). O registro de uma evolução evidente de forma alguma fundamenta uma doutrina que, relacionando arbitrariamente o estado de civilização com a civilização do Estado, designa este último como termo necessário atribuído a toda a sociedade”. (CLASTRES, 2003, pg. 208).

⁴¹ Dom Duarte, fundador de Olinda, de início teve boas relações com a tribo dos caetés. Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo do Brasil, foi morto e devorado por eles (1556). Tal fato, serviu de pretexto para o governo de Portugal e Dom Duarte considerarem legal a escravidão dos caetés. Oswald de Andrade alude ironicamente a esse episódio da história do Brasil ao datar o “Manifesto Antropofágico”: Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. (Manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade, 1928).

de São Vicente e do vale do Tietê, temos as origens da língua geral paulista. Porém, tal língua carece de estudos mais aprofundados, uma vez que não é mais falada desde finais do século XVIII e os registros existentes são, com efeito, escassos⁴².

A Língua Geral Amazônica (LGA) não seria exatamente um desenvolvimento histórico do Tupi descrito pelos jesuítas, documentado em gramáticas e catecismos, mas uma relação dialética com seu registro coloquial, transmitido e influenciado entre várias etnias nos aldeamentos, com uma lógica linguística própria. O processo de formação da LGA, ou *nheengatu*, como ficou conhecida a partir da segunda metade do século XIX é, desta maneira, portanto, fruto do contato entre tupinambás e portugueses. Vejamos o que relata Bessa Freire sobre tal processo:

“As cidades, vilas e povoações da Amazônia nasceram, em geral, de antigas aldeias das missões e de fortalezas do período colonial, mas também de “currais de índios”⁴³ - uma espécie de arraial para abrigo temporário das tropas de descimento e de resgate. Na segunda metade do século XVIII, seus habitantes, basicamente índios, tiveram de ajustar-se às novas diretrizes pombalinas para que, nas aldeias transformadas em vilas, as casas fossem construídas com “uniformidade e retilineidade” (Delson 1997: 53). Quando Lourenço Amazonas esboçou o quadro linguístico da região, em 1852, a uniformidade desses aglomerados urbanos era conferida, de fato, não pelo arruamento, mas pela Língua Geral, que ainda predominava em muitos lugares, convivendo em situação de crescente bilinguismo com a língua portuguesa, que avançava nas cidades, e penetrava em algumas vilas e até mesmo nas povoações”. (BESSA FREIRE, 2003, p.157)

Assim, o *nheengatu*⁴⁴ poderá ser chamado de tupi moderno ou LGA, porém, o tupi antigo⁴⁵ nunca poderá ser referido pelos termos LGA ou *nheengatu* (“a língua boa”, i.e,

⁴² CRUZ, Aline da. *O resgate da língua geral*. Dissertação de mestrado, USP, 2005.

⁴³ A guerra contra os Manaos (1723-1728), que enfrentaram os massacres e violência dos portugueses, é lembrado na história de um dos líderes indígenas, Ajuricaba.

⁴⁴ “O *nheengatu*, desenvolvimento da língua geral amazônica colonial, é ainda falado por cerca de 6.000 pessoas, tendo grande importância histórica por ter sido a língua mais usada naquela região da América do Sul, tanto no Brasil, como na Colômbia e na Venezuela” (NAVARRO & ÁVILA, *Histórias em Língua Geral da Amazônia*. Centro Ángel Rama/FFLCH-USP: São Paulo, 2017, p.3).

⁴⁵ Segundo o professor Eduardo Navarro, “se o tupinambá não era uno, tal termo não merece o caráter de designativo genérico, pois se faria *tabula rasa* de aspectos morfofossintáticos importantes que se diferenciavam na costa entre o Rio de Janeiro e o Maranhão (...). Assim, chamar a língua brasílica de *tupinambá* não é absolutamente preciso, pois esta era uma variante dialetal e não uma língua propriamente dita. O tupi *stricto sensu*, o de São Vicente, era uma variante dialetal de menor uso que o tupinambá, mas este, por sua vez, não era o mesmo em toda costa compreendida entre o Rio de Janeiro e o Maranhão”. (NAVARRO, 2006, p. XX)

nheenga + (Ka)tu = Nheengatu⁴⁶). Desta maneira, obras escritas ou publicadas nos séculos XVI e XVII correspondem ao período histórico em que o tupi antigo (a língua do Brasil) foi falado e seu conhecimento considerado, por exemplo, condição *sine qua non* para a admissão à Companhia de Jesus e a sua empresa evangelizadora por estas terras. A partir do final do século XVII, já passavam as línguas gerais a dominar. O Amazonas e o Pará falaram “a língua boa” mais que o português até o ano de 1877, ano de uma grande seca no Nordeste que levou milhares de nordestinos à Amazônia em busca de trabalho nos seringais e, com eles, a língua portuguesa. A *Belle Époque* tropical brasileira é a vertente sulamericana do movimento francês (1871-1914) de cultura cosmopolita, de mudanças nas artes, na tecnologia e na política. No Brasil, isso se passou entre 1870 e fevereiro de 1922 - fins do Império até a Semana de Arte Moderna – e deu-se mormente nas regiões mais prósperas do país na época: na região cafeeira (São Paulo e Minas Gerais), nas três principais cidades coloniais brasileiras (Recife, Rio de Janeiro e Salvador) e na região do ciclo da borracha (Amazonas e Pará). O então nascente regime, a República⁴⁷, desejava inaugurar uma nova era no Brasil e por isso, procurou minimizar tudo que lembrava o Império e a colonização portuguesa. As artes tomaram novos rumos, aproximando-se das culturas francesa e italiana. Em se tratando da língua portuguesa, sua ortografia ainda era etimológica: *farmácia* e *comércio*, por exemplo, eram escritos *pharmacia* e *commercio*. Esse modo de escrever só acabou em plena Era Vargas. Na literatura, teve seu correspondente no Parnasianismo⁴⁸, seguindo o exemplo francês de retomar a cultura clássica.

⁴⁶ “A língua geral amazônica não foi língua de nenhum grupo indígena antes da chegada dos europeus à América. Ela começou a se formar no Maranhão e no Pará da língua falada pelos tupinambás que ali estavam e que foram aldeados pelos missionários jesuítas, juntamente com muitos outros índios de outras etnias e de outras línguas” (NAVARRO, 2016, p.6).

⁴⁷ Em famosa passagem da obra de Lima Barreto, “Triste fim de Policarpo Quaresma”(1915), o “major” Quaresma, ingênuo idealista e nacionalista exacerbado, no auge de seu amor pela pátria e “usando do direito que lhe confere a Constituição, pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro”. Assim como Dom Quixote, com seus livros de cavalaria, Quaresma devaneava em meio a obras sobre a história do Brasil, mergulhado no mundo dos sonhos patrióticos, até que sua loucura emerge e toma a todos de surpresa.

⁴⁸ “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano” (Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade). Ironia oswaldiana com relação à virada do século, com o surgimento das novas máquinas e com a mudança da paisagem urbana, com a aceleração da tecnologia e do processo de industrialização.

1.2 A literatura em nheengatu do século XIX e sua influência sobre a literatura brasileira em língua portuguesa

“Te mandei um passarinho,
Dentro de uma gaiolinha,
Patuá miri pupé,
Pintadinho de amarelo
E bonito como você,
Iporanga ne iauê”

(MAGALHÃES, 1876, p.89).

Além do bilinguismo, presente e observado nesta canção, neste texto escrito em português e nheengatu, é constatável também que, no século XIX, após a independência do Brasil, a LGA começou a perder falantes na Amazônia e teve seu declínio acentuado no final do mesmo século. Um dos fatores mais importantes para isso foi a Cabanagem, uma das revoltas ocorridas no período regencial, na então província do Grão-Pará (que abrangia os atuais estados do Amazonas, Roraima, Amapá, Rondônia e Pará). Milhares de indígenas, caboclos e ribeirinhos pereceram e a Língua Geral foi desaparecendo das principais vilas e cidades da Amazônia. Nessa época de decadência do nheengatu, começam a surgir obras que buscavam revitalizar a língua e registrar a sua literatura oral. Entre elas, estão “O Selvagem” (1876), do general Couto de Magalhães⁴⁹, “Poranduba amazonense” (1890), do naturalista Barbosa Rodrigues⁵⁰ e, já no início do século XX, “Lendas em nheengatu e português” (1928), de Brandão de Amorim⁵¹. Tais autores, narrando mitos e lendas da Amazônia, forneceram elementos e temas muito caros aos escritores nas primeiras décadas do século XX, entre os

⁴⁹ No caso, os interesses pragmáticos de Couto de Magalhães, a lógica do conhecer para civilizar e sua consequente interpretação dos “silvícolas” vão formar em sua obra uma mitologia integracionista que reforça a “pacífica” assimilação política, a “integração” social e econômica dos indígenas.

⁵⁰ As procedências do material coligido por Barbosa são diversas, o que mostra a dispersão de falantes que a língua ainda possuía, pois, o autor indica os rios e/ou as povoações por onde ouviu os textos: rio Negro, rio Branco, rio Solimões, rio Purus, rio Juruá, rio Madeira, rio Tapajós, e outros tributários do rio Amazonas.

⁵¹ Foi secretário de Barbosa Rodrigues no Museu Botânico da capital amazonense. Revisou e traduziu ao português um conjunto de lendas em nheengatu, as quais haviam sido coligidas pelo indígena e informante Maximiano José Roberto (mestiço das etnias manao e tariana). Barbosa Rodrigues, Brandão de Amorim e o conde Ermano Stradelli se conheceram e trocaram informações. Stradelli, autor até hoje do renomado *Vocabulário Português-Nheengatu; Nheengatu-Português* (1929) também se valeu do trabalho de Maximiano para confeccionar seu *Vocabulário* dessa língua que, mesmo após todo o histórico de proibições e outros reveses, é falada no alto rio Negro e é, até mesmo, um dos idiomas oficiais em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas.

quais, Raul Bopp, autor de “Cobra Norato”⁵², objeto de nossa pesquisa e tradução. Dessa forma, relata Bessa Freire:

“A importância desses autores na história da literatura brasileira ainda não foi devidamente avaliada, apesar de existirem algumas evidências sobre o papel desempenhado por eles como inspiradores do movimento modernista, não só para a linguagem, como também para a trama de suas obras pioneiras. Mário de Andrade, com Macunaíma⁵³, e Raul Bopp, com Cobra Norato⁵⁴, talvez tenham sido os escritores que mais dívidas contraíram com eles, conforme o deslumbramento manifestado por Bopp, quando descobriu os mitos amazônicos coletados por Brandão de Amorim:

“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 lado para o outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio.” (Raul Bopp, apud BESSA FREIRE, 2003, p.125).

Bessa Freire comenta também o papel da educação, apenas como mais uma justificativa, empregada desde os tempos coloniais, para enquadrar os chamados “índios bravios” num sistema de trabalho compulsório, uma prática que continuou sendo corrente no Amazonas. Todo o peso na difusão da língua portuguesa recaiu, de fato, sobre a escola, encarregada pelo governo da nova província de incorporar à sociedade brasileira os amazonenses falantes da Língua Geral⁵⁵ - índios destribalizados, caboclos e mestiços. O funcionamento, segundo Freire, pode ser estudado por meio dos relatórios anuais da Diretoria de Instrução Pública (APA 1858-1880). Dois desses relatórios merecem uma atenção especial, porque seu autor foi o poeta Antônio Gonçalves Dias⁵⁶, nomeado pelo presidente da Província

⁵² CN = Cobra Norato: usaremos esta abreviação neste trabalho, quando citarmos trechos da obra.

⁵³ *Macunaíma*, publicado em 1928, narra a história do anti-herói índio brasileiro, desde seu nascimento na selva até sua morte e transfiguração em constelação (Ursa Maior). Narrativa fantástica, picaresca, rapsódia que reelabora temas de mitologias indígenas e visões folclóricas da Amazônia e do resto do país. O seu eixo inicial foi um mito envolvendo um herói (chamado Macunaíma), que existia nas tradições indígenas do norte da Amazônia, recolhido e divulgado entre os ocidentais pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg em sua obra “De Roraima ao Orinoco” (1924).

⁵⁴ Publicado em 1931, a *Cobra Norato* penetra na floresta cifrada amazônica, tal qual Dante *per una selva oscura*, ambos em busca de seus amores, respectivamente, a filha da rainha Luzia e Beatriz.

⁵⁵ No português que herdamos de Portugal, nós, brasileiros, ao fim e ao cabo, “infiltramos” uma segunda língua, o nheengatu, que se falava nestas terras, proibida por Portugal em 1757. O dialeto caipira, o sertanejo e o falar popular, que os desavisados classificam e reprimem como erro, carrega, até hoje, o sotaque do nheengatu e extenso vocabulário nativo.

⁵⁶ É famoso por ter escrito o curto poema épico I-Jucá Pirama (em tupi, “I ïuká-pyr-ama” – *o que será morto*). O poema narra a história de um índio tupi, arrimo de seu pai, velho e cego, que, contrariando a ética indígena, implora ao chefe timbira pela sua libertação. “Embora lhes seja possível fugir, à vista da liberdade de que gozam, nunca o fazem, apesar de saber que serão mortos e comidos dentro em pouco”. (Claude d’Abbeville, apud NAVARRO, 2005, p.233). A reprimenda do pai marca o início do canto VII: “Tu choraste em presença da morte / Na presença de estranhos choraste / Não descende o cobarde do forte / Pois choraste, meu filho não és”.

do Amazonas, em 1861, para o cargo de visitador das escolas públicas de primeiras letras existentes em diferentes freguesias.

No cumprimento de sua tarefa, Gonçalves Dias⁵⁷ viajou pelo rio Solimões até os limites com o Peru e a Colômbia, e pelo rio Negro até Cucuí, na fronteira com a Venezuela, visitando escolas em cada localidade, onde encontrou uma população majoritariamente indígena, que sequer falava o português. No final, o poeta redigiu estes dois relatórios mencionados, contendo suas apreciações, reclamando do pouco tempo que teve para visitar as escolas, ficando totalmente na dependência da demora do vapor em cada lugar. O bardo, então, argumenta desfavoravelmente sobre a eficácia de uma tal avaliação, ao questionar essas visitas - ocasionais e transitórias, como relata Bessa Freire:

“O segundo (relatório), sobre o Rio Negro, só ficou conhecido em 1943, quando foi transcrito por Lúcia Miguel Pereira, que levou três meses para decifrar a parte mais importante de seu conteúdo, escrito a lápis, de modo quase ilegível, debaixo de chuva e sob o balanço da canoa. Ambos foram reeditados em 2002 pela Academia Brasileira de Letras (Montello, 2002)”. (BESSA FREIRE, 2003, p. 114)

O poeta visitador, precursor de uma etnografia em sala de aula, notou que, nessas aldeias, a função da escola não era tanto transmitir conhecimentos e valores que não podiam ser veiculados num idioma desconhecido pela população, mas impor a própria língua. Dez anos depois de Gonçalves Dias, Couto de Magalhães⁵⁸, com diferente perspectiva, fez outro balanço, desta vez trágico, das escolas indígenas do Pará, Mato Grosso e Goiás, províncias por ele governadas em diferentes períodos e concluiu que a metodologia por elas aplicadas era efetivamente etnocêntrica. Os relatórios de Gonçalves Dias acabam subscrevendo o etnocentrismo do período colonial, que representa as línguas indígenas como inferiores (“desarticuladas”, “imperfeitas”, “deselegantes”). Este mesmo discurso se reproduz no século

Publicado em 1851, em “Últimos Cantos”, o famoso poema indianista está escrito em versos pentassílabos, decassílabos, hendecassílabos e dividido em dez cantos.

⁵⁷ A “canção do exílio”(1843), texto-matriz do Romantismo, publicado na sua obra literária “Primeiros cantos” (1857), ressalta o patriotismo e o saudosismo em relação à terra natal, que se deviam ao recente rompimento do Brasil-colônia com Portugal (1822) e ao fato de ter sido escrito quando Dias estava em Coimbra. É um dos poemas líricos mais conhecidos do poeta. As paródias e paráfrases da “Canção do exílio” tiveram início na Semana de Arte Moderna de 1922, que retomou a pergunta: que é o Brasil sem a influência (dominação) europeia? O eu-poético traz a imagem de sua terra natal (lá), exaltando as belezas da natureza brasileira, comparando-a com a natureza da terra onde se encontra “exilado” (cá).

⁵⁸ Magalhães, já supracitado, em “O Selvagem”, traz, além de um estudo etnográfico das etnias do Brasil Central, um curso de Língua Geral (método Ollendorf), aliado a um conjunto de narrativas em nheengatu.

XX, quando se pretende explicar a extinção das línguas indígenas não pela violência de todos os níveis cometida contra os seus falantes, mas por uma suposta rendição dos índios “à beleza sem par da língua portuguesa” (Aducto Fernandes, Gramática Tupi, apud BESSA FREIRE, 2003, p.52). No entanto, essa escola referendada por Gonçalves Dias, ao desconhecer a procedência linguística heterogênea do alunado, não poderia cumprir os objetivos a ela atribuídos. Interessa aqui, no entanto, apenas esboçar algumas considerações sobre o papel do Estado, de ordem prática, nesse processo, sem, obviamente, esgotar o assunto.

Assim, buscamos demonstrar que, para ampliar o universo dos ideais românticos, importantes para a renovação das letras nacionais no país, anteceditos pela veia classicizante do Arcadismo, em que pese as visões por vezes superficiais e erros crassos sobre hábitos, línguas e comportamentos indígenas, assemelhados aos ideais de cavalaria europeus, entre outras distorções linguísticas e/ou históricas, e atuando em sentido contrário ao racionalismo clássico, os autores românticos utilizaram a figura do índio como inspiração para lograr êxito em criar uma cultura genuinamente brasileira. Posteriormente, por meio dos registros dos mitos e narrativas, estes também nos remeteram à formação identitária do Brasil “profundo”, a uma intencional discussão do que possa ser esta identidade brasileira. Os estudos feitos na Amazônia, principalmente, na passagem dos séculos XIX-XX, representaram um significativo material documental antropológico-linguístico que tem, como veremos, ressonâncias agudas na obra poética “Cobra Norato”, de Raul Bopp. Mas esse imaginário, como se viu, se estendeu poeticamente para muito além dela, em distintos períodos deste nosso relato de uma história sucinta do tupi antigo ao nheengatu, com ênfase, mormente, na função social da língua e, é claro, na produção literária nacional, mas não circunscrita apenas a estes aspectos.

Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Ermanno Stradelli, Brandão de Amorim e outros autores e autoras, por meio de seus registros, influenciaram a construção de uma literatura nacional e, com esse arcabouço literário dos povos amazônicos e das raízes da nossa literatura, buscamos que o exercício da tradução, enquanto relação com o saber, aliado à experiência sociocultural do público-alvo falante do nheengatu, que se concentra atualmente no Alto Rio Negro, possa fortalecer a língua e auxiliar no desenvolvimento de sua escrita, fato que foi importante nos séculos passados e pode ser fundamental ao longo das décadas vindouras. Os importantes registros já realizados, quando confrontados com as variantes atualmente veiculadas, possibilitam enriquecimento lexical, linguístico e cultural e, talvez, sobretudo, a contemplação e o aprendizado de estéticas e pensamentos diferenciados, ou seja, de contato com o alheio e, de forma paradoxal, um retorno às próprias origens: uma relação

de afastamento para se colocar sobre novas bases mais sólidas, serenas e dialógicas sobre o que é brasilidade, suas origens culturais diversificadas e miscigenadas.

Na região do Alto Rio Negro, onde a lei 145/2002⁵⁹ tornou o *nheengatu*⁶⁰, finalmente, uma das línguas oficiais do município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, junto com o Tukano, o Baniwa e o Yanomâmi, apesar da forte diminuição de seus falantes pela sucessão de fatores aqui arrolados, vive-se um momento de renovado interesse pela LGA, resultado de um envolvimento heterogêneo de pessoas e entidades, tais como a UFAM (Universidade Federal do Amazonas), UFOPA (Universidade Federal do Oeste do Pará), UFSCAR (Universidade Federal de São Carlos), além, é claro, das traduções dos orientados(as) do professor Eduardo de Almeida Navarro (USP). Esse espaço de tradução, e como ela é percebida, será também objeto de nossa análise, quando, efetivamente, adentrarmos o universo boppiano e sua obra “Cobra Norato”.

A experiência histórica se transmite por meio da língua e os povos indígenas que habitavam a Amazônia falavam centenas delas. Durante milênios transmitiram o seu passado para as sucessivas gerações por meio de uma tradição oral, uma vez que desconheciam a escrita. A Língua Geral Amazônica (LGA) atual (*nheengatu*), segundo Rodrigues (1986), difere do tupi antigo e da língua geral do século XVIII, muito embora a diferença em relação a esta última se deva não apenas a mudanças ocorridas com o passar do tempo (cerca de 250 anos) no vocabulário, mas também, hodiernamente, ao crescente “aportuguesamento” do idioma, consentâneo com a presença maciça dos modernos meios de comunicação em português⁶¹. “As línguas indígenas constituem um dos pontos para os quais os linguistas brasileiros deverão voltar a sua atenção. Tem-se aí, sem dúvida, a maior tarefa da linguística no Brasil” (RODRIGUES, 1966, p.1).

⁵⁹ ALMEIDA, Alfredo Wagner B. (org.). Terras das Línguas: Lei Municipal de Oficialização de Línguas Indígenas. São Gabriel da Cachoeira Amazonas. Manaus. PPGSCA/UFAM/ Fund. Ford, 2007.

⁶⁰ É fato que o *nheengatu* atual já sofreu muita influência do português. Mas esse foi um processo gradual, que se acentuou na fase mais recente da língua. É constatável que várias palavras ganharam, inclusive, significados extras a partir de suas contrapartes portuguesas (por exemplo, o verbo *wasému* “achar”, “encontrar” passou a ter também o significado extra de “achar”, “considerar”, como em “eu acho bom dançar”; o verbo *pitá* “ficar (em um lugar)” passou a ter o significado extra de mudança de estado, como em “eu fiquei triste”). Os verbos perderam modos (gerúndio, modo circunstancial). Assim, em fase anterior a esta fase mais recente, a LGA ainda tinha uma gramática muito mais próxima à do tupi antigo (chamada Língua Brasília) descrito por Anchieta.

⁶¹ O *nheengatu* de hoje, em razão do contato intenso com a língua portuguesa, veiculada pela televisão e INTERNET, por exemplo, incorporou inúmeros termos do português. O emprego de “estrangeirismos”, com efeito, no caso de palavras de origem inglesa na nossa língua portuguesa, também é um fato verificável (*approach, ferry boat, hi-tech, drink, happy hour*), o que demonstra o caráter cultural do signo linguístico, seja qual for o idioma. Todavia, é fato que estrangeirismos desmedidos podem gerar um empobrecimento, a médio e longo prazo, de uma língua que os receba, fazendo com que palavras nativas possam entrar em desuso ou manter apenas caráter literário, deslocadas da pragmática da comunicação cotidiana.

Segundo Navarro (2014), a língua nheengatu

“foi aquela em que se expressou a civilização amazônica, que se definiu a partir da inserção dos índios no mundo dos colonizadores brancos mediante sua escravização ou pela mestiçagem. Dezenas de povos indígenas diferentes a falaram. Índios de diferentes línguas e culturas conheciam-na. Até 1877, ela foi mais falada que o português na Amazônia, inclusive nas suas cidades, grandes ou pequenas, situadas às margens dos seus rios e igarapés: Belém, Manaus, Macapá, Santarém, Tefé, Óbidos etc. (...) Foi por meio das línguas gerais que a América indígena encontrou-se com a América portuguesa. Elas representavam um encontro de mundos. Nascia, finalmente, o Brasil.” (NAVARRO, 2016, p.7).

Como vimos, a expressão “língua geral” surgiu a partir do final do século XVII, apesar de, no Brasil, ter tardado bastante o uso dessa expressão. Anchieta intitulou sua obra, publicada em 1595, *“Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil”*, e o nome que se firmou ao longo do século XVI foi o de *“Língua Brasileira”* (isto é, o tupi antigo). Como já se mencionou, a Língua Geral Amazônica desenvolveu-se inicialmente no Maranhão e no Pará. Foi, com efeito, no litoral do Maranhão que se estabeleceram, na costa norte do país, os primeiros portugueses, suas tropas e missões, as quais foram penetrando a Amazônia. O tupi antigo rompeu os limites das aldeias tupinambás e passou a ser usado nos aldeamentos missionários, onde se estabeleciam índios de diferentes etnias. Formava-se, assim, a LGA, que se expandiu por vilas, povoações, ganhou cidades e atingiu seu apogeu com uma universalidade regional notória. Cresceu, a princípio, com apoio institucional, sob a proteção da administração colonial, que estimulou seu uso nas escolas jesuíticas e, obviamente, nas práticas religiosas.

No início do século XIX, a LGA conheceu seu apogeu e, ao mesmo tempo, começou o seu declínio com a perda progressiva para a língua portuguesa, gerando um definitivo afastamento da LGA dos centros urbanos, das relações sociais formais. Foi, assim, perdendo seu prestígio e ficando confinada às aldeias, como “língua de índio”⁶². Cronologicamente, o

⁶² Busquei realizar um estudo de campo, após completar todos os créditos de disciplinas necessárias para a atividade tradutória. Como em todas as demais línguas, há padronizações e variantes em conflito. A tradução de um texto em português para a língua nheengatu (ou Yëgatú) mostra, já na nomeação da língua, que existem variedades concorrentes e que caberá em minhas notas identificar e registrar o máximo possível estas variações para não incorrer no mesmo erro de canonizar uma variante e relegar ao esquecimento as outras possibilidades da língua. No caso, a acentuação de todas as vogais nasais com til (~) acrescenta dificuldades para os editores digitais, que não possuem os símbolos gráficos escolhidos. Uma vez que o acesso dos indígenas falantes do nheengatu às universidades tem ocorrido via vestibular diferenciado, tal acentuação tem-se tornado uma marca da sua escrita, mesmo, obviamente, em palavras correntes da língua portuguesa (ex: cantar > cãtar; sentir > sêtir) o que não deixa de levantar controvérsias sobre essa escrita *de fronteira*.

marco de início dessa derrocada é o Diretório de Pombal, fruto da sua geopolítica, que proibia o uso da língua materna de cada nação indígena ou da língua geral - o *nheengatu*, e obrigava o uso da língua portuguesa.

Embora a decadência de uma língua não aconteça por decreto, as medidas tomadas para a crescente escolarização em português e a expansão dos mecanismos burocráticos governamentais nesta mesma língua, acentua o bilinguismo dos falantes de LGA, que passam também a falar a língua portuguesa e, nesse confronto, a LGA vai perdendo para o português, que, então, é a língua de prestígio. A LGA, segundo Freire (op. cit.), ainda possuía a função de “amansar o índio selvagem e brabo”, enquanto a língua portuguesa “civilizava o índio manso”. Com isso, são formados os quadros sociolinguísticos locais⁶³.

No passado, o bilinguismo destacou-se em duas cidades: Manaus e Belém. Na capital paraense, o monolinguismo tornou-se mais rapidamente dominante, com mais falantes de português, sendo considerada, por esta razão, à época, como cidade mais “civilizada” que Manaus, com mais falantes da LGA e considerada, assim, uma cidade mais “tapuia”. O aumento do comércio, por meio dos vapores, geralmente em águas fluviais e no litoral, funcionou como veículo de expansão da “portugalização” das cidades. A chegada dos nordestinos⁶⁴ e, conseqüentemente, o processo acentuado de transição do bilinguismo (LGA-português) para o monolinguismo (português) nas duas maiores cidades amazônicas, iniciaram-se na década de setenta do século XIX, com o Ciclo da Borracha. Mesmo assim, ainda era utilizada a LGA em alguns espaços, como no ambiente familiar. “Os poucos falantes de LGA que restaram nas duas cidades eram corpos sem alma.” (BESSA FREIRE, 2004, p.209).

Seguindo o rastro histórico do tupi antigo ao *nheengatu*⁶⁵, não podemos deixar de levar em conta como foi sua trajetória de ascensão e declínio e um pouco da sua situação atual. A proposta de rastrear esse percurso está longe de ser esgotada. É um tema no qual, quanto mais se adentra, mais se percebe que há muito ainda por descobrir. Suas características intrínsecas de hibridação, particularidades e especificidades de cada período em que foram faladas essas

⁶³ O Tronco ARUAK presente nesses quadros é representado pelos Baniwas e Kuripakos, Werekena, Tarianas (estes adotaram a língua dos Tukanos) e os Barés (que perderam a língua original e falam *nheengatu*).

⁶⁴ É nessa época de grande importância da extração da matéria-prima representada pelo látex das seringueiras que o *nheengatu* se tornou língua nativa dos Barés e segunda língua de muitos outros povos, principalmente quando longe dos grandes aglomerados urbanos.

⁶⁵ O registro, o conhecimento e a publicação de gramáticas de línguas indígenas sempre apresentaram, portanto, profundos problemas. Fazer valer sua moral coletiva, transmitida por meio dos mais velhos, buscar compreendê-los não com o olhar da nossa sociedade e, sim, com o saber da floresta, e discutir a importância da linguagem enquanto instrumento para a transmissão das identidades indígenas, atribuindo aos índios o papel de construtores de sua própria literatura, é discutir a construção da memória e seu aspecto de verdade.

línguas, desde o “achamento” desta terra até a realidade amazônica de hoje dos povos indígenas⁶⁶, possibilita mapear trajetórias, estratégias e dificuldades de sobrevivência. Enfim, os relatos obtidos através de documentos quinhentistas, seiscentistas e setecentistas e a experiência histórica dos românticos do século XVIII aos modernistas do século XX, mostraram-nos o longo caminho rumo à possibilidade de uma literatura no século XXI, escrita, por exemplo, por indígenas falantes de nheengatu. É esse o futuro⁶⁷? Seja como for, em sua expressão mais verdadeira, a literatura indígena foi, é e será sempre o tênue fio entre a oralidade e a escrita. Detentores que são de um conhecimento ancestral, aprendido pelos sons das palavras dos avós, esses povos priorizam a fala como instrumento de transmissão da tradição, dialogando com as novas gerações, para que estas exercitem a memória, o culto à ancestralidade e, obviamente, a língua, às vezes como último refúgio identitário. Os ensinamentos transmitidos e as histórias contadas são, assim, guardiãs de um mesmo tempo passado e presente em movimento circular de momentos repetidos, revividos e, é claro, ressignificados. Assim, a literatura escrita por indígenas é um fenômeno relativamente recente para esses povos originários, mas já há vários autores com projeção nacional e internacional, integrando acervos de bibliotecas com seus livros. Daniel Munduruku, Yaguarê Yamã, Olívio Jekupé, Julie Dorrico (etnia Macuxi), Kaká Werá Jekupé, Kanátyo Pataxó, Aílton Krenak, são, até o momento, os mais conhecidos literatos (as) indígenas, sendo que no campo da poesia, destacam-se Aline Pachamama (etnia Puri), Auritha Tabajara, Márcia Kambeba, Graça Graúna (etnia Potiguara) e Eliane Potiguara.

São atitudes louváveis as políticas identitárias, no caso específico, indígenas, gerando publicações de obras baseadas nas perspectivas desse grupo social e as respectivas etnias aos quais estes(as) cidadãos se identificam, pertencem. Que determinados grupos (etnias) tenham suas reivindicações atendidas e ganhem visibilidade social é uma possibilidade necessária, desejável e importante no enfrentamento dos preconceitos propagados com relação aos povos indígenas e, também, na disputa do imaginário de como essas populações são vistas, ou,

⁶⁶ Como encaminhar o desafio de construir programas de etnodesenvolvimento e sustentabilidade das comunidades indígenas quando, muitas vezes, as resoluções são apequenadas por uma construção de aparente (pre)destinação manifesta de subordinação e sujeição, que nivela a Amazônia a uma região colonial e dificulta que seus povos (não apenas as etnias indígenas) possam ser contemporâneos da sua história e não apenas espectadores dos atos de seus atores decisivos? “Amazônia: para quando?”, parafraseando o notável historiador Joseph Ki-Zerbo: “África: para quando?” em sua *História Geral da África*.

⁶⁷ Na atualidade, há políticas de retorno das línguas de cada etnia no processo escolar, ao lado do português. Houve a oficialização da língua nheengatu (LGA) falada, principalmente, nos rios Negro, Xié e baixo Içana; do Baniwa no médio Içana e afluentes; do Tukano na calha do Uaupés e dos Yanomâmis (noroeste de Roraima, principalmente), como pudemos pesquisar no trabalho de campo realizado de fevereiro a maio de 2019 no Alto Rio Negro, Amazonas.

invisibilizadas, o que é ainda pior⁶⁸. Porém a ortodoxia de localizar estes sinais identitários como monopólio na produção desse conhecimento crítico ou literário e, reduzir todos os fenômenos desse universo, por exemplo, à mera relação causal, isto é, de que a qualidade literária já está presente completamente na causa (distorção que também ocorre em outros recortes identitários, seja de gênero, orientação sexual, classe social, raça, língua, idade e, é claro, no caso, etnia) é flagrante equívoco, não é o caso de forma alguma. Em que pese a reflexão da violência contra os povos indígenas e os conflitos trazidos pela vida na cidade, é interessante pensar, uma vez que trabalhamos com tradução de textos ao *nheengatu*, quais estratégias de revitalização linguística e qual intervenção real em favorecer à expressão de suas culturas, línguas e etnias de origem possuem esses ativismos culturais? No caso de sucumbir-se a um conceito restrito e limitado de identidade, corre-se o risco de que a política identitária indígena se converta de prática política revolucionária a ideologia liberal individualista? E a literatura pode ser encarada como uma atividade a reboque da política ou ela também tem suas especificidades? ⁶⁹

Fato é que, além dos ativismos políticos da segunda metade do século XX, o florescimento dessas indagações não seria possível sem a revolução linguística, em nível nacional, a reboque do movimento modernista, do início do século XX, aliado à Semana de 22, com seus questionamentos para a superação das estruturas arcaicas, além, é claro, do *corpus* linguístico e literário que se constituiu nos entrelaçamentos das memórias-narrativas registradas no século XIX e seus efeitos, como já mencionamos, nas obras de Mário de Andrade e Raul Bopp, mas não somente nelas. Esses entrelaçamentos, cruzamentos e vínculos são necessários para se buscar entender a trajetória dessa tradução de “Cobra Norato”. Isto é, levantar a contribuição do lendário amazonense por meio dos registros do século XIX até o momento e de como esse imaginário, impregnado da figura do indígena, passou a interessar como linguagem e temática, dando-nos tanto obras no passado colonial (que revisitamos neste trabalho), como motivando, também, na arte literária brasileira, escritores modernistas do

⁶⁸ O livro “O índio que mora na nossa cabeça”, do antropólogo Spensy Pimentel, trata exatamente destas questões. (...) O que, nós, antropólogos, temos observado é que os maiores obstáculos que os brasileiros enfrentam para entender os índios não estão naquilo que eles não sabem, e sim naquilo que pensam que sabem sobre os índios (PIMENTEL, S. 2012, p. 11).

⁶⁹ Vermeer defende que até mesmo o movimento conhecido de “arte pela arte” deve ser compreendido com uma intencionalidade presente (*skopos-retrospectivo*), notadamente no caso, a intenção de uma arte que exista por si, de sua própria especificidade de pesquisa e exercício estético do seu trabalho artístico: “nowadays it is extremely questionable whether there is, or has even been, an art with no purpose” (VERMEER, H.J, 2000, p.195).

calibre de Oswald de Andrade⁷⁰, Raul Bopp, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo⁷¹, Guimarães Rosa⁷² e Carlos Drummond de Andrade⁷³.

Essa análise dos limites da tradução, suas ressignificações, deslocamentos semânticos e seu hibridismo cultural nos leva de volta à problemática dos percursos tradutológicos que, no caso de “Cobra Norato” apresenta-se com estilo literário particular, remetendo-nos a uma forma de existência própria das memórias de mitologias amazônicas. Buscar refletir sobre o mito⁷⁴, seu poder, e avaliar o caminho diferenciado da memória, da história e da arte, presente nessas narrativas registradas e conhecidas atualmente, tanto no mundo indígena quanto no mundo do “branco” (“Kariwa”, em *nheengatu*) é, inevitavelmente, conduzir toda uma discussão da memória pensada em consequência da escrita. Toda sociedade indígena tem sua ideia de criação do mundo, e os mitos são os lugares onde se guardam essas narrativas que preservam o repertório cultural de uma tradição. É mister diferenciar que, apesar da remissão a um passado remoto, a reflexão destes povos é sobre o presente e no presente e, os mitos, assim, assentam os tijolos dos ritos e organizam, deste modo, a sociedade por meio da linguagem e do tempo circular, dentro dessas populações primordialmente ágrafas. No mundo da escrita, dentro do nosso registro, trabalhamos com memória como construção que reverbera no presente a partir de vivências ocorridas no passado, como um fio esticado entre este passado e

⁷⁰ “Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem”. (Manifesto Antropofágico). “A antropofagia como inversão do mito do bom selvagem de Rousseau, inocente, edênico. O índio passa a ser “mau”, “esperto”, porque “canibaliza” o estrangeiro, digere-o, torna-o parte da sua carne. Assim, o Brasil seria um país canibal. Mas o “canibalismo” visto como “lição de sabedoria”, porque subverte a relação colonizador (ativo) / colonizado (passivo). No caso, o colonizado digere o colonizador. Ou seja, não é a cultura ocidental, europeia, branca que ocupa o Brasil, mas é o indígena que digere tudo que lhe chega. E ao digerir e absorver as qualidades dos estrangeiros fica melhor, mais forte e torna-se, enfim, “brasileiro”. O ritual antropofágico é, assim, litúrgico, uma louvação”. (GUEDES, Maria Helena. *Os crédulos*. Editora Agbook, p.32, 2015).

⁷¹ Em São Paulo, se integrou aos dissidentes do Movimento Modernista e aliou-se ao “Grupo Verde e Amarelo”, quando produziu obras de entusiasmo ufanista, como “Martim Cererê” (1928), onde o pitoresco visual de um Brasil “primitivo” e emblemático funciona como força-motivo de ufanismo nacionalista.

⁷² “No seu conto “Meu tio o Iauaretê”, aliado ao recorrente uso de termos do tupi, temos o aproveitamento de uma das mais conhecidas lendas amazônicas, a lenda da Iara, sereia dos rios, cuja voz, canto e beleza atraem um jovem índio em direção à morte. O conto é narrado por um onçeiro, que, conforme fala, sofre uma metamorfose em onça. Com isso, a narrativa se elabora nas fronteiras entre humanidade e animalidade, entre palavra vocalizada e ruído animal sem sentido, e também entre o português e o tupi”. NOGUEIRA, Erich Soares. A voz indígena em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. *Nau Literária*, v.9, 2013) <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/43371/27869>. Acesso: 10/01/2020.

⁷³ (...) “Professor Carlos Góis, ele é quem sabe / e vai desmatando o Amazonas de minha ignorância/ Figuras de gramática, esquipáticas / atropelam-me, aturdem-me, sequestram-me.(...) O português são dois; o outro, mistério. (“Aula de Português”). O poeta afirma haver dois “português”: “superfície estrelada de letras” e “a língua em que comia”; compreendemos aqui, que o autor destaca as diferenças entre língua escrita e língua oral, inclusive até, na língua portuguesa, como sabemos.

⁷⁴ Há, por exemplo, uma lenda contando que, há muito tempo, passou pela terra dos tupinambás um velho de barbas longas e brancas, vestido como um profeta, que muitos, depois, afirmaram ser o próprio apóstolo São Tomé, que teria estado na América para ensinar aos índios a doutrina cristã, tendo ido, em seguida, para a Índia. “Também lhes ficou notícias de uns dois homens que andavam entre eles, um bom e outro mau. Ao bom chamaram Sumé (Karaíba Sumé), que deve ser o apóstolo São Tomé”. (Padre José de Anchieta, *Informação do Brasil e de suas Capitanias*, apud Eduardo Navarro, 2005, p.290).

o presente que vivemos. Assim, no meio das narrativas registradas e difundidas pelos coletores dessa “redescoberta” da Amazônia ao final do século XIX e início do século XX, não podemos perder de vista as características híbridas e específicas de cada um destes povos, para não incorrer no erro de tentar inocular uma memória ou esgotar um percurso de narrativas de um processo que continua indefinidamente por suas próprias características, intrínsecas, inerentes, próprias do papel que ocupam estas narrativas no pensamento cosmogônico⁷⁵ destas populações.⁷⁶

Dentro desse viés interrelacional, investigações etnológicas e linguísticas, aliadas ao trabalho de pesquisa crítica da documentação dessas lendas, contos e mitos, já coletados e registrados, podem contribuir para entendermos o que vem a ser a escrita para estas sociedades de poética oral tradicional e coletiva. Esses registros do século XIX, os trinta e cinco relatos literários dos documentos de Brandão de Amorim na obra póstuma “*Lendas em Nheengatu e em Português*”, as vinte e três lendas traduzidas por Couto de Magalhães na obra “*O Selvagem*”, os trabalhos de João Barbosa Rodrigues⁷⁷ em “*Poranduba Amazonense*”⁷⁸ e o “*Dicionário Nheengatu-Português*” de Ermano Stradelli, feitos em processos de contato, numa época em que os próprios indígenas não podiam assumir sua identidade étnica como tal, possibilitam-nos averiguar, pesquisar e buscar entender a relação, expressa na literatura, desta memória coletiva e sua função social⁷⁹, ou seja, permitem-nos examinar esses textos como

⁷⁵ Tradicionalmente, os antropólogos distinguem a “mentalidade lógica” da moderna civilização ocidental da “mentalidade pré-lógica” das sociedades ditas “primitivas”. Lévi-Strauss abandonou essa divisão. Em “*O Pensamento Selvagem*” (1962), demonstrou que a maneira de pensar dos povos originários também tem sua lógica própria e que ela não é estranha ao pensamento domesticado ocidental. A distinção maior é entre a lógica construída a partir dos dados sensoriais da experiência - uma ciência do concreto - e a lógica que privilegia categorias abstratas (sinais matemáticos, classificações biológicas).

⁷⁶ A posição que opõe radicalmente o mito e a razão, paradoxalmente, faz nascer o mito do cientificismo também gerador de outros mitos prejudiciais, como o do otimismo do progresso desenfreado, o da objetividade imaculada e da pretensa neutralidade, cujo fruto mais amargo é a tecnocracia como algo excepcional e única interpretação válida do real que nos levou e leva à desumanização, poluição sem limites, via consumo desmedido dos recursos naturais do planeta.

⁷⁷ Heitor Villa-Lobos, compositor e maestro, quando jovem, viajou pela Amazônia e ficou ali durante três anos. Conheceu pessoas que falavam nheengatu e fez músicas com as lendas presentes no “*Poranduba Amazonense*”. Musicou para coro, à capela (sem acompanhamento de instrumentos musicais), “*Dois lendas ameríndias em nheengatu*” (“Iurupari” e “O caçador”). Nesta segunda lenda, o Iurupari transforma a mãe do caçador em cervo. O caçador, ao matar a corça, mata a própria mãe. O Iurupari, que por meio do Cristianismo, foi considerado como o “diabo” (demônio do pesadelo), nessa outra leitura age como legislador, justiceiro, vingador da floresta. Em Villa-Lobos, o desafio musical é grande devido à enorme presença de nasalizações e afinações vocais muito exigentes. Essa peça curta e trabalhosa foi uma de suas últimas, composta perto de seu falecimento em 1959.

⁷⁸ “O Jurupari transformou a mãe em veada para enganar o filho”. (RODRIGUES, 1890, p.135)

⁷⁹ Antônio Cândido nomeia três funções do texto literário e, para o autor, tanto as manifestações dos povos “primitivos” quanto as dos “modernos” possuiriam, então, função total, função social e função ideológica, embora tais funções variem em forma e intensidade em cada caso: “Assim, os episódios da Odisseia, cantados nas festas gregas, reforçavam a consciência dos valores sociais, sublinhavam a unidade fundamental do mundo helênico e a sua oposição ao universo de outras culturas, marcavam as prerrogativas, a etiqueta, os deveres das classes, estabeleciam entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortaleceria a sua solidariedade,

funcionais, próximos e particulares (ou não) a tais povos, e, assim, constatar a função material e imaterial que a Língua Geral, o nheengatu, representa às etnias, no caso, mormente aos Barés e como estes a ressignificam enquanto símbolo, elemento de seus saberes e práticas de ontem e hoje⁸⁰.

O registro, conhecimento e a publicação de gramáticas de línguas indígenas e o arcabouço de narrativas literárias ligadas a esses povos sempre apresentaram, como vimos, profundos problemas. Fazer valer sua moral coletiva, transmitida por meio dos mais velhos e velhas, buscar compreendê-los não com o olhar da nossa sociedade, mas, sim, como um saber de povos que caminham pela floresta, convivem com sua fauna e flora, é discutir a importância da linguagem escrita enquanto instrumento para transmissão das identidades indígenas, atribuindo aos índios o papel de construtores de sua própria literatura, e discutir, outrossim, a construção da memória e seu aspecto de verdade. A Língua Geral, provida de alfabeto e escrita, embora de uso restrito também enquanto língua minoritária, produz escritos e comunicação em que a fala deve-se sobrepor ao sistema e a função à estrutura. Isto é, a transmissão de conhecimentos, crenças, valores, práticas e condutas de cada povo estão menos ligados à erudição da sociedade e ao exercício da escrita e mais concernentes aos saberes cotidianos e, mais modernamente, vinculados à educação indígena diferenciada⁸¹, norteadas pelas necessidades e interesses de seus alunos(as), com materiais didáticos sendo produzidos pelos próprios docentes nas escolas em “comunidades”⁸², mas não apenas nelas.

As expressões narrativas, historicamente recolhidas, fluem entre o oral e o escrito, entre o vivido e o registrado, em que a escrita representa pequena parte do que foi percebido, apreendido e narrado pelos indígenas com quem os autores tiveram contato e de quem recolheram as lendas. Depois desses registros, fundamentalmente na passagem do século XIX para o XX, foi que, gradativamente, elas tornaram-se distantes das características de transmissão indígena, cuja autoria é coletiva e de contínua reelaboração dessas narrativas míticas, que presentificam uma memória e denotam em si a questão da constituição do tempo

preservavam e transmitiam crenças e fatos que compunham a tradição da cultura. Na literatura dos grupos iletrados, talvez, essa função (social) prepondere (...). (CÂNDIDO, 1965, p.55)

⁸⁰ A linguagem literária concretiza o pensamento, a política, a educação e a memória de cada povo? Grande número de mitos, lendas e contos são modos figurados de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade. A imaginação explicativa é do cientista. A imaginação fantástica, ficcional ou poética é do artista.

⁸¹ Mas como se chegar às transformações via educação? Não será novamente uma imposição da academia?

⁸² “O Ensino via Pesquisa, atualmente Aprendizagem pela Pesquisa, não é uma metodologia própria dos povos indígenas, mas também não é da sociedade ocidental ou de outras. Não tem autoria, se pensarmos nos processos de aprendizagem da humanidade desde tempos ancestrais. Aprender na prática e aprender fazendo, por meio de experiências, foi a forma pela qual a humanidade chegou até a atualidade. Esta, sim, é uma das formas próprias de aprendizagem dos povos indígenas, desconsideradas e subjugadas, não apenas pelo sistema educacional brasileiro, mas por outros Estados também”. (FARIA, 2003, p.11)

cíclico e coletivo. Ou seja, engessadas no papel, porém vivas nos povos indígenas da Amazônia, manifestam-se pelo que chamamos de *folclore*⁸³ mas, para além de uma visão folclórica⁸⁴, é geradora e formadora de um tipo particular de homem e sociedade⁸⁵. Ao discutir essa produção simbólica pelas artes da memória, uma vez refundada no universo da escrita, o processo de representação pode se definir como a relação entre o conceito que a pessoa tem sobre o fato e as coisas e, por outro lado, os aspectos que concretamente participam desta outra lógica⁸⁶coletiva.

Se admitirmos, por exemplo, que não há oposição entre magia e ciência no espaço dessa literatura, essas duas esferas podem-se interligar a fim de construir e buscar o entendimento desse duplo desafio que herdamos: por um lado, a existência de livros e o processo de revitalização da língua; por outro, os indígenas reais que hoje habitam “comunidades” (nome dado pelos missionários católicos e também protestantes, ou evangélicos, nos dias atuais) que vieram a substituir, na maioria dos contatos estabelecidos, as antigas “malocas comunais” na zona rural, e em suas vidas urbanas, as práticas políticas e as leis indigenistas em disputa para reconhecimento dos direitos decorrentes das especificidades culturais dos diferentes povos originários. Ou seja, ao se tomar como objeto os mitos e suas narrativas, é necessário problematizar a origem das coisas e de como estas se deram no passado, como são presentificadas nas práticas sociais, ainda hoje constituídas por forte uso da oralidade, além do importante letramento que reveste tais narrativas, mas que não se incorra no erro de encerrar a produção, recepção e circulação de conhecimento como algo exclusivo da língua escrita e lembrar que, deixar o campo pela cidade em busca de uma vida melhor, historicamente, não se realizou, não apenas para os indígenas, mas para diferentes

⁸³ Um dos exemplos que podemos citar é o mito da origem da noite. Tal narrativa conta que a noite teria surgido de uma desobediência dos homens. Couto de Magalhães aproxima a cosmogonia indígena sobre “A criação da noite” do Gênesis Bíblico: “Na lenda tupi, como no Gênesis, a questão é resolvida pela mesma fórmula: no princípio todos eram felizes, até que uma desobediência, uma fruta proibida (tucumã) trouxe a degradação” (MAGALHÃES, 1935, p.162-163).

⁸⁴ As narrativas do jabuti nos mostram, principalmente, como a astúcia e a esperteza são valorizadas na ética ameríndia. (“O Jabuti com a onça” - Iauti Iauaraté irumo - STRADELLI, 2014, p.110)

⁸⁵ “Como pode haver tanta gente que gosta de conviver com os tiranos e que nem um só tenha inteligência e ousadia que bastem para lhes dizer o que (no dizer do conto) a raposa respondeu ao leão que se fingia doente: “De boa mente entraria no teu covil; mas só vejo pegadas de bichos que entram e nenhuma dos que dele tenham saído.” (BOÉTIE, 1999, p.37).

⁸⁶ Em outros termos, diferente na base da conduta capitalista. Vejamos: “a perda de tempo, portanto, é o primeiro e o principal de todos os pecados. A duração da vida é curta demais, e difícil demais, para estabelecer a escolha do indivíduo. A perda de tempo através da vida social, conversas ociosas, do luxo, e mesmo do sono além do necessário para a saúde – seis, no máximo oito horas por dia - é absolutamente indispensável do ponto de vista moral. Não se trata assim do “Time is Money” de (Benjamin) Franklin, mas a proposição lhe é equivalente no sentido espiritual: ela é infinitamente valorosa, pois de toda a hora perdida no trabalho redundará uma perda de trabalho para a glorificação de Deus. Daí não ter valor e, eventualmente, ser diretamente condenável a contemplação passiva, quando resultar em prejuízo para o trabalho cotidiano, pois ela é menos agradável a Deus do que a materialização de Sua vontade de trabalho.” (WEBER, 2001, pg 112).

contingentes humanos, via de regra, tecendo a exclusão e entrelaçando a desigualdade. Estes movimentos começam a ser revistos e as tessituras destas mobilidades constituem, por assim dizer, pontos nevrálgicos, cruciais para manutenção, processos de revitalização, preservação e enriquecimento das demais línguas indígenas, não apenas o *nheengatu*, mas, inegavelmente, para outros idiomas de diferentes etnias.

1.3 Raul Bopp e seu lugar na literatura brasileira

*“O Brazil não conhece o Brasil.
Brasil nunca foi ao Brazil.
Tapii, jabuti, liana, alamanda, ali,
alaúde, piau, ururau, aki, ataúde, piá-
carioca, porecramecrã, Jobim akarore,
Jobim-açu”.*

(Primeiros versos da canção *Querelas do Brasil* (1978) de Maurício Tapajós e Aldir Blanc)

Este trabalho desdobra-se sobre as práticas e os discursos sobre a literatura e a identidade cultural brasileira. Examina práticas filosóficas, linguísticas, políticas e, é claro, literárias, na formação identitária do Brasil. Para isso, escolhemos “Cobra Norato”, obra simbólica, metafórica e emblemática de Raul Bopp, escritor da Geração de 22, e seus poemas como participantes deste debate a respeito da nossa identidade cultural e sobre como estes termos transitaram no início do século XX. Assim, é importante delinear-se os processos literários naquela virada de século e pesquisarem-se os roteiros do escritor, que incorporou narrativas e lendas indígenas dentro da estética modernista. Isto é, a literatura é entendida aqui

como instrumento para o diálogo efetivo com a realidade do local, o tempo presente⁸⁷ e, a partir da constituição do *ethos* antropofágico, como a metáfora da “pele de seda elástica”⁸⁸, expressão de brasilidade que se encontra em “Cobra Norato”, cujo herói percorre os caminhos amazônicos, sua fauna e flora. A tradução dos poemas é uma forma de interagir e dialogar com a recepção do público-alvo do texto, ou seja, com a valorização dos saberes, da experiência sociocultural e com a maneira como o texto de chegada se relaciona com o texto-fonte. Contudo, o trabalho tradutológico em si é parte de outro capítulo.

Vimos, sem nunca ser possível esgotar o assunto, um pouco da formação dessa identidade, com ressonâncias na obra de Raul Bopp, nos trabalhos de Couto de Magalhães⁸⁹, Barbosa Rodrigues, Ermanno Stradelli, Brandão de Amorim e outros autores e autoras, por meio dos quais os registros de mitos e narrativas influenciaram a construção de uma literatura nacional e, com esse vasto arcabouço, esse delineamento e conjunto literário amazônico estruturante apresentamos também informações da literatura colonial, numa retrospectiva do tupi antigo ao nheengatu para, destarte, apontarmos como a Semana de 22, possivelmente, abriu caminhos para que hoje possamos falar do momento literário atual dos povos originários e sua expansão no século XXI⁹⁰, embora essa questão fuja do nosso escopo.

A poesia modernista, como uma instância de disputa pelo imaginário social, ao recuperar culturas silenciadas, ao propor a devoração antropofágica, reconhece e valoriza a alteridade, numa época de tentativa de naturalização das desigualdades entre etnias e raças, em detrimento da cultura indígena, ênfase deste trabalho. Podemos vê-la em Bopp e no seu *ethos* ligado à Antropofagia literária como uma poesia de um viajante que colheu informações antropológicas, conheceu mitos e narrativas e, tudo isso, aliado ao talento estilístico e a seu trabalho no ofício de poeta, fermentou, forjou essa linha inovadora, subversiva e nacionalista que pensou, confeccionou e produziu obras tais como “Cobra Norato”⁹¹.

⁸⁷ “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (“Mãos dadas”, poema da obra “Sentimento do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade).

⁸⁸ “Esse princípio que estrutura a poética de Bopp pode ser definido como uma *forma elástica*, cuja pele textual alterna polimorficamente momentos líricos, narrativos e dramáticos. (...) Outro traço expressivo dessa *forma elástica* é o emprego sistemático do diálogo.” (MASSI, 2013, p.24).

⁸⁹ “Catiti Catiti / Imara Notiá /Notiá Imara / Ipeju” (“Lua nova, assopra lembranças de mim”, *Manifesto Antropofágico*).

⁹⁰ Para que Machado de Assis possa ter aparecido, antes, José de Alencar escreveu seus romances, para não falar de Joaquim Manuel de Macedo e, mesmo, Gonçalves Dias. Como é bem sabido, este argumento insere-se no conjunto das “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarcz, em trabalhos críticos sobre Machado de Assis. Ou seja, conforme se diz em latim, *Ex nihilo nihil fit*, “do nada, nada se faz” ou, em termos mais simples, “nada surge do nada”.

⁹¹ Outras obras boppianas são: “Versos antigos” (1916-1930); “Como se vai de São Paulo a Curitiba”; “Caminho de Pirapora” (1928); “Urucungo” (1932); “Poemas brasileiros” (1946-1978); “Diábolus” (1931-1974) e “Parapoemas” (anos 60). Foram coligidas pelo crítico literário e poeta Augusto Massi.

Dentro da constelação que essa proposição imaginária representa, indo gerar atenção, curiosidades e especulações do que seria esse estilo antropofágico de seus autores(as), fruto de escolhas que abrangem não só o conteúdo, mas, principalmente, a forma, não havendo, entretanto, preponderância da forma sobre o conteúdo, mas uma relação dialética em que ambas estão interrelacionadas, estas opções refletem posicionamentos, visões de mundo, *ethos* de uma época, de um grupo, de um autor, no caso, Raul Bopp e sua metáfora da pele de seda elástica⁹². Mostramos, em pinceladas sugestivas e inacabadas, dada a complexidade do tema, como a construção da nacionalidade é antiga, como esse conceito foi tratado distintamente, dentro da expressão literária, através dos movimentos da nossa literatura e, inegavelmente, como a escolha de motivos temáticos brasileiros incide sobre a natureza e a figura indígena. A Semana de 22, no ano do centenário da comemoração da independência, pergunta-se se temos realmente algo a comemorar e, em caso afirmativo, busca-se ressaltar as artimanhas que envolvem e envolveram a ideia de nacionalidade.

Se os poetas românticos, por mais heroico que possam ter considerado o indígena, apresentaram-nos um índio travestido de branco, submetido à cultura branca, neste caso ele não é sujeito, mas, sim, objeto da narrativa de construção da nacionalidade, que, conforme abordamos, tende ao folclórico e ao exotismo. Contudo, o que subjaz nesta construção de narrativas, nesta exposição de fatos, mitos, lendas e contos para a exposição de um imaginário que se pretenda genuinamente brasileiro é o desejo de emancipação cultural. Este anseio, motor e aspiração é revisitado pelo Modernismo não somente com outras cores e molduras, porém, com outras atitudes e perspectivas: uma efetiva renovação cultural. Foi um movimento nascido da elite que buscava uma outra adjetivação, um outro caminho, ainda com notória influência das vanguardas europeias, mas, em contrapartida a determinados grupos que alimentaram um nacionalismo ufanista extremado, sectário, com posturas reacionárias, tais como os grupos “Verde-amarelo” e “Anta”. Os mais significativos manifestos dessa proposta de combate e libertação que pregava a coexistência da diversidade e o conceito de brasilidade sob a égide do *ethos* antropofágico foram os redigidos por Oswald de Andrade: o *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropofágico* (1928). Raul Bopp frequentou, de início, brevemente, as reuniões do verde-amarelismo, mas, essencialmente, redirecionou-se para os encontros junto ao Movimento Antropofágico, liderado pelo casal “TarsiWald” (Tarsila e Oswald). A pintora Tarsila do Amaral inaugurou o movimento que utilizou o conceito metafórico de deglutir a cultura estrangeira e ruminar uma nova experiência, ligada ao nosso

⁹² “O lirismo vinga quando o poeta se mete na pele elástica do *outro*”. (MASSI, A. Antropófago de si mesmo. In: BOPP, R. *Poesia Completa de Raul Bopp*, p.37, 2013).

contexto de brasilidade, com seu quadro *Abaporu* (“índio comedor de gente”), pintura a óleo, uma de suas obras mais conhecidas, ícone do Modernismo antropofágico.

Historicamente, essa proposta de poesia-exportação aponta para a nossa formação étnica, para a língua sem erudição, para o combate incisivo da romanticização do indígena e, no limite, a floresta e a escola estariam sintetizadas⁹³, amalgamadas e mescladas, para transformar, reverter a sisudez do racionalismo europeu, com leveza e lirismo, além de uma boa dose de combate: o discurso da alteridade, da diversidade. Esses ideais se inseriam, coadunavam-se com a vida/poesia de Raul Bopp multicultural, multiforme. Como viajante, não se tem como falar de sua poesia sem se mencionar sua busca de conhecimento pelo país e pelo mundo (ao se tornar cônsul, em estreita amizade com o presidente Vargas).

Raul Bopp, descendente dos primeiros alemães⁹⁴ chegados ao Brasil, no século XVIII, embora nascido no Rio Grande do Sul (criado em Tupanciretã⁹⁵, 1898), integrou-se em São Paulo ao movimento modernista, como vimos. Antes, em sua cidade fundou dois semanários (“O Lutador” e “Mignon”), nos quais expunha sua veia poética, a princípio, com ressonâncias parnasianas⁹⁶ e simbolistas. Começou suas viagens aos 16 anos e não mais parou. Coursou Direito entre 1918 e 1925, em diversas faculdades do país (Porto Alegre, Recife, Belém e Rio de Janeiro). Viajou, então, por todo o Brasil, tendo conhecido sobretudo a Amazônia, base para a construção de “Cobra Norato”.

Ao chegar à região amazônica, incorpora poeticamente o atributo *sem-fim* e a *floresta onomatopaica* se anima, anima-se, dá alma à sua obra-prima. Lançou o livro em 1931, três anos depois de *Macunaíma* (romance rapsódico de Mário de Andrade), fruto de sucessivas reescrituras⁹⁷, característica muito particular, *sui generis* de sua poética mutante e antropofágica. Foi assim, digamos, um modernista tardio, quando já arrefecia a tempestade vanguardista da Semana de 22. Talvez por ter perdido o calor da circunstância histórica e pela decepção com a publicação do segundo livro, “*Urucungo*” (1932), praticamente ignorado até hoje (o qual urge ser traduzido para uma língua de matriz africana, quiçá o suaíli, o zulu, o

⁹³ “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres. Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola”. (*Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade, 1928).

⁹⁴ “Os Bopp chegaram ao Rio Grande em 1824, no primeiro grupo de 550 imigrantes”. (BOPP, 1973, p.9)

⁹⁵ “Meu espírito se formou dentro dos quadros rurais. Aquela paisagem dilatada de horizontes livres, sem mistérios, terá, certamente, deixado em mim, traços marcantes”. (BOPP, 2008, p.20).

⁹⁶ “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)

⁹⁷ A respeito dos muitos livros de Bopp, difíceis de encontrar, pois tiveram tiragens limitadíssimas, com erros de revisão, embaralhados com as frequentes alterações do autor, sendo inclusive incorporados aos poemas ao longo dos anos, o professor Massi aponta que “foi melancólico comprovar como a cada edição sua obra vinha sendo mutilada e, o que é fatal para um poeta, esquecida”. (BOPP, 2013, p.9)

quimbundo e / ou o iorubá⁹⁸), com a dissolução do círculo de intelectuais modernistas, dos quais foi amigo do casal “Tarsiwald”⁹⁹, Bopp seguiu carreira diplomática e afastou-se da cena literária de vez. Todavia, sendo amigo de Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade, enveredou por sucessivas reedições e reescritas. Profundo e rigoroso artesão da linguagem, cortou excessos, refinou imagens, buscando soluções e produziu o clássico definitivo, pela grandeza do mundo em formação, que é o Amazonas, pela força de suas descrições “cinematográficas”, pelo lirismo alcançado graças ao encontro com as raízes populares¹⁰⁰ da poesia.

As escolhas boppianas refletem esse ser ambulante que, com visão antropofágica, contribuiu para mostrar essa brasilidade “profunda”, “incógnita”. A condição de viajante permitiu-lhe incorporar o conceito de transculturação, de junção de culturas distintas, de interculturalidade como valor positivo¹⁰¹. Neste sentido, o fato de um gaúcho, descendente de alemães, colocar o indígena e o negro não como objetos exóticos, mas como sujeitos, com história, cultura e ritmos próprios, na década de 20, num contexto de embranquecimento racial, fez com que sua obra adquirisse, destarte, não o *status* de diálogo com o tema da diversidade¹⁰² *avant la lettre*, antes mesmo de existir o próprio termo, mas de se coadunar com a ousadia de reconhecer o eurocentrismo e de buscar, inserida no *ethos* antropofágico (um modo de ser contestador), dialogar com a cultura popular. Bopp e Mário de Andrade eram rapsodos de uma país a ser “redescoberto” nesse diálogo com a diversidade. Presente na primeira fase modernista, a geração “heroica”, “rompedora”, “revolucionária”, levou essa visão antropofágica, esse modo de ser devorador como um processo dinâmico de assimilação de culturas distintas. Caminhou “Cobra Norato” entre o mito e a realidade e, ao trabalhar dentro desse imaginário, legou-nos poemas envolventes e envolvidos com o léxico¹⁰³, a sintaxe e a semântica da brasilidade, para além das ideologias e seus contextos. A notação

⁹⁸ O iorubá e o quimbundo ganharam maior relevo na Bahia. Apesar dessa notória inserção, as descobertas sobre essa incidência linguística caminham a passos lentos, dificultando o acesso a esse tesouro histórico tão relevante para a formação da identidade cultural do povo brasileiro.

⁹⁹ Em 1928, Bopp tornou-se um dos editores (“açougueiros”) da Revista da Antropofagia, além de escrever em uma página do Diário de São Paulo, tornando-se, assim, um dos porta-vozes do movimento.

¹⁰⁰ “A antropofagia apontou seus rumos; debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlances profundos, ainda incógnito, por descobrir”. (BOPP, 2008, p.58)

¹⁰¹ Destaca-se ainda a relevância que o ato tradutório em geral, e a tradução literária em particular, tem como mediadores interculturais, transculturais, no processo de descolonização cultural, carnavalização do discurso, hibridismo e desterritorialização neste contexto sócio-político em que as obras se inserem. O crítico literário Ángel Rama (“Transculturação narrativa na América Latina”, livro de 1982) é um dos teóricos da transculturação narrativa, no caso, na América Latina.

¹⁰² Atualmente, temos as pautas da diversidade étnica, biodiversidade, além das questões de gênero etc.

¹⁰³ Lexias africanas como *mandinga* (feitiço), *mocambo* (habitação ou agrupamento de casas precárias), *monjolo* (engenho para moagem de grãos); indigenismos como *arapapá* (ave crepuscular), *pusanga* (remédio preparado pelos pajés-pusangasaras), entre inúmeros outros vocábulos.

popular, o caráter plurissignificativo dos costumes e do folclore nacional e a relação poética boppiana com o mito traz à tona opções textuais que contribuíram para caracterizar seu estilo, seu *ethos*, sem pretender aqui findar o processo interminável de atribuição de sentidos, próprio de qualquer obra poética, mormente, no movimento modernista que desembocou na Semana de 22.

E no meio de projetos de intelectuais que buscaram configurar um Brasil a partir do olhar eurocêntrico, colonizador, isto é, a humanidade fadada à civilização sob a teoria evolucionista, a população americana se transforma em modelo lógico de transplante desses valores, neste pano de fundo e âmbito adversos. As lendas amazônicas e as questões nacionais tornaram-se, então, de tal modo vitais, que livros como “Macunaíma” e “Cobra Norato” significariam, nesse contexto, uma escapatória, uma justificativa, uma promissora busca de solução para a ampla questão da brasilidade. Vejamos:

“Tomando o problema em suas particularidades temáticas, linguísticas, literárias ou sociológicas, todos os escritores dessa época, de alguma maneira, preocuparam-se com esta coordenada essencial da cultura brasileira. É nesta medida que a obra de Raul Bopp surge iluminada por elementos de tal forma caracterizadores deste estado de espírito dominante na intelectualidade brasileira, que passa a assumir uma função verdadeiramente exemplar. No entanto se a literatura existe sempre no tempo histórico e a obra literária revela uma visão de mundo - a do poeta e de seu tempo -, ela cria um universo de seres e coisas únicos e individualizados. Na unidade que constitui, enquanto expressão de um tempo, ela ao mesmo tempo se faz estruturalmente expressão da realidade (existente dentro da obra). É por isso que, se podemos nos valer do tempo do poeta para esclarecer geneticamente o poema (nunca para explicá-lo ou medi-lo esteticamente), a obra de arte pode nos dar uma das respostas que este artista deu às perguntas formuladas em um dado momento da história”. (AVERBUCK, 1985, p.7).

O modernismo (antropofágico)¹⁰⁴, assim, ao romper com a visão eurocêntrica, por meio da incorporação nos textos das vozes de culturas diferentes, valorizou a diversidade num movimento de transculturação. O discurso da alteridade constituiu um conceito de brasilidade, de valorização das etnias diferentes e de horizontalidade em suas relações, ao abrir campo

¹⁰⁴ “Queremos a revolução Caraíba. (...) Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (Manifesto Antropofágico, 1928). Afonso Arinos, em “O índio brasileiro e a Revolução Francesa”, produz uma análise da imagem do índio no imaginário europeu, desde os cronistas viajantes e seus filósofos modernos, e faz ligação direta dos nossos indígenas e a Revolução Francesa, via teoria da bondade natural do ser humano. Voltaire, por sua vez, ao escrever o “Cândido”, coloca seu personagem principal, otimista por excelência, confrontado pela maldade humana em sua peregrinação pelo mundo.

para diferentes protagonismos e protagonistas: a escolha por um modo de ser relacional, dialético, que evidencia o *ethos* antropofágico.

Outro aspecto pujante foi a influência das vanguardas no universo onírico, por vezes, surreal de “Cobra Norato”, a síntese de imagens, “takes”¹⁰⁵ poéticos é perceptível como assimilação de outras culturas, em vez de negação simplória, simplista. Não se trata de cancelar, validar ou buscar aval fora de si mesmo, ausentar-se do imaginário brasileiro, porém, fazer escolhas temáticas e formais que se pautam na diversidade. As raízes brasileiras necessitavam de pesquisas etnográficas¹⁰⁶ e folcloristas e Bopp seguiu essa estrada sem se limitar a lexias, pautando-se na sonoridade, no burburinho dinâmico que vem das florestas altas e escuras, quando “*sapos soletram as leis da floresta*”. Um elenco riquíssimo, sonoro e colorido, no momento que se vai embrenhando o sol nessa aventura em que o leitor é conduzido, quando “*o mato se acorda*”: as quadrinhas, os refrões, as evocações ou, ainda, os versos onomatopaicos do *pica-pau bate que bate*, quando as *saracurinhas piam piam piam* e grita uma *seriquara quara quara*.

Toda essa poética da oralidade traz esse cotidiano amazônico, evoca as formas populares do falar. Dessa maneira, o outro é inserido: os regionalismos, a ambientação na região e floresta amazônicas, cuja imagem é tão forte que nos sentimos como transportados para dentro dela, tal como se a pele elástica, da qual se apropriou o poeta, fosse uma câmera móvel surreal, que percorre os trajetos de *terras que se desprendem das margens dos rios, estrondo da pororoca*, lagos encharcados, *lamas, igapós, igarapés*, povoados de animais, *sáurios encouraçados* (jacarés), *guaxinins, guaribas*, pássaros, *saracurinhas, arapapá* e plantas anímicas, *estalos vegetais* – “*movem-se espantalhos monstros riscando sombras estranhas pelo chão*”. Uma espiritualidade mundana e diária de carregar água do rio, torrar a farinha, sair em canoas, fiar cordas e balaio, que dão uma identidade à obra de Bopp quando chegam ao *Putirum*¹⁰⁷, aglutinando passado e presente num tempo circular e cíclico, colocando as experiências vivenciais como material poético fabuloso. É o espaço da memória, a permanência da lembrança, que pontua um mundo que existiu e existe, dando voz àquilo que, até então, estava em silêncio: um Brasil brasileiro, de lenha, poesia dos Brasis, de terra

¹⁰⁵ No plano formal, os 33 episódios em que se estrutura o poema, são baseados na técnica da bricolagem, da montagem de materiais heterogêneos.

¹⁰⁶ Em “A ciência do concreto” (“O Pensamento Selvagem”, 1962) Lévi-Strauss estende o termo *bricolagem* para aspectos característicos do pensamento mitológico (o nível das propriedades sensíveis, diferenciado das abstrações científicas). Desse modo, a mitologia costura o mundo por meio de narrativas.

¹⁰⁷ A lenda do boto que sai do rio e se transforma em um jovem galante nas noites de festa. Geralmente contada para justificar gravidez de mulher solteira, no caso, a de Joanhina Vintém, durante o trabalho coletivo, a farinhada nas “casas de farinha”, “yapuna ruka”, em nheengatu. (CN, capítulo XXIV).

batida, antropofágico, quando a “*floresta ventríloqua brinca de cidade*”. Busca incorporar diferentes traços da nossa formação, por vezes descrevendo a confraternização do quadro rural com o cenário das máquinas, ao notar que “*uma árvore telegrafou para outra: psi psi psi*”.

A agenda dos modernistas transita, então, pelas diversas configurações da visão mítica de “Cobra Norato”, herói que vai à frente e nós a reboque. Um bicho que entra na floresta escura e se perde, mergulha na viagem mitológica, troca de pele porque troca de vida. É um ser extraordinário, que transita entre o animal e o humano¹⁰⁸ e busca o amor da filha da rainha Luzia, sua Dulcineia amazônica¹⁰⁹. A apropriação de Raul Bopp da lenda *Cobra Norato* dá-se como uma coleção de imagens fotográficas, intercalando silêncios, gritos e berros na umidade e na escuridão da floresta. Chuva que tomba do céu, *lavando a vegetação e as lagoas arrebetaram*. Nesse quadro se desenvolve o mito, ao melhor estilo antropofágico, deglutido, gestando novas situações, roteiros e personagens inusitados, como o Tatu-de-bunda-seca que salva Norato precocemente do solo instável, pouco fixo, um atoleiro sem saída: “ - *então se segure no meu rabo que eu le*¹¹⁰ *puxo*”. Reforçamos que não se tratava de inventariar, enumerar, listar ou catalogar tradições amazônicas mas, sim, fazer convergir a temática para um *ethos* antropofágico e, além disso, aventar-se o projeto da “*Bibliotequinha Antropofágica*”¹¹¹, na qual os dois primeiros títulos correspondiam justamente às obras de Mário de Andrade (“Macunaíma”) e Raul Bopp (“Cobra Norato”). É acreditar nos *causos* do Minhocão, dos gênios bons e maus da floresta, da Cobra Grande, é claro, do Curupira, da Matinta Pereira, do Lobisomem (mito europeu assimilado), do Saci, do Boto, estando a água, a mata e seus estranhos alaridos como moldura, ouvir histórias dos canoeiros, de uma substância poética fabulosa, ou seja, desentranhar o processo de brasilidade advindo de seu interior, enfim, de suas entranhas. Além disso, temos à tese da “Subgramática”, uma seleção

¹⁰⁸ (...) “nos atributos míticos da cobra sobressaem os de teor fálico, isto é, os que simbolizam o ardor genital, a libido, a fecundação, a procriação”. (GARCIA, 1962, p.28). Lembrar que Norato é um dos filhos da Cobra Grande. O conteúdo erótico percorre claramente o poema, em cujo código de valores instintivos o sexo não é o menor. Sem incorrer, é claro, em excessiva simplificação causal.

¹⁰⁹ O poeta que sai em busca de sua amada, sua “Dulcineia amazônica”, a filha da rainha Luzia, que pode quebrar o feitiço (*mutawarisawa*) atribuído à Norato, o qual só se transforma em ser humano nas noites de lua cheia. O livro “Cobra Norato”, seu Dom Quixote de La Mancha, não fez sucesso à época. A obra de Bopp ainda não ocupa um lugar de destaque na Literatura Brasileira.

¹¹⁰ O uso do “le”, ao invés do “lhe” da norma culta, identifica o projeto modernista de aproximação linguística com a língua dos falantes, a oralidade inserida no campo literário da escrita. “(...) *Um pronome a mais integra a língua do poeta: o pronome le, em vez de lhe, na função de o (...). Autêntica inovação essa do le, como outras, de sintaxe, dispersas pelos poemas*”. (BOPP, R. 1968, *Putirum: poesias e coisas de folclore*, p.175).

¹¹¹ “Resolveu-se que o primeiro volume da série seria o *Macunaíma*, incorporado à Antropofagia pelo sentido grandioso da obra. Também *Cobra Norato* foi incluído nessa seleção”. (BOPP, 2008, p.71)

de uma centena de palavras relacionadas ao elemento indígena e às matrizes africanas¹¹², entre as quais *mironga* (charme/feitiço) de moça, *mandinga* (proteção), *mussangulá* (renúncia a compreender claramente as coisas, uma defesa de espírito que não quer se enquadrar em preceitos sisudos, cartesianos).

Essa é uma das leituras possíveis da poética boppiana entre as décadas de 1920 e 1930. Reencontrar, reencantar, repensar o Brasil, a partir de uma visão interna e integrada, à luz das afinidades e diferenças que permeiam a consolidação de um registro modernista. Depois do extremismo paródico e satírico da primeira geração “revolucionária”, “heroica”, o país ingressa numa nova etapa histórica, de embates ideológicos acirrados. Os escritores vão também transformando, intensificando, explodindo os signos em arena, que se vão transmutando, dentro das próprias relações de poder, devido à interação, à diversidade da experiência socio-histórica e os elementos extralinguísticos deixam, inegavelmente, marcas no léxico, na sintaxe e, obviamente, na semântica, quando novos literatos(as) se interrelacionam com novos signos¹¹³ e com o mundo ao redor. Análogamente à carnavalização bakhtiniana, vale considerar essa passagem, no tocante ao primeiro momento da Semana de 22 e dos manifestos oswaldianos:

“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 ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo, o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (...). Os homens separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca”. (BAKHTIN, 2013, p.140).

Ou seja, a desestabilização, a subversão do mundo oficial, a valorização da mistura, da coexistência das diferenças e a utopia antropofágica da dissipação das desigualdades, é nessa esteira que Raul Bopp melhor se localiza, de leveza, de interioridade festiva no encontro com

¹¹² “A linguagem, nas suas múltiplas relações de cultura, foi-se diferenciando das usadas em livros d’além mar. Nas camadas baixas da fala brasileira, desgovernada e em formação contínua, encontra-se uma variedade de confecções léxicas de sabor primitivo”. (BOPP, 1973, p. 73)

¹¹³ “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)

populares, brincantes. Lembremos que “Cobra Norato”, a princípio, foi pensado como um livro para crianças. Transmutou-se, no caso, em uma obra para crianças de todas as idades. Brinca com a imaginação, é conduzido pelo amor à sua “Dulcineia amazônica”, não oprime outras vozes silenciadas por séculos, mas é um Dom Quixote¹¹⁴ brasileiro fadado ao fracasso, às lutas inglórias, à poesia¹¹⁵. Enfim, miscigenação que resultou nas festividades e coletânea de lendas, marcando hoje todo o país nas festas religiosas, nos contos populares, nas práticas e costumes culturais provenientes da herança africana, indígena e da lírica brasileira que as raças trouxeram, fizeram medrar, florescer inteiramente novas, criadas pelo sincretismo do universo rural, cheio de música e sensibilidade mágica, poética, mítica. Do mito para a história, Bopp ocupa esse outro lugar, de rara subjetividade, de material de pesquisa etnográfica das raízes brasileiras, de retratar o país com lentes primitivistas, quando a “*floresta ventríloqua brinca de cidade*”, como mencionamos, típica do *ethos* antropofágico, um derradeiro suspiro desse primeiro momento¹¹⁶ modernista que, na virada dos anos 30, já pode entrever uma nova configuração social, pois *chegam de longe ruídos anônimos*, que aportam de maneira definitiva (- *Quem é que vem?*), enquanto, gradativamente, caminha-se para o processo de modernização, urbanização acelerada de uma sociedade impregnada de conflitos, desconcertos e disputas políticas: “*uma árvore abana adeus do alto de um galho*”. Segundo Bastos,

“*Vamos andando, meu caro Raul Bopp, nos rastos da Cobra Norato e, por isso, é que não perdemos nem a fé nem o gosto. Todo mistério é bom justamente porque não anda calçado com definições. Tudo o que nos apressar em transformar nos modelos mais nacionalizantes, todo esse barro ainda puro, toda essa tabatinga que já nasce colorida, toda essa terra preta, amarela ou vermelha que se esfacela nos rios serve para que construamos com beleza o novo mundo. Um dia a civilização vai chegar com seus reatores atômicos, suas máquinas de chupar petróleo, os seus “businessmen”. Então Cobra Norato fugirá para o sem-fim de vez. E adeus, minha noiva! Adeus, meu curupira, minha matinta-capenga, meu peixe-boi do Setestrelito, meu boto já sem mágica, meu uirapuru desplumado*”. (BOPP, R. 1968, *Putirum: poesias e coisas de folclore*, p.179, introdução de Abguar Bastos)

¹¹⁴ “Ela (Cobra Norato) é meu *Don Quixote de la Mancha*”. (BOPP, R. Poesia completa, 2013. In: A forma elástica de Bopp, apud Massi, A. p. 16)

¹¹⁵ “A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. (*Manifesto Antropofágico*)

¹¹⁶ “Em *Pau-brasil*, Oswald deixa transparecer um quê do burguês cosmopolita que enxerga o atraso do Brasil a partir do progresso de São Paulo. Bopp, ao contrário, via o país composto por elementos regionais, manifestando profundo apreço por culturas periféricas”. (BOPP, R. *Poesia completa*, 2013. In: A forma elástica de Bopp, Massi, A. p. 37)

Do ângulo das relações políticas, vieram os anos 30. Efetivamente, o Modernismo antropofágico cumprira uma etapa, um papel, um marco divisor. A independência possível era a cultural. Reenfaticamos que, quando falamos de patriotismo e independência, de nossa parte, é pelo viés da cultura, em sua multiculturalidade linguística. Vimos que, se o “Verde-amarelismo” se volta para o passado, a “Antropofagia” tem olhos para o futuro. O social não pode existir sem poder? Mas esse poder precisa ser ligado a uma figura política central ou ele pode existir em uma sociedade por outros meios?¹¹⁷ Discute-se aqui o conceito de uma evolução evidente que relaciona arbitrariamente o estado de civilização com a civilização do Estado, e este último problematizado como termo necessário a todas as sociedades. A Antropofagia é a ida (não o retorno) ao homem natural, a síntese do homem natural tecnicizado, o equilíbrio distante dos contrários e, destarte, a utopia¹¹⁸ antropofágica. O caráter utópico dessa geração percorreu o itinerário dos primeiros momentos modernistas e, nas contradições que assinalam o fim de uma etapa, do grupo “Verde-amarelo” surgirá o Integralismo de Plínio Salgado. A Antropofagia, por sua vez, dividir-se-á em tendências de (extrema) esquerda, constitucionalismo e neutralidade crítica. Bopp sai da cena literária: o poeta de “Cobra Norato” estava no exílio de um consulado. A vida diplomática de Bopp afastou-o dessa politização crescente, “cooptado” pela máquina burocrática de Vargas¹¹⁹. Um processo, por vezes, com tal aleatoriedade objetiva, como é o caso da poesia, tem comportamento impossível de ser previsto e controlado, e sabemos que, a partir de estados iniciais e causas idênticas, efeitos diferentes são produzidos, isto é, imaginar que a participação na esfera governamental é totalmente determinante de certa subjetividade e aporia, seria empobrecedor, reducionista, insuficiente para o campo da poesia.

Outros escritores entram em cena. Drummond (“Alguma poesia”) inicia uma poética de novos elementos modernistas. Coincidindo com a Revolução de 1930, a poesia sofre mudanças, resvala para um tom mais íntimo e sereno, embora mantenha uma outra linha de acusação e de política social. É também um momento de maturação, consolidação, de valorização da cultura brasileira, da temática cotidiana e da linguagem coloquial, do uso de versos livres e brancos, com “Mário Oswald” bastante atuantes na cena literária, ao lado de

¹¹⁷ Uma das conclusões do antropólogo francês Pierre Clastres é que a coerção como base de poder político não é o modelo definitivo de poder, mas, sim, um caso específico, uma solução encontrada na cultura do ocidente. (CLASTRES, cap. XI, pg. 208)

¹¹⁸ “A primeira hipótese culminava no plano do pensamento político, nas tendências liberais e democráticas, as quais consideravam que nenhum mal adviria ao homem se ele seguisse livremente as suas inclinações naturais. A segunda hipótese, a do homem naturalmente mau, tendia para a formação dos ideais políticos ditatoriais”. (FRANCO, 1976, p.15)

¹¹⁹ (...) “A almozinha do meu filho/vai se compondo e decompondo / com pedaços de pátrias misturadas / (...) - Pai! / Conta mais uma vez / como é que era mesmo o Brasil”. (“Parapoemas - Versos de um cônsul”)

Jorge de Lima (“Poemas Negros”), Murilo Mendes (“Bumba-meu-poeta”) e Cecília Meireles (“Viagem”). Ligada aos problemas regionais, a prosa desse período também se aliou ao linguajar coloquial, popular, regional. Graciliano Ramos (“São Bernardo”), Jorge Amado (“Capitães da areia”), Rachel de Queiroz (“O Quinze”), entre outros, ora no campo, ora na cidade, pagavam o tributo político, cada qual ao seu modo e maneira, de termos decididamente caminhado para o futuro, para a negação do estado vigente e, mesmo quando, aparentemente, cooptados pelo funcionalismo público, viveram a contradição de uma produção literária fecunda, com o aparecimento de obras na poesia e na prosa com antagonismos objetivos à ordem estabelecida. Bopp leva em sua bagagem o Brasil em sucessivas reescrituras da obra “Cobra Norato”, mas, não apenas nesses escritos, quase absolutiza seu domínio técnico do fazer poético, pois, é mister lembrar, a poesia é uma arte baseada na linguagem, e esta é mutante, variável, um devir ontológico¹²⁰, para usar um termo ligado à aventura de ser humano e imperfeito. E é possível surpreender, no percurso da arte brasileira, diálogos posteriores com a geração de 22, como, claramente, se vê, décadas mais tarde, na música no Movimento Tropicalista (“Geleia Geral”), no Cinema Novo (“Macunaíma”), no Teatro Oficina (“Rei da Vela”), em Augusto Boal (“Teatro-jornal / Primeira edição”) e o Teatro de Arena (“Arena conta Zumbi”). O Grupo Giramundo, teatro de títeres e marionetes, montou em 1979, em sua primeira década de produções, com a presença do autor, Raul Bopp, a peça teatral de bonecos “Cobra Norato”, contemplada com as distinções nacionais Mambembe, Molière e APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). O espetáculo faz parte do repertório estável do coletivo teatral desde então. A poesia dos bonecos e o fabulário amazônico circularam por diferentes países.

Iluminar o olhar ao observar o interior do país, os diferentes registros linguísticos, sentir a manifestação genuína da cultura popular brasileira, dessa forma, por vezes, desvendam-se imagens de um Brasil pouco conhecido pelos brasileiros¹²¹, de manifestações populares que ainda resistem à cultura de massa proveniente dos grandes centros urbanos. O Brasil não conhecer o Brasil¹²² é uma crítica que continua nos desafiando. Também podemos

¹²⁰ “Tudo tem a sua hora: falar sobre a fala, poetar sobre a poesia, medusar-se no signo, são tendências fortes do espírito moderno que, no limite, como ensinou Hegel, bloqueariam o discurso representativo e emotivo. Na verdade, não o fazem de todo por mais que o tentem. A dialética que pulsa na vida da poesia não é diferente da dialética social: como esta, não supera sem conservar. No seu momento sintético e resolutivo, o trabalho mitopoético também nega a negação”. (BOSI, 1977, p.61-62)

¹²¹ Confira no site: <https://www.youtube.com/watch?v=5pcMCtf4XO4>

¹²² Desbravando o nheengatu, mas não apenas a ele, vai-se adentrando nossa *terra brasilis* e redescobrimo-se o Brasil. A crítica relativa ao desconhecimento do Brasil pelo próprio Brasil pode ter como chave de abertura a variação linguística e a busca de agregar a cultura erudita, caipira, religiosa e festiva em páginas de literatura,

acrescentar a este *topos* o conceito de Brasil de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Ariano Suassuna e a Literatura de cordéis, mas isto já seria assunto para outro trabalho.

1.4 O poema “Cobra Norato” e sua estrutura

“Talvez ande longe
E eu virei vira-mundo
para ter um querzinho
da filha da rainha Luzia
Ai não faça barulho”

(Cobra Norato, cap XI).

Bopp nos apresenta a Amazônia, a partir da poética da viagem “*nas terras do Sem-fim*, proporcionada pela “*pele de seda elástica*”, percorrendo espaços físicos da *floresta cifrada*, um roteiro de itinerários, cuja função é nos aproximar dos costumes e dos hábitos, expressões e vivências diferenciadas com relação aos habitantes das populações dos grandes centros urbanos. O poeta, em atmosfera antropofágica – e antropológica – onde presente e passado se encontram, circula, destarte, também pelos espaços de memória. As narrativas, os modos de ser, as sequências, “takes” do *Putirum*¹²³, *no casão das farinhadas grandes*, dos cantos do *Tarumã* e do *Tajá da folha comprida*, das danças de Quadrilha, das pajelanças, *mestre Paricá*, *Mãe do Lago*, *Pajé-pato*, as benzeduras para *destorcer quebranto* e, no final, a

música e outras expressões que podem estimular a incursão pelos recônditos do país, visitando a língua plural que documenta sua multifacetada cultura.

¹²³ “A alimentação dos índios ribeirinhos provém basicamente dos derivados da mandioca “brava” (...). A parte líquida que fica em cima é retirada, fervida até a eliminação das substâncias tóxicas, para se fazer manicuera e tucupi (...). Com a tapioca resultante faz-se beiju (“meyú”, em nheengatu), mingau, farinha, etc. Quando se tem mais pressa ou mais gente para comer, dá para passar a massa, depois de ralada, direto no tipiti, onde é prensada ao máximo para que todo veneno esorra, usando-se esta massa peneirada para fazer “meyú”. (CALBAZAR & RICARDO, 2006, p.35)

anunciação do *Caxiri grande*, a festa de celebração, ao fim e ao cabo, conclui de forma humílima e magistral a realização do amor como um dos princípios da poesia, o encontro com sua Dulcineia amazônica. Esse *ethos* da alteridade evoca as culturas indígenas e vai se compondo os cenários dos poemas, a convulsão da natureza tropical, como presença viva que instiga e amedronta, mergulhada no mito mágico de Cobra Norato.

Era um mundo desconhecido que necessitava de uma linguagem nova em condições de romper com o procedimento formal do verso. Tratava-se também de um tumulto verbal que reverbera na sonoridade do poema, nos modos de dizer boppianos, na linguagem solta em novos moldes rítmicos. O som e as cores nos levam a lugares escuros e luminosos, fechados e amplos, de violência¹²⁴ e carinho, geográficos e de memória. Lembremos que Norato é filho da Cobra Grande, mistério da Amazônia, evidenciando a fecundidade subjacente ao poema, o apelo vital à energia criadora¹²⁵, ao fundo efervescente popular e, ao mesmo tempo, o alto grau de elaboração do texto de Bopp. A natureza interage em prol da definição de brasilidade, o verde das matas, as descrições visuais (amanhecer, o meio-dia, entardecer, o breu noturno) e sonoras, as onomatopeias¹²⁶ auxiliam na melodia (aliada às aliterações) na sugestão da imensidão do espaço, remete-nos ao gigantismo do cenário, pois, “*num fundo de floresta, ouvem-se apitos um bate-que bate, estão soldando serrando serrando*”. É preciso dizer que o espaço não é simplesmente uma moldura de ações, mas, sim, é metaforizado para transmitir estados emocionais internos do poeta (a psiquê) na sua relação com esse ambiente desafiante, dentro do universo surreal da obra. Manifesta-se, assim, o *topos* do herói que luta pelo seu amor e a sombra que vive nas profundezas do inconsciente¹²⁷, oculta e escondida e, às vezes, representa ameaça, expõe vulnerabilidades, o risco de perder sua amada. Essa mesma natureza ameaçadora, paradoxalmente, harmoniza-se com a cidade, harmonia que é motivo de reencantamento, dentro da utopia antropofágica, ao sugerir que, na

¹²⁴ “Os *nheengatus* colhidos, genuinamente, nas malocas do alto Urariquera eram de uma enternecedora simplicidade. Nos diálogos afetivos, usavam os diminutivos dos verbos: *estorzinho, dormezinho, esperazinho*, etc. Certas histórias, sobre temas meramente humanos, eram tratadas com um desusado tempero lírico”. (BOPP, 2008, p. 84).

¹²⁵ “(...) Amplia-se ainda a área do significado do sentido da *oralidade*, pelo emprego de metáforas relacionadas com nutrição. Freud já apontara para os conteúdos da oralidade e da sexualidade, mostrando como as atividades da nutrição se vinculam, desde a infância, à ideia da sobrevivência, indissoluvelmente ligadas à figura materna”. (AVERBUCK, 1985, p.169). Uma pessoa destemida ir até à beira do rio e colocar leite na boca (“oralidade”, no sentido freudiano) do seu corpo de cobra que estava sem ação, além de uma cutilada em sua cabeça que fizesse sangrar, quebra o feitiço e transforma Honorato de vez em gente e completa o ciclo do herói mítico: partida / iniciação / retorno.

¹²⁶ “Tenho que marcar as horas no fundo da selva...*twi-twi-twi*”; “Silêncio fez *ticuã ticuã ticuã*”; onomatopeias de saboroso fundo dramático.

¹²⁷ “Atravessei o Treme-treme/ Passei na casa do Minhocão/ Deixei minha sombra para o Bicho-do-Fundo/ só por causa da filha da rainha Luzia” (*Cobra Norato*, p.28).

interrelação com a topografia, a arquitetura e as águas não passam necessariamente pelo cimento armado, pelo cerceamento unidimensional do concreto, da argamassa dos muros,¹²⁸ mas por uma *geografia em construção*, um mundo fluido, imagem do movimento dos rios, para quem passa sem pressa, é claro, para quem viaja com Bopp pela pátria das águas.

Bopp viaja devagar pelo fabulário nacional, pelos costumes, pela religiosidade, sons e cores festivos. Norteado pelo mito, deglutido antropofagicamente, Bopp mergulha na variação linguística popular (“*Bua noite*”; “*escuite uma coisa*”). A sequência do *Puturum, no casão das farinhadas*¹²⁹ grandes liga-se a essa parte dos costumes, hábitos, e se diz ao músico que puxe uma viola, *espermente* um golinho de cachaça, *balancê, traversê*, o passo de quadrilha de quem entra na roda, *com sus pares contraro*, ao passo que o *decumê* com farinha está ficando gostoso, enquanto se espera que *passe a cuitê*. O modo de falar da região é marcado, demonstrando a diversidade cultural, bem ao gosto da Antropofagia: os ritmos, a musicalidade, uma noite de festa. Vai-se tornando muito tarde e, de acordo com o mito, Norato, tem de *pegar o corpo que ficou lá fora*. Mas, antes, puxar mais um *chorado* na viola, os cantos do Tajá¹³⁰, *Tajā que traz mau agoiro*. Norato é avisado que Joanhina Vintém, que conta o *causo* do Boto, quer vir junto após a festa, ideia que ele rechaça, pois quer viver com profundidade um relacionamento com a filha da rainha Luzia, o herói-mítico valoriza essa busca sem anular a empatia, a imaginação e, mormente, o senso artístico. Aliás, fazer arte com essa perspectiva do *ethos* antropofágico, da transculturação, da miscigenação, do conceito de alteridade como valor positivo, porém sem demarcações étnicas rigorosas e estanques, com predileção ao tom de aproximação mediado por poemas, expressos em sua multiculturalidade linguística, popular e, ao mesmo tempo, com sucessivas reelaborações e reescritas¹³¹ do texto, do prazer *sui generis* de retomar o que o poeta formulou intuitivamente, essas são as características do fazer poético proposto na viagem do nosso personagem-mítico, Cobra Norato.

¹²⁸ “Mamoranas da beira do rio sonham viagens/ Derretem-se na correnteza/ cidades elásticas em trânsito” (CN, p.33).

¹²⁹ A Lenda de Mani, por exemplo, história de uma indiazinha de pele clara, saúde frágil, neta do cacique, que, mesmo com a intervenção do pajé, morre. Os pais da menina a enterram dentro da própria oca e regam a cova. Uma planta desconhecida de grandes e belas raízes, de cor marrom, branca por dentro, começa a brotar e racha o solo. Assim, a mandioca (Mani-oca) transforma-se em principal e sagrado alimento da tribo. Provavelmente de origem amazônica, a mandioca foi cultivada pelos povos de ascendência ancestral Tupi, mas não somente por eles.

¹³⁰ “Essa planta tem folhas verdes escuras e tem uma pequena folha em seu verso. Seu formato é parecido com um órgão genital feminino. Contam que os dois macuxis, homem e mulher, transformaram-se nessa bela planta” (NAVARRO & ÁVILA, 2017, p.54).

¹³¹ As alterações realizadas pelo poeta oferecem margem para reflexão sobre o processo criativo de Bopp. Averbuck nos fornece exemplos numerosos entre a primeira (1931) e a nona edição (1973). É possível verificar o cotejo de variantes e casos selecionados (AVERBUCK, 1985, p.225).

Bopp, ao procurar relacionar-se com as fontes míticas das tradições indígenas, de conluio com lexias africanas, enformadas, desenvolvidas nas festas religiosas, nas camadas sonoras ricas de musicalidade, remete-nos aos versos de cantigas e *chorados*, um mundo que se via branco, porém a memória poética traz os outros elementos que, nos aspectos linguísticos, denunciam a polifonia e esperam nova oportunidade, através da transmissão oral, para encarnar uma outra atmosfera de mergulho na recordação, de ouvir seu próprio passado e sair do esconderijo nostálgico para um outro futuro possível. Lembrar que a Antropofagia tinha os olhos voltados para o futuro miscigenado. *Ver com os olhos livres*¹³². O poeta anda com uma jurumenha que faz um doizinho na gente e mexe com o sangue devagarinho. A melancolia o atinge e Bopp insere uma canção, a dor do sofrimento da busca que se fez cansaço e tristeza. Mas lutar é insistir só mais um instante quando tudo parecia perdido, o bom combate da música. Musicalidade que também é um espaço de memória, talvez, um dos mais fortes, um dos mais intensos e influentes relicários a se proteger.

Bopp introduz cantigas, *chorados*, a “moda de violas” que, sabe-se, teve seu uso generalizado em Portugal, talvez a partir de França e dos trovadores provençais, sendo sua influência nítida nas cantigas de amor galego-portuguesas. Lembremos que a filha da rainha Luzia nunca é nomeada, característica dessas trovas que, ao aportar em terras brasileiras, entre a linguagem poética e a música, geralmente acompanhada de dança, caracteriza-se pela heterogeneidade de vozes, cuja sonoridade nos aproxima das línguas africanas e rituais indígenas. *Ai onde andar*, canção que encerra o capítulo XI, concretiza-se com o corpo totalmente relaxado e o poeta dorme, um amolecimento que traz a presença da filha da Rainha Luzia em sonho. *E eu virei vira-mundo*¹³³, diz o poeta, ao acentuar sua dificuldade em encontrá-la, pois *talvez ande longe*, e o advérbio destaca o destino incerto de ambos, da musa e do bardo. Na lexia *doizinho, querzinho*¹³⁴ o efeito visado é do carinho, do afeto, revivendo o universo emocional de simplicidade e ternura que originou o poema. Tem também alcance freudiano¹³⁵ da memória da criança embalada na rede, que acalanta curumins,

¹³² “A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil” (*Manifesto Pau-Brasil* (1924).

¹³³ O curioso dessa expressão é a presença da vogal /i/ que traz um som mais pontual, ao passo que a vogal /u/ nasal alterna um prolongamento sonoro, isto é, curta e longa duração, agudo e grave, aliadas às consonantais /v/ fricativa sonora e /r/ vibrante sonora, que descrevem o contexto de euforia e disforia (sonolência) pelo trabalho interminável da busca.

¹³⁴ “Quero estarzinho com ela/ numa casa de morar/ com porta azul piquininha/ pintada a lápis de cor” (CN, p.85). Os diminutivos, como se viu, são uma constante no poema: “A noite chega mansinho”; “Garcinha branca voou voou”; “Sol parece um espelhinho”; “Querzinho de ficar junto”.

¹³⁵ “O mito, segundo Freud, representa, no sentido filogênico, uma parte perdida da vida anímica infantil. É este sentido maior do que biológico, como escala de aprendizagem de um sentir integrado com o mundo, que transparece no poema, transfiguração artística da percepção inocente do mundo, chamamento para o sentido

um passado hoje integrado na cultura brasileira¹³⁶, o habitual redário: feitas de cipós e lianas, com a chegada dos europeus, usa-se o algodão. E, nela, Cobra Norato descansa, pois já venceu um ciclo exaustivo de provas¹³⁷.

Mais adiante uma pajelança¹³⁸. Onça chegou Saltou Entrou o corpo do Pajé¹³⁹.

Se Bopp, para adentrar o mundo mítico, se veste na “pele de seda elástica”, faz da arte campo expandido do simbolismo, um caminho para o espírito criativo, por outro lado, na pajelança,¹⁴⁰ é a onça que se incorpora no pajé, um território de manifestação da cura. Propõe Bopp, no gesto de contar uma história, no modo do faz-de-conta, abrir a possibilidade do maravilhoso, faz apelo ao mundo da criança, e o sonho pode se realizar, a viagem pode seguir para conquistar a amada e, destarte, exige-se submissão às provas da floresta. Paralelamente, ao longo do texto são numerosíssimos, na seleção vocabular, os usos de expressões referentes ao brincar e as figuras lendárias que povoam o universo infantil. Evocam-se a figura do “Pererê” que aparece e desaparece, de “Matinta-Pereira” que assobia alto e, é claro, do Curupira¹⁴¹, guardião das matas. Lembramos também que vida e morte navegam nessa travessia. Já que Cobra Norato é filho da Cobra Grande¹⁴² com uma índia, sua condição é a de “semidivindade”, descendência de uma divindade e de uma mortal. Isso lhe assegura poderes

global do existir em uma sociedade que já perdeu o contato com as raízes primordiais” (AVERBUCK, 1985, p. 128).

¹³⁶ “Entre nós, não há nada disso. O Homem não desadriu à Terra. Seu pensamento religioso foi construído com material humano. Dentro da linha biológica. Sem o sentimento do terror. Sem códigos de obediência. Musculou a ideia da origem com a impaciência dos sexos. Por isso, o nosso gênese coincidiu com a hora do amor”. (Raul Bopp, Iperangaua, apud AVERBUCK, 1985, p. 129).

¹³⁷ “Sinto bater em cadência/ a pulsação da terra/ Silêncios imensos se respondem”. (CN, p.47)

¹³⁸ “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” (ZUMTHOR, 2010, p.217).

¹³⁹ “Onça chegou Saltou Entrou o corpo do Pajé. Quero tafiá Quero fumar Quero dança de arremedar. Pajé assobia comprido fii...fii”. Esta abertura repleta de ecos em -OU, -Á e a onomatopeia do assobio remetem ao prolongamento do som no universo da magia, ao entrar em transe para curar. O pajé recorre também ao fumo (restrito ao curandeiro), uma cruz no chão, uma figa de Angola, sincretismo bem ao gosto antropofágico.

¹⁴⁰ “Empreenderam campanhas de difamação e de ridicularização das atividades dos pajés locais, proibiram o consumo de bebidas alucinógenas, tiraram das malocas indígenas enfeites e instrumentos de músicas cerimoniais. (...) Enfim, tratava-se de um ambiente completamente estranho à realidade local, no qual ideias tais como as de pecado, indecência e infração eram projetadas sobre os atos mais simples”. (CALBAZAR, Aloísio; RICARDO, C. Alberto, 2006, pg 96).

¹⁴¹ “- Bom cê deixar um naco de fumo pro Curupira, compadre(...)Terras da Cobra Grande começam atrás do pantanal (...) Então esperazinho um pouco vou buscar puçanga pra destorcer mau olhado”. (CN, p.79). Deste momento em diante, do encontro com Luzia no rio, inicia-se a perseguição da Cobra Grande e o poema ganha um aspecto de ação narrativa notável e avança rapidamente para seu desfecho. O medo marca a cena: a Cobra Grande, que, até então, não havia entrado na história, aparece já tendo encontrado a moça virgem que buscava, no caso, dessa vez, a filha da rainha Luzia. Tatu e Norato chegam à casa da Boiúna e o herói-mítico foge com ela depressa.

¹⁴² No princípio tudo era dia. A noite repousava no fundo das águas, não existiam animais, todas as coisas falavam e o mais poderoso dos seres era a Cobra Grande. Um dos exemplos citados é o mito da origem da noite. Tal narrativa conta que a noite teria surgido de uma desobediência dos homens. Couto de Magalhães aproxima o mito “A criação da noite” do gênese bíblico: “Na lenda tupi como no gênese, a questão é resolvida pela mesma fórmula: no princípio todos eram felizes, até que uma desobediência, uma fruta proibida (tucumã) trouxe a degradação”. (MAGALHÃES, 1935, p.162-163)

mágicos para atravessar a floresta e atingir seu ideal. Destacamos a presença da religiosidade de uma outra natureza: a simplicidade pacificadora e a sagacidade ameríndia. Cobra Norato tem que ser ligeiro, agir com esperteza. Não basta valorizar o amor, a bondade apenas. Quando *Pajé-pato lá adiante ensinou caminho errado* pra Cobra Grande que vinha no encalço do nosso herói, e esta *esturrou direto para Belém, entrou no cano da Sé e ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora*, estamos claramente sendo lançados no mundo do sincretismo religioso e cultural, pelo viés antropofágico, de interrelação com o cristianismo estabelecido, o xamanismo ancestral de indígenas e africanos e várias sabedorias onde dialogam a floresta primeva e o núcleo urbano. A tradução do mundo do homem natural tecnicizado e sincrético, mítico e histórico, desenvolvimento sintético caro e demandado nos processos poéticos da Antropofagia e seus campos metafóricos são, desta maneira, assaz encontrados em Cobra Norato.

É assim que, ao se enfiar na “pele de seda elástica” de Cobra Norato, o herói narrador torna-se figura mitológica descendente da Cobra Grande, que retém um significado de malefício e risco, um tipo de dragão aquático. Norato surpreende estas populações com suas aparições periódicas. No seu conteúdo mítico essencial, essas personagens ligam-se à família dos mitos dos reinos das águas, que é a própria força vital da região. As águas, fonte geradora da vida, são, no caso, vigiadas pela Cobra Grande, sócia da morte, macho e fêmea ao mesmo tempo. Feminino porque lunar e masculino por associação ao falo e à libido freudianos¹⁴³. Assim, podemos simultaneamente pensar no encontro do mal e do bem, o princípio e o fim, sem reduzir a dimensão mítica a apenas uma polaridade. Fato também é que mitos de serpentes participam de um fundo comum arquetípico, herança coletiva da humanidade. Como já vimos, constitui-se um verdadeiro “mito de origem” amazônico¹⁴⁴. Sair das águas é purificar-se e Cobra Norato, “herói civilizado” de Raul Bopp, por sua vez, movimenta, propõe um novo sistema simbólico, próprio do poema, cuja característica não é meramente catalogar as mitologias amazônicas, porém, ligá-las ao devir, à germinação, à procriação¹⁴⁵, à associação ao *ethos* antropofágico.

¹⁴³ Os quatro primeiros capítulos boppianos são percorridos por uma repetição obsessiva insistente: a filha da rainha Luzia. O casamento da Cobra Grande, quando evocado, conduz ao desfecho da obra. Quando Norato lhe “rouba” a noiva, assegura a vitória civilizatória que será festejada no final do livro, levando-a a um significado muito mais amplo do que aquele exclusivamente vinculado ao desejo de realização sexual (no sentido da genitalidade). Apesar de não trabalharmos no viés psicanalítico, reconhecemos a pertinência desses estudos.

¹⁴⁴ MAGALHÃES, José Vieira Couto (1876). *O Selvagem*. São Paulo /Belo Horizonte, EDUSP / Editora Itatiaia, 1975.

¹⁴⁵ “Nestes atributos míticos da cobra, sobressaem ou predominam os de teor fálico, isto é, os que simbolizam o ardor genital, a libido, a fecundação ou procriação, e foram esses que presumivelmente se impuseram ao espírito

A paisagem, por sua vez, ao se fazer forte e presente, coloca-se também como herói do poema. Os elementos da natureza ocupam não somente o espaço geográfico, mas emocional ao longo da travessia metaforizada pelos meandros das matas e suas águas: a floresta *cifrada* de Cobra Norato. Por vezes, mal-assombrada de *pajelanças*, maus-olhados¹⁴⁶, de sombras e rastros, entrecortada de festas populares, *farinhadas*, cantos e *violas*, que em seus versos apontam para costumes, crenças, mistérios e falas populares, Bopp, assim, é um rapsodo lírico-épico-dramático, adotando superposições de processos narrativos, tal como a floresta, seus casos, seu caos. A viagem é marcada pela longa busca que peregrina pela fauna, flora, mitologias e aproveitamento dos temas populares, do mito às metáforas da civilização, de uma consciência que se estende dos domínios do inconsciente ao campo de uma poesia surrealista, dimensões poéticas que na chegada ao seu destino inscrevem uma forma de invitation ao leitor, acena para uma leitura com escolhas de um léxico de falares, de desvendamentos, ao associar o lírico e o épico, de abasileiramento pelo sotaque, pelo vocabulário, pela sintaxe singela, bem ao feitio de um convite para gostar de poesia. Vejamos como Averbuck interpreta o sentido da transformação da linguagem realizada pela literatura modernista:

“Ao se voltarem para dentro do país, buscando a imagem da nação, os modernistas precisaram criar novos símbolos. A realidade procurada seria, inicialmente, a geográfica, étnica, antropológica – daí a busca de símbolos raciais totêmicos, históricos pelos textos míticos primitivistas, de que Cobra Norato é um exemplo. Ao mesmo tempo, ao desejarem incorporar à literatura a realidade brasileira, os escritores do período quiseram expressá-la de forma coerente. A literatura que procurava retratar o Brasil autêntico queria usar sua forma própria, e a propalada tese da língua brasileira seria seu veículo” (AVERBUCK, 1985, p. 189)

Dando voz a um mundo por quatro séculos expurgado de literatura, incorporando o popular pelos matizes folclórico-étnicos das falas do povo¹⁴⁷, através da linguagem direta das personagens e seus diálogos, “Cobra Norato” é um poema que conta uma história para crianças de todas as idades. É uma epopeia modernista em que o herói enfrenta a floresta equatorial e a Cobra Grande, mito ofídico da Amazônia, onde o lírico extravasa os elementos

do autor de Cobra Norato, quando buscava um tema e um título para uma obra capaz de refletir os propósitos e as tendências do primitivismo antropofágico” (GARCIA, 1962, p.28).

¹⁴⁶ “Ai Pai do mato! / Quem me quebrou com mau olhar e virou meu rosto no chão?” (CN, p.9)

¹⁴⁷ “Em *Cobra Norato* a associação da linguagem poética em sua forma culta com os moldes da expressão popular se dá num processo de fusão completa, operação tão sem cicatrizes que não se percebe onde começa a arte do escritor e onde termina a inventividade do povo”. (AVERBUCK, 1985, p.193).

indígenas ao acrescentar o toque da tradição lusa e suas violas, a grandeza fabulosa de um povo em formação, constituindo, assim, uma épica surrealista, uma lírica intuitiva com verve dramático-rapsódica¹⁴⁸. Cobra Norato se realiza, desta maneira, como um texto de formato híbrido, às vezes em menor ou maior escala, unido, ligado por um fio narrativo emocional que é conduzido pelo movimento das palavras num caudaloso fluxo melódico de sugestividade e sensibilidade, como nos lembra Mallarmé. Poesia se faz com palavras¹⁴⁹: no caso, uma rapsódia de influxo popular e aborígene, de versos, em sua maioria, livres e brancos, ou seja, sem rimas e sem métrica, acoplados à pulsação da simbologia das mitologias amazônicas.

Bem ao gosto antropofágico, surgem as comunidades indígenas e seu universo simbólico, com os espaços ocupados pelas danças, os costumes aborígenes, as escolhas boppianas por paisagens que despontam aqui e ali, em meio ao tumulto verde amazônico e orientam a permanência desse cenário na memória brasileira¹⁵⁰. As artes da memória, a diversidade linguística nas narrativas, a ponte entre o mitológico e o livro infantil (proposta inicial), os vários saberes traduzidos da oralidade, o nacionalismo na literatura apoiado pelos registros das narrativas em nheengatu, enfim, a metáfora da *floresta cifrada*, que é personificada, estabelece o cenário do poema e a relação com o imaginário, do fantasioso, da *escola das árvores* que estão condenadas à *obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta*, ser noturno onde se *dissolvem rumores distantes*, ser de luz numa *noite enfeitada de lua com cachos de estrelas* ou quando *o sol tinge a paisagem*. É essa floresta ampla que *vem caminhando* com saberes e sabores que só quem é brasileiro reconhece, sem uso de dicionário, com palavras como *tatu, sabiá, capivara, maracujá, cuia, igarapé, jacaré, guaxinim, tiririca, mandioca, açaí, pororoca*, presentes no poema de estrutura plurivocal, polifônica e híbrida.

A leitura de Cobra Norato possibilita, pois, enxergar um pouco do vasto território do lendário amazônico. Como vimos, a obra de Brandão de Amorim, um dos mais importantes pesquisadores e estudiosos das raízes étnicas da região, causou reverberações profundas no

¹⁴⁸ Segundo Othon Moacir Garcia: “Ao lado de Macunaíma, de Mário de Andrade, é Cobra Norato uma das obras mais singulares de nossa literatura contemporânea. Influenciadas, ambas, pelo mesmo espírito de renovação, que marcou, de um modo geral, o movimento modernista e suas derivantes, (...) ambas estão, por isso mesmo, identificadas por igual propósito, por igual ressonância alegórica 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” (BOPP, R. 1968, Putirum: poesias e coisas de folclore, p.167).

¹⁴⁹ “passa uma suçuarana com sapatos de seda” (CN, p.66). Observe o uso do /s/ fricativo, surdo, gerado pela passagem do ar, sibilante e, ao mesmo tempo, silencioso, como a suçuarana, onça parda.

¹⁵⁰ “Eu não tenho a letra. Eu tenho a palavra. Mostrou assim que existe sabedoria sem escrita, que na situação em que se encontra ela não precisa da letra, porque usa a palavra para transmitir seus saberes, trocar experiências e desenvolver suas práticas sociais. Ela não é *carente* de escrita, como afirmam alguns letrados, mas *independente* da escrita” (BESSA FREIRE, 1992).

espírito boppiano. As histórias, anônimas em sua autoria, recolhidas da voz dos povos originários, das etnias, em sua maioria nas calhas dos rios afluentes do Amazonas, revelaram informações históricas e sociais e evidenciaram crenças, costumes e valores. Segundo o próprio Bopp, autor do poema rapsódico sobre o qual nos debruçamos, ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas da memória e da imaginação popular.

Nas paragens desse mundo amazônico, Bopp, alma andarilha, viajante e viajado, inicia “Cobra Norato” assim: “*um dia eu hei de morar nas terras do Sem-fim*. Encerra-o com um convite: *fico le esperando atrás das serras do Sem-fim*. Principia e termina, desse modo, em um *Sem-fim*, tendo de permeio este mesmo *Sem-fim*, como um topônimo mítico, tal qual os seres ou coisas antropomorfizadas em sua passagem, à sua volta, na imensidão dessa geografia a que chamamos *Amazônia*, com suas águas e suas florestas. Metidos na “pele de seda elástica”, somos levados em sua odisseia, em que, além de Dulcineia, a filha da rainha Luzia¹⁵¹ pode ser sua Penélope, fiadeira e bordadeira, à espera do herói-mítico em sua jornada para a casa¹⁵², a utopia antropofágica do Brasil recriado, a partir do *ethos* da Antropofagia, a “descoberta” da brasilidade em sua feição espontânea, aliviada de desigualdades políticas e sociais e de oposição à cultura imposta pelo colonizador. Uma mirada – ou talvez, miragem – introspectiva, que brota do fundo da terra para sentir seivas íntimas, o desentranhamento de sua identidade cultural como já identificamos, através de temas folclóricos e populares em seu material verbal (provérbios, refrões, sentenças, onomatopeias) e, é claro, em sua incorporação pela poesia não menos que excelente de Raul Bopp.

Sobre as *terras do Sem-fim*, marcas textuais que remetem ao mundo da fábula (*quero contar-te uma história*) e o apelo ao recurso imagético e imaginário onde *faz de conta que há luar*, principiam, estabelecem-se, instalam-se, desta maneira, os moldes da intenção inicial: o falar para a infância. Cobra Norato tem o ar de um livro de criança, porém, seus trinta e três capítulos excedem, em muito, esse propósito, ao adentrar a leitura do mito, ao capturar

¹⁵¹ “Faltava achar a moça. Resolvi o assunto mais tarde, ao me lembrar da velhinha de Valha-me-Deus (ilha do Tucum, no litoral maranhense), que me contou uma história obscura da filha da rainha Luzia” (BOPP, 2008, p.85). O poeta relata que a velhinha narrou uma história da filha do rei Sebastião e a da rainha Luzia. Deste “cruzamento” narrativo misturado e confuso, da tradição lusa, do fabulário brasileiro e da imaginação do poeta que engloba a mitologia indígena, surgiria “a filha da rainha Luzia”, por quem Cobra Norato viria a realizar as maiores façanhas.

¹⁵² “Assim, os episódios da Odisseia, cantados nas festas gregas, reforçavam a consciência dos valores sociais, sublinhavam a unidade fundamental do mundo helênico e a sua oposição ao universo de outras culturas, marcavam as prerrogativas, a etiqueta, os deveres das classes, estabeleciam entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortaleceria a sua solidariedade, preservavam e transmitiam crenças e fatos que compunham a tradição da cultura. Na literatura dos grupos iletrados talvez esta função prepondere (...)”. (Cândido, 1965, p.55. O crítico considera tal função (social) provavelmente maior na literatura oral, por causa do caráter coletivo que possui seu conteúdo, produção e recepção.

percepções e entendimentos que se realizam nesse mesmo território mítico, no caso, as terras amazônicas. A partir da afirmação do poético da natureza, aberta e ameaçadoramente poderosa, conduz-nos Norato por uma terra de árvores que andam, plantas que cantam, devaneio surrealista que se impõe aos olhos do “civilizado” que já atingiu a etapa do lógico-discursivo, mas que tem algo que lhe escapa, atordoa, deslumbra, com seus símbolos oníricos. É Bopp quem nos revela:

*“Uma vez, ao assinalar certo interesse pela leitura d’O Selvagem, de Couto Magalhães, e Poranduba Amazonense, de Barbosa Rodrigues, ambos os livros de um forte sabor indígena, (Alberto de Andrade) Queiróz mostrou-me trabalhos avulsos de Antônio Brandão de Amorim. 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 lado para o outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio. (...) Em alguns casos que me contaram, nas minhas andanças pelo Baixo Amazonas, aparecia, por ocasião da lua cheia, a Cobra Grande, que vinha cobrar o resgate de uma moça. O gênio mau da região, como o Minotauro dos gregos, amedrontava toda a gente, com a exigência deste tributo. Um dia, pelos caminhos da intuição, e ainda sob a influência dos *nheengatus* de Amorim, pensei em fixar este mito num episódio poemático, tendo como pano de fundo, a grande caudal de água doce e a floresta. Mas, em vez de um Teseu destemido, para enfrentar o monstro, comecei a procurar, nas lendas amazônicas, um gênio bom que fosse, por coincidência, enamorado da donzela raptada pela Cobra Grande. Cobra Norato, com sua substância humana, pareceu-me que se ajustava perfeitamente na figura do herói do poema”. (BOPP, 1968, pgs. 224-225).*

Esses dados sobre os propósitos iniciais do poema, ligados ao raconto infantil, desenvolvem-se no ingresso do mundo do faz-de-conta, sem tempo (*Um dia*) e sem lugar definido (*terras do Sem-fim*), na fluidez¹⁵³ do poeta que está “*nessa pele de seda elástica*”. É mais do que um adereço, uma indumentária, pois, ao se transformar em Cobra Norato, o poeta pode iniciar sua viagem de aventuras e submeter-se aos ritos iniciatórios, caminhando perigosamente entre a vida e a morte, pois tem que *apagar os olhos primeiro, tem que beber*

¹⁵³ A presença do gerúndio desde os primeiros versos (“vou andando caminhando caminhando/ Me misturo no ventre do mato mordendo raízes”) sugere continuidade do tempo, pela nasalização que prolonga o verso para denotar o tempo contínuo, infinito.

três gotas de sangue, tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo. Os processos metamórficos não são menos complexos nem menos contínuos, uma vez que homens, animais e a flora reiteram conteúdos lúdicos e, simultaneamente ao aproveitamento da linguagem infantil, descortina-se a essência da forma mítica e de quase toda a poesia, como se sabe, ao transportar a palavra para o mundo da metáfora e dá-la ora ao herói, ora às vozes da floresta.

Desta maneira, ao menos uma metamorfose encontrada é condição *sine qua non*: a do personagem que dá título à obra. Transformação que desempenha o papel necessário civilizatório, do temor de não mais se diferenciar o humano do animal e, se ela se mostrar irreversível, Norato vai ser desapossado de sua humanização. Tornar-se gente, se a transformação é momentânea ou permanente, é falar da tentativa de fuga da personagem, de alguém que está em apuros, o animal que aparece temporariamente sob a forma de humano¹⁵⁴, o aplacamento da solidão da personagem que, ao fazer sua incursão, repovoa e reconstrói a terra através de sua arte, como ocorre nas narrativas dos *chorados* e violas. Reparemos: as duas metamorfoses são o inverso uma da outra: enquanto filho da Cobra Grande¹⁵⁵, Norato habita os recônditos das águas. Ao despir-se de sua “pele elástica”, paradoxalmente, aparece sob sua forma humana de maneira a se adequar a uma situação entre homens e mulheres¹⁵⁶ no seu papel de artista. Aquilo que principiou como brincadeira de criança ganha contornos cada vez mais sérios¹⁵⁷. Destarte, o objetivo final da transformação do homem é o próprio homem presente no início da narrativa, um voltar a ser gente, ao conseguir realizar a reparação de uma carência. “*Vou me casar, vou vestir minha noiva com um vestidinho de flor*”, anuncia o poeta, “*convidando gente pro Caxiri*”¹⁵⁸ grande...

¹⁵⁴ “*Os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos. Porque seus corpos são diferentes*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.380). A noção do perspectivismo ameríndio é bastante conveniente para pensar esta transformação em que um animal aparece temporariamente sob a forma de humano.

¹⁵⁵ O próprio mito da Cobra Grande é concebido de maneiras diferentes em distintas regiões amazônicas: “*Agora vou-me embora para o céu. Não achei lugar no rio e quando eu te chamar me responderás. Quando eu aparecer, capina tua roça porque será então o princípio do verão.*” (RODRIGUES, 1890, p.242). *Mutatis mutandis*, com as devidas modificações, já discutimos aqui o papel dos mitos no ordenamento das memórias e vivências coletivas indígenas. Afinal, o mito é atemporal e rompe o *logos* cartesiano.

¹⁵⁶ No poema “*O albatroz*” de Charles Baudelaire, o poeta, como o pássaro, depois de tanto desejar o absoluto, torna-se incapaz e marginal, numa sociedade que se caracteriza por uma competitividade e imediatismo ferozes. O pássaro (Albatroz) é símbolo da elevação, do espiritual. A tripulação do navio simboliza a massa humana mesquinha. Os marinheiros divertem-se aprisionando albatrozes que, exilados no convés ou na terra, mostram-se, em seu caminhar manco, desajustados ou incompreendidos.

¹⁵⁷ Viveiros de Castro cita também o exemplo dos xamãs, “*peessoas multinaturais por definição e ofício, que são capazes de transitar entre as perspectivas, tuteando e sendo tuteados pelas agências extra-humanas, sem perder a sua própria condição de sujeito.*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.397).

¹⁵⁸ Bebida fermentada indígena à base de mandioca.

2. A tradução do poema *Cobra Norato* e seus problemas

*Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem
Traduzir uma parte na outra parte
que é uma questão de vida e morte
Será arte?*

(Ferreira Gullar)

Se, com os missionários, mormente, com Anchieta, a língua dos tupis da costa se fixou em formas literárias, assim também a língua que os marinheiros, mercadores e cronistas, *perós*¹⁵⁹ e *maíras*¹⁶⁰, ouviram foi o tupi (ou tupi antigo), também nomeado como língua brasílica. O tupi foi também a língua matriz da língua geral setentrional, falada na Amazônia, a partir do século XVIII (abreviamos aqui para LGA – Língua Geral Amazônica). Como vimos, era língua de comunicação interétnica e foi veiculada nos séculos passados em vasto território, servindo como língua franca ao longo de muitos rios da Bacia Amazônica. Idioma da família tupi-guarani, gradualmente superado pelo português, mas que continua sendo falado no Alto Rio Negro, onde, desde 2002, tornou-se uma das línguas oficiais em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas.

O cerne do trabalho aqui apresentado consiste na tradução de “Cobra Norato, de Raul Bopp, do português para o nheengatu, com as pesquisas e conjecturas que possam fundamentar as escolhas tradutórias, tais como a observação da produção escrita em nheengatu do século XIX e sua influência sobre nossa literatura modernista e, inegavelmente, sobre Raul Bopp ao produzir o poema “Cobra Norato”, com sua estrutura polifônica, tão ao gosto do *ethos* antropofágico, revisitado por outros poetas e movimentos no percurso artístico do século XX.

Este trabalho tem o objetivo de traduzir para fortalecer a língua-alvo e, como não poderia deixar de ser, como auxílio para o desenvolvimento de uma literatura em nheengatu.

¹⁵⁹ “Peró – português: tal termo origina-se do fato de ter sido muito comum o nome *Pero* entre os portugueses do século XVI; ex: *Pero* Vaz de Caminha, *Pero* de Magalhães Gândavo etc. O nome próprio tornou-se nome comum.” (NAVARRO, 2005, p.22)

¹⁶⁰ “Tupã era o nome, talvez onomatopaico, de uma força cósmica identificada com o trovão, fenômeno celeste que teria ocorrido a primeira vez com o arrebatamento da cabeça de uma personagem mítica, Maíra-Monã”. (Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, apud NAVARRO, 2005, p.392). Os índios tupis do litoral brasileiro do século XVI associaram este ser mitológico, que separou a cultura da natureza, aos homens brancos e, em especial, aos navegadores franceses, passando a chamá-los de “maíras”.

É questão complexa lidar com línguas de minorias, em perigo de extinção. A tradução do livro de poemas escolhido, “Cobra Norato”, tem um ressaibo brasilianista, isto é, traz em seu bojo um quê de resistência cultural e de problematização com relação ao que vem a ser a *brasilidade* e a busca de sua essência. Essa perspectiva de investigação, nesta época de multiculturalismos e relativismos que tensionam esses conceitos essencialistas, também necessita ser considerada dialeticamente e ponderada nas questões referentes à língua e à cultura de um país¹⁶¹.

Conceitos como “fidelidade”, “interpretação crítica” situam-se na dicotomia palavra-sentido. A adaptação à cultura-alvo e a recriação são perspectivas próprias ao fazer tradutório, isto é, a tradução enquanto atividade reflexiva dentre inúmeras outras possibilidades de trabalho intelectual. O fato de o *nheengatu* não possuir um sistema literário consolidado, ao mesmo tempo em que denota as dificuldades que a língua tem para sobreviver, também oferece um imenso leque para uma dezena de utilizações de recursos, como a importação (quanto menos empréstimos do português e do espanhol, melhor), assim como também abre as portas para os próprios recursos da língua presentes na oralidade, seja nas variações lexicais, sintáticas ou em outros níveis.

As pesquisas dos registros de Couto Magalhães, Brandão de Amorim, Barbosa Rodrigues e Stradelli (mas não apenas estes) funcionaram objetivamente como base bibliográfica para o estudo exegético do *nheengatu*, como pequenos guias diante da imensidão que envolve a linguagem, a língua e a cultura ameríndias (no caso desta pesquisa, em particular, a do Alto Rio Negro, no noroeste do Amazonas, próximo às fronteiras da Venezuela e da Colômbia).

Fazer uma exegese, dar uma explicação ou interpretação cuidadosa de um texto, de uma obra artística, ou, no caso, de uma língua como o *nheengatu*, passa, obviamente, pelos registros escritos, um dos fundamentos mais básicos de nosso paradigma de sociedade letrada. Apesar de se tratar primordialmente de uma língua oral, há convenções ortográficas que

¹⁶¹ “Ora, a Tupinologia é estudo clássico, filológico, e interessava aos modelos de intelectuais que dominavam os quadros acadêmicos brasileiros na primeira metade do século XX. Por terem as línguas indígenas contemporâneas pouca presença no português e na toponímia, na literatura e na história do Brasil, seu estudo não lhes era atraente. Tal questão é, no fundo, de natureza ideológica, de profundo conflito de visões de mundo” (NAVARRO, 2006, pp. XII-XIII). O professor salienta que no afã de querer tornar o tupi uma língua indígena a mais, entre outras, é notória a perspectiva anti-historicista, em boa parte influenciada pelo advento do Estruturalismo ao se contrapor, em seu início, ao humanismo de feição clássica. Efetivamente, a penetração dos estudos de Linguística nos cursos de Letras por todo país, gradativamente, pelas discussões suscitadas, ao fim e ao cabo, não se configurou tão anti-historicista assim, mesmo que a duras penas. É o que mostra seus variados campos de estudos, como a sociolinguística, psicolinguística e os distintos estudos semióticos combinados e integrados em situações comunicativas.

podem valer para todos os falantes, se é que isso é possível, no caso específico desta língua¹⁶², pois, as distâncias podem ser brutais entre a língua falada e os registros escritos, de forma diacrônica, pela distância secular e, inegavelmente, em seu aspecto sincrônico, pelas diferentes variantes difundidas no percurso do Alto, Médio e Baixo Rio Negro e em outros afluentes dele. Essas anotações e livros nos fornecem pistas, muito embora, por vezes, os próprios falantes não identifiquem certas formas lexicais que estão correntemente em desuso, distanciadas pelo tempo, pelo espaço e suas modificações relacionais¹⁶³.

Uma variante contemporânea do texto poético “Cobra Norato”, de Raul Bopp, é almejada, porém não podemos nos tornar dependentes das diferentes variações dialetais. Escolhas tradutórias vão ser justificadas, uma vez que não existe invisibilidade do tradutor e que, apesar de estarmos lidando, como mencionamos, com uma cultura predominantemente oral, isto não quer dizer que se trata de uma língua destituída de um sistema de escrita, puramente ágrafa e apenas falada:

“Uma das formas de visibilidade do autor se baseia na premissa de que o escritor não é o autor soberano do texto que escreve, pois cada leitor/tradutor faz uma leitura, uma interpretação, fruto de suas interrelações com outros textos, o que contraria a ideia de que o processo tradutório seria uma substituição ou transferência ingênua de significados estáveis de um texto para o outro e de uma língua para a outra. Ou seja, nunca se sabe de fato o que realmente o autor quis dizer com sua mensagem, visto que ela é inerente somente a ele mesmo, sendo a tradução uma produção ativa de um texto que se assemelha ao original, mas que, mesmo assim, o transforma e que sofre intervenção ativa do tradutor” (VENUTI, 1995, p.112)

Assim, Lawrence Venuti, teórico da Tradução, considerado umas das figuras mais preeminentes na teoria dos estudos tradutológicos modernos, critica o fato de que, com muita frequência, o tradutor seja visto como uma figura invisível (*ilusão de transparência*). É como se os traços de estranheza e alteridade, nesse tipo de comportamento tradutório, tendessem a ser apagados propositadamente na cultura de chegada, ou seja, propaga-se uma visão estreita da linguagem, valorizando-se o dialeto-padrão atual, independentemente da língua, do registro ou do estilo do texto fonte ou a adaptar e, assim, assimilando-se o texto-fonte ao recebimento

¹⁶² A ortografia utilizada neste trabalho de tradução do português para o nheengatu segue aquela adotada pelo professor Eduardo de Almeida Navarro em seu livro *Curso de Língua Geral* (2018).

¹⁶³ Da mesma forma, assim como ao mestre e pesquisador Marcel Twardowsky, agradeço imensamente a Celina Menezes da Cruz, uma das senhoras informantes e falantes do nheengatu em São Gabriel da Cachoeira que preservam e transmitem o conhecimento de seu povo.

de valores culturais das chamadas “práticas domesticadas” para a redução ou supressão das diferenças dos textos de origem. Em outras palavras, em uma reversão extrema do processo, mesmo o estilo boppiano sendo popular e nacional em sua feição linguística - dada sua formação culta e seu intencional *ethos* antropofágico - fazer uma recriação modificada e adaptada ao cordel, por exemplo, ou adotar outras formas das produções do cancionário do povo, foge em muito do escopo deste trabalho.

Muito embora o próprio poema “Cobra Norato” e também este projeto de tradução sigam valorizando a típica prosódia da poesia popular, ao nos filiarmos à leitura feita pelos falantes da língua, isto é, nas sucessivas traduções junto aos professores de nheengatu (ligados ou não ao curso de Licenciatura Indígena promovido pela UFAM), buscamos as características mais atuais do idioma, sem perder a indagação do que seja o fazer poético, no que consiste sua especificidade de linguagem e tradução poética. Melhor dizendo, existe diferença entre a linguagem falada e a elaboração de um poema, inclusive, até mesmo um poema falado não pressupõe a inexistência dessa diferença, ou seja, o poema é construído de linguagem.

Observemos o que o próprio Bopp fala sobre a feitura do poema “Cobra Norato”, sua gênese e desenvolvimento, ao explicitar que “*um poema, em geral, não começa a ser escrito com o verso da linha inicial*” e que ele “*alinhou uma série de notas, com alguns ingredientes poéticos, na preparação de cenários, que também tomavam parte nos episódios do poema*” e que um poema nasce “*quase sempre de uma ideiazinha central como de um núcleo magnético. Depois se desenvolve, em formas naturais, pelos próprios enlaces do assunto. Fato é que a impressão da vida vegetal formou uma das primeiras sementes do poema*”¹⁶⁴ (BOPP, 2008, p.86). Assim,

“A massa poética, ainda em estado nebuloso, adquiriu um impulso até formar o verso. A imposição telúrica de ter que obedecer o rio, trouxe um sentido dramático, com o coro das árvores:

Ai ai. Nós somos escravas do rio,

Com o eco se repetindo em lonjuras escuras: ...escravas do rio. Agregaram-se, depois, outras imagens, na mesma armação acústica, em apoio às notas do fundo soturno. Fui

¹⁶⁴ “Aqui é a escola das árvores/ Estão estudando geometria” (CN, cap V, p.15).

eliminando o bagaço verbal, de modo a resguardar a ressonância silábica na sua simplicidade” (BOPP, 2008, p.87)

Considerando-se as ponderações boppianas e retomando-se as linhas de pensamento de Venuti sobre a fluência do texto, podemos dizer estas não devem ser rejeitada em si. Ele propõe, porém, dois métodos para evitar ou, pelo menos, questionar, esses efeitos “domesticadores”, a saber, ora se escolhendo textos de origem que vão contra os padrões existentes, desafiando cânones na cultura receptora, ora experimentando-se ítems linguísticos não padronizados (coloquialismos, neologismos¹⁶⁵), embora não arbitrariamente, levando-se em consideração as características do texto fonte, obviamente.

Desta maneira, como já discutimos, ao se fazer um trabalho tradutório não se podem perder de vista as características híbridas e específicas de cada povo, pois não se trata aqui de se inocular um percurso poético sem se levar em conta que esse processo continua indefinidamente pelas próprias características intrínsecas da recepção da poesia na cultura-alvo e, indubitavelmente, da natureza antropofágica da poesia de Bopp, ao abrirmos um novo leque nas narrativas que já ocupam o imaginário, ideias e ideais destas populações, tão acintosamente expostas às traduções de bíblias e textos religiosos e a toda aculturação e assimilação a ideologias contrárias ao pensamento cosmogônico próprio destas populações, coletados e registrados na poética oral, tradicional e coletiva.

Obviamente, toda sociedade tem seu conjunto de sistemas e crenças espirituais e o trabalho com a poesia é um “passo de lado”, é estender o campo da leitura e escrita entre os indígenas para outras áreas tão necessárias quanto, por exemplo, a educação e até mesmo, a religião, porém vista de forma mais pluralizada, interrelacional e polissemântica.

Para retomar as discussões acerca da tradução e do tradutor no que diz respeito à visibilidade/apagamento do tradutor na tradução, o conhecimento de algumas premissas históricas pode nos apoiar para permitir observar como o pensamento sobre a tradução foi-se transformando. Nesta interligação de reflexões, alguns pensadores como Étienne Dolet, renascentista francês, em seu texto teórico *La manière de bien traduire d’une langue en autre* (1540), já indicava a necessidade de se conhecer a obra e o autor traduzidos, além, é claro, das línguas envolvidas nesse processo. Um outro preceito indica que o tradutor “*deter-se-á nas sentenças sem considerar a ordem das palavras*” (In: FURLAN, 2006, p.201). Este e outros

¹⁶⁵ Marcel Twardowsky, em sua dissertação de mestrado intitulada “*Estudo e prática da tradução da obra infantil. A terra dos meninos pelados, de Graciliano Ramos, do português para o nheengatu*”, defendida na Universidade de São Paulo (2016), percorreu registros antigos de vocábulos em nheengatu, e esse arcabouço de pesquisa lhe permitiu criar neologismos e outras adaptações, além de saborosas criações lexicais.

comentadores já apontavam o perigo evidente de reducionismos e generalizações com relação ao papel do tradutor e que o essencial não é um método mecanicista de substituir palavras, sentenças e textos da língua fonte para a língua-alvo.

D'Alembert, pensador francês do século XVIII, ao se referir aos tradutores, questiona a timidez destes e se eles, ao mesmo tempo em que não podem a tudo se permitir, também deveriam “*usar licenças com sobriedade*”, quando as dificuldades de traduzir são advindas do “*espírito das línguas*” (In: TORRES, 2004, p. 75). Friedrich Schleiermacher (1768-1834), no romantismo alemão, afirma ser impossível que a linguagem do tradutor possa ter a mesma estrutura da do seu autor o tempo todo, em seu ensaio “*Sobre os diferentes métodos de tradução*” (In: HEIDERMANN, 2001, p.53).

A descrição e a avaliação do fenômeno da tradução, suas mudanças de posição, estrutura, classes gramaticais ou termos da oração (e com quais frequências), já isso marca outro momento histórico, configura um salto qualitativo na história desses estudos que, fundamentalmente, somente vão-se constituir como campo científico a partir da segunda metade do século XX, na órbita dos trabalhos de J.C. Catford (um dos fundadores da Escola de Linguística Aplicada da Universidade de Edimburgo) e J.S. Holmes (autor de “*O nome e a natureza dos estudos de tradução*”, 1972), um dos principais membros dos Estudos de Tradução Descritiva, que busca descrever o fenômeno da tradução, mantendo contato com a prática e a experiência junto ao objeto de estudo.

Dada a complexidade do tema, por meio de curtos recortes de teorias renascentistas, clássicas e românticas, buscamos ver quanto elas têm em comum com a teorização de Venuti. A moldura teórica para esta pesquisa fundamenta-se nela, bem como na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1979), nos estudos de Walter Benjamin e na abordagem da cultura como unidade operacional da tradução, de André Léfevère, e no ensaísmo do poeta e filósofo da arte Paul Valéry, os quais dirigiram seu foco para o produto do traduzir, para seu público-alvo e para a recepção, permitindo-nos mapear eixos temáticos dos Estudos da Tradução, a partir dos quais se tornou possível debruçarmos-nos sobre a recepção da obra e aventar algumas hipóteses sobre o poema “Cobra Norato” no Rio Negro.

O que Venuti propõe é uma escrita de resistência em lugar da escrita de assimilação, a qual receita a estratégia da fluência, tão cobrada por críticos, autores e leitores e causa a invisibilidade do tradutor. Diante dessa perspectiva, desse efeito de transparência tão solicitado e reconhecido como uma tradução bem-sucedida, tal teórico, partindo do pressuposto de visibilidade intencional, afirma:

“A tradução deve ser vista como um “tertium datum” (terceiro dado) que soe estrangeiro ao leitor e que apresente uma opacidade que o impeça de parecer uma janela transparente aberta para o autor ou para o texto original: é essa opacidade – em uso da linguagem – que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos – que tornará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro. (VENUTI, 1995, p.18)

Dessa forma, diante dos conceitos que expusemos, das questões da proclamada (ou pelo menos anunciada) tentativa de independência cultural, inserimo-nos no debate sobre o *ethos* antropofágico, ligado à alteridade, à miscigenação como valor positivo, à transculturação como devir e projeto coletivo, quando optamos, no caso do *nheengatu*, pelo uso mais literário da língua, muito embora as formas cultas muitas vezes sejam apenas conservadoras, enquanto as formas populares agem de forma inovadora, pois respeitam as tendências naturais do idioma.

As notas de rodapé, utilizadas neste trabalho acadêmico, como veremos mais à frente, interligam o texto traduzido com esta discussão. Lembremos que foi necessária toda uma revolução estética e ideológica do Modernismo brasileiro, no início do século XX, para que lentamente se valorizassem estes naturalismos “linguísticos” dos falares populares. Como não elegemos certas formas como “formas certas”, em detrimento de outras, as notas de rodapé servem para indicar essas variações da língua e ampliar a argumentação. Por exemplo, notemos que Bopp manteve a palavra *pusanga* no texto poético, indicando o projeto do Modernismo de manter algumas manifestações linguísticas (léxico-semânticas) próprias dos falantes.

Tal é a tese da “*Subgramática*”, aquela seleção de uma centena de palavras referentes ao elemento indígena (*pusanga*, *arapapá* e outros nomes da fauna e flora) e às nossas matrizes africanas (*mironga*, *mandinga*, *mussangulá*), que é uma das formas possíveis da tradução visível da poética boppiana, ressignificando a ideia de que combater a invisibilidade do tradutor por uma pretensa fluência do texto não quer dizer necessariamente, no polo oposto, que este deva ser truncado, opaco por demasia. Deve-se, sim, pensar o percurso tradutológico à luz das afinidades e diferenças que permeiam o registro modernista, do qual buscamos ser íntimos – verdadeiramente íntimos.

Entre as características literárias do Modernismo estão o antiacademicismo, o antitradicionalismo e a incorporação do falar coloquial em sua busca das “raízes da

brasilidade”. Enfim, na língua oral ocorrem variantes. Negar a existência de uma pluralidade de normas linguísticas dentro do universo da língua *nheengatu*, não reconhecer que o padrão culto e letrado é apenas uma das muitas variedades possíveis no uso de tal língua e rejeitar de forma intolerante qualquer manifestação linguística oral e/ou escrita diferente é evitar a problemática de que, ao fim e ao cabo, a língua pertence aos seus falantes. Ficar circunscrito à academia, aos especialistas, só e somente, é propagar preconceitos linguísticos. A língua serve para construir pontes e isso não quer dizer trivializar a informação científica, porém, passar para a esfera dos mortais, dos não iniciados, dos falantes, enfim, a dimensão da língua como instrumento identitário.

Buscamos efeitos expressivos ou, ainda, construções semanticamente aproximadas do idioma, tal como é falado atualmente. Mas, também, para não sermos reféns de uma abordagem exclusivamente sincrônica, no caso de se desejar uma ideia mais arcaizante, pontuamos esta estratégia.

Fizemos com que palavras nativas que possam estar em desuso ou que, nos dias de hoje, mantenham apenas caráter literário, deslocadas da pragmática da comunicação cotidiana, correntemente fora de uso, distanciadas pelo tempo e pelo espaço, possam novamente ser postas em circulação, nem que seja, por enquanto, somente no texto literário.

Enfatizamos, assim, que uma variante oralizada e contemporânea do texto poético “Cobra Norato” é pretendida, porém, no outro extremo, não podemos nos tornar dependentes das diferentes variações dialetais e, inegavelmente, as escolhas tradutórias devem e vão ser justificadas, para que o leitor enverede por essas “*novas peles*”¹⁶⁶ que são propostas pelos poetas e, obviamente, pela tradução.

Lembremos que o *nheengatu*, entre seus falantes, continua, predominantemente, uma língua ágrafa. O esforço aqui é o de se buscar a expressividade poética para se fortalecer a formação de um sistema literário, sem se perderem os recursos expressivos da língua oral. No caso, rimas internas podem acontecer sem acentos regularmente distribuídos e, assim, o efeito sobre a prosódia poética é, no mínimo, interessante.

O verso livre modernista, ao basear-se na combinação das entonações e das pausas, possibilita-nos dizer que seu conceito de literariedade prevê, busca e incentiva essa aproximação junto ao registro coloquial nas páginas literárias. No poema “Cobra Norato”

¹⁶⁶ Já se falou aqui do sopro da lenda, o lirismo de se enfiar na pele elástica do “outro”. Analogamente, Venuti redefine a noção de equivalência na tradução, pressupondo de imediato que a pluralidade diferencial de todo texto impede uma simples correspondência de significado; assim, toda a tradução não é bem fiel, “não podendo nunca se configurar como representação transparente, mas apenas como uma transformação interpretativa que expõe significados múltiplos e divididos no texto estrangeiro.” (VENUTI, 1992 p.7-8)

essas inferências são passíveis de observação¹⁶⁷. Ao se tratar de poesia, talvez o maior desafio seja o trabalho estilístico empregado no processo tradutório, pois este incrementa as potencialidades discursivas da língua-alvo, ao problematizar a noção de fidelidade ao texto original¹⁶⁸.

Quem quer que se proponha fazer uma tradução poética vê-se primeiramente diante das seguintes indagações: *Que é poesia? Em que consiste sua essência ou especificidade? Qual a correlação entre poesia e tradução?* Em seus escritos “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin aponta que ela seria, em suma, resgatar na língua de chegada “*essa língua pura, ligada à língua estrangeira; liberar pela transcrição essa língua pura cativa na obra*”¹⁶⁹. Isto posto, que caracterizaria uma “má tradução” para o crítico alemão? Segundo ele, seriam

“Aqueles traduções que escolhem para si o papel de intermediárias, que em nome do outro transmitem ou comunicam, e não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o não essencial. E esta é uma das características pelas quais se reconhece uma má tradução”. (BENJAMIN, 2013, p.25).

Descortinamos daí que, se a tradução fosse um mero processo de comunicação, como talvez possamos admitir no caso dos textos técnicos, o tradutor teria como objetivo uma quantidade limitada de informações. Porém, sob o critério da avaliação poética, o tradutor realiza um trabalho textual diferenciado e Benjamin retoma questionamentos sobre a tradução também como uma obra de arte, pois, para tal crítico, o trabalho não tem como objetivo simplesmente um processo de comunicação. Com efeito, toda a tradução que pretenda somente comunicar, visando ao leitor, e cujo horizonte de tradução seja somente a recepção, estaria, dessa forma, traíndo o original e também o público. O essencial num critério de avaliação poética não é a comunicação, não é o depoimento estritamente lógico, excluindo-se dele a sua transcendência ou a sua tonalidade emotiva. Neste sentido, toda tradução (poética) que pretenda comunicar será “*uma transmissão inexata de um conteúdo não essencial*”.

¹⁶⁷ A equivalência na tradução pode ocorrer entre sentenças, orações relativas e palavras, porém é pouco frequente. Intenciona-se, assim, relativizar a prática da tradução tradicional (“ao pé da letra”), mas de se pensar a tradução como evento transcultural por meio de análise de textos, estudos de comunicação verbal, visual e, sobretudo, produção intercultural.

¹⁶⁸ Segundo Susan Bassnet, “o princípio subjacente de enriquecer a língua e a literatura nativas através da tradução fez com que a ênfase fosse colocada nos critérios estéticos do produto na língua de chegada e não nas noções mais rígidas de fidelidade”. (BASSNET, 2003, p. 82)

¹⁶⁹ “O conceito de “traduzibilidade” não se entende aqui diretamente de língua nacional para língua nacional, mas, sim, da capacidade que, através de uma obra de arte, cada uma destas tem de se elevar até a língua pura.” (CAMACHO, 2013, p.49).

Em “*A tarefa do tradutor*”, o conceito de (in)traduzibilidade¹⁷⁰ se tornou fundamental para a Teoria da Tradução, colocando-se em diálogo as tensões latentes nas traduções para um debate rico e instigante. É em função do conceito da “língua pura” que a comunicação é considerada por Benjamin como tensão, transporte ou perda da perfeição ideal, implicando, com isso, o prejuízo da *intentio* - que se pretende alcançar e que é, por definição, inalcançável ou, pelo menos, suscetível de ser pressentida, por vezes, apenas através do paradoxo, aquilo que contradiz a intuição do senso comum.

A tradução do texto com que trabalhamos, a obra poética modernista “Cobra Norato” (1931), do escritor Raul Bopp, é um convite desafiador. A tradução do texto original, em português, para a LGA, o *nheengatu* (tupi moderno da região do Alto Rio Negro), numa ótica benjaminiana, seria, “*em primeiro lugar, uma forma. E concebê-la como tal significa, antes de tudo, o regresso ao original em que, ao fim e ao cabo, se encontra, afinal, a lei que determina e contém a traduzibilidade da obra*”. (BENJAMIN, p.26).

Ou seja, é necessário, para se produzir uma tradução, mergulhar na atmosfera intelectual da época da produção da obra, ao mesmo tempo em que tal trabalho é constantemente renovado¹⁷¹ pelo desenvolvimento da língua de chegada.

Guiando-nos pela crítica benjaminiana, podemos supor que pelo menos a ordem do processo do trabalho seja diferente no poeta e no tradutor. O primeiro maneja a sua língua vernácula para construir formas que se erguem até a “Língua pura”¹⁷², onde depois o tradutor as apreende, tendo de encontrar para elas a roupagem com que as revestir para trazer à sua língua vernacular¹⁷³. É como se disséssemos que valores místicos não pudessem ficar limitados pelas palavras a quais recorrem para expressar a sua transcendência enquanto arte. Já o poeta ensaísta Paul Valéry, por sua vez, na sua observação da produção das obras do espírito, leva o autor a afirmar que “*a obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito*” (VALÉRY, 2007, p.185). O crítico indica que

¹⁷⁰ “Os problemas complexos abundam quer na prática quer na teoria da tradução; de tempos a tempos fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da intraduzibilidade”. (JAKOBSON, 1959, p.234)

¹⁷¹ “Isto porque o original se modifica necessariamente em sua sobrevivência, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida”. (BENJAMIN, W, 2013, p.28)

¹⁷² “A literalidade e a liberdade se têm de unir como no caso da língua e da revelação, pois todos os grandes escritos, e mais do qualquer outro os textos sagrados, contém em si nas suas entrelinhas, em grau variado a sua tradução virtual. E assim a versão interlinear do exto sagrado é o arquétipo ideal de toda tradução” (BENJAMIN, W., 2013, p.42).

¹⁷³ “Um número expressivo de teóricos influentes tem questionado as tradicionais visões dos dois conceitos, relativizando as diferenças entre autor e tradutor e entre original e tradução quase a ponto de aboli-las”. (BRITTO, P.H, 1999, p.239). P.H. Britto polemiza com esta visão pois, por fim, considera “a tradução, vista como reprodução imperfeita de um original criativo. É, na verdade, um texto em pé de igualdade com qualquer outro”. (idem:240)

“a execução do poema é que é o poema. Fora dela, essas sequências de palavras, curiosamente, são fabricações inexplicáveis” e nos convida para que “nos coloquemos no estado para o qual nos transporta uma obra, daquelas que nos obrigam a desejá-la mais, quanto mais as possuímos, ou quanto mais elas nos possuem”. (idem:186)

Assim, ao se considerar o grande efeito produzido nas pessoas

“que o sentiram e que foram como que vencidas pela força, pelas perfeições, pelo número de lances felizes, de belas surpresas acumuladas não podem, nem devem (grifo de Paul Valéry), imaginar todo o trabalho interno, as possibilidades consideradas, os longos levantamentos de elementos favoráveis, os raciocínios delicados, cujas conclusões adquirem a aparência de adivinhações, em uma palavra, a quantidade de vida interior que foi tratada pelo químico do espírito criador ou selecionada no caos mental”. (...) Tal obra, por exemplo, é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas. Exigiu meses, e até anos, de reflexão e pode supor também a experiência e as aquisições de uma vida inteira. Ora, o efeito dessa obra será declarado em alguns instantes. Um olhar bastará para apreciar um monumento considerável, para sentir o choque. Em duas horas, todos os cálculos do poeta trágico, todo o trabalho consumido para ordenar sua peça e formar cada verso um por um; ou então todas as combinações de harmonia e de instrumentos construídas pelo compositor, ou então todas as meditações do filósofo e os anos durante os quais ele atrasou, reteve seus pensamentos, esperando perceber e aceitar a ordem definitiva, todos esses atos de fé, todos esses atos de escolha, todas essas transações mentais vêm, finalmente, no estado de obra concluída, comover, surpreender, deslumbrar ou desconcertar o espírito do Outro, bruscamente submetido à excitação dessa enorme carga de trabalho intelectual.” (ibidem:184)

Espírito e técnica. Essa mistura de mito, razão, ciência da linguagem e seus “objetos” eternos, infinitos e intuitivos não nos permite não nos remetermos ao inventário da Antropofagia e do magicismo do universo amazônico de “Cobra Norato”, possivelmente o mais brasileiro de todos os poemas¹⁷⁴.

¹⁷⁴ “Esbocei o poema em 1921, quando estava na Amazônia. Algum tempo depois, parti para São Paulo e levei os originais dentro da mala. Somente em 1927, quando fui acolhido por Oswald e Tarsila, é que pensei em retocar

Já mencionamos aqui, que toda essa poética da oralidade ligada ao cotidiano amazônico, em toda essa configuração de falares, o Outro é inserido, pelos regionalismos, e a ambientação na região da floresta serve para criação de imagens tão fortes que nos sentimos como que transportados para dentro dela, tal como se a pele elástica, da qual se apropriou o poeta, fosse uma câmera móvel surreal preenchida pelas experiências vivenciais e material poético fabulário, em confraternização com fabulosa e desafiadora natureza visual e, inclusive, até aural.

“Em suma, que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. (...)Retirar o objeto do seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (In: Pequena história da fotografia, W.B, p. 101).

2.1. “Cobra Norato” no Alto Rio Negro

Com sua teoria dos polissistemas, Zohar acredita, que a literatura traduzida pode vir a preencher uma lacuna no sistema literário de destino¹⁷⁵. Interessa-nos, desta forma indagar que lugar no polissistema literário dessa língua indígena teria sido preenchida pela poesia de

um ou outro verso. O poema andou de mão em mão, ainda datilografado entre companheiros. E, em 1931, por iniciativa destes amigos, publicava-se *Cobra Norato*” (BOPP, 2008, pp.143-144).

¹⁷⁵ “Se bem que, a nível descritivo, pode-se falar de repertórios *mínimos*, sem os quais nenhum sistema literário poderia funcionar. Estudos do surgimento de repertórios (literários) mostraram que, desde o momento inicial, nenhuma literatura funciona com um repertório pequeno; o mesmo vale para o sistema literário enquanto complexo maior. Em outras palavras, os fatos parecem demonstrar razoavelmente que, uma vez que um sistema começa, a (lei de) proliferação se ativa” (Even-Zohar, 2013, p.19). O “boom” editorial de literatura indígena, em língua portuguesa, no início desse século 21, pode ser citado como exemplo. No caso do nheengatu, a discussão ainda é em nível mais basilar de confecção de material pedagógico, dicionários e um pequeno repertório de obras traduzidas.

“Cobra Norato”, uma vez que, até o momento, o *nheengatu* é muito mais utilizado, historicamente, como língua de catequese do para produção ficcional propriamente dita.

Pensamos que nossa contribuição com esta pesquisa seria também trabalharmos uma oficina de poesia. Mesmo havendo pesquisas, traduções, dissertações e teses sobre a língua, nenhuma delas se voltara ainda a incrementar um pouco a discussão sobre como se daria o modo com que seus próprios agentes, os indígenas, tomariam para si o produto da tradução e participariam ativamente dele, para além da possibilidade de formação de leitores(as), fato que, por si, tem também sua importância e relevância. Construímos coletivamente, assim, no Alto Rio Negro, uma Oficina Literária, depositando foco do traduzir em seu público-alvo, em sua recepção e em seu ingresso no gênero poético. Esse exercício junto a eles nos permitiu mapear eixos temáticos, a partir dos quais elaboramos algumas das condicionantes da recepção da obra, tanto em uma perspectiva sincrônica, ao registrarmos as variantes em uso, quanto diacrônica, ao estudarmos a evolução da língua no tempo, utilizando a ortografia adotada por Navarro (2011).

Em resumo, operando com conceitos básicos (metáfora, personificação e onomatopeia), junto com a observação das aliterações (em se tratando de consoantes similares e assonâncias vocálicas, presentes no campo das rimas), trabalhamos a apreciação crítica da poesia “Cobra Norato” junto aos alunos do ensino médio da escola BAREKENIWA (Baré, Werekena e Baniwa, em forma abreviada) na Comunidade Boa Vista, município de São Gabriel da Cachoeira, no Alto Rio Negro, Amazonas. É mister lembrar que existe uma única turma de alunos/as para cada série citada) e que os poemas foram apresentados aos alunos em versão bilíngue, *nheengatu*-português, como estratégia de fortalecimento e, é claro, de valorização e enriquecimento da língua geral (LGA).

Expomos aqui alguns encaminhamentos que tivemos em nossos encontros (alguns trabalhos realizados junto ao primeiro, segundo e terceiro anos estão anexados no final).

Como sabemos, desde o tempo dos trovadores, com suas cantigas de amor, composição literária própria da poesia galego-portuguesa medieval, expressam-se os sentimentos amorosos de um cavaleiro por sua senhora, enquanto ser idealizado, superior, inatingível, a quem o trovador, submisso, fala de sua paixão (quase nunca correspondida). Este dirige seus lamentos com expressões respeitadas, tais como “*mia dona*”, “*fremosa (formosa) senhora*”, ocultando a identidade da amada. Ora, muito embora estejamos longe, aqui, do amor cortês palaciano, no poema boppiano, Cobra Norato deseja casar-se com a filha da Rainha Luzia e invoca sua musa poética também sem nunca nomeá-la. Em Raul Bopp,

Cobra Norato sai em busca da “princesa”, filha da rainha Luzia, mas, em nenhum momento sabemos o nome desta inspiração do poeta. Assim, junto aos *alunos do terceiro ano*, lidamos com este aspecto ancestral do *amor enquanto princípio da poesia*. Laboramos, no sentido de que, através de desenhos e falas das personagens, o alunado trouxesse à tona as imagens de como seria esse par amoroso, Norato e a “filha da rainha Luzia”, com desenhos do heróico, que percorre tudo que motiva o poema, seus campos metafóricos e animismos da vivência amazônica.

O uso das metáforas no poema considerado também foi trabalhado com os alunos. Sabemos que a metáfora pode ser entendida como uma comparação abreviada. A metáfora (figura de palavra) consiste no emprego de um termo com sentido diferente daquele convencional, a fim de se ter um efeito mais expressivo. Exercitamos, através da construção de frases, junto ao alunado do segundo ano do ensino médio, esta relação subjacente entre a *comparação* e *metáfora* e, como mencionamos, obtivemos alguns trabalhos de alunos(as) presentes nos anexos desta dissertação.

Já, por sua vez, a personificação (ou prosopopeia), como o próprio nome desta figura de pensamento denota, é um recurso que atribui ação, fala, sentimento, ou seja, atributos de seres animados a seres imaginários. Outra figura de linguagem associada à personificação, pois se refere ao significado das palavras, seu aspecto semântico, trata-se da onomatopeia, isto é, a imitação de um ruído ou um som para dar-lhe expressividade animada. Coube aos alunos do primeiro ano do ensino médio trabalhar, em duplas ou individualmente, estes aspectos que sobressaltam quando observamos a construção da poesia boppiana.

Esse foi o viés pedagógico do trabalho de campo realizado entre fevereiro e maio de 2019 para gerar o interesse na recepção de “Cobra Norato” traduzido do português para o nheengatu, entre os próprios indígenas.

Acreditamos que a recepção da obra, se publicada, possa ser boa. Contudo, sabemos que não bastam apenas situações culturais favoráveis (como a proximidade do centenário da Semana de Arte Moderna, em 2022) e o interesse do mercado editorial para que uma literatura traduzida do português para o nheengatu aja em uma cultura meta. Esforços tradutórios têm sido empreendidos nos últimos anos para impedir a retração maciça da língua geral (LGA). Esperamos que a presente pesquisa possa ser um subsídio para a difusão da modalidade escrita da língua geral e, se possível, do gosto pela leitura, no caso, de poesia.

2.2. Sobre a ortografia usada neste trabalho para a transcrição das palavras

Vogais

As vogais orais são: **a, e, i, u**

As vogais nasais são: **ã, ê, ĩ, ũ**

Consoantes

G- tem sempre com som gutural e nunca o som de **J**: *Upurungitá* (leia “upurunguitá”)

K- será usado em lugar de **QU** ou de **C** antes de A ou U: *kururú; iké* (leia “iqué”)

S- nunca tem som de **Z**, mas sempre de **Ç** ou **SS**: *asú* (leia “açú”)

R- é sempre brando, como no português “cara” ou “marido”

X- tem sempre o som de **CH** do português

W - representa a semivogal /w/ em ditongos crescentes: *wirá* (leia “uirá”)

Y - representa a semivogal /j/ em ditongos crescentes: *yací* (leia “iaçi”)

As demais consoantes são pronunciadas como na língua portuguesa: **B, D, M, N, NH, P, T**

O **J** também é pronunciado como o **j** na língua portuguesa, mas ocorre em poucas palavras de origem tupi, como *jí* (machado). As letras **F** (“Fayú”- falhou), **L** (“leri”- ler) e **Z** (“zarabatana”, arma onde são soprados dardos com o veneno curare, extraído de planta) podem ser utilizadas para a grafia de empréstimo de outros idiomas, nomes próprios e onomatopeias.

Acentuação

Todas as palavras oxítonas ou proparoxítonas são acentuadas: *pitérupi, kururú, kití, itá*.

As vogais tônicas que formam hiatos são acentuadas: *siía, kuíri, kwaíra, kuxiíma, suú*.

As palavras paroxítonas que não possuem hiato não são acentuadas: *piri* (leia “píri”), *awasemu* (leia “auasému”).

As vogais que levam til (~) geralmente são tônicas. Nas raras exceções, acentuamos a sílaba tônica: *pisãwéra, nhārú* etc.

Os monossílabos tônicos são acentuados: *yú* (espinho), *pé* (caminho) etc.

Os monossílabos átonos não são acentuados: *ti* (não, negação), *se* (meu)

Observações:

1- Substantivos no nheengatu podem ser pluriformes, ou seja, assumir formas diferentes, caso estejam ou não em relação genitiva. Em nheengatu não existe nada correspondente à

preposição DE do português. Exemplos: raiz = “sapú” (r-) > mirá-rapú = raiz da árvore); sesá (-r); tendawa (-r); tetama (-r); ou seja, em relação genitiva são grafados *rapú*, *resá*, *rendawa*, *retama*. Para a relação genitiva com o pronome de terceira pessoa do singular utiliza-se o prefixo -s, que, em alguns casos, assume a forma -x. Porém, existem palavras que não possuem prefixo algum em sua forma absoluta: uka > se ruka (minha casa) > suka (casa dele/dela).

2- Nos ditongos decrescentes (vogal + semivogal) será usado /u/ e não /w/. Exemplos: *yeréu*, *kwáu*

3- Em dissílabos terminados pela sílaba átona *wa* não ocorre apócope: awá (quem), awa(cabelo); sawa (-r) (folha), uíwa(flecha), tawa(aldeia), kiwa(piolho), kiwá(pente), íwa(planta), aíwa(ruim). Embora não seja usual, pode ocorrer em ipawa(lago)> ipá ou upawa(todo)> upá.

4- É comum a síncope da consoante -r na última sílaba dos verbos terminados em -ri: aputari > aputai; uwari > uwai (cai). Pode também ocorrer a queda do -ri, como em ayupíri> ayupí (subir).

5- É comum a síncope da vogal /u/ do prefixo causativo -MU. Exemplos: amupinima > ampinima (escrevo), amupuranga> ampuranga.

6- Pode ocorrer também a síncope da consoante *m* em sílabas átonas finais. Exemplo: ayumunani (me misturo) > ayumunãi; ayapumi > ayapũi; asemu> asêu (saio), irumu > irũ. Estes casos ocorrem com as sílabas finais em -mu; -mi e -ni , com a nasalização da vogal anterior.

2.3 Cobra Norato em nheengatu¹⁷⁶

Buya Norato

[Cobra Norato]

Yepesawa Pisãwéra¹⁷⁷

[Capítulo Um]

Yepé ara

[Um dia]

Asú amurári¹⁷⁸ iwí upé ti urikú waá upasawa

[eu hei de morar nas terras do Sem-fim]

Awatá-watá¹⁷⁹ asú

[Vou andando caminhando caminhando]

Ixé ayumunani¹⁸⁰ kaá marika upé asuí-suú sapu-itá

[Me misturo no ventre do mato mordendo raízes]

Ariré

[Depois]

Amunhã pusanga tayá putira ipawa upewara waá uikú

[Faço pusanga de flor de tajá de lagoa]

Asuí asenui-kári¹⁸¹ Buya Norato

¹⁷⁶ Composição de “nheeng(fala) + “katu”(boa). Cobra Norato, originalmente traz o subtítulo “*Nheengatu da margem esquerda do Amazonas*”.

¹⁷⁷ ÁVILA, M.T, 2016, p.102. *Estudo e prática da obra infantil A TERRA DOS MENINOS PELADOS, de Graciliano Ramos, do português para o nheengatu* (dissertação de mestrado). A palavra *pisãwéra* (“pedaço”, “porção”, “fragmento”) foi escolhida para se traduzir o substantivo “capítulo”. Literalmente, “*Yepesawa Pisãwéra*” (“Primeiro fragmento”), já que o termo designa parte de um todo, que é o livro. Desta forma, nomeamos os onze capítulos presentes nesta seção da tradução propriamente dita.

¹⁷⁸ STRADELLI, 2014, p.253 [*morári*]. Consoante bilabial [m] antes do vocábulo “o”, que sofre redução. A palavra do português padrão transformou-se em “*murári*” em nheengatu, língua que aboliu a vogal “O”. Como geralmente acontece em línguas em contato, a transferência lexical para o nheengatu pelos indígenas foi acompanhada aqui por uma harmonização vocálica, um fenômeno natural e muito antigo na história das línguas. Além de ser comum, na língua falada, a queda do /r/ em posição intervocálica, isto é, “*amurári*”> “*amurái*”. Indicamos com um “**r**” (em negrito) às diferentes ocorrências deste fenômeno neste trabalho tradutório.

¹⁷⁹ Neste verso convém notar que os gerúndios alongam o andar e o caminhar na selva. Acreditamos que Bopp não indica movimentos rápidos, porém, estabelece um ritmo de passeio. Na língua geral a reduplicação também existe, no caso, indicando continuidade ou duração.

¹⁸⁰ Uma outra possibilidade é uma tendência para a nasalização final, ou seja, “*ayumunãĩ*”, com nasalização da vogal anterior. Quando usamos “*ayumunani*” é de se notar uma desnasalização da sílaba pós-tônica. Essas flutuações de muitos vocábulos com relação às nasais podem ser arcaísmos, vestígios da língua tupi falada antes da língua geral. Aliás, na história das línguas, quanto mais distante de seu local de origem, mais arcaica permanece a língua. Lembrar que o Tupi não se originou na região amazônica. (CRUZ, Aline da. Dissertação. *O resgate da Língua Geral*, p.38.).

[e mando chamar a Cobra Norato]
 Ambeú-putari¹⁸² yepé marandua¹⁸³ indé arama
 [-Quero contar-te uma história]
 Yasú yawatá-watá nhaã kapuamu uyumunuka¹⁸⁴ waá-itá rupí?
 [Vamos passear naquelas ilhas decotadas?]
 Mayé aikwé waá yawé¹⁸⁵ yası-randí¹⁸⁶
 [Faz de conta que há luar]
 Pituna usika merupí-rupí
 [A noite chega mansinho]
 Yasitátá-itá upurungitá¹⁸⁷ merupí¹⁸⁸
 [Estrelas conversam em voz baixa]
 Ayumusarai apukwari tupasá¹⁸⁹ i puí¹⁹⁰ waá Buya ayura upé
 [Brinco então de amarrar uma fita no pescoço]
 Amuyusana ayuká arã aé
 [e estrangulo a Cobra]
 Kuíri supí
 [Agora sim]
 Ayumundéu kwá i pirera kwera ayumuatá¹⁹¹ resé pupé

¹⁸¹ NAVARRO & ÁVILA, 2017, p.56. O verbo - *kári* só se usa com outro verbo incorporado nele e significa mandar. STRADELLI (v. mundú) e (v. cári). (...) mundú: mandado fazer; munducári: ordenado, mandado com autoridade. (p.339).

¹⁸² Na língua falada, é comum a queda do [r] em posição intervocálica, isto é, aputari > aputai. Por este motivo, por vezes, vamos lembrar esta ocorrência, espalhada por todo o texto, para lembrar a ocorrência destas duas variantes.

¹⁸³ STRADELLI, 2014, p.407. “marandyua - conto, notícia, história”. Na língua oral, ocorre a variante bembeusawa.

¹⁸⁴ “munuka” (“cortar”, no caso, “decotar”). Ilhas “que se retalham”, decotadas, como se estivéssemos numa atividade lúdica de artesanato com papel.

¹⁸⁵ Em nheengatu o comparativo de igualdade é formado com MAYÉ (assim) e YAWÉ (como). A relação subjacente entre as figuras de linguagem comparação/metáfora foi o primeiro exercício em nheengatu para o ingresso na atividade poética na Oficina de Poesia que realizamos com os indígenas.

¹⁸⁶ STRADELLI, 2014, p.524. “yasí-randí” ou “yasí-rendí” é uma escolha que valoriza a assonância vocálica que produz rima.

¹⁸⁷ GRENAND & FERREIRA, 1989, Dicionário da Língua Geral, apontam a existência da variante “kuntári” (falar, conversar), empréstimo do português “contar”, amplamente utilizado no nheengatu atual. No mesmo dicionário, Grenand aponta a variante “purintá” para o termo mais arcaico “purungitá”.

¹⁸⁸ STRADELLI, 2014, p.412. “Meué: devagar, sem pressa”. Rupí (“indica o meio com que a coisa é feita”, STRADELLI p.474) > meué + rupí = modo lento, no caso, voz baixa.

¹⁸⁹ STRADELLI, 2014, p.193. “Corda: Tupaxama”. GRENAND & FERREIRA, 1989 – “Corda = Tupasama”. NAVARRO, 2016 – “Corda=Tupasá”. Pela concomitância de variantes no baixo, médio e Alto Rio Negro, é impossível não conviver com estes graus de incerteza.

¹⁹⁰ STRADELLI, 2014. p 466. “Puí: fino, delgado”.

¹⁹¹ “Ayumuatá resé pupé”, *literalmente*, “me estico dentro dela”. Para além de vestir uma fantasia, a proposta de Bopp é de incorporar um *ethos* antropofágico com os falares indígenas e de matizes africanas. Esta escolha

[Me enfio nessa pele de seda elástica]
 Asuí asemu ayana arama iwí pawa¹⁹²
 [e saio a correr o mundo]
 Asú amã muruxawa-kunhã Luzia¹⁹³
 [Vou visitar a rainha Luzia]
 Amendari-putari i mimbira irumu
 [Quero me casar com sua filha]
 - Ape, senundé rẽ rerikúte remuwéu ne resá
 [-Então você tem que apagar os olhos primeiro]
 Tipusí usiririka se resá pirera resé
 [O sono escorregou nas pálpebras pesadas]
 Iwí tuyuka pawa waá umundá se retimã kirimbasá¹⁹⁴
 [Um chão de lama rouba a força dos meus passos]

Mukuisawa Pisãwéra¹⁹⁵

[Segundo capítulo]

Kuíri uyupirú¹⁹⁶ kaá uyuyumimi waá
 [Começa agora a floresta cifrada]

pueril da fantasia tem um quê de boppiano: o autor pensava em incluir o livro numa “bibliotequinha antropofágica”.

¹⁹² AVERBUCK, 1985, p.79. “A atração dos espaços, a ânsia dos caminhos, dos roteiros desconhecidos, se expressará igualmente na aventura do herói de *Cobra Norato*”. O tema da travessia renova-se nas imagens do “encharcado”, “das arcadas folhudas”, da “floresta que caminha”.

¹⁹³ NAVARRO & ÁVILA, 2017, p.29 (muruxawa-kunhã). A rainha Luzia, escondida atrás das serras do Sem-Fim, “Dulcinea amazônica”, parece inacessível, mas vale a pena a caminhada por esse mundo placentário do novo Bopp depurado pela vivência no Amazonas.

¹⁹⁴ Na oralidade do nheengatu “kirimbasawa” fala-se “kirimbasá”. Enquanto poema lido, o efeito sobre a prosódia poética é, no mínimo, interessante. Lembrar que o nheengatu, entre seus falantes, continua, predominantemente, uma língua ágrafa. O esforço aqui é buscar a expressividade poética para formação, enriquecimento de um sistema literário sem perder os recursos expressivos da língua oral.

¹⁹⁵ ÁVILA, M.T, 2016, dissertação, p.102. Seção 2 Pesquisa e criação lexical. Mukuisawa Pisãwéra (“Segundo Capítulo”).

¹⁹⁶ STRADELLI, 2014, p.393. “Iupirungaua: começo, princípio”; “Iupirungaua ramé” = No começo”; “Iupirun= começar”. BOPP, 2008, p.103 “IPERUNGAUA - Nos tempos de antigamente...(princiava assim o *Genesis* dos nossos índios) só existia o sol e a Cobra Grande. Quando a Cobra Grande se acordou, sentiu que estava parida”. Após adentrar a “pele de seda elástica”, a mitopoética, e revivendo mitos indígenas (como a própria Cobra Norato), abrem-se os caminhos da floresta, “a sombra”, “o escuro”, “o território profundo do inconsciente, do surreal, aliviado pela identificação primeira do poema ao racoconto infantil, o modo do faz de conta, o apelo inicial ao mundo da criança.

Kwá pitunawasú angawa umukanhemu¹⁹⁷ mirá-itá
 [A sombra escondeu as árvores]
 Kururú-itá sembewasú¹⁹⁸ waá-itá umanhana pitunawasú upé
 [Sapos beíçudos espíam no escuro]
 Iké yepé kaá pisãwera usasá uikú puxiwera¹⁹⁹
 [Aqui um pedaço de mato está de castigo]
 Mirá-mirĩ-itá uyawika tuyuka upé²⁰⁰
 [Arvorezinhas acocoram-se no charco]
 Í rimirera usirika asuí useréu²⁰¹ iwí i rurú waá
 [um fio de água atrasada lambe a lama]
 - Aputari amã muruxawa-kunhã Luzia mimbira!
 [Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!]
 Kuíri nhaã paranã uyapumi²⁰² waá-itá
 [Agora são os rios afogados]
 Uú uikú tá rapé
 [bebendo o caminho]
 Í usururú iwí membeka-itá rupí
 [A água resvala pelos atoleiros]
 Uyapumi uyapumi
 [Afundando afundando]
 Sundé kití

¹⁹⁷ NAVARRO, 2016, p.104. “Kanhemu: sumir desaparecer”. Acompanhado do prefixo causativo –MU. No caso fez desaparecer, “escondeu”. A sombra da noite na Amazônia faz esconder as árvores. “Tupana umucera candeá ara, amu supé pituna: Deus chamou a luz dia e a outra, noite” (STRADELLI, 2014, p.111. In: Da Doutrina Cristã de Dom Lourenço Costa Aguiar. Se a cristandade tem sua ideia de criação do mundo, vimos que os mitos são os lugares onde se guardam as narrativas indígenas e suas cosmovisões.

¹⁹⁸ STRADELLI, 2014, p.498. “Tembé, cembé, rembé: lábios”. “Tembyua, cembyua, rembyua: margem, lado, orla”. No caso, optamos por *sembiwa* para caracterizar a relação com a beira do rio.

¹⁹⁹ “Pisãwéra” e “puxiwera” foram escolhidos porque o verso livre modernista baseia-se na combinação das entonações e das pausas. No caso, rimas internas podem acontecer sem acentos regularmente distribuídos, é claro.

²⁰⁰ De repente a floresta, “em obediência mágica, amolece o mato, na calada da noite, em mudez completa. Encontram-se enigmas por toda a parte. De um pé de tajá nasce uma onça. Cipó se transforma em cobra. (..) Há árvores que emprenham moças”. (BOPP, Putirum, p.217-218). Bopp e o recurso da prosopopeia, abundante em Cobra Norato.

²⁰¹ CASASNOVAS, 2000, p.167. “Seréu: lamber”. Note que Bopp faz uso abundante de prosopopeias (personificação) no trecho, e por toda a obra, para atribuir movimento a seres inanimados. Seres imaginários também ocupam a poesia boppiana: as mitologias situadas na selva amazônica.

²⁰² STRADELLI, 2014, p.524. “Yapumi: mergulhar”. Rios afogados, rios que mergulham. Nas correntezas amazônicas são comuns, principalmente, perto das pedras, os redemoinhos d’água. É um perigo para quem nada em suas águas. Os corpos podem ser realmente tragados para baixo das pedras, onde, segundo a lenda, vive a Cobra Grande.

[Lá adiante]

Iwí-kúĩ umukaturú muruxawa-kunhã Luzia mimbira rapekwera

[A areia guardou os rastros da filha da rainha Luzia]

- Kuíri supí²⁰³

[- Agora sim]

Asú amãã muruxawa-kunhã Luzia mimbira

[vou ver a filha da rainha Luzia]

Ma sundé rē arikúte asasá pumukúĩ ukēna-itá rupí

[Mas antes tem que passar por sete portas]

Amaã pumukúĩ kunhã tipitinga ti waá-itá uruwatá nē awá tá marika kwara upé

[Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados]

Yepé yakaré umukaturú aintá

[guardadas por um jacaré]

- Anhunte aputari amãã muruxawa-kunhã Luzia mimbira

[Eu só quero a filha da rainha Luzia]

Arikúte amē i angawa Maíwa Tipipura²⁰⁴ waá supé

[Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo]

Arikúte amunhã pusanga-itá yasí piasú ramé

[Tem que fazer mirongas na lua nova]

Arikúte aú musapiri tuwí tikirisawa

[Tem que beber três gotas de sangue]

- Anhunte aú muruxawa-kunhã mimbira suiwara ramé

[ah só se for da filha rainha Luzia]

Kaá turususawa waá uikú tipusí-ima uikú

[A selva imensa está com insônia]

Mirá-itá upirá-pirari²⁰⁵ aintá yurú tipusí irumu

[Bocejam árvores sonolentas]

Ape pituna utikanga. Paranã ií upena

[Ai que a noite secou. A água do rio se quebrou]

²⁰³ Entre as características literárias do Modernismo estão o antiacademismo, o antitradicionalismo e, como podemos notar neste trecho, a incorporação do falar coloquial, da brasilidade em sua feição espontânea.

²⁰⁴ NAVARRO, 2016, p. 88. “O sufixo -PURA que tem o sentido de *o que está em, morador, habitante*”, sendo “Tipí” (fundo).

²⁰⁵ NAVARRO, 2016, p. 86. “As sílabas átonas que separam os membros da reduplicação desaparecem”. No caso, “*pirari*” (abrir): pira(ri)-pirari >pira-pirari.

Arikúte asú kuíri

[Tenho que ir-me embora]

Ayumukanhemu, ti akwáu makití, kaá pitérupi

[Me sumo sem rumo no fundo do mato]

Mamé mirá-waimĩ waá-itá i puruã waá itá ukikiri

[onde as velhas árvores grávidas cochilam]

Panhẽ masuí aintá usenúi ixé

[De todos os lados me chamam]

- Buya Norato, makití resú?

[- Onde vais Cobra Norato ?]

Iké arikú musapiri mirá mirĩ piasú, aintá usarú waá-itá indé

[Tenho aqui três arvoretinhas jovens à tua espera]

- Umbaá, ti mayé apitá²⁰⁶

[- Não posso]

Uií asú se kerpi muruxawa-kunhã Luzia mimbira irumu

[Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia]

Musapirisawa Pisãwéra

[Terceiro capítulo]

Asú kutara apirú asú nhaã iwikuí

[Sigo depressa machucando a areia]

Mitima-yú²⁰⁷-wasú ukarãi ixé

[Erva picão me arranhou]

Íwa-rupitá-itá ikirá waá-itá uyumusarái mayé²⁰⁸ aintá uyapumi waá yawé tuyuka upé

[Caudes gordos brincam de afundar na lama]

Sakanga mirĩ-itá umunhã *psiu*

[Galinhos fazem psiu]

²⁰⁶ Na oralidade, encontramos “ti apuderi”, portuguesismo corrente entre os falantes do nheengatu.

²⁰⁷ Certos monossílabos do nheengatu são pronunciados por alguns falantes atuais, como os da Comunidade Boa Vista no baixo Rio Içana onde estive, com uma duplicação da vogal final yú>yúú(espino); pé >peé (caminho); tĩ > tĩĩ (nariz).

²⁰⁸ NAVARRO, 2016, p.79. O comparativo de igualdade formado com MAYÉ (assim) e YAWÉ (como) foi a chave para abrir as portas da metáfora, figura de linguagem. Explico-me: pude dar uma oficina de poesia para alunos do Ensino Médio BAREKENIWA (Baré, Werekena e Baniwa), na comunidade Boa Vista, foz do rio Içana. Uma vez que a oficina trabalhava com versos de Cobra Norato, trabalhamos este comparativo de igualdade.

Rexari asasá nhaãsé asú apektú kití
 [Deixa eu passar que vou pra longe]
 Tiririkatiwa umusikindá peé²⁰⁹
 [Moitas de tiririca entopem o caminho]
 Ayá, Kaá-Paya !
 [Ai, Pai-do-mato!]
 Awá taá umupanema ixé umaã puxisawa irumu
 [quem me quebrou com mau olhado]
 asuí umuyeréu se rapekwera iwí-pe?
 [e virou meu rasto no chão?]
 Awatá ana se resá xirika irumu
 [Ando já com os olhos murchos]
 asikari resewara retana muruxawa-kunhã mimbira
 [de tanto procurar a filha da rainha Luzia]
 Pituna rimirera umamana ixé
 [O resto da noite me enrola]
 Kuíri iwí ti ana urikú tipisawa
 [A terra agora perde o fundo]
 Yepé tuyukatiwa²¹⁰ i muruã membeka waá umukuna ixé
 [Um charco de umbigo mole me engole]
 Makití taá asú ixé?
 [Onde irei eu?]
 Sasí uikú ana se ruwí
 [que já estou com o sangue doendo]
 Muruxawa-kunhã Luzia mimbira pusanga²¹¹ resewara
 [das mirongas da filha da rainha Luzia]

²⁰⁹ STRADELLI, 2014, p.452. “Pé, rapé, sapé: caminho”. Na oralidade da fala, na comunidade da Boa Vista, baixo Içana, “peé” está cada vez mais presente. O conceito de literariedade modernista prevê, busca e incentiva essa aproximação do registro coloquial nas páginas literárias.

²¹⁰ NAVARRO, 2016, p. 80. “-TIWA é um sufixo correspondente ao sufixo -al do português que expressa abundância, grande número, frequência. É usado para formar substantivos coletivos”. Desta forma, “tuyuka” (lama) + “tiwa” = “charco”.

²¹¹ STRADELLI, 2014, p.469. “Remédio, medicina, feitiço que serve para livrar do efeito de outro feitiço. (...) A doença para o indígena não é um fato natural, é sempre o produto de uma vontade contrária e maléfica(...)na mor parte das vezes é o produto do querer de algum pajé inimigo, que enfeitiçou o doente, e a pusanga então é para desfazer o efeito dele”. Note que Bopp utilizou em seu texto poético a palavra mironga (da língua quimbundo: mistério, segredo, feitiço. O termo aparece também no candomblé e na macumba).

Irundisawa Pisãwera

[Quarto capítulo]

Aité kwá kaá aé i nemawa i anga²¹²

[Esta é a floresta de hálito podre]

umbirari uikú buya-ité

[parindo cobras]

Paranã-ité yangáiwara²¹³ waá-ité aintá upurakí mundusawa²¹⁴ rupí

[Rios magros obrigados a trabalhar]

Pirantá i akanhemu

[A correnteza se arre pia]

Upiruka pukusawa sembiwa-ité i kiá waá-ité

[descascando as margens gosmentas]

Sapú-ité²¹⁵ sanhaíma²¹⁶ usuú-suú tuyuka

[Raízes desdentadas mastigam lodo]

Yepé igapú i puku waá upé

[Num estirão alagado]

Tuyuka umukuna garapé íí

[O charco engole a água do igarapé]

I nema²¹⁷

[Fede]

Kwá iwitú utirika amú kití

[O vento mudou de lugar]

²¹² STRADELLI, 2014, p. 320. “Alma, vida, sopro, respiração. A *anga*, contam os *Baniwas*, reside no coração e, quando a gente dorme, sai por este mundo afora para voltar quando acorda”.

²¹³ GRENAND & FRANÇOISE, 1989, p. 13. “4. Angá (sombra). Exemplo, mira rangá = sombra da gente”. Magro, no caso, literalmente, “o que faz pouca sombra”.

²¹⁴ “As florestas não descansam. Estão em elaboração constante, dentro do seu arcabouço gigantesco. O rio é quem comanda”. BOOP, 1968, p.220.

²¹⁵ Ao invés de “mirá-rapú-ité”, escolhemos “sapú-ité” pela aliteração em “s”. É uma figura de som que, no caso, intensifica o ritmo. É famosa no dito popular a expressão “o sabiá sabia assobiar”, por exemplo.

²¹⁶ O sufixo -íma significa *sem, ausência de, falta de, não*. GRENAND, 1989, p. 168. “tipííma”: pouco fundo, que não é fundo.

²¹⁷ Raul Bopp utiliza neste poema IV uma construção que não era considerada poética. Falar que algo é *podre*, *gosmento*, *desdentado* são adjetivos que surpreendem pela imagem do grotesco, arrematado com o verso *fede*. O nome tupi *Ipanema* :Y(água) + upaba (lago) + nema (fedorento), na junção dos termos apresenta também uma característica negativa de um local tão glamourizado.

Yepé tumuyesawa umuakanhemu mirá-itá

[um assobio assusta as árvores]

Kiririsawa uyukamirika

[Silêncio me machucou]

Uwari mimi senundé kití yepé sakaí

[Cai lá adiante um pedaço de pau seco]

Pum

Yepé sasemusawa uyasá kaá

[Um berro atravessa a floresta]

Amú nheenga-itá usika

[Chegam outras vozes]

Paranã uyuwika sembiwa-itá pitera rupí

[O rio se engasgou num barranco]

Umaã ixé yepé kururu kururu kururu²¹⁸

[Espia-me um sapo sapo sapo]

Iké aikwé mira pixesá

[Aqui tem cheiro de gente]

-Awá taá²¹⁹ indé?

[Quem é você?]

Ixé Buya Norato²²⁰

[- Sou Cobra Norato]

Asú amuawasá muruxawa-kunhã mimbira irumu

[Vou me amasiar com a filha da rainha Luzia]

²¹⁸ Reenfatizamos que as onomatopeias boppianas auxiliam na melodia e na sugestão da imensidão do espaço.

²¹⁹ Vejamos essa diferença linguística entre o padrão culto e a oralidade da fala. Em Aline da Cruz: (Fonologia e Gramática do Nheengatú, a língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa, 2011, p.330)

(623) QUEM ?

(a) Forma longa conservadora: awá taá? [awa ta. 'ʔa]

(b) > awata? [a.'wa.ta] (forma curta inovadora)

No registro oral, transcrito para o texto teríamos: “Awata indé?” (cap IV)”; “Awatá ana” > “awatana” (cap III). No entanto, preferimos apenas indicar a variação.

²²⁰ Buya Norato, “Cobra-Gente”, ressonância alegórica de Raul Bopp, o sopro da lenda. STRADELLI, 2014, p.453 “peíú” - soprado”. Na lenda, os pajés mandam que a mulher que teve duas crianças com a Cobra Grande (Buyawasú) as jogue no rio.

Yepepusawa Pisãwera

[Quinto capítulo]

Iké mbuesara ruka mirá-itá yara

[Aqui é a escola das árvores]

Aintá uyumbué uikú Paparisawa-iwí-resewara resé

[Estão estudando geometria]

- Penhẽ sesaíma pe rikwesawa suiwara. Perikuté peruyari paranã

[Vocês são cegas de nascença. Tem que obedecer ao rio]

- Aizu aizu! Yandé paranã purarawara

[Ai! Ai! Nós somos escravas do rio]

- Penhẽ pesú pepuraki yawewara yawewara

[Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre]

Perikú mundusawa pemunhã arã sawa-itá pepupeka arã kaá

[Têm a obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta]

- Aizu aizu ! Yandé paranã purarawara

[Ai! Ai! Nós somos escravas do rio]

Perikuté pemuyapumi mira pitunawasú resé

[-Vocês têm que afogar o homem na sombra]

Kaá aé mira ruayana

[A floresta é inimiga do homem]

- Aizu aizu ! Yandé paranã purarawara

[Ai! Ai! Nós somos escravas do rio]

Ayasá yaitiwa santá rupí

[Atravesso paredes espessas]

Asendú sasemusawa aizu-repísirú-ixé:

[Ouço gritos miúdos de ai-me-acuda:]

Aintá umupurará uikú wirá-itá

[Estão castigando os pássaros]

- Ti ramé pekwáu yumbuesawa perikute pepitá mirá-itá yawé

[Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores]

- Aizu aizu aizu . . .

[Ai ai ai ai...]

- Maã taá resú remunhã mi iwaté kití?

[O que é que você vai fazer lá em cima?]

- Arikúte ambeú yası resé mairamé aé usemu kaá rakwera²²¹ suí

[Tenho que anunciar a lua quando ela se levanta atrás do mato]

- Asuí indé?

[E você?]

-Arikúte²²² ambaka yasitatá-itá João Tupana rumuara pituna ramé

[Tenho que acordar as estrelas em noites de São João]

- Asuí indé?

[E você?]

- Arikúte musangawa ara²²³ usasá waá kaá tipisawa upé

[Tenho que marcar as horas no fundo da selva]

Tiug-tiug-tiug...

Twi-twi-twi

Puyepesawa Pisãwéra

[Sexto capítulo]

Asasá i ruru waá rembiwa rupí

[Passo nas beiras de um encharcadiço]

Yepé maã uyuyuráu

[Um plasma visguento se descostura]

²²¹ NAVARRO, 2016, p. 64. “Rakakwera (Sakakwera) [do tupi antigo **takypûera** (r,s), pegada, rastro]. GRENAN & FERREIRA, 1989, p.229 registra a variação “rakwera”. [k] é um fonema oclusivo desvozeado, portanto, a variedade oral deixa a estrutura silábica mais leve.

²²² ÁVILA, M.T, 2016, p.128. Dissertação. “Rikú”(ter, possuir) mais o advérbio “te”(mesmo, de fato), significando literalmente “ter mesmo”, por influência do português passa a significar “ter que”, “ter a obrigação de”.

²²³ “Marcar as horas” traz a questão de como os índios convivem com a natureza, não como domínio, mas de reciprocidade com o meio ambiente. Em nheengatu, a palavra “akayú” (ano) relaciona-se com a curta safra da fruta uma vez por ano. “Akayú piasú” refere-se ao Ano Novo, por exemplo.

asuí uyapumi²²⁴ sembiwa-itá tuyukapawa waá
 [e alaga as margens debruadas de lama]
 Amukuara asú iwí-rupitá-wasú membeka waá-itá
 [Vou furando paredões moles]
 Awari yepé kaá tipisawa upé
 [Caio num fundo de floresta]
 I punga waá, iakanhemu waá, maraúna waá
 [inchada alarmada mal-assombrada]
 Uyusendú tumuyesawa yepé unupa-nupasawa
 [Ouvem-se apitos um bate-que bate]
 Aintá umuisika uikú uyumunusuka uyumunusuka uikú
 [Estão soldando serrando serrando]
 Mayé mã aintá umunhã uikú iwí
 [Parece que fabricam terra]
 Adi! Aintá umunhã uikú tẽ iwí
 [Ué! Estão mesmo fabricando terra]
 Kamutí i puku waá-itá teresemu tuyuka irumu aintá tiapú
 [Chiam longos tanques de lodo-pacoema]
 Yurá aíwa i yuka waá-itá uyutikú
 [Os velhos andaimes podres se derretem]
 Tuyukapawa-itá uyumuapiri
 [Lameiros se emendam]
 Yaitiwa uyumuatiri waá-itá uyuyusena iwí upé
 [Mato amontoado derrama-se no chão]
 Nheenga tiapusawa-itá uyana makitintu
 [Correm vozes em desordem]
 Usasemu: Umbaá upudei!
 [Berram: Não pode!]

²²⁴ Yapumi: alagar, afundar, mergulhar, afogar. Este verbo é usado comumente entre os falantes do nheengatu na Amazônia porque seca e cheia é um fenômeno natural da região todo ano, com o degelo nos Andes e a estação das chuvas. O fenômeno de baixas e subidas em seus níveis são comandados pelos dois maiores rios: o rio Negro e o rio Solimões (que, ao se encontrarem, abaixo da cidade de Manaus, formam o rio Amazonas). A estiagem é entre novembro e março. E as chuvas mais intensas entre maio e setembro. Essa sazonalidade é notável porque apesar de se dizer período de estiagem o volume de água é imenso e, quando chega a cheia, muitas pedras, árvores e até mesmo ilhas que podiam ser avistadas, “mergulham”, “afundam-se” na água. Saber conduzir o barco em suas águas exige marinheiro experiente.

- Se irumu sera?

[- Será comigo?]

Asasá kaá wira rupí

[Passo por baixo de arcadas folhudas]

Kaá rawa mirĩ-itá upurandú:

[Arbustos incógnitos perguntam:]

-Ara²²⁵ yandé?

[- Já será dia?]

Kurasí muturisawa usasá mirá-itá rawa-itá pitérupi iwaté upé

[Manchas de luz abrem buracos nas copas altas]

Mira-itá i anama waá-itá

[Árvores-comadres]

Pituna pukusawa aintá uyupé kaá-itá yumimisawa rupí

[passaram a noite tecendo folhas em segredo]

Iwitú-iwitú-mirĩ upeyú mayé mã umukirika sakanga-itá

[Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos]

Uyuráu uyumpinimasa-itá ti waá yakwáu mayesawa

[Desmanchou escrituras indecifradas]

Pumukuisawa Pisãwéra

[Sétimo capítulo]

Aizu! Ixé se ranhẽ. Awatá asú

[Ai! Tenho pressa. Vou andando]

Amuakara tawuka-itá

[Furo tabocas]

-Mamé taá aikú?

[Onde estou?]

²²⁵ STRADELLI, 2014, p.323. “Ara: dia, terra, tempo, mundo”. Kurasí: sol. (kwá + ara + sy: a mãe deste dia). STRADELLI, 2014, p.349 “Coaracy- ara: tempo de sol. Estio, verão”. Por sua vez, “Amana-ara: inverno”, ou seja, tempo de chuva(“amana”).

Mirá rakanga-itá ti waá ukwáu²²⁶ ara umanhana ixé
 [Árvores de galhos idiotas me espiam]
 Íi umanú waá-itá usarú uikú i yuka arã aintá
 [Águas defuntas estão esperando a hora de apodrecer]
 Ayusiririka yepé tendawa upé masuí iwasú yasemu arã
 [Escorrego por um labirinto]
 Ape mirá i puruã waá-itá uwapika pitunawasú upé
 [com árvores prenhas sentadas no escuro]
 Sapú-itá yumasisawa irumu aintá usuú-suú²²⁷ iwí
 [Raízes com fome mordem o chão]
 Karawa i kiá waá-itá umpuãmu²²⁸ i munhãmundewa-itá
 [Carobas sujas levantam os vestidos]
 Mayé iruru waá mutiarisawa utikíri waá uikú
 [como cachos de lama pingando]
 Wasaí-itá setimã-wasú-waá-itá
 [Açaís pernaltas]
 Aintá umuyatimu sawa-itá merupí ara i pusé waá upé
 [movem as folhas lentas no ar pesado]
 [Mayé yandú retimã uyukutuka waá-itá i íwa resé]
 Como pernas de aranha espetadas num caule

²²⁶ Kwáu(saber); yukwáu (aparecer); yupukwáu (acostumar-se) possuem variações de pronúncia, sendo frequente a realização da vogal média aberta [ɔ] em lugar do ditongo decrescente : *kwó*, ou ainda , *kó*. Existe também a pronúncia *kwá* com apócope da semivogal final [u] ou sua substituição pela sílaba *wa* > *kwawa*. Já vimos também que é comum a apócope da sílaba átona *wa* em muitas palavras que possuem mais de duas sílabas: *kirimbawa* > *kirimbá* (forte, valente); *kurukawa* > *kuruká* (garganta), *watasawa* > *watasá*, *yupurungawa* > *yupurungá*. Nestes casos, referentes à apócope do *-wa*, demos preferência a manutenção de uma variante ou outra em tais vocábulos de acordo com a melopeia do verso.

²²⁷ Note estas ortografias também presente nos materiais didáticos produzidos no curso de Licenciatura Indígena ligado à UFAM (Universidade Federal do Amazonas): *usú-suú* > “*ususu*” (cap VII); “*mirá-itá*” > *miraita* (cap XI); “*Paraná-itá*” > *paranaita* (cap XI); “*rapú-itá*” > *rapuita* (cap XI); “*sesá-itá*” > *sesaita*. (cap XI). A meu ver, estes outros registros, na escrita, podem ser vistos, por vezes, como elemento perturbador ou até mesmo inaceitável, pelo alto grau de aglutinação e eliminação de acentos, ou seja, uma tendência incontrollada, confusa, indiscriminada à mudança. Vejamos, por exemplo, se *ruwaya* > “*seruwaya*”, ou se *mú* (meu irmão) > “*semu*”. Esta última palavra, por exemplo, pode se confundir com o verbo sair (“*semu*”). Argumenta-se que línguas como o inglês, por exemplo, não tem acentuação gráfica, mas a prosódia mantém suas sílabas tônicas e átonas normalmente. Ora, a Língua Geral, quando provida de alfabeto e escrita, é de uso restrito, em boa parte, à bacia do Rio Negro e, enquanto língua minoritária, sofre não obstante o perigo de extinção. É uma relação desigual, para dizer o mínimo, buscar essa comparação junto à língua inglesa, neste caso. Melhor seria aprofundar a relação do *nheengatu* com os estudos tupinológicos, da mesma maneira como se estuda o tronco indo-europeu do Latim para melhor percepção da origem das línguas denominadas neoromânicas (catalão, provençal, sardo, rético, dalmata) e neolatinas (espanhol, francês, romeno e português).

²²⁸ Note a síncope da vogal [u] do prefixo causativo -MU: *umupuãmu* > *umpuãmu*. Outros exemplos: *amupinima* > *ampinima* (escrevo), etc.

Miriti-itá upirari merupí i tapekuawasu-itá
[Miritis abrem os grandes leques vagarosos]
Kururu i pesúa usenúi amana
[Sapo sozinho chama chuva]
Tipí upé
[No fundo]
Yepé saimbé waá kutara umunuka yaitiwa
[Uma lâmina rápida risca o mato]
Werawa tiapusawa-mirĩ unheê: Aikwé asú!
[Trovãozinho roncou; já vou!]
Uri apekatu suí
[Vem de longe]
Yepé werawa tiapusawa i nheenga-wasú waá ukururuka waá
[um trovão de voz grossa resmungando]
Upirari yepé iwaka pisãwera upé
[Abre um pedaço do céu]
Ukukui iwí rupitá tiapusawa rupí pitunawasú upé
[desabam paredes estrondando no escuro]
Mirá-mirĩ ikerupi iwitú-wasú-itá irũ
[arvorezinhas sonham tempestades]
Pitunawasú-itá-anga umbau usú uikú merupí iwaka rupitá i puna waá-itá
[A sombra vai comendo devagarzinho os horizontes inchados]

Pumusapirisawa Pisãwéra

[Oitavo capítulo]

Amana uwari
[Desaba a chuva]
Umuyasuka uikú kaá
[lavando a vegetação]
Iwitú umundá mirá-itá sawa-wasú-itá waá itá
[vento saqueia as árvores folhudas]

I yuwá-itá ukataka ara upé

[de braços para o ar]

Umutumú kaá turusú

[sacode o mato grande]

Iwitú-itá pixuna uyumuatiri

[nuvens negras se amontoam]

Maíwa²²⁹ waá-itá aintá uwapika

[Monstros acorados]

Aintá umusinkindá iwaka rupitá sembiwawasú-itá

[Tapam os horizontes beçudos]

Pindawa-itá upitasuka iwaka

[Palmeiras aparam o céu]

Tiririka-itá usasemu

[Alarmam-se as tiriricas]

Sarakura mirĩ-itá unhengari unhengari unhengari

[Saracurinhas piam piam piam]

Wariwa mi sundé²³⁰ suí usikí mutawarisawa

[Guariba lá adiante puxa reza]

Ipawa²³¹-itá usururuka

[As lagoas arrebetaram]

Ií uyana waá uyumana mirá-itá rupitá

[Água rasteira agarra-se nos troncos]

Mirá rakanga tikanga waá-itá uyeréu-yéreu iwí rupí

[Rolam galhos secos pelo chão]

Tuyukapawa i puruã

[O charco embarriga]

²²⁹ GRENAND & FERREIRA, 1989, p.91, “Encantador. Exemplo, um espírito das águas”. Pode ser maíwa puranga (que atrai) ou puxiwera (repulsivo). Junta-se a isso o conceito de *saruá*: “é obrigação estrita do caçador que as encontrar (fêmeas grávidas) deixá-las ir em paz, sob pena de se tornar *panema* (azarado) e nunca mais voltar a ser caçador afortunado”. STRADELLI, 2014, p.480.

²³⁰ GRENAND & FERREIRA, 1989, p.179. “Senundé (renundé): – adiante de, à frente de (espacial); antes de (temporal)” é comumente expressa, hoje em dia, em sua forma reduzida sundé (rundé). O dicionário registra ambas as formas, tanto a forma longa quanto a sua contração.

²³¹ Do tupi “upaba”, por sua vez, ipawa” significa “lagoa”. Não confundir com a partícula “pawa”(completude, totalidade).

Kaá mirĩ-itá irumu uri waá ií upé
[com o vem-vem de plantinhas miúdas de enxurrada]
Mirá uyuyari waá-itá tuyuka upé usenúi awá uyuka arã aintá
[Árvores encalhadas pedem socorro]
Uyuká-mirá-itá asú-puranga-rikuesawa uyuyumana
[Mata-paus vou-bem-de saúde se abraçam]
Iwaka umusikindá suá
[O céu tapa o rosto]
Amana uwari...uwari...uwari...
[Chove...chove...chove]

Puirundisawa Pisãwéra

[Nono capítulo]

Ape ayusupari ana aikú
[Ai que estou perdido]
Kaá tipisá²³², i akanhemu waá, puxiwera pawa yuíri
[num fundo de mato espantado mal-acabado]

Ayari²³³ tuyuka marika²³⁴ upé
[Me atolei num útero de lama]
Iwitú kirimbasawa uyumukwaíra
[o ar perdeu o fôlego]
Yepé pixesá i nema waá uyumusãi
[Um cheiro choco se esparrama]

²³² Aproveitamos a variante oral (“tipisá”) para efeito de rima e ritmo.

²³³ Note que a liberdade modernista lhe autoriza esta próclise em frases iniciadas por verbos, embora a ênclise seja o procedimento mais usual do autor. Neste caso, soa mais eufônica e natural. Foi necessária toda a revolução estética e ideológica do Modernismo brasileiro, no início do século XX para que se valorizasse esta influência da fala.

²³⁴ “marika”, forma proveniente do português “barriga”. As consoantes /m/ e /b/ são bilabiais e /k/ e /g/ são velares, no tocante ao ponto de articulação, coincidem. Cada língua tem seus próprios meios de responder às necessidades de seus falantes, mesmo ao tomar empréstimos de outras línguas, no caso, o português. Por se tratar de texto poético não temos aqui uma função denotativa, objetiva, direta, mas sim, conotativa do termo, no sentido ampliado de matriz, fonte, manancial, “ventre” de lama. Tuyuka (lama) também pode ser traduzido por “iwí memebeka” (terra mole).

Uruá aintá uikú uyumusurisá upé tuyukapawa²³⁵ upé

[Mexilhões estão de festa no atoleiro]

Mirá-itá uyuyari waá-itá rakakwera

[Atrás de troncos encalhados]

Asendú waxiní sasemusá miri²³⁶

[Ouço guinchos de um guaxinim]

Mayé uri pu amú awá kwá pitunawasú ti waá²³⁷ upawa upé

[Parece que vem alguém nesse escurão sem saída]

- Aiá. Awá uri²³⁸ uikú ape?

[- Olelé. Quem vem lá?]

- Ixé Tatu Tikangawa wapikasa²³⁹

[- Eu sou o Tatu-de-bunda-seca]

- Ah, kumpa Tatu

[-Ah, compadre Tatu]

Puranga retana reyúri iké

[que bom você vir aqui]

Aputari rembué²⁴⁰ ixé mayé asemu arama kwá kuruká i yuka waá suí

[Quero que você me ensine a sair desta goela podre]

- Aramé reyupitasuka se ruwaya resé, ixé asikí asuí indé

[-Então se segure no meu rabo que eu le²⁴¹ puxo]

²³⁵ NAVARRO, 2016, p. 57. “A partícula PAWA (ou PÁ) expressa totalidade, completude. Composição “tuyuka”(lama) + pawa (totalidade) = “lameiro”

²³⁶ Esta tradução privilegia a prosódia poética alcançada pelas vogais no nheengatu.

²³⁷ Escreve-se “ti waá” e existe a ortografia “tiwa”. Na verdade, a segunda forma é mais difícil para o iniciante em nheengatu por ser um uso contraído, sem acentuação e também pelo uso do “- TIWA” como formador do substantivo coletivo. Por exemplo, existe a coexistência de “tiwa urikú” e “ti urikú waá” (“que não tem”).

²³⁸ NAVARRO, 2016, p. 44 “O verbo YURI (- vir) apresenta uma irregularidade: na terceira pessoa tem a forma URI”.

²³⁹ O primeiro companheiro de viagem, o tatu. Na sua amizade, Norato vai até o Putirum (Festa onde *viram gente*) e ao final do livro chegam à casa da Cobra Grande, cuja fuga com sua noiva acelera o fim da trama. Esse é um ponto de inflexão do enredo pois “a terra fede atoleiros” e esta nova amizade de Norato faz a tristeza ir embora e as forças, gradativamente, renovam-se.

²⁴⁰ No tupinambá, as nasais possuíam alofones prenasalizados [mb,nd,ng]. São oclusivas sonoras [b,d,g]. Esse segmento complexo [mb], em início de palavra, como já citado, pode ser arcaísmo, vestígios da língua tupinambá falada antes da língua geral. No caso, (“mbeú” – contar) torna mais perceptivo que a vogal deve ser pronunciada como oral (CRUZ, Aline da, p.62, 2005).

²⁴¹ “Um pronome a mais integra a língua do poeta: o pronome *lê*, em vez de *lhe*, na função de *o*. Autêntica inovação essa do *lê*, como outras, de sintaxe, dispersas pelo poema”. MÁRIO de ANDRADE, apud Raul Bopp, 1968, p. 175).

Mukuipusawa Pisãwéra

[Décimo capítulo]

Kuíri

[Agora]

Aputari yepé paranã uyupuru waá ayasuka arã

[quero um rio emprestado pra tomar banho]

Aputari akiri musapiri ara asuí musapiri pituna

[Quero dormir três dias e três noites]

Akutipurú tipusí irumu

[com o sono do Acutipuru]

-Indé resarú ixé

[- Você me espere]

Arirewara²⁴² asú ambeú indé arã yepé bembeusawa²⁴³

[que depois vou *le* contar uma história]

Mukuipuyepesawa Pisãwéra

[Capítulo Onze]

Apaka

[Acordo]

Yasí usemu sesa-itá tipisá irumu

[A lua nasceu com olheiras]

Kiririsawa²⁴⁴ sasí kaá pitérupi

[O silêncio dói dentro do mato]

Yasitatá-itá²⁴⁵ uyupirari

[Abriram-se as estrelas]

Íi turusú waá-itá uyaruka tipusí irumu

²⁴² STRADELLI, 2014, p.473. “Depois, após, em seguida”. *Se* riré (depois de mim), *ne* riré (depois de ti). Utilizamos pronomes de segunda classe com esse advérbio de tempo.

²⁴³ Como já mencionamos, na língua oral ocorre a variante “bembeusawa” para “marandua”(história). A opção deve-se pela sonoridade harmônica com “arirewara” no início da frase.

²⁴⁴ “Sasiasasawa”(tristeza) também foi lembrado. Preferimos manter “kiririsawa” (silêncio). Nas ocasiões em que a comunidade está mais vazia devido às viagens para São Gabriel, o silêncio gerado pode ser identificado como tristeza talvez pelo *modus operandi* coletivo desta população indígena.

²⁴⁵ GRENAND & FRANÇOISE, 1989, p. 244. Registra-se a variante “yasitá”, forma oral contraída para “yasitatá-itá”.

[As águas grandes se encolheram com sono]
 Pituna i kweré upituú
 [A noite cansada parou]
 Aizu Kumpa!
 [Ai, compadre!]
 Aputari asendú yepé muapusá membeka
 [Tenho vontade de ouvir uma música mole]
 Uyumuatá waá tuwí pitérupi
 [que se estire por dentro do sangue]
 Muapusá urikú waá sesawa yasí yawé
 [música com gosto de lua]
 asuí tuixá Luzia membira pira yawé
 [e do corpo da filha da rainha Luzia]
 Umun^hã waá asendú yuiri
 [que me faça ouvir de novo]
 Paranã-itá purungitasawa
 [a conversa dos rios]
 Ururi waá yakasawa pé resewara
 [que trazem queixas do caminho]
 Asuí nhenga tiapusá uri waá-itá apektú suí
 [e vozes que vêm de longe]
 Sasemusá aia aia aia
 [surradas de ai ai ai]
 Asasá urirí-rirí waá
 [Atravessei o treme-treme]
 Asasá Xibuíwasú ruka upé
 [Passei na casa do Minhocão]
 Axari se anga Suú-tipipura supé
 [Deixei minha sombra para o Bicho-do-Fundo]
 An^hũ²⁴⁶ tuixawa Luzia membira resewara
 [só por causa da filha da rainha Luzia]

²⁴⁶ Desde os cronistas viajantes e da língua tupi já se notara a ausência do F, L, R. No poema “Vício da fala”, Oswald escreve “para telha dizem teia / Para telhado dizem telhado”. Como em nheengatu não tem a consoante /ʎ/ (símbolo fonético do “lhê”) é substituída pela semivogal /ý/ pois possuem ponto de articulação próximos. O mesmo ocorre na produção do **nh**, por isso o negrito para lembrar a oralidade do poema.

Arasú pusanga sakwena waá
 [Levei puçanga de cheiro]
 Asui taiura pirera
 [e casca de tinhorão]
 Fanfan kaá rawa irumu
 [Fanfan com folhas de trevo]
 Asuí mikura-kaá rapu-itá²⁴⁷
 [e raízes de mucura-caa]
 Ma²⁴⁸ ne maã uyumunhã mayé aputari waá
 [Mas nada deu certo...]
 Awatá yepé panemasawa²⁴⁹ irumu
 [Ando com jurumenha]
 Umunhã waá yepé sasisá mirĩ²⁵⁰ yané resé
 [que faz um doizinho na gente]
 Asuí uyuwakí yané ruwí resé merupí-rupí²⁵¹
 [e mexe com o sangue devagarinho]
 Aizu Kumpa
 [Ai compadre]
 Té remunhã tiapusá

²⁴⁷ NAVARRO, 2016, p.31 “O relativo *que*, em nheengatu, é WAÁ (no plural, WAÁ-ITÁ). Vem após um verbo, um adjetivo, um substantivo, etc. Vindo após um substantivo com possessivo, significa *cujos*”. Note as grafias : “Ururi waá” > Ururiwa (cap XI); “Íi turusú waá-itá” > waita (cap XI); “Uyumuata waá” > Uyumuatawa (cap XI); “Uri waá” > uriwa (cap VIII); “uri waá-itá” > uri waita (cap XI); i rurú waá (cap XI) > iruruwa. Além de perder a tônica na final (fala-se iruRUwa, por exemplo) cria-se a ambiguidade com palavras como sangawa (exemplo, retrato ou munhangawa (obra, feita). Enfim, não estamos aqui para eleger certas formas como “formas certas”, em detrimento de outras. Por isso, empregamos notas de rodapé para indicar essas variações da língua. Não subescrevemos aqui nenhum purismo linguístico, mas é fato que o nheengatu atual já sofreu muita influência do português, processo gradual, que se acentuou na fase mais recente com a língua portuguesa sendo vinculada pela televisão e internet, por exemplo. E é fato também que um “estrangeirismo” desmedido, pode gerar um empobrecimento, a médio e longo prazo, fazendo com que palavras nativas possam entrar em desuso. Ao invés de disputas sincrônicas, por vezes marcadas por argumentos ahistóricos, talvez uma ênfase maior no aspecto diacrônico, quer dizer, aprofundar a relação do nheengatu com os estudos tupinológicos, como já foi expresso aqui, seja um campo mais profícuo para a condução destes debates.

²⁴⁸ STRADELLI, 2014, p.402. “Ma: mas, porém, entretanto”. A conjunção adversativa “mas” do português foi transmitida ao nheengatu. Atualmente, falantes grafam como ma ou mã.

²⁴⁹ Andar de jurumenha, de muxoxos, ruídos com a boca, demonstrando insatisfação. Utilizamos Panema “infeliz na caça ou na pesca, mofino, imprestável, sem expediente” STRADELLI, 2014, p.448. O contrário é o adjetivo “marupiara” (sortudo, feliz, afortunado). GRENAND, 1989, p. 98. “Marupiara ramé, yandé yayuká maã yambaú rã (Quando a gente está com sorte, mata alguma coisa para comer).

²⁵⁰ NAVARRO, 2016, p.35. “Mirĩ é um adjetivo que significa *pequeno*”(…) -Wasú forma aumentativos. Por exemplo, buya > buyawasú ; buyasú (Cobra Grande).

²⁵¹ NAVARRO, 2016, p.86. Merupí-(me)rupí: nas regras de reduplicação, as sílabas átonas que separam os membros desaparecem.

[não faça barulho]
 Tuixá Luzia membira
 [que a filha da rainha Luzia]
 Araniíma ukíri rē uikú
 [Talvez ainda esteja dormindo]
 Aizu mamé pu uwatá uikú
 [Ai onde andaré]
 Nhãsé ixé anhũ aputari
 [porque eu quero somente]
 Amaã ne resá-itá i rurú waá yakira irumu
 [ver os seus olhos molhados de verde]
 Ne pira **uyumuatá** waá kana-rana yawé
 [seu corpo alongado de canarana]
 Araniíma uwatá apektú
 [Talvez ande longe]
 Asú ayeréu watasara²⁵²
 [e eu virei vira-mundo]
 Arikú arã manungara²⁵³ mirĩ
 [para ter um querzinho]
 Tuixa Luzia mimbira²⁵⁴ suí
 [da filha da rainha Luzia]
 Aizu té remunhã tiapusá²⁵⁵
 [Ai não faça barulho]

²⁵² NAVARRO, 2016, p.56 “O sufixo -SARA indica o agente. Ele geralmente é usado quando quando se quer dar a ideia de *hábito, profissão*. (...) A forma *munhangara* veio diretamente do tupi antigo, onde o verbo *monhang* forma o deverbais *monhangara, fazedor*. Pela mesma razão temos *munhangawa, feitura, obra*”. Optamos por *watasara* como *aquele que caminha*. Lembrar que Bopp anuncia nos primeiros versos que “Awatá-watá asú” (Vou andando caminhando caminhando). E o roteiro de viagem é o acesso à “floresta cifrada” do autor, universo em expansão, plástico e dialógico.

²⁵³ “manungara mirĩ”, *literalmente*, “alguma coisinha”, ao adjetivar (“mirĩ”) o pronome indefinido (“manungara”).

²⁵⁴ Bopp não nomeia sua “Dulcinea amazônica”, isto é, durante todo o livro, sentimo-nos como o antigo rapsodo que invocava à musa, numa esfera do ser idealizado, o ideal do amor submisso que oculta a identidade da amada. A Cobra Grande, por sua vez, disputa com ele a moça na trama final.

²⁵⁵ NAVARRO, 2016, p.104. “Kerpi (se) - sonhar”. STRADELLI, 2014, p. 399. “Kerpi manha: a mãe, a origem do sonho.(...) Tupana manda recados, e a alma quando volta relembra muitas vezes, senão sempre, o que viu no tempo em que esteve fora, temos duas espécies de sonho: uns que representam a vontade de Tupana e que o tapuia acata e cumpre, procurando conformar-se com a vontade neles expressa, como avisos divinos; e outros que nada são e nada valem. A dificuldade está em distinguir uns dos outros, ofício que pertence aos pajés, embora eles também nem sempre acertem(...)”. Neste momento, Norato adormece e a canção encerra o capítulo XI. O poeta dorme, um amolecimento que traz a presença da filha da Rainha Luzia, por enquanto, em sonho.

Considerações finais

Creemos que a tradução de “Cobra Norato” do português para o nheengatu e todas as considerações feitas neste trabalho possam ter trazido contribuições para a compreensão da gênese do Modernismo brasileiro e para o desenvolvimento de nossa literatura no século XX. Por trás dele se encontra, com efeito, a aspiração de se superar definitivamente a situação de subordinação colonial e de dominação imperialista sobre os recursos nacionais, estabelecendo-se um quadro de maior autonomia, identificado com o de uma verdadeira Nação. Também não é mero acaso que, num país com passado de colonização e exploração, como o Brasil, a ideia de *formação* seja um tema recorrente (livros como “*Formação* do Brasil contemporâneo”, de Caio Prado Jr., 1942; “*Formação* econômica do Brasil”, de Celso Furtado, 1958; “*Formação* da literatura brasileira”, de Antônio Cândido, 1959, entre outros escritos que, mesmo não estando no título das obras, não escondem que é a mesma ordem de preocupações que os inspira), sendo que, até mesmo nos dias atuais, quando falamos de arte, falamos de formação de leitores(as), de público para o teatro, cinema, dança etc.

Nas primeiras décadas do século XX, o primeiro momento modernista e a Antropofagia tiveram papel decisivo na literatura e arte brasileiras, à medida que buscaram o rompimento com a visão eurocêntrica e incorporaram a diversidade de etnias e culturas num movimento de transculturação. Se a primeira atividade econômica girava em torno do pau-brasil, Oswald de Andrade batizou seu livro de estreia com o mesmo nome. Sua exortação para que todos criassem uma arte que tivesse uma expressão linguística nacional e que aproveitasse os temas populares e o folclore foi o projeto da “língua do modernismo”, propondo uma volta para dentro do país em sua realidade étnica, antropológica e, sobretudo, antropofágica.

Naquele momento, a grande maioria dos nossos escritores modernistas, em prosa e verso, prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar por entre as linhas dos poemas e dos romances. Isto significava abrir espaços e dar voz a um mundo até então mantido apartado das manifestações literárias, com raras exceções (onde se incluiria Lima Barreto, por exemplo). É o que compreendeu Bopp, que ainda se mantinha atado, em seus primeiros textos, a uma estrutura erudita e em formas que se mantinham presas a modelos neoparnasianos da língua culta, muito embora já se percebesse, na sua passagem da juventude à vida adulta, a emergência de um ou outro verso simbolista em direção a uma forma mais livre, que vai preparar a transfiguração lírica que se operaria ao juntar-se, em São Paulo, ao casal

“Tarsiwald” (Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade) e ao furacão modernista, em virtude de suas andanças pelo Brasil, a qual sua expressão poética refletiria, pois, em Bopp, o poeta aparece inseparável de sua poesia, a aventura humana corre paralela aos escritos literários.

Em se tratando dos roteiros boppianos e de seu encontro com as lendas indígenas, dentro do *ethos* antropofágico e da estética modernista, o trabalho de tradução do poema para o *nheengatu* nos conduziu à discussão e apreciação do significativo material documental antropológico e linguístico de autores e autoras que, por meio dos registros de mitos e narrativas, produção de dicionários e documentação não apenas literária, influenciaram a construção de uma literatura nacional que levou em conta as ressonâncias do arcabouço literário amazônico e seus povos originários, o que nos possibilitou um percurso tradutológico enquanto relação com estes saberes, com a experiência sociocultural junto aos falantes do *nheengatu* no Alto Rio Negro.

Creemos que tais estudos possam, portanto, contribuir para que muitas luzes sejam lançadas para o passado e para projetos de futuro do país. O tupi e as línguas gerais dele surgidas estiveram presentes nas obras de Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, no Brasil colonial, José de Alencar e Gonçalves Dias, no período romântico e modernistas como Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, dentre outros tantos, que também recorreram à temática indígena ao buscar as raízes da identidade brasileira. Por sua vez, o *nheengatu*, também chamado de *tupi moderno*, desenvolvimento da língua geral amazônica colonial, é ainda falado por cerca de 6.000 pessoas, tendo grande importância histórica por ter sido a língua mais usada naquela região da América do Sul, tanto no Brasil, como na Colômbia e na Venezuela. Dessa forma, são louváveis os processos de revitalização e enriquecimento dessa língua e, no caso particular deste trabalho, pelo estímulo ao diálogo com a tradição literária de cânones acadêmicos no campo da poesia.

Nas nossas melhores páginas de literatura, o personagem Quaresma, protagonista do livro de Lima Barreto, devaneava em meio às leituras de obras sobre a história do Brasil, mergulhado no mundo dos sonhos patrióticos, até que sua loucura emerge e toma a todos de surpresa quando propõe, “*usando do direito que lhe confere a Constituição, (...) pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro*”. Em que pese o caráter quixotesco e o desconhecimento que perdurou por muito tempo das diferenças entre essas duas línguas diferentes, o tupi e o guarani, existe aí, uma

vontade de não subscrever o etnocentrismo do período colonial e do período monárquico do Brasil.

A literatura escrita por indígenas é um fenômeno relativamente recente para esses povos originários, mas já há vários autores com projeção nacional e internacional, integrando acervos de bibliotecas com seus livros. Como vimos, esse florescimento não seria possível sem a revolução linguística, em nível nacional, a reboque do movimento modernista, do início do século XX, aliado à Semana de 22, que se constituiu nos entrelaçamentos das memórias-narrativas registradas no século XIX. Os indígenas descobriram na escrita como defender sua história e sua autodeterminação. A poesia tem um compromisso básico para com os direitos humanos. Talvez não tenha outra finalidade senão a de humanizar e, para este trabalho, o direito à literatura, como preconizou Antônio Cândido, é um testemunho concreto para a construção de sociedades mais livres e mais fraternas.

O “Manifesto Antropófago” é mais diretamente político do que o manifesto anterior de Oswald, “Manifesto Pau-Brasil”, que foi criado no interesse de propagar uma poesia brasileira para exportação. O “Manifesto” tem sido frequentemente interpretado como um ensaio em que o argumento principal propõe que a história do Brasil de “canibalização” de outras culturas é sua maior força, enquanto joga com o interesse primitivista dos modernistas pelo canibalismo como um suposto rito tribal. O canibalismo se torna uma forma do Brasil se afirmar contra a dominação cultural pós-colonial europeia. Como vimos, é, simultaneamente uma celebração do povo de língua tupi, que praticava certas formas de canibalismo ritual (conforme detalhado nos escritos do século 16 de André Thévet, Hans Staden e Jean de Léry), e um exemplo metafórico de canibalismo: ele (Oswald) “come” Shakespeare. Claro está que estamos falando de um alimento muito particular: reconhecer a importância do dado cultural no que diz respeito à “alimentação” do homem compreendida no fenômeno da absorção/digestão da alteridade cultural. Tratamos, conseqüentemente, de esclarecer esse termo/conceito, o *ethos* antropofágico, assumido de forma crítica, oferecendo, desta maneira, uma contribuição e problematização aos estudos históricos, antropológicos e, é claro, literários da contemporaneidade.

Negar que a Antropofagia como movimento tinha pouco a ver com uma política cultural pós-colonial por ser muito “heterogênea”, parece-me evidenciar que quando falamos em argumentos abrangentes, pensamentos universalizantes e plurais, estes são cada vez mais subtraídos e refutados, num mundo em que a luta identitária acaba se tornando um conjunto de peças que nunca formam um mosaico, porque há superposições e há colisões, em que cada

pauta identitária tende a se fragmentar em um processo infinito e, esta fragmentação infinita, assumida como destino, vê como passo seguinte a ortodoxia do “lugar de fala”. Lutas identitárias fazem definitivamente parte do horizonte político do século vinte e um. Há boas razões históricas e sociais para que elas existam. Mas é possível dizer que Marx achava que nenhuma outra identidade importava, exceto a de classe social? Sentir-se um ente moralmente superior é sempre preferível a ter maior número de votos ou a democracia não tem mais o princípio que para governar você precisa ter a maioria do seu lado? É possível não reconhecer o valor de ruptura do Modernismo brasileiro e seu legado por uma falta de alinhamento, consonância ou correspondência com costumes, sentimentos e pensamentos de outra época, ou seja, esta em que vivemos?

Como mencionamos, esta tradução compreende os primeiros onze dos trinta e três capítulos do livro “Cobra Norato”, de Raul Bopp. Traduzir enquanto trabalho estético, texto de poesia, orientado para a cultura-alvo, no sentido de construir pontes possíveis e quiçá, o melhor dos dois mundos: apuro com o exercício de linguagem e a literatura respeitada em suas especificidades: o código da língua (significantes e significados) que se voltam sobre o próprio código (função poética) e constroem o sentido daí, de dentro para fora. Poesia utiliza como material as palavras, sendo assim, evoca sua atmosfera poética pela surpresa do jogo semântico-lexical, pela descoberta do novo sobre o que parecia trivial. Centralizada não apenas na mensagem, revela recursos imaginativos criados pelo(a) emissor, de caráter sugestivo, conotativo, ela, a poesia, é metafórica e metalinguística, e sua tradução “assim concentra-se tanto mais nos signos verbais (eixo da seleção, relação de semelhança sonora), e menos na informação a ser entregue (eixo da combinação, relação de contiguidade)”. (JAKOBSON, 2000, p. 130). Podemos usar, como exemplificação, um esquema de tradução retirado do capítulo “Tradução como criação e como crítica” (HAROLDO, 1992, p. 45), no qual o poeta-tradutor, ao observar o texto maiakovskiano (“Gdié on / bronze zvon/ ili granita gran”) pretere a tradução literal (“onde o ressoar do bronze ou a aresta de granito”) pela solução “onde / o som do bronze / ou o grave granito”, pois afirma que “o efeito desejado pelo poeta (Mayakóvsky) levou-nos a *traduzir* a aliteração, antes que o sentido”.

Historicamente, seguindo o rastro histórico do tupi antigo ao nheengatu, não pudemos deixar de levar em conta o fundo e o contexto, isto é, a maneira como foi sua trajetória de ascensão e declínio e um pouco da sua situação atual. A proposta de rastrear esse percurso é optar por uma temática que, pela profusão de estudos, está longe de ser esgotada. Atualmente, falam-se a língua étnica e o português. É importante salientar que o nheengatu e outras

línguas de diferentes etnias constituem, juntamente com o direito à terra para as populações indígenas, importante fator de identidade cultural. Assim, muitos procuram aprendê-lo (no caso de etnias de outros domínios linguísticos) ou mesmo reaprendê-lo (no caso de etnias fortemente aculturadas), com o intuito de buscar resgatar suas raízes culturais matriciais.

Para mudar o modelo de civilização que conhecemos e suscitar o surgimento de uma nova via política para as nações e a humanidade, defender a solidariedade entre os países, propagar afeto e felicidade, o exercício da cidadania ainda precisa sair do discurso e ir para além do ativismo político, com uma abordagem do bem-estar que inclua vida espiritual, social e relações corretas com a natureza como valores tão importantes quanto a busca pela prosperidade material. Hoje, muitas vozes se descolam do *business as usual* ao defender valores capazes de enfrentar comportamentos predatórios.

Evidentemente, é tempo de se pensar, a partir dos pontos de vista indígenas, na atividade tradutológica como meio de uma aproximação cultural diferente, como marcador das diferenças contrapostas, já que muito da produção de textos traduzidos, em geral, perpetuam tendências dominantes de perspectiva eurocêntrica. Muito embora as atividades tradutórias sejam muito antigas, a elaboração de teorizações sistematizadas e, em especial, a consolidação dos Estudos da Tradução como área acadêmica, constituem fenômenos relativamente recentes e muitas questões referentes a uma reflexão acerca de sonhos e desejos de libertação que configuram produções ficcionais, especialmente no campo da poesia, servem para se repensar a tradução e seu futuro num mundo complexo e desigual como é o nosso.

Bibliografia

Referências-base da pesquisa

- AMORIM, Antônio Brandão de (1865). *Lendas em Nheengatu e em Português*. Manaus: Fundo Editorial ACA, 1987.
- ANCHIETA, José de. *Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.
- BOPP, R. *Cobra Norato e outros poemas*. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- FIGUEIRA, Luís. *Arte da Língua Brasílica*. Lisboa: Manuel da Silva, 1621.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto. *O Selvagem*. São Paulo / Belo Horizonte: EDUSP / Editora Itatiaia, 1975.
- RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba Amazonense*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1890.
- STRADELLI, Ermanno. *Vocabulário português-nheengatu e nheengatu-português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

Referências teóricas e gerais

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- AVERBUCK, L.M. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Prefácio de Guilhermino César. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1985.
- ÁVILA, Marcel Twardowsky. *Estudo e prática da tradução da obra infantil. A terra dos meninos pelados, de Graciliano Ramos, do português para o nheengatu*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 2016.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

- BANDEIRA, M. Poesia e Prosa. Volume II. p. 1275. In: *Poesia e verso*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Gulbenkian, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). 2013. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Comentários: Fernando Camacho. Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>. Acesso em: 16/04/2020.
- _____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Sobre o conceito de história. 7. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Obras Escolhidas. Vol.1, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Vol.3. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESSA FREIRE, J. R.: *Da Língua Geral ao português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia*. (Tese de doutorado. UERJ, 2003)
- _____. *Rio Babel. A história das línguas indígenas na Amazônia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004.
- _____. Tradição oral e memória indígena: a canoa do tempo. *América: descoberta ou invenção*. 4 Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BOÉTIE, Étienne de la. *Discurso sobre a servidão voluntária* (trad. Laymert Garcia dos Santos. Comentários Pierre Clastres, Claude Lefort e Marilena Chauí). São Paulo: Brasiliense, 1999.
- BOPP, R. *Poesia completa*. Organização de Augusto Massi. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- _____. *Vida e morte da Antropofagia*. Apresentação de Régis Bonvicino. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. *Putirum e coisas do folclore*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.
- _____. *Samburá: notas de viagens & saldos literários*. Rio de Janeiro/Brasília: Editora Brasília, 1973.
- BOSI, Alfredo. *O ser e tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- _____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas* (1913-1956). São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e Criação. *Cadernos de Tradução*, UFSC, Florianópolis, v. 1, n. 4, 1999.
- CALBAZAR, Aloísio; RICARDO, Carlos Alberto (ed.). *Povos Indígenas do Alto e Médio Rio Negro: uma introdução à diversidade cultural e ambiental do noroeste da Amazônia brasileira*. São Paulo: Instituto Socioambiental (ISA); São Gabriel da Cachoeira: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2006.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- CASCUDO, L. da C. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.
- CASASNOVAS. A. *Noções de língua geral ou nheengatu*. 2.ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2006.
- CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o Estado - pesquisas de antropologia política* (trad. Theo Santiago). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CRUZ, Aline da. *O resgate da Língua geral” – Modos de representação das unidades linguísticas da Língua Geral Brasileira e do Tupi Austral na obra de Martius (1794-1868)*. (Dissertação de mestrado. USP, 2005)
- _____. *Fonologia e gramática do nheengatu: a língua geral falada pelos povos baré, werekena e baniwa*. Tese de Doutorado - Vrije Universiteit, Amsterdam, 2011.
- D’ALEMBERT, Jean le Rond. Observações sobre a arte de traduzir em geral e sobre este ensaio de tradução em particular. Tradução de Lea Mara V. Staut. In: TORRES, Marie Hélène C. (Org.), *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2004.
- DOLET, Étienne. Como traduzir bem de uma língua a outra. Tradução de Nícia Adan Bonatti e Marc Goldstein. In: FURLAN, Mauri. (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*, v.2. Florianópolis: UFSC, 2006.
- DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Brasília: UNB, 1997

- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. *Translatio*, n. 5, Porto Alegre, 2013.
- _____. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.
- FARIA, Ivani Ferreira de. *Metodologias Participantes e conhecimentos indígenas na Amazônia: propostas interculturais para autonomia*. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio-INL-MEC, 1976.
- FREYRE, Gilberto de Mello. *Casa Grande & Senzala: Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato: O poema e o mito*. Rio de Janeiro: São José, 1962.
- GRENAND, Françoise; FERREIRA, Epaminondas Henrique. *Pequeno Dicionário da língua geral*. Manaus: Secretaria da Educação do Estado do Amazonas (Seduc), 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWES, R.A (ed.) – *On translation*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1959.
- KOCH-GRUNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulinpague e Arekuná. In: MEDEIROS, Sérgio (org). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LIVRO DE CÂNTICOS NHEENGATU/PORTUGUÊS. São Gabriel da Cachoeira, S/D.
- LEFEVERE, André. Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.
- _____. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Mattos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- MARX, K. *O capital*. São Paulo: Abril Cultural, v. 1 e v.2, 1982.
- MASSI, A. Introdução. In: BOPP, R. *Poesia completa de Raul Bopp*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

- MERLEAU-PONTY, M. *De Mauss a Claude Lévi-Strauss*. In: Os pensadores. São Paulo, Abril, 1984.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios - Livro I* (tradução de Sérgio Milliet). Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.
- NAVARRO & ÁVILA. *Histórias em Língua Geral da Amazônia*. São Paulo: Centro Ángel Rama - USP, 2017
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método Moderno de Tupi Antigo – A Língua do Brasil dos Primeiros Séculos*. 3.ed. São Paulo: Global, 2005
- _____. *Dicionário de Tupi antigo, a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013
- _____. *Dicionário de Tupi antigo, a língua indígena clássica do Brasil*. (Tese de Livre-Docência apresentada à FFLCH /USP, São Paulo, 2006).
- _____. *A problemática linguística do Renascimento às missões e as gramáticas da língua Tupi de José de Anchieta e Luís Figueira* (Tese de doutoramento apresentada à FFLCH /USP, São Paulo, 1995).
- _____. *Curso de língua geral amazônica*. 2.ed. São Paulo: Centro Ángel Rama, FFLCH/USP, 2016
- _____. “O último refúgio da língua geral no Brasil”. In: *Revista de Estudos Avançados da USP*, v.26, p.245-254, 2012.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa em América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982.
- RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. (trad. Fernando Jorge). São Paulo: Linográfica Editora, 1973.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. *Línguas brasileiras - para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.
- _____. “Tarefas da Linguística no Brasil”. *Estudos Linguísticos: Revista Brasileira de Linguística Teórica e Aplicada*, vol.1, n.1, 1966.
- ROSA, J.G. “Meu tio o Iauaretê”. In: *Estas estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. (tradução de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Ática, 1989

- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2012.
- SÃO GABRIEL DA CACHOEIRA. Câmara Municipal. Lei 145 de 11 de dezembro de 2002. Disponível em : <https://site-antigo.socioambiental.org> . Acesso em: 19 abril de 2019.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Língua Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de Tradução. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMAN, Werner. (Org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, v.1, 2001.
- SOUZA, Elias Brasilino de. *Cidadania indígena, políticas públicas e desafios da sustentabilidade no Alto Rio Negro*. Manaus: Editora Universidade do Estado do Amazonas (EDUA), 2012.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, R. (org.). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo. Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1992.
- SPIX, Johann B. von & MARTIUS, Carl F.P. von. *Viagem pelo Brasil*. 4ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.
- TAUSSIG, Michel. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- _____. *Diabo e o Fetichismo da Mercadoria*. São Paulo: Unesp, 2010.
- TORRANO, Jaa. "O mundo como função de musas". In: *HESÍODO. Teogonia, a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- TURNER, V. W. *O Processo Ritual - Estrutura e Anti Estrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- _____. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.
- TZVETAN, Todorov. A poética estrutural. In: *Estruturalismo e Poética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971
- VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. João Alexandre Barbosa (org.). Tradução de Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. (tradução de Laureano Pelegrin, Lucineia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin). São Paulo: EDUSC, 2002

- _____. A invisibilidade do tradutor. In: *Palavra 3*. (1995) pp. 111-134. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, 1995.
- _____. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 1992.
- VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Da presentificação do invisível à imitação da aparência”, p.295-308. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. (trad. M. Irene de Q.F. Szmrecsányi e Tamás J.M.K. Szmrecsányi). São Paulo: Pioneira, 2001.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXO I

Legenda:

LV: Língua Vernácula;

LVS: Línguas Vernáculas;

LGA: Língua Geral Amazônica;

LP: Língua Portuguesa

Fonte: BESSA FREIRE, J. R.: *Da Língua Geral ao português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia*, p. 65. (Tese de doutorado. Letras, UERJ, 2003)

RECRUTAMENTO DA FORÇA DE TRABALHO INDÍGENA

Fonte: Fluxograma elaborado a partir de Freire (2001 b: 115).

Fonte:

ANEXO II. BESSA FREIRE, J. R: *Da Língua Geral ao português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia*, p. 158. (Tese de doutorado. Letras, UERJ, 2003).

ANEXO III. Mapa do estado do Amazonas e suas regiões. Em destaque região conhecida como “Cabeça do cachorro”, área situada no extremo noroeste do Brasil. É onde se localiza o município de São Gabriel da Cachoeira, onde se fala o nheengatu, reconhecido como uma das línguas cooficiais, ao lado do Tukano, Baniwa e Yanomâmi. Nove entre dez habitantes são indígenas, pertencentes às 23 etnias do Rio Negro.

<https://br.images.search.yahoo.com/yhs/search>

[illegible]

115

Tabela 1 – Algumas obras relacionadas ao nheengatu que foram publicadas a partir de meados do século 20

OBRA	AUTOR	PUBLICAÇÃO	PAÍS
<i>O Novo Testamento em nyengatu</i>	Missão Novas Tribos	1973	Brasil
<i>Apontamentos sobre o nheengatu falado no Rio Negro</i>	Gerald Taylor	1985	Brasil
<i>Pequeno dicionário da língua geral</i>	Françoise Grenand; Epaminondas Henrique Ferreira	1989	Brasil
<i>Noções de língua geral ou nheengatu</i>	Afonso Casanovas	2000	Brasil
<i>Terra das línguas</i> ²²	Autoria coletiva ²³	2001	Brasil
<i>Diccionario de ciências nyeengatu</i>	Zoyla Payema	2002	Colômbia
<i>Yasu yalery yané beubeusa: comunidade indígena Anamoim</i>	Autoria coletiva ²⁴	2007	Brasil
<i>Fonologia e gramática do nheengatu</i> ²⁵	Aline Cruz	2011	Brasil
<i>Curso de língua geral (nheengatu ou tupi moderno)</i>	Eduardo de Almeida Navarro	2011	Brasil
<i>Yêgatu resewa - yêga, yûbuesa ïdijina</i>	Autoria coletiva ²⁶	2012	Brasil
<i>Yûpinima rupiaita Yêga Yêgatu Kuiriwara</i>	Autoria coletiva ²⁷	2013	Brasil
<i>Yayumboe yaleri yanenyenga nyenngatú</i>	Roger Manuel López Yusuino	2013	Venezuela
<i>Fábulas de Terra Preta - uma coletânea bilíngue</i>	Autoria coletiva ²⁸	2013	Brasil
<i>Descrição fonético-fonológica do nheengatu falado no Médio Rio Amazonas</i> ²⁹	Michéli Carolíni de Deus Lima Schwade	2014	Brasil
<i>Nheengatu tapajoara</i> (GUIMARÃES, 2015)	Autoria coletiva ³⁰	2015	Brasil
<i>Escola Kariamã conta umbuesá</i> (BITENCOURT, 2015)	Autoria coletiva ³¹	2015	Brasil

ANEXO V. Fonte: ÁVILA, Marcel Twardowsky. *Estudo e prática da tradução da obra infantil A TERRA DOS MENINOS PELADOS*, de Graciliano Ramos, do português para o nheengatu, p.55. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 2016.

ANEXO VI. Fonte: Elaboração própria a partir de Oficina Literária realizada como professor voluntário ao lado do professor indígena Anderson Tomas Ferreira na Escola Estadual Indígena Barekeniwa, em São Gabriel da Cachoeira, Comunidade Boa Vista, Amazonas.

ANEXO VII. Alguns trabalhos realizados junto aos alunos do ensino médio (primeiro, segundo e terceiro anos) na Escola BAREKENIWA (Baré, Werekena e Baniwa, em forma abreviada) na Comunidade Boa Vista, município de São Gabriel da Cachoeira, no Alto Rio Negro, Amazonas.

Amama uri maye kaxwera yawe.

Eshadoki. Diene n.v.
2^e ano.

Estudantes: • Leonardo
Rosilene
30 ANO

Teixa Luzia meliza

coba Norato

Raul Bopp e a espera por

doc 104

Volume com todos os poemas do diplomata modernista ganha nova edição, revista e ampliada por Augusto Massi

Moacir Amâncio

ESPECIAL PARA O ESTADO

A obra do poeta gaúcho Raul Bopp (1898-1984) aparece resgatada neste volume organizado por Augusto Massi, num excelente trabalho de recuperação dos textos dispersos, notas e fortuna crítica produzida por alguns dos grandes nomes literários do chamado modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Sérgio Buarque de Holanda e Drummond, para terminar com José Paulo Paes e Antonio Hohfeldt. Textos já desconhecidos do Bopp iniciante e mesmo após a publicação de *Cobra Norato*, livro-poema emblemático, em 1931, aparecem catalogados e analisados, abrindo aos leitores a possibilidade de conhecer a trajetória

de um poeta que se queixava da pouca repercussão de seus livros, dessas injustiças que só o tempo, às vezes, repara, como é o caso. Algo que deve ser notado com entusiasmo é que o livro sai em segunda edição.

Assim o leitor especializado tem novamente à disposição uma obra em suas variantes e momentos evolutivos, mais comentários da época, insubstituíveis, pois corretos ou equivocados configuram a reação do momento, contaminada e por isso mesmo fundamental para um exame em profundidade hoje realizado quase exclusivamente nas faculdades de Letras. Apesar disso, um volume como este sempre coloca uma pergunta complicada: como reagiria ao conjunto desses poemas o leitor especializado ou não (isto é, a figura descompromissada profissionalmente e que se entrega à leitura pela leitura, algo talvez já inexistente, ou quase, quando se fala em poesia, pelo menos)? Mas se esse leitor não existe mais, então caberia ao leitor profissional tirar a armadura e os instrumentos de análise para se deixar levar pelos poemas deixa-

O autor. Obra é desigual, ma

dos pelo Bopp, diplomata desencantado dos azares da literatura.

De que modo encarar os primeiros ensaios do autor, sonetos discutíveis – o próprio poeta torce o nariz para eles. Ora, esse leitor descompromissado pode muito bem se dar ao luxo de deixar de lado aqueles textos

Babel

Maria Fernanda Rodrigues MARIAF.RODRIGUES@ESTADAO.COM

PROJETO

Site reúne curiosidades sobre a rotina de trabalho de escritores

Em encontros com escritores, quando o microfone passa para a plateia, a pergunta que mais se ouve é: “Qual é o seu processo criativo (ou de trabalho)?”.

• Um projeto criado há dois me-

tores sobre suas rotinas de trabalho – entre eles estão Antônio Xerxenesky, Luisa Geisler e Maria Valéria Rezende. Os próximos serão André de Leones (segunda), Claudia Nina

CONFERÊNCIA - I

Olhar estrangeiro

De 18 a 22/11, o Itaú Cultural promove o encontro Literatura Brasileira no Exterior, com convidados internacionais. Entre eles, François Wauters, Julia Tomas, Charles Perrone, Jobst Welge, Isabel Coutinho e German Villariño.

um olho sensível e livre

REPRODUÇÃO

POESIA COMPLETA DE RAUL BOPP

Org.: Augusto
Massi

Editora: José
Olympio
(392 págs.,
R\$ 45)

necessária

e ficar com a magia de *Cobra Norato*, a negritude de *Urucungo*, as notas jornalístico-poéticas de *Reportagens*, onde o escritor, viajante nato (o instinto viajheiro motiva poemas e está na estrutura de sua obra-prima, sobre alguém que veste a roupa da Cobra Norato e sai em busca da

filha da rainha Luzia pelo Amazonas, numa disputa com a Cobra Grande), desbrava de automóvel os possíveis caminhos que ligariam São Paulo a Curitiba. Textos como esses constituem o melhor da produção do poeta que saiu do Rio Grande do Sul para conhecer o mundo brasileiro na vertical e na horizontal, explorando suas veias ocultas ou visíveis, à espera de um olho sensível e livre. Quem não conhece esses poemas vai se surpreender, quem conhece reconfirmará a força poética do escritor gaúcho, que permanece intensa e desafiadora.

O desigual no conjunto fica por conta do esforço necessário no sentido de reconstituir a imagem o mais integral possível do poeta, que se vivo não teria assim tanta razão para reclamar de invasão da sua privacidade, até pelo simples fato de que o acervo das publicações de um autor pertence de direito ao ambiente que o gerou, é direito público, além de superstições e convenções. E, é bom lembrar, trata-se de um poeta que meio virou lenda. De repente, passava uma geração sem possibilida-

de de maior acesso aos seus poemas. Mas agora, com a segunda edição da *Poesia Completa*, um clássico modernista deve ocupar seu espaço definitivo e de corpo inteiro entre os leitores armados e desarmados. Nos melhores momentos, os poemas, mesmo relidos várias vezes anos afora, fascinam como na primeira leitura, como algo paralelo à busca de um universo inaugural de árvores inchadas e jacarés que mastigam estrelas no rio, um universo mítico habitado por um Adão e uma Eva fantasmáticos a cruzar o que restou de troco do Éden, no caso uma Amazônia cuja realidade nos escapa cada vez mais.

*

MOACIR AMÂNCIO É PROFESSOR DE LITERATURA HEBRAICA DA USP E AUTOR DE ATA (POEMAS)

NA WEB

Texto. Editora de Bopp escreve sobre o poeta

www.estadao.com.br/a/raulbopp

blogs.estadao.com.br/babel

BIOGRAFIA Minhas memórias

DIVULGAÇÃO

Alan Douglas, amigo e produtor musical de Jimi Hendrix (1942-1970), e Peter Neal, documentarista, mergulharam em entrevistas, gravações e textos do lendário guitarrista para organizar *Jimi Hendrix Por Ele Mesmo*, que a Zahar lança em novembro. São oito capítulos para dar conta da curta vida do guitarrista – da infância contur-

POESIA Os sermões de Nuno

Em março, a Iluminuras lança *Sermões*, do artista plástico Nuno Ramos. Trata-se de um longo poema, de cerca de 200 páginas, que tem, segundo a editora, grande dose de erotismo.

NÃO FICÇÃO Liberdade, liberdade

Com tradução de Paulo Fain-tin, doutor em Filosofia Medieval, e de Bernardo Veiga, doutorando em Filosofia, chega às livrarias nos próximos dias, pela Edipro, *O Livre-Arbitrio*, de Tomás de Aquino (1225-1274) – que é, na verdade, a questão 24 das *Quaestiones Disputatae De Veritate*. Nela, Aquino estuda a natureza do livre-arbitrio e

FICÇÃO De carona com o filme

Lançado em 2002, *The Diary of a Teenage Girl* está tendo sua segunda chance. A obra de Phoebe Gloekner, sobre uma menina de 15 anos que passa por uma fase difícil na São Francisco dos anos 1970, ganhará as telas no primeiro semestre. Nessa mesma época, o livro será lançado pela Faro.

BEST-SELLER Venda garantida

Cinco dos dez livros para o público jovem na lista anual de mais vendidos da Nielsen foram adaptados recentemente para o cinema – com *Divergente*, de Veronica Roth, no topo e *Maze Runner*, de James Dash-

LIVROS

“Poesia Completa de Raul Bopp” reúne produção do autor de “Cobra Norato” e parte de sua fortuna crítica

ALCIDES VILLAÇA
especial para a Folha

A poesia de Raul Bopp (1898-1984), como a de vários poetas de sua geração, viveu a passagem de um lirismo sentimental, retoricamente tocado pelo gosto do precioso, para a expressão modernista do “primitivo”. O termo não pode vir sem aspas, para que não esqueçamos a conformação intelectual, o caráter de programa e a forçosa estilização nele implicados. Tais atributos, em si mesmos, não debilitam a poesia, sobretudo a moderna, que pode extrair sua força justamente das restrições que sabe interiorizar. Que força específica ainda conservariam, para nós, aqueles atributos, tão atuantes na obra do poeta?

A oportunidade dessa avaliação se reabre com a recente edição da “Poesia Completa de Raul Bopp”, que Augusto Massi organizou, introduziu e comentou. O par Raul Bopp/“Cobra Norato” costuma fundir-se numa chapa datada, ilustrando uma vertente do modernismo. Será muito proveitoso, pois, partir dos “Versos Antigos”, atravessar o poema célebre e alcançar os “Parapoemas”, passando por “Urucungo”, “Poemas Brasileiros”

e “Diábolus” — as seções poéticas do livro, no qual se respeitou o critério de agrupamento aceito (sugerido?) pelo próprio poeta para o volume de “Putirum” (1969), generosa seleção de Macedo Miranda.

Além dos versos, vejam-se as curiosas anotações telegráficas de “Como Se Vai de São Paulo a Curitiba” (até então esquecidas em revista de 1928) e alguns momentos

fortes da fortuna crítica de Bopp, exercitada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Sérgio Buarque de Holanda, Cavalcanti Proença, José Paulo

Paes e Antonio Hohlfeldt. Será sugestivo o confronto entre os acolhimentos francamente entusiasmados (como o de Murilo Mendes, por exemplo) e a admiração mais problematizada de José Paulo Paes.

A poesia de Bopp encontra sua matéria básica nas narrativas populares, esteja ela numa lenda amazônica ou num relato de mãe preta. É essa a matéria que o poeta submeterá a seu tão característico processo de segmentação, adotando o “corte” cinematográfico, preferindo as estrofes curtas e justapostas a um encadeamento rítmico de maior fôlego. Com isso, obtém um andamento quebradiço,

A ver

no qual cada cena é uma aparição, cada fala tem algo de inopinado, cada refrão ou onomatopéia surge como pontuação percussiva. A preferência pela ordem direta, pela coordenação ou mesmo pelo atropelamento sintático ajuda muito no efeito de oralidade; o léxico, colado aos localismos (amazônicos,

tente primitiva

Editoria de Arte/Folha Imagem

por exemplo), submete seu "exótico" a um tom de fala com poesia natural.

Tudo somado, Bopp teria cumprido a particular "aventura" que o antropólogo Oswald de Andrade lhe reconheceu: "Trazer o Brasil nos dentes". Mas o Brasil não cabe

tor de "Urucungo" (poemas negros que, como outros, ficaram injustamente à sombra de "Cobra Norato") reconheceria depois: "A Arca antropofágica encalhou em São Paulo, com esse material a bordo. Urubu foi ver se as águas já tinham baixado. Não voltou mais. Houve imprevistos na descida. Os

planos de reação e renovação ficaram num deixa-estar ou acomodaram-se em variantes cosmopolitas. E a 'Antropofagia' ficou nisso, provavelmente anotada no obituário de uma época" (nota à edição de 1951 de "Cobra Norato", Bloch Editores).

Tal avaliação nunca impediu, no entanto, que Bopp continuasse a dispensar à sua obra os cuidados de uma sempre rigorosa reescritura, a tal ponto que Macedo Miranda chegou a se esquecer de que os homens são mortais: "Jamais desfrutaremos uma edição definitiva dos poemas de Raul Bopp". Esta edição da poesia completa, ainda que não atenda formalmente "aos parâmetros de uma edição crítica", como lembra Massi, coloca-se como a mais abrangente e criteriosa entre todas. E recoloca, como eu dizia no início desta resenha, a questão do valor de permanência destes poemas.

A poesia defende-se, creio, com a vitalidade inventiva de suas imagens e seus ritmos — vitalidade que, muito intensa num contexto, pode ser muito menor em outro. Aos olhos do leitor de hoje que ainda se entregue a livros de versos e de aspirações, a poesia de Bopp continua a traduzir a desconfiança de que este país guarda em si mesmo, na expressão do poeta, uma "floresta cifrada". Tomada esta imagem num sentido muito amplo, creio que ela pode apontar para além do nosso umbigo mítico: indicará a convicção (também compartilhada por cientistas sociais, políticos e humanistas consequentes) de que o Brasil merece ser compreendido a partir do reconhecimento de suas forças próprias, para não se converter de vez na risonha caricatura de modernidade — aquela que a antropofagia globalizada lhe apresenta como retrato objetivo e destino histórico.

Aldice Villaca é professor de literatura brasileira na USP.

"Um dia
eu hei de morar nas terras do Sem-fim
Vou andando caminhando caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes

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

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

Bocejam árvores sonolentas
Aí 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

De todos os lados me chamam
— Onde vais Cobra Norato?
Tenho aqui três arvoretinhas jovens à tua espera

— Não posso
Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia
(...)"

História da Cobra Norato

AUGUSTO MASSI
ESPECIAL PARA A FOLHINHA

Cobra Norato é um poema narrativo composto de trinta e três episódios. Norato, o herói, pretende se casar com a filha da rainha Luzia e morar nas terras do Sem-fim. Mas, para isso, além de superar vários obstáculos, terá que vencer a Cobra-Grande. Nessa luta de vida e morte, o seu único aliado é o Tatu-de-Bunda-Seca.

A longa aventura do poema começa no coração da floresta amazônica. Em meio aos ruídos misteriosos e cifrados, nosso herói vai descobrindo um mundo mágico: árvores grávidas bocejam, sapos beijados espiam no escuro, a Lua nasce com olheiras, galinhos fazem psiú, a pororoca ronca alto. O movimento constante das águas e da floresta cria uma atmosfera repleta de ritmos. De repente, estamos dialogando com as forças da natureza.

Mas esse universo feito de canto e encantamento tem

um lado escuro, impregnado de perigos, onde andamos de mãos dadas com o medo: tem Bicho do Fundo, tem a Serra do Treme-Treme, tem o canto triste do Tincua, tem o Curupira ensinando caminho errado, tem a Boituna, tem... a Cobra-Grande.

E não é, meu compadre, que Cobra Norato topa de frente com a filha da rainha Luzia, nuinha como uma flor? Depois de um fuça a fuça com a Cobra-Grande, ele arranja forças para fugir e escapa num corre-corre pra Belém. As coisas não acabaram nada bem para a Cobra-Grande. E nosso herói convoca uma grande festa, durante sete luas e sete sóis, para celebrar o seu casamento com a filha da rainha Luzia, atrás das serras do Sem-fim.

O poema "Cobra Norato" (1931) foi escrito originalmente para crianças, e hoje, ao lado de "Macunaima" (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), é uma das principais obras do modernismo brasileiro.

Quem foi Raul Bopp

ESPECIAL PARA A FOLHINHA

Raul Bopp (1898-1984), filho de imigrantes alemães, nasceu em Vila Pinhal, município de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Aos 16 anos, rouba um cavalo da família e viaja durante um ano: para o Uruguai, a Argentina e o Paraguai. Em 1921, realiza a primeira viagem para a Amazônia. Começa a escrever "Cobra Norato".

Torna-se amigo de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Foi um dos editores da "Revista de Antropofagia".

A partir de 1932, ingressou na vida diplomática, seu primeiro posto foi no Japão. Depois serviria em Los Angeles (EUA), Zurique (Suíça), Barcelona (Espanha), Viena (Áustria), Lima (Peru).

Os amigos de Bopp diziam que ele estava sempre de malas prontas. Não conseguia ficar parado. Viajar e escrever eram suas grandes paixões.

(AUGUSTO MASSI)

AUGUSTO MASSI é poeta e escreveu o livro "A Vida Errada" (ed. Sette Letras); é professor de Literatura Brasileira na USP e organizador de "Poesia Completa de Raul Bopp" (ed. José Olympio/Edusp).

ANEXO XI. Fonte: BOPP, R. *Cobra Norato e outros poemas*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. Esta publicação foi nossa referência para o trabalho tradutório.