

AS RESSONÂNCIAS DO POPULAR EM COBRA NORATO, DE RAUL BOPP

Ligia Morrone Averbuck

1 — O CONCEITO DE "POPULAR" E O NACIONALISMO DE 22

Resgatando as raízes nacionais no material básico de seu poema, explorando as motivações coletivas nos processos poéticos de que se valeu (pela criação de uma poesia carregada de oralidade, vazada numa língua motivada por fortes traços populares e coloquiais), em *Cobra Norato* Raul Bopp atualiza o projeto nacionalista do Modernismo de 22. O aproveitamento de motivos do folclore brasileiro e de formas típicas populares, bem como sua "performance" lingüística levam-no a uma realidade subjacente e até então oculta — nas formas artísticas — pela capa de uma cultura de fundo alienígena, basicamente européia. A descoberta da "brasildade" em sua feição espontânea, pelos modernistas (e antecipada por alguns escritores pré-modernistas), encontraria em *Cobra Norato* um de seus melhores veículos.

Por sua linguagem desprovida de eruditismo, rica de expressões populares e regionais, impregnada da oralidade que tem caracterizado a literatura brasileira mais próxima de suas fontes, filtrando o coloquialismo da literatura de caráter popular, *Cobra Norato* apresenta-se como um dos textos que mais próximo esteve, na época, de articular a "língua brasileira" que Alencar desejava e que os modernistas buscaram sem grande resultado.

A tomada de consciência expressa pelo Modernismo requeria a possibilidade de integração das manifestações populares e o aproveitamento das formas de expressão de amplas camadas do povo brasileiro. Esta descoberta de conteúdos e formas de origem popular que, incorporados pelo Modernismo, apareceria não só na literatura como na música e nas artes

plásticas, expressa o programa da geração que, na década de 20, desejou um Brasil mais homogêneo e aberto, aliviado de desigualdades políticas e sociais. A consciência desta verdade, no entanto, se fazia ainda de forma incipiente e nem sempre coerente.

É por isso que o conceito de "popular", neste caso, estará marcado por vivas contradições. Neste processo de caráter liberal, as aspirações manifestas por setores expressivos da sociedade (em que se podem situar os escritores modernistas) não implicavam propósitos de transformações radicais, mas tão-somente a utilização de temas e motivos de origem popular e a apropriação de alguns de seus meios expressivos, formas de arte e linguagem.

Na definição de Ferreira Gullar, a preocupação com as questões da cultura popular é "em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira; portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária".¹

É evidente que, como observa o poeta maranhense, é impossível entender a visão da cultura que têm os escritores de 22 sem considerar o espaço e o tempo históricos.

Naquele momento, no "Brasil, começava a existir povo com o sentido moderno, e só o povo podia conceder a vigência às manifestações de qualquer natureza que pretendessem refletir a fisionomia coletiva e nacional. Entrávamos na fase em que só é nacional o que é popular".² Mas, diria Sodré em outra parte, "poucas palavras têm um emprego tão freqüente como a palavra povo"³, e, nesta etapa, os conceitos foram simplificados, às vezes em excesso.

É preciso que, sensibilizados pelo entusiasmo declarado dos anseios modernistas, não se perca de vista a relatividade do caráter popular destas manifestações.

A descoberta do folclore como fenômeno digno de interesse e como objeto a ser preservado encerra em si uma contradição, uma vez que a "cultura folk" só existe, como sabemos hoje, em estágios de subdesenvolvimento; com freqüência, o interesse pelo "folclore" e pelas formas populares da cultura traduz-se exclusivamente no gosto pelo "pitoresco", reflexo de uma visão de classe.

Prefaciando a primeira edição de *Arte, folclore e subdesenvolvimento* de Souza Barros, lembrava Roger Bastide, em 1966, que "o Brasil é, certamente, um dos países mais preocupados

com o estudo do folclore. Porém, no clima de desenvolvimento econômico e social em que o país se encontra empenhado, a atitude dos folcloristas não deixa de ter uma certa ambigüidade. O folclore atrai e repele ao mesmo tempo. Repele porque a medicina popular (para tomar um exemplo dentre aqueles analisados por Souza Barros) é um obstáculo ao progresso da medicina científica (não somente ao seu aspecto mágico, mas porque muitas vezes ela é apenas empírica desde que repousa sobre uma etiologia deficiente): "Entretanto", continua Bastide, "simultaneamente, o folclore atrai, graças à beleza dos espetáculos populares, à especificação nacional deste folclore e de sua possibilidade, por conseguinte, de fazê-lo, de certa maneira, instrumento do nacionalismo brasileiro".⁴

O interesse pelas tradições do povo indicava, desta forma, que o Modernismo buscava a integrar os conteúdos coletivos da nacionalidade. A incorporação desse patrimônio, desse fundo coletivo, por parte daquela geração, expressava o reconhecimento de uma identidade e o início de uma conscientização de nossa dependência. Procurava-se a "alma do povo", as origens da cultura nacional, marcando nossas diferenças e originalidade, por oposição à cultura imposta pelo colonizador.

Questionando critérios para a conceituação das literaturas nacionais na América Latina, F. Díez Medina indaga: "É lícito falar de literaturas nacionais na América do Sul?" "Para o investigador científico possivelmente não, para o povoador continental, certamente sim".⁵

Analisando a situação das literaturas dos países colonizados, o ensaísta boliviano registra a ausência (nunca suficientemente lastimada) de "uma história racional de nosso processo intelectual" e a falta de "um trabalho de conjunto que obedeça a um enfoque científico".⁶

Para o mesmo autor, segundo um critério histórico, as nações americanas deveriam buscar sua origem nos primórdios da raça: da origem da cosmogonia e dos mitos é que as literaturas nacionais vão extrair suas origens. Do ponto de vista geográfico, em suas regiões, em sua natureza, em sua paisagem, que lhe dão caráter e alma e configuram a nação em sua variedade étnica e territorial. Enfim, a história literária se faz, ainda, "como história da sociedade que a produz".⁷

Se é possível pretender confinar ao puramente típico a literatura, a título de lhe conceder caráter nacional, "uma cultura em formação, como a nossa, deve tender à miragem introspectiva, antes que ao périplo universal, buscando a verdade

mais que a originalidade". **O telurismo e o folclorismo são dois caminhos para alcançar o horizonte nacional.** "Telúrico", diz o crítico sul-americano, "é o que brota do fundo da terra, volver ao próprio núcleo para extrair seivas íntimas: o folclórico é o epidérmico, o circunstancial".⁸

Estas ponderações de Díez Medina aplicadas à literatura boliviana transcrevem as aspirações da literatura brasileira do período modernista. Não basta o manejo do tema, nem a mera descrição de paisagens e costumes: a verdadeira literatura nacional busca o sentido de caracteres e tradições, porque são estes que lhe dão o conteúdo anímico transcendente, num ato de desentranhamento e de desvelamento daquele mundo interior que o esconde atrás do mundo exterior. Caberia, assim, ao poeta, num momento em que as nações americanas se lançam em busca de sua identidade cultural, interpretar esse orbe novo (o "Novo Mundo") saturado de velhíssimas essências. É recuperando seus mitos e tradições que as nações americanas reencontram sua origem e neste rumo caminhou Raul Bopp.

1.1 — O aproveitamento dos temas populares

Entendemos por "tema popular", com Alfonso Reyes, "toda forma lingüística derivada ou não de formas cultas e artísticas anteriores que entram no anonimato do povo, no acervo comum".⁹

Encoberto pelo anonimato, mantido pela tradição, modificado ao longo do tempo em diferentes versões, o tema popular, oral por excelência, manifesta-se nas "frases feitas," nos "provérbios e refrões", nas canções, nos "romances", nas fábulas, lendas e tradições.

Naquele momento do Modernismo, o aproveitamento dessas manifestações pela literatura tomava, em conjunto, tanto os elementos do folclore, como aquilo que se denomina "arte popular". Opondo o literário ao popular, Cassiano Ricardo¹⁰ já notou que "a única poesia não literária é (...) a folclórica, a informal." Abria-se, a partir daí, o caminho para uma literatura de maior comunicabilidade, próxima da maioria da nação.

"No folclore", escreveu Câmara Cascudo, "há um dogma definitivo: é o estudo da mentalidade popular numa nação civilizada".¹¹

Os temas populares e folclóricos que, pelo crescente impulso nacionalista, povoaram os textos dos poetas modernistas, viriam a se retratar na literatura pelo aproveitamento do mate-

rial verbal (provérbios, refrões, sentenças, onomatopéias) e dos temas básicos da tradição popular, da literatura oral, dos cantos e danças e resíduos dos contos populares.

Estes procedimentos, ocorrentes em **Cobra Norato** em toda a sua extensão e (também adotados por Mário de Andrade, Ascenço Ferreira, Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira e outros poetas desta geração, em maior ou menor grau), tinham tido seu ingresso na literatura brasileira pré-modernista através das obras dos regionalistas, sobretudo Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto, ou em obras de pesquisa, como as de João Ribeiro ou Amadeu Amaral, este último notadamente com **Tradições populares** e, em 1920, com seu **Dialeto caipira**.

Ascenço Ferreira expressava, em **Catimbó**, o ritmo sabroso dos falares e cantigas nordestinos:

Cana caiana
cana roxa
cana fina
cada qual mais bonita...¹²

Joaquim Cardozo, em suas "Imagens do Nordeste", transfigurou o regional, capturando na temática localista a tipicidade da paisagem:

Sobre o capim orvalhado
Por baixo das mangabeiras
Há resto de luz macia
Por aqui passaram luas
Pousaram aves bravias.¹³

No Rio Grande do Sul, Augusto Meyer recuperaria, sobretudo a partir de **Poemas de Bifu**, a dicção popular:

Quem será aquela menina
que lá vem de tão longe?
Ah! se fosse a vida minha
ah! se fosse a minha noiva...
Bota luto, minha vida
pela noiva que não vem".¹⁴

Os temas, o ritmo, a fonte vêm do fundo popular. A comunicabilidade, a força, a "verdade" do texto é que nem sempre provêm de lá.

No texto poético de Bopp (e isto é um fato não só para **Cobra Norato**) as formas de expressão popular serão incorpo-

radas de modo vivo e natural, sem perda de sua força primitiva e sem empostação, feito que poucos escritores desta fase obtiveram tão integralmente.

1.2 — O poema e o material folclórico e popular

Fundindo elementos do fabulário amazônico e das tradições brasileiras assimiladas ao longo de seus roteiros, Bopp traduziu toda esta amálgama numa linguagem que, adquirindo valência nacional, reafirma os vários falares e tradições regionais e faz do poema porta-voz de expressões coletivas. "Por onde eu andava", escreve o poeta, "procurava captar aspectos das crenças populares, em seus matizes íntimos. Acompanhei folguedos do gosto do povo em oportunidades que se apresentavam. Assisti pajelanças, de tipo zoolátrico, na ilha de Curuá; macumbas de caráter semi-religioso, com bruxarias e exorcismos, nas suas modalidades regionais".¹⁵

A respeito das inúmeras festas de tradições a que assistia declarou: "Não levava, em propósito, catar material para algum estudo, ou para trabalhos literários de base folclórica. Nada disso. Viajava pelo simples prazer de ver coisas brasileiras nas suas manifestações autênticas".¹⁶

Intencionalmente ou não, o "inventário" realizado por Bopp viria refletir-se na sua obra. A "alma do povo", "tema fictício de vários modos de comportamento compatíveis",¹⁷ embora organicamente incoerentes — passa, deste modo, a ter expressão no texto através de uma forma em que a aparente desordem (estrutura caótica) projeta um fundo coletivo. O hímus do poema é o folclore e a tradição brasileira.

É assim que o motivo condutor da narrativa — a busca amorosa da "filha da rainha Luzia" — casa-se aos mitos indígenas, numa espécie de painel ou "montagem". Sobre as origens desta "composição" escreve o poeta: "Cobra Norato, com sua substância humana, pareceu-me que se ajustava perfeitamente na figura do herói do poema. Faltava achar a moça. Resolvi o assunto mais tarde ao me lembrar da velhinha do Valha-me Deus que me contou uma história obscura da filha da rainha Luzia".¹⁸ Cruzam-se no texto, desta maneira, os elementos indígenas com os do folclore brasileiro de origem lusa, como ocorre na própria tradição folclórica, que mescla elementos de origens diversas.

O motivo do casamento em que "a filha do rei" é concedida ao herói como prêmio de suas façanhas é freqüente nos "romances" populares e nas histórias infantis que povoam as

tradições folclóricas nacionais. Da mesma maneira, em fragmentos temáticos e motivos populares dispersos ao longo do texto, como se verá, encontram-se misturados elementos de tradições brasileiras de caráter folclórico e /ou religioso. É o caso da cena da "pajelança", afirmação do sincretismo religioso brasileiro, mistura de crenças de fundo africano associadas às tradições do indígena brasileiro, às influências espíritas e católicas.¹⁹

Mais adiante uma pajelança
No escuro a um canto do rancho
Pajé assobia comprido fiu... fiu...
Chamando o mató.
— Mató! Quero minha onça — caruana Maricá te
chama (v. 584-8)
Fumaça de mucurana
.....
E depois fuma e defuma
gervão com cipó titica
e favas de camaru
Em seguida pega uma figa de Angola (v. 597-601)

E, em outro poema:

"A diamba, em pitadas lentas, traz o Congo de longe
mais pra perto)"²⁰

Em outros casos, como no trecho do "Putirum", recria a festa popular, onde, após o trabalho rural, dança-se o fandango, em festejo coletivo:

— A festa parece animada, comprade
— Então vamos virar gente pra entrar? (v. 496-7)

A caracterização dos elementos da tradição popular apóia-se, com freqüência, em formas comuns ao cancionário rio-grandense, heranças da tradição gaúcha. As seqüências de quadrinhas, tipos de versos fáceis, como ensina Koseritz, remontam aos velhos romances portugueses que, transmitidos de boca em boca, tornaram-se propriedade de todos.²¹

É assim nos versos:

Angelim folha miúda
que foi que te enristeceu
Tarumã (v. 507-5)

que abrem o chorado e a roda de dança, numa associação de costumes do Norte e do Sul. A tradição do desafio à viola, do fandango e das festas com danças do Rio Grande do Sul é comum também a outras regiões do Brasil. Como atesta Augusto Meyer, "nas roças, o fandango tem o significado genérico de conjunto de danças realizado após o mutirão; são tradicionais as danças e o bater de pés e palmas é obrigatório".²²

A tradição do "putirum" ou "puxirum" (mutirão), ocorrente no Rio Grande, pode ser encontrada igualmente em outros pontos do Brasil.

O contacto de Bopp com as manifestações populares foi direto e íntimo: acompanhando folguedos do gosto do povo, assistindo aos desfiles do **bol-bumbá** ou às danças de **marabaxo** em Macapá, servindo de sacristão em festas do Maranhão ou procurando captar "aspectos de credences" populares, ele pôde absorver este espírito e refleti-lo no seu poema. A vivência intensa e simultânea do múltiplo cruzamento de tradições nele se espelha:

"Vamos lá no Putirum
Putirum Putirum
Vamos lá roubar tapioca
Putirum Putirum (v. 467-71)

— Joanhinha Vintém conte um causo
— Causo de quê?
— Qualquer um
— Vou contar causo do Boto
Putirum Putirum (v. 477-83)

Os versos se sucedem sem seqüência lógica, tecidos de lembranças da memória coletiva.

Como observou Arnold Hauser, "o primitivismo psicológico da arte folclórica manifesta-se não só na ausência total de afeição que a caracteriza, mas também no modo de expressão episódico e rapsódico e na incoerência dos seus conceitos e imagens, que nos dão uma compreensão muito direta das atividades do pensamento".²³ A captura deste espírito próprio do folclore propicia na poesia de Bopp seu caráter de tão absoluta fidelidade às fontes originais.

Um pajé que "chama os doentes de sezão de inchaço no ventre espinhela caída" (592-3), a evocação às "noites de São João" (v. 113) ou à festa de casamento — Caxiri Grande — que

se realizará "durante sete luas e sete sóis" (v. 807), reúnem em coexistência harmônica práticas do mundo rural e do mundo urbano, do Norte e Sul. Desaparecem as distâncias, as diferenças de classes ou de etnia. O texto harmoniza estratos sociais distantes, anula diferenças.

Mas não apenas nos assuntos o poeta foi se inspirar na expressão popular. Intercalando na seqüência do poema trechos de nitida feição popular (dando-lhes diferente forma gráfica para mais claramente ser identificada sua origem), recupera formas da poesia cantada, como em:

Ai comprade
Não faça barulho
que a filha da
rainha Luzia
talvez ainda esteja dormindo (v. 237-40)

É o poema de Bopp e pode ser canção de ninar: os versos, o ritmo e a cadência o permitem.

Em outros casos, o heptassílabo, típico das rimas populares, atualiza o desafio e a trova:

Vou tomar tacacá quente
tico-tico já voltou
Foi no mato cortar lenha
Urumutum Urumutum (v. 544-7)

Pica-pau bate que bate
já bateu meu coração
Bateu bico toda a noite
Urumutum Urumutum (v. 548-51)

O ritmo, a repetição, as onomatopéias são recorrentes nas formas de poesia rústica.

Da mesma forma, em trechos em que o mote se repete:

Tajá da folha comprida
não pia perto de mim
Tajá
Quando anoltecer na serra
Tenho medo que ela se vá
Tajá
Já tem noite nos seus olhos
De não-te-lembras mais de mim
Tajá

Estas formas paralelísticas que empregam a repetição, evocam a cadência monótona de danças e cantos populares, o mágico e o lúdico, a simplicidade da festa coletiva.

Em outros pontos de sua obra o poeta retoma estes mesmos temas, desdobrando-os. De muitos versos de **Cobra Norato**, criou ele outros poemas, formas novas, variantes do tema maior:

Podem fazer puçangas de mau-olhado
Usar figas contra quebranto
mirongas e benzeduras
pajé — bruxo pai-de-santo
Quero um Brasil com Boi-catira²⁴

O poeta deixa falar a memória impregnada da "alma nacional", mas ainda que assuma quase o papel de artista folclórico, que é um continuador de uma tradição, movido pela corrente de seu meio, cantando na sua obra a temática de sua gente, Bopp é, ainda e sempre, um inventor.

É que, ao armar o texto de **Cobra Norato** como um mosaico do fundo de tradições brasileiras que se compõe de formas de pensar, hábitos, crenças e falas (o que se entende por cultura de um povo), ele o faz imprimindo-lhe a sua marca.

É por isso que, contrariando o poeta, que afirmara ter reunido, em seu "livróide efêmero", coisas de folclore, "simples movimentação de material de camada popular",²⁵ declarava Otto Maria Carpeaux: "Folclore não se inventa e **Cobra Norato** (...) é uma invenção poética. Já pertence de direito à história da poesia brasileira, não no sentido das coisas histórico-obsoléticas que aquele movimento pretendia destruir e sim no sentido das coisas definitivas que criou".²⁶

2 — POR UMA EXPRESSÃO LINGÜÍSTICA NACIONAL

"Além da sua própria sensibilidade, é na fonte riquíssima de todas as linguagens parciais de uma língua que o artista vai encontrar o termo novo, o modismo, a expressão justa, a sutileza sintática que lhe permite fazer da sua linguagem culta um exato instrumento da sua expressão, da sua arte".

MÁRIO DE ANDRADE. "A Língua viva". O empalhador de passarinho.

2.1 — O projeto da "Língua do Modernismo"

Estudando a questão do nacionalismo e da formação de uma consciência literária, atesta Afrânio Coutinho:

"(...) Quanto à linguagem, é outro ponto de abasileiramento, em que o caráter nacional se empoigou no sentido da diferenciação. Desde os primeiros tempos, pelo sotaque, pelo vocabulário, pela sintaxe, a fala brasileira se fez sentir, notada pelos estrangeiros, como no caso do Padre Vieira, cujo sotaque 'brasileiro' foi assinalado na Metrópole (...). Essa diferenciação não foi sustada em tempo algum até os nossos dias quando é muito maior o peso das influências divergentes".²⁷

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, como se viu antes.²⁸

"Evidentemente", assinala Haroldo de Campos, "a linguagem literária funcionava como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com prudidos de escorreição pelos convivas do literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acorriam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares) rasgava-se um abismo aparentemente intransponível".²⁹

Contra este estado de coisas colocavam-se os intelectuais de 22, quando se propunham modificar a língua literária e incorporar à literatura os padrões da realidade brasileira revista.

Naquele momento, a realidade buscada oferecia seu material inexplorado, produto fértil não desgastado das manifestações expressivas do popular, da linguagem coloquial e da tradição oral brasileira. Com raras exceções (onde se incluíam Lima Barreto, Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira), os textos literários anteriores ao Modernismo excluem de seu código a "fala popular".

Com o Modernismo abria-se caminho para uma literatura mais intimamente vinculada à realidade, capaz de expressá-la

mais fielmente. Este ideal de uma literatura em sua função mímética representaria, como seu viú, a aspiração de independência simultaneamente em relação aos modelos europeus e aos padrões fixos e impositivos que amordaçavam a expressão acadêmica. Ao denunciar a rejeição das manifestações populares mantida pelo código literário oficial, os modernistas estavam, de fato, identificando o abismo existente entre a expressão literária e a realidade social do País. O que desejavam estes escritores não era apenas o rompimento dos padrões formais literários mas, sobretudo, permitir que a expressão de estratos da sociedade até então excluídos do código literário pudesse ter afirmação. Ao fundar uma nova linguagem, atestando a existência de um lado da realidade até então oculto, os modernistas estavam impondo uma reflexão que apenas tinha se iniciado: a da tomada de consciência do ser social brasileiro.

"Inventar uma linguagem", escreverá Carlos Fuentes, "é dizer tudo o que a história calou".³⁰ E em continuação: "Continente de textos sagrados, a América Latina sente a urgência de uma profanação que dê voz a quatro séculos de linguagem seqüestrada, marginal, desconhecida".

Isto significa abrir espaços e dar voz a um mundo até então expurgado da literatura.

Mesmo assim, a incorporação do popular pela literatura, se fez, em muitos casos, pela apropriação dos matizes folclóricos ou dos falares populares, em textos versados numa estrutura erudita e em formas que se mantinham presas a modelos da língua culta.

Contrariamente ao homem do povo que, no dizer de Morf³¹ quando constrói um poema, não tenta ser "natural", mas veste sua roupa domingueira, "emocional e lingüística", ao tentarem adotar as manifestações populares, grande parte destes poetas o fez ainda do ponto de vista de sua classe numa identificação **intencional**, mas não emocional.

No entender de Bernardo Elis: "(...) não é apenas a linguagem direta das personagens através dos diálogos que deve manter fidelidade com o linguajar regional, como faziam os regionalistas na sua maioria. É também a linguagem narrativa, o discurso, a linguagem do autor-narrador, ou do autor-personagem-narrador que, em última instância, significa o pensamento, significa o universo mental dos tipos regionais, universo mental que só pode ser colhido ao nível da linguagem".³²

Deste tipo de discrepância podem ser colhidos muitos exemplos na poesia do Modernismo, índice de uma renovação que se realizava ainda ao nível da posição de classe.

É o que parece ter compreendido Bopp ao considerar, em texto pós-modernista, que "a reação modernista em 1922 desviou-se das formas habituais de expressão". "Aproveitou alguns fragmentos folclóricos, com usos de falas rurais. E (...) desencadeou uma forte reação contra o mau gosto, e os gramaticalismos. Destruiu inutilidades. Mas os seus dividendos, nas letras e nas artes, ainda eram parcos. Não haviam trazido um pensamento novo, capaz de condensar as preocupações do momento".³³

Em sua exemplar conferência "O movimento modernista", Mário de Andrade reconhecia que "o estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da 'língua brasileira'. Mas foi talvez um boato falso", entenderia o líder do movimento.³⁴

Pois mesmo Mário de Andrade, criador do projeto da "gramatiquinha da fala brasileira" (que a antropofagia nunca realizou), não obtém em *Macunaima* esta síntese a que aspirava a abstrata "língua brasileira", soma dos falares regionais. Como notou M. Cavalcanti Proença, "a linguagem de *Macunaima* é convencional no sentido em que o autor estabeleceu a priori um critério para seu personagem, ou seja, a fusão dos regionalismos nacionais em um todo. O herói é da nossa gente de todos os quadrantes, tem hábitos, credences, alimentação, linguagem isentos de qualquer traço predominante. Incorpora sem ordem nem hierarquia as características de cultura, diferenciadas nas várias regiões brasileiras. É um herói 'desgeografado', para usar a expressão do autor".³⁵

Daí a impressão de artifício que transmitem muitas passagens do livro, transformadas em verdadeiras "listas de vocábulos brasileiros", a que falta o sabor do uso e do vivido.

"Em grande parte", afirma Gramsci, "a língua literária é ainda uma língua cosmopolita, uma espécie de 'esperanto', isto é, limitada à expressão de sentimentos e de noções parciais".³⁶

Tentando criar o coletivo, Mário não tralua suas tendências "literárias", seu eruditismo. Em contrapartida, porém, Bopp parece ter sentido e se expressado de modo diferente, e em um de seus "parapoemas" afirmaria, claro:

"Nas camadas baixas da fala brasileira desgovernada e em formação contínua encontra-se uma variedade de confecções léxicas de sabor primitivo".³⁷

Em *Cobra Norato*, como aliás em toda a poesia do autor, concretiza-se o roteiro modernista, em uma realização sentida e não "programada" intelectualmente.

Interpretando esta prodigiosa aventura de linguagem é que Guilhermino Cesar notava, em 1964: "Filho de um Estado onde o falar regional tem tanto caráter, seria normal que Bopp sobrecarregasse o poema de gauchismos vocabulares, ou pelo menos que os gauchismos aí predominassem. Todos sabemos que, saindo de casa muito jovem, para sua hoje famosa aventura de andarilho pelas terras do Sem-fim, Bopp experimentou ao vivo a diversidade e a riqueza do linguajar das populações do interior brasileiro, adquirindo a esse respeito uma experiência que parece faltar a muitos dos maiores poetas contemporâneos". E conclui que nele "o instrumento da língua foi antes uma aquisição afetiva".³⁸

2.2 — O poema como "síntese de falares"

Bopp, declara o mesmo crítico, realizou "a tarefa mais bela: pôs em som de poesia o gostoso da fala comum".³⁹ É isso mesmo o que pretendia o poeta ao insistir, definindo a "tese da subgramática antropofágica", na incorporação das "camadas baixas da fala brasileira".⁴⁰

Ao se apossar da riqueza em potencial que constituem os falares populares (os diferentes usos e registros da língua), o poeta ampliava as possibilidades da literatura, alcançando aquela expressividade que, no dizer de Gramsci, é "a única riqueza real e concreta" e sobre a qual "se pode medir o grau de unidade lingüística nacional que é dado pela fala viva do povo".⁴¹

Conscientemente ou não, é indiscutível que, ao se apropriar desta vertente, Bopp cunhou sua poesia com muito maior vitalidade.

Em conferência pronunciada em Los Angeles (na Southern California University), enumerando as riquezas dos cancioneiros dos grupos regionais brasileiros e historiando aspectos do folclore e da tradição brasileira, insistia: "Todo esse material colorido e variado tem naturalmente reflexos profundos no idioma. Manifesta-se em expressões que evidentemente não

coincidem com as formas vernáculas. As raças trouxeram contribuições inteiramente novas, cheias de música. Expressões idiomáticas que ainda não se aclimataram na atmosfera acadêmica".

E, mais adiante, acrescentaria:

"Esse é um idioma, pode-se dizer, escrito a lápis de cor. Quase infantil. A ternura das raças em lá menor manifesta-se em formas próprias, em palavras com íntimas ressonâncias".⁴²

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. O texto opera a transfiguração em que a língua do povo emerge, enriquecida e impregnada de cor, sugestão e melodia.

2.2.1 — Poesia e oralidade

Da oralidade da poesia modernista, que brota com tanta naturalidade dos poemas de Bopp, dizia Mário de Andrade, crítico: "numa época eminentemente leitora, tipográfica, os brasileiros, diz que foram fazer Modernismo, em vez, auxiliados pelo romantismo cochilante da terra e da raça, caíram no aproveitamento dos encantos da voz e dos efeitos orais. Nos tornamos rapsódia".⁴³

A crítica de Mário, que se volta contra os excessos facilitadores de certos modernistas (talvez sobretudo contra Oswald de Andrade), pretende afastar da poesia os excessos exóticos em que foram cair alguns poetas.

Em **Cobra Norato**, no entanto, a oralidade flui naturalmente, em especial em versos onde se acusam expressivas sonoridades e ritmo fácil:

Angelim folha miúda
que foi que te aconteceu?
Tarumã
foi o vento que não trouxe
notícia de quem se foi
Tarumã (v. 507-12)

A repetição do vocábulo "tarumã", cadente e melódica no ritmo do verso heptassílabo, retoma as sonoridades e o processo de reiteração das formas poéticas populares. É o que

ocorre também em palavras cujos sons evocam significados como:

Ouçõ gritos miúdos de ai-me-acuda (v. 164),

exemplo de processo de criação de palavras utilizado amiúde pelo povo, de que são expressivas também as inúmeras onomatopéias, de saboroso efeito dramático, como:

Twí — Twí — Twí (v. 117)

E em:

silêncio fez tincuã (v. 455)

Ou:

galinhos fazem psiu (v. 58)

Ou ainda:

que chão duro dói chô-chô (v. 650),

versos denotativos da oralidade típica das literaturas populares.

— Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores
— ai ai ai ai (v. 106-7)

Conseqüência, do caráter de oralidade desta poesia e de seu coloquialismo é a marca de diálogo. **Cobra Norato** é um texto "falado", dialogado. Há diálogos entre as personagens da floresta, entre o herói e os seres da natureza ou gente do povo. Esta forma dialogal, concede ao texto a autenticidade da vida:

De todos os lados me chamam
— Onde vais Cobra Norato? (v. 49-50)

— Não posso.
Eu hoje vou dormir com a filha da Rainha Luzia
(v. 52-3)

Em todo o poema acentua-se o coloquialismo e a forma do diálogo, marcado graficamente:

— Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores
— Ai ai ai ai (v. 106-7)

Do ponto de vista das mudanças fônicas, a fidelidade à fala popular se expressará também na representação de verbos em que ocorre um processo de aférese como:

Tava lavando roupa maninha (v. 484)

E:

Tamos chegando na ponta do escorrega

Ou:

Esse decumê tá ficando bom (v. 552)

Isto ocorre também em relação à grafia do pronome de tratamento você, como é de uso freqüente na linguagem de classes menos cultas:

— Bom cê deixar um maço de fumo pro Curupira, compadre (v. 682-3)

É pela fidelidade à fala, ainda, que incidem no texto formas simplificadas (e não "gramaticais"), transformações como a da **grafia** do pronome, fixado à moda da fala gaúcha:

"Hei de le contar histórias (v. 751)

E:

Fico le esperando
atrás das serras do sem-fim (v. 813-4)

A forma **lê** (em lugar de **lhe**) é comum no linguajar gaúcho e atestada por autores como J. Simões Lopes Neto, Ramiro Barcelos e outros que a transcreveram na literatura sul-riograndense. É interessante, também, registrar que a rejeição ao **grupo lh** é peculiar à língua tupi-guarani em que "não existem elementos fonéticos modificadores,"⁴⁴ como **f, l, j, v, z**, nem o **grupo lh**. Verifica-se aqui, mais uma vez, a fusão da tradição do Norte e do Sul na fala do poema.

Resultante ainda do registro da fala coloquial será a utilização simultânea das formas "para a" e "pra" (de para a). Assim, temos:

Deixa eu passar que vou pra longe (v. 58)

E:

Foi pra Belém. Foi se casar (v. 765)

Mas:

Eu vou convidar a noite
para ficar por aqui (v. 275-6)

Neste caso, a existência rítmica restitui à preposição a forma plena formal.

Em alguns versos, encontramos a forma **pro**, de **para o**, como em:

Vamos lá pro Putirum roubar farinha

E:

vou de volta pro sem-fim (v. 771)

Observa Silvio Elia⁴⁵ que "os modernistas não desterraram por completo a forma para (...). Às vezes no mesmo trecho, sem causa aparente, ocorrem a forma plena e a sincopada". É o que ocorre no verso:

Para quebrar um verso (pra dona da casa (v. 506)
onde a realidade da língua viva se impõe, ao natural.

Isto se verifica, por exemplo, em versos que gravam a fala "errada" do povo, em diálogos durante a dança:

- Balancê. Traversê.
- Com seus pares contraro
- Vorver pela direita
- Mudar de posição (v. 540-3)

Estes processos aparecerão também em poemas de Casiano Ricardo, Jorge de Lima e Oswald de Andrade. Esta tendência de nossa literatura, para Antonio Candido, herdada de nossa formação de público de auditores⁴⁶, requer do escritor características de facilidade e ênfase, que não faltam à dicção de Bopp. Esta poesia que se escreve como se o autor estivesse a ouvir a própria voz, e que encontra no Modernismo sua afirmação, em Bopp será uma constante, e não somente em **Cobra Norato**. É exemplo disto este poema de 1923 em que o poeta "traduz" a fala deturpada dos escravos:

Al Sinhá cumé teu nome?
Meu sinhô não tenho nome
Me chamo chita riscada
camisa daquele home⁴⁷

A habilidade de aproveitar a fala popular sem incorrer num estereótipo de "falar errado" nele se faz, como observamos, sem que o texto se artificialize, como em Mário de Andrade, que, ao pretender criar uma "língua brasileira", de "ostensivo plebeísmo"⁴⁸, transformou sua gramática numa espécie de "código do falar errado", o que não deixaria também de ser uma espécie de preconceito em relação à fala do povo. Ao criar sua própria expressão, o povo obedece a leis que não são nada mais, nada menos que as leis do próprio sistema lingüístico, intuídas da tradição, pelo "sentimento da língua".

É o que mostra este verso de **Cobra Norato**:

— Mano, espermente um golinho de cachaça ardosa
pra tomar sustança (v. 520-1)

As expressões "erradas", como "espermente", "ardosa" ou "sustança" correspondem a transformações causadas pela "lei do menor esforço", não são "invenções" do poeta.⁴⁹

É o mesmo caso das oscilações retratadas em versos seguintes:

— Boa noite
— Bua nuite (v. 459-500)

Aqui, além da mimese da fala, renova-se o jogo e o "humor" da poesia.

Em outros casos há apenas o registro, puro e simples: escute uma coisa aqui no ouvido (v. 564).

Aliás, o próprio Mário de Andrade tomara consciência de que ao artista não cabe "inventar" as novidades do idioma: "ninguém faz uma língua coletiva",⁵⁰ as generalizações feitas pelo poeta são sempre criações de um indivíduo.

O que se acentua, repetimos, na dicção poética do Bopp, é o aproveitamento natural da realidade viva do idioma. "Em linguagem oral, explica Bopp, as palavras muitas vezes deformam-se numa acomodação fonética".⁵¹

2.2.2 — Morfossintaxe da fala popular

As transformações idiomáticas operadas pela fala popular não se restringem, evidentemente, ao nível fônico, mas se estendem em alguns casos até seus processos morfossintáticos.

Muito difundida na linguagem popular,⁵² é a sufixação diminutiva do advérbio com valor de intensidade. Em **Cobra Norato** este uso, que pode ter relação, como notamos, com o desejo de criar um poema "para crianças", é índice também de um traço da língua falada brasileira, da "afetividade" de que se valeram fortemente os modernistas.

A utilização dos diminutivos de caráter afetivo, corrente sobretudo nas formas populares da língua, parece refletir uma característica brasileira, como já registrou Sérgio Buarque de Holanda, ao escrever que "no domínio da lingüística (...) esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação 'inho', aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas e os objetos".⁵³

A preocupação dos modernistas com o registro deste traço revela o desejo de captar o "caráter nacional popular".

É assim que destes usos temos exemplos como:

A noite chega de mansinho (v. 11)

Galinhos fazem psiu (v. 58)

A sombra vai comendo devagarzinho os horizontes
inchados (v. 165)

— Compadre, vamos também experimentar uma
remadinha? (v. 604)

A utilização destes diminutivos afetivos vai surgir até mesmo em forma não usual na língua portuguesa — após formas flexionadas do verbo,

Então esperazinho um pouco (v. 707)

Quero estarzinho com ela (v. 777)

Querzinho de ficar junto (v. 783),

de deliciosa coloração afetiva.

A este uso original, tomado de empréstimo às formas indígenas, referiu-se Bopp expressamente mostrando sua origem e uso na linguagem popular da Amazônia: "Eu mesmo, em minhas viagens pelo interior, com interesse no nosso folclore, catei maneiras de dizer que escapam dos moldes comuns da

gramática, entre elas, por exemplo, o diminutivo carinhoso de alguns verbos no infinito ou no gerúndio: estarzinho, fazer dormezinho, doizinho de quem está longe, fez querzinho de experimentar corpo, você está com um fedendinho de cachaça na boca".⁵⁴

A confirmação do uso é feita por Raymundo Morais, em *Os igaraúnas*, e aparece também no texto das lendas em "nheengatu", de Brandão Amorim, que ali documenta três ou quatro exemplos.⁵⁵

Na modulação afetiva do vocábulo encontram-se, por igual, aumentativos de formação popular como:

Casão das farinhadas grandes (v. 472)

Ou no verso:

Passarão sozinho risca a paisagem sofrida (v. 322),

em que o poeta opõe expressivamente o aumentativo ao diminutivo no adjetivo, obtendo efeito estilístico.

De caráter popular serão ainda certas construções frasais denotando origem tupi, como pode se ver em:

— Mar fica longe. compadre? (v. 323)

Mar desarrumado
de horizontes elásticos

passou toda a noite com insônia (v. 380-2)

A omissão do artigo, neste caso, repete uma construção usada nas falas populares da região amazônica e que tem sua origem, certamente, nos sistemas das línguas indígenas, nheengatus (ou "língua-geral", forma moderna do tupi), em que esse elemento morfológico não existe.⁵⁶

De fonte popular serão, igualmente, as alternâncias entre a forma de tratamento você e o pronome tu, este último típico da fala no Rio Grande do Sul. Por isso, se numa parte do poema temos: "— Onde vais Cobra Norato?", em outra ocorrerá: "Quem é você"?

A simultaneidade dos usos, que pertence à fala, aparece no Rio Grande do Sul, mas se expressa mais claramente pela vivência de quem percorreu o Brasil. A predominância e a reiteração do uso gaúcho atestam o vínculo com a terra natal. A

alternância, de caráter não gramatical e rejeitada pelos puristas, hoje cada vez mais se acentua, como têm comprovado pesquisas lingüísticas.⁵⁷

A quebra da unidade de tratamento, que resulta em discrepância entre o sujeito verbal e o expresso, é comum na linguagem popular e freqüente na poesia modernista, como no exemplo:

— Olha, cumpadre.

Aquela moça está toda dobradinha por você

(v. 557-8)

É evidente que a liberdade das formas incultas do falar influiria também, necessariamente, na construção da frase e na colocação dos pronomes. Contra o conservadorismo gramaticista dos que insistiam nas formas verbais eruditas, Raul Bopp enfatizará a próclise, mais eufônica e natural:

O resto da noite me enrola (v. 65)

A correnteza se arrepia (v. 74)

Mata-paus vou-bem-de-saúde se abraçam (v. 184)

— Você me espera

Que depois vou le contar uma história (v. 207-8)⁵⁸

A liberdade chegaria, até mesmo, a lhe autorizar a próclise em frases iniciadas por verbos e encontramos:

— Me atolei num útero de lama (v. 189)

embora a ênclise seja, nestes casos, procedimento mais usual para o autor, como em:

Quebra-se na mata

o grito de um arapapá (v. 299-300)

Pode-se questionar se o que o teria movido nesta construção seria mais uma busca de ritmo e/ou eufonia ou a resistência da forma culta. Um estudo detalhado e específico deste aspecto, através da comparação entre as variantes do texto de *Cobra Norato*, poderá, talvez, documentar esta observação.

2.2.3 — O léxico

A influência da fala popular sobre a língua literária do modernismo é substancial. Considerando, com Lessa, a palavra "popular" "na sua acepção mais ou menos ampla", entendemos, aqui, os termos e expressões que habitualmente só empregamos no linguajar **descuidado**, os quais todos sentimos pertencerem, caracteristicamente, à linguagem corrente (...)"⁵⁹

Nesta ordem estão, em **Cobra Norato**, versos que incluem expressões de clara ressonância popular, como:

E eu virei um vira-mundo (v. 247)

Ou:

Vamos lá pro Putirum (v. 468)

E:

Vamos lá roubar tapioca (v. 470)

Ou ainda:

Esquente o corpo com uma xiribita (v. 560)

Ou mesmo:

Atire cinza prá trás
Prá agarrar distância (v. 744-5)

Por outro lado, é no vocabulário que se pode notar mais claramente as mudanças sofridas pela língua portuguesa em território brasileiro. "As raças, escreve Bopp "se encontraram sem cartões de visita sem autobiografias. Cada uma tinha uma história diferente"⁵⁹, incapaz de se submeter à expressão acadêmica. Talvez por isso os poetas modernistas tenham tão freqüentemente colorido seus poemas com palavras do tupi-guarani — visuais e concretas — ou com as sonoridades dos vocábulos africanos. O índio e o negro — contribuintes de nossa etnia —, reafirmavam a imagem antilusa que os modernistas buscavam.

Mesmo assim, o texto de **Cobra Norato** se constitui numa fusão bem realizada de vocábulos indígenas, africanos e portugueses, apontando para a idéia do sincretismo racial brasileiro.

Note-se que, na afirmação de Guilhermino Cesar, o vocabulário utilizado por Bopp "é uma resultante de várias áreas regionais, mas dá gosto como tudo foi assimilado afetivamente".⁶⁰

Ao deslumbramento que lhe causaram as formas de falar amazônico, coloridas pelas palavras de origem indígena, referiu-se o poeta com freqüência. Vocábulos como "pajé", "sugarana", "tafiá", "canarana", "mamorana", "tarumã", "arapapá" "cipó", "igarapê", "matupá" e outros emprestam sonoridade, concreção e visualismo ao texto.⁶¹

Como assinalava Cassiano Ricardo: "As palavras indígenas (...) e mesmo a sintaxe tupi deram maior colorido, uma maior carga de desenho e de concretismo à nossa língua, que, só por homenagem aos irmãos lusos, chama-se portuguesa".⁶² O exagero da conclusão é evidente, mas a observação justa.

Em versos de **Cobra Norato**, como:

Quebra-se na mata
o grito de um arapapá (v. 333-300)

Ou:

Ecoa no fundo sem resposta
o grito cansado de um pixi-pixi (v. 333-4)

versos em que são marcantes os efeitos sonoros obtidos pela associação som/sentido, de caráter quase onomatopaico, provocados pelos vocábulos indígenas (concretistas).

Notando a força da influência indígena nos falares da Amazônia e o impacto que causam nos visitantes é que escrevia José Veríssimo: "O filho de uma das maiores capitais, onde o elemento verdadeiramente brasileiro tenha sido sufocado pelo estrangeiro, do Rio de Janeiro ou Pernambuco, por exemplo, subitamente transportado para as margens do Amazonas ou de seus afluentes (...), ficaria certamente surpreso de ouvir uma língua, que reconheceria portuguesa, é verdade, mas na qual o modo de dizer, inúmeros termos, a mesma construção é toda estranha..."⁶³

Com maior razão explica-se o espanto do poeta gaúcho e sua deslumbrada obsessão pelos mágicos vocábulos indígenas.

A par do vocabulário indígena é notável a utilização no poema dos termos de origem africana. Estes, que evidentemente

te podem ser melhor notados na série de poemas reunidos em **Urucungo**, convivem em intimidade com os de origem indígena, no processo sincrético a que já nos referimos. Na narração de "pajelança", cruzamento de tradições indígenas e africanas (como já assinalamos), temos exemplo deste processo: ao lado de vocábulos como "pajé", "mucurana", "cipô-titica", "cumarú" e outros surgem, naturalmente, "figa de Angola", "feitiço" e "diamba", heranças de africano.

Este correr de olhos pelas particularidades lingüísticas do poema vem confirmar o que temos procurado ressaltar neste capítulo, impondo uma conclusão: o projeto de incorporação dos falares rurais e populares pela linguagem poética, sonhado pelos modernistas de 22, tem em **Cobra Norato** uma de suas maiores realizações. Plasmando sua linguagem em moldes de tal "afetividade e universalidade que funciona como um espelho — desses que reproduzem a imagem em miniatura — onde se refletem as particularidades regionais de toda a língua,"⁶⁴ em **Cobra Norato** Raul Bopp reproduz o universo brasileiro, em suas contradições, em sua força e em sua verdade histórica.

Sendo popular e nacional em sua feição lingüística, o poema o é naturalmente, sem alardes nem ostentação. Como só o conseguem ser as verdadeiras obras de arte.

Aos modernistas de 22, e entre estes à obra de Raul Bopp particularmente, coube aproximar a arte do popular, enchendo-a com seus temas, suas formas, sua dicção, "matéria-prima inesgotável", no dizer do poeta "extração de ingredientes poéticos".⁶⁵

Em busca da visão radiográfica do Brasil, aprofundando o olhar nas camadas inferiores da sociedade, esta literatura desvendou estratos de sua cultura, observou e traduziu forças líricas nos traços da imaginação e nas formas plásticas das "expressões de seu modo de pensar, sentir e agir".⁶⁶

Popularizar a arte já seria tarefa para outra etapa. Portavoz consciente desta verdade, declarava Mário de Andrade em sua "Elegia de abril": "Sou sim pelo nivelamento das coletividades. Não pelo nivelamento por baixo, que se percebe a cada 'close-up' de nosso ramerrão educativo, mas por um elevado nivelamento cultural da nossa inteligência brasileira, que evite a falsa cultura, tão comum entre nós, dos arranha-céus... em taipa de mão".⁶⁷

O que não significa elitismo nem demagogia, mas o desejo consciente de fazer arte, superando as contradições. No

cômputo geral, é preciso reconhecer, com Antonio Candido, que as obras dos poetas daquela geração, e entre estas a de Raul Bopp em especial, "abriram caminho para o estudo de muitos problemas brasileiros e colocaram a necessidade do que hoje fazemos":⁶⁸ a busca de uma arte autenticamente nossa, enraizada nas camadas mais fundos da realidade brasileira.

NOTAS

- 1 FERREIRA GULLAR, José Ribamar. *Cultura Popular*. In: — *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- 2 SODRÉ, Nelson Werneck. *História de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 531.
- 3 Idem. *Introdução à revolução brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 187.
- 4 BASTIDE, Roger. In: SOUZA BARROS, Arts, folclore, subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 16.
- 5 DIEZ DE MEDINA, Fernando. El problema de una literatura nacional. *Revista Cuadernos Americanos*, México, mar., 1953, p. 135 (a tradução é nossa).
- 6 Idem, *Ibidem*, p. 139.
- 7 Idem, *Ibidem*, p. 142-3.
- 8 Idem, *Ibidem*.
- 9 REYES, Alfonso. *Marsyas o del tema popular*. In: — *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1981, p. 37.
- 10 RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. 9.
- 11 CASCUDO, Luis da Câmara. O Folclore: Literatura oral e literatura popular. In: — COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, São José, t. 1, v. 1, p. 116.
- 12 FERREIRA, Ascenço. *Trem de Alagoas*. In: BRITO, Mário da Silva. *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959, p. 140.
- 13 CARDOZO, Joaquim. *Imagens do Nordeste*. In: — BRITO, Mário da Silva, op. cit. n. 12, p. 135.
- 14 MEYER, Augusto. *Cirandinha*. In: — *Poesias*. (1922-1955). Rio de Janeiro, São José, 1957, p. 92.
- 15 BOPP, Raul. "Bopp-passado-a-limpo" por ele mesmo. Rio de Janeiro, Tupy, 1972, p. 29.
- 16 Idem, *Ibidem*, p. 30.
- 17 HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa, Presença, 1973, p. 318.
- 18 BOPP, Raul. *Gênese e desenvolvimento de um poema amazônico. Revista Humboldt*, Munique, 30: 73, 1974.
- 19 *Escreve Câmara Cascudo: "No extremo Norte, a pajelança mistura práticas mágicas afro-ameríndias, fermentadas pelo baixo espiritismo. Na base de certas pajelanças está a zoolatry: não são os orixás, nem os espíritos dos mestres catimbozeiros que descem, nem os animais, carroões, que se encarnam nos pajés para operar as curas. Baixam, por uma corda imaginária o jacaretinga, a mãe-do-lago, a cobra grande e outros bichos fantásticos. O pajé e os demais circunstantes bebem tafiá".*
"Pela pajelança", explica Câmara Cascudo, "procura-se, através da puçanga curar os doentes." (CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1969, II (J-Z), p. 347-8).
- 20 BOPP, Raul. *Escravo*. In: — *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973, p. 119.

- 21 Apud: MEYER, Augusto. Poesia popular gaúcha. In: — *Prosa dos pagos*. Rio de Janeiro, São José, 1960. p. 68.
- 22 Idem, *Ibidem*. p. 65.
- 23 HAUSER, Arnold. op. cit. n. 17, p. 320.
- 24 BOPP, Raul. Serapião. In: — op. cit. n. 20, p. 112.
- 25 BOPP, Raul. Carta a Augusto Meyer. Apud: MEYER, Augusto. Nota preliminar. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro, Bloch, 1951. p. VII.
- 26 CARPEAUX, Otto Maria. Novas poesias de Raul Bopp. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1947. Letras e Artes, p. 7.
- 27 COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro, José Olympio; USP, 1968. p. 167-8.
- 28 Ao analisarmos o movimento modernista, na primeira parte do trabalho, interpretamos o sentido da transformação da linguagem realizada pela literatura modernista.
- 29 CAMPOS, Haroldo. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. p. 10.
- 30 FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, Joaquín Montez, 1976. p. 30.
- 31 MORF, Heinrich. Das französische Volkslied: Aus Dichtung und Sprache des Romanen, II (1911), p. 90. Apud: HAUSER, Arnold. op. cit. n. 14, p. 325.
- 32 ELIS, Bernardo. Tendências regionalistas no modernismo. In: AVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975 p. 98.
- 33 BOPP, Raul. Literatura brasileira no seu conjunto histórico. In: — *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, São José, 1966. p. 65-6 e 104.
- 34 ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: — *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1967. p. 244.
- 35 PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaima*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. p. 60.
- 36 GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 137.
- 37 BOPP, Raul. Idioma. In: — *Putirum*. Rio de Janeiro, Leitura, 1966. p. 43.
- 38 CESAR, Guilhermino. Vida literária no Rio Grande do Sul. In: — PRADO, Aurea et alii. *Rio Grande do Sul — terra e povo*. Porto Alegre, Globo, 1964. p. 218. O grifo é nosso.
- 39 CESAR, Guilhermino. "Cobra Norato" — Trinta anos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24. dez. 1960. p. 14.
- 40 BOPP, Raul. op. cit. n. 33, p. 83.
- 41 GRAMSCI, Antonio. op. cit. n. 36 p. 137.
- 42 BOPP, Raul. Coisas de Idioma e de folclore. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, 8: 243-47, jul. 1944.
- 43 ANDRADE, Mário. Prefácio. In: FERREIRA, Ascenço. *Poemas (1922-1953)*. Recife, Nery da Fonseca, s.d. p. 14.
- 44 FREITAS, Afonso A. de. *Vocabulário nheengatu*. 2. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1976. p. 20.
- 45 ELIA, Sílvio. A contribuição lingüística do modernismo. In: Uma experiência pioneira de intercâmbio cultural. Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul e Luzo-Brazilian Center University of Wisconsin. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia da URSG, 1963, p. 8.
- 46 Sobre a tradição da oralidade na literatura brasileira esclarece Antonio Candido: "Verifica-se, pois, que escritor e público definiram-se aqui em torno de duas características decisivas para a configuração geral da literatura: retórica e nativismo, fundidos no movimento romântico". E acrescenta: "A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso,
- faça de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas". (CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1956. t. 1, v. 1, p. 164-5.)
- 47 BOPP, Raul. op. cit. n. 20, p. 148.
- 48 PEREGRINO Jr., Paulo. A lição do modernismo. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, 1 (2): 163-7, out/dez. 1965.
- 49 Na observação de Cavalcanti Proença, "a maioria dos chamados erros da linguagem popular brasileira são sobrevivências do antigo falar e escrever que caíram em desuso e, nas poucas exceções, velhas correntes históricas existentes no idioma e que continuam agindo até hoje entre o povo." (PROENÇA, M. Cavalcanti. op. cit. n. 35, p. 64.)
- 50 ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: — *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1967, p. 236.
- 51 BOPP, Raul. op. cit. n. 42, p. 83.
- 52 Atestado por Sílvio Elia, op. cit. n. 45, p. 87-90.
- 53 HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971. p. 108.
- 54 BOPP, Raul. op. cit., n. 42.
- 55 Também observado por José Veríssimo que escreve: "O diminutivo português *inho*, *zinho* tomou enorme desenvolvimento a ponto de acompanhar os verbos como *querzinho*, *foizinho*, *estartzinho* (...). Este modo de dizer prende-se à língua tupi." (VERÍSSIMO, José. *Estudos amazônicos*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1970. p. 36.) Também conforme observação do poeta citado à nota 14, 2ª parte, capítulo 4.
- 56 Ainda conforme José Veríssimo, que escreve sobre os falares amazônicos: "A supressão do artigo definido, em frases que não podem prescindir dele em português, é vulgar, com em "rio encheu", "canao chegou", "peixe está podre", etc." (*Ibidem*, p. 34.) Também Couto de Magalhães registra em seu "Curso de língua tupi viva ou nheengatu", na sua Lição Primeira: "Esta língua não tem artigo definido". (COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. Curso de língua viva ou nheengatu. In: *O selvagem*. São Paulo, Ed. Nacional, 1940. p. 40.)
- 57 Na última versão de *Cobra Norato* aparecem 33 casos de ênclise, para 64 de próclise. O predomínio da próclise é típico da língua popular. Surpreendentemente, Raimundo Barbado Neto, estudando aspectos da língua dos modernistas, afirma ter encontrado em *Cobra Norato* 7 exemplos de próclise, para 36 de ênclise. (BARBADINHO NETO, Raimundo. *Tendências e consistências da língua do modernismo*. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1972. p. 78.) Em nosso levantamento da mesma edição utilizada pelo autor (6ª) encontramos 73 casos de próclise para 44 de ênclise. Esta aproximação com a linguagem popular em Raul Bopp pode ser confirmada pelo estudo comparativo de variantes do texto como é o caso de verso que na 4ª edição aparece com a forma enclítica: *As águas grandes encolheram-se com sono* (v. 214), mudando na última versão para: *As águas grandes se encolheram com sono* (ex. 33). Como se vê, a alteração se faz, ainda, no rumo da forma mais coloquial.
- 58 LESSA, Luiz Carlos. *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro, Grifo, 1976. p. 46.
- 59 BOPP, Raul. op. cit. n. 42.
- 60 CESAR, Guilhermino. op. cit. n. 38.
- 61 Vocábulos documentados pelo *Dicionário histórico das palavras de origem tupi*, de autoria de Antonio Geraldo da Cunha (São Paulo, Melhoramentos, 1978), abonados em textos de Raimundo Moraes, José Verís-

O regionalismo literário vem constituir uma forma de continuidade dessa ansiedade nativista, rumo ao amadurecimento. Mesmo as limitações, que fizeram da maior parte dos nossos regionalistas observadores ufanistas dos aspectos pitorescos da terra e da gente brasileiras, justificam-se pela mesma contingência da transplantação cultural.

Autores distintos como Lúcia Miguel-Pereira (8) e Nelson Werneck Sodré (9) apontam o naturalismo, por sua influência sobre o regionalismo, como o primeiro momento significativo da reação literária à transplantação cultural, no Brasil.

No Rio Grande do Sul, a perspectiva crítica da questão regionalista cabe a estudiosos que, ou provenientes de outras regiões, ou distintamente posicionados, se desassociam da estabilização ideológica, alcançando a compreensão do fenômeno de forma bastante lúcida e ampla.

Esses estudos mostram como, da linguagem ufanista e dos detalhes isolados da conformação do Estado, aliados à mentalidade típica do cancionário, surge o gauchismo, incorporando à história e à ficção regionalista rio-grandense o mito do "monarca das coxilhas".

Guilhermino Cesar (10), o crítico que vê na literatura regionalista gaúcha um tratado de sociologia, tem papel relevante, com seus estudos da história e da literatura estaduais, na conscientização analítica proveniente de uma abordagem desmitificadora do gauchismo.

Por outro lado, investigações como as que são desenvolvidas por Joseph Love (11), Fernando Henrique Cardoso (12) e Sérgio da Costa Franco (13) apresentam, pelos dados que divulgam ou pela posição que defendem, o reverso da moeda cuja estampa única é, até então, a figura do "centauro das pampas".

Mas, sem dúvidas, o grande mentor da visão crítica desmitificadora do "centauro" é Augusto Meyer (14). Seus estudos formulam o mais profundo questionamento do gauchismo literário. Desde o vazio inerente à própria essência como fruto de uma euforia fantasiosa até aos valores permanentes dessa instituição artística regional, nada escapa à lucidez do Autor.

A posição de Meyer é representativa do pensamento de intelectuais como Dionélio Machado (15) e Carlos Dante de Moraes (16). O primeiro aponta os fundamentos econômicos do regionalismo e o segundo interpreta as razões psicológicas do ufanismo gauchesco.

Atualmente vêm sendo desenvolvidos estudos num sentido de aprofundamento e sistematização dos problemas do regionalismo literário em sua versão sulista.

Regina Zilberman (17), em estudo bastante abrangente, relacione o gauchismo ao mito presente na literatura brasileira desde Alencar até ao Modernismo. A autora vê no gaúcho a figura central de um universo mítico não

ligado à fundação de seu povo, mas à manutenção de uma estrutura de classes. Para Zilberman, no regionalismo rio-grandense, o mito foge ao habitual papel que remonta às civilizações primitivas e aos textos bíblicos, supervalorizando o indivíduo que não é o maior beneficiado numa escala social já solidamente estruturada. A ilusão mítica evidencia-se, então, pela função de suprir carências subjacentes.

Ligia Chiappini de Moraes Leite (18) propõe a tese do Modernismo tolhido pelo serviço que os textos gauchescos prestam à ideologia do poder econômico-político. Identifica um modelo fixo das narrativas, cuja mesmice é determinada pelo axioma ideológico comum a toda a produção regionalista do início deste século.

Tanto Zilberman quanto Moraes Leite enfatizam a importância de Simões Lopes Neto como único escritor que consegue elevar o nível estético do nosso regionalismo. Essas duas autoras correspondem à teoria barthesiana das mitologias (19), segundo a qual princípios específicos definem os mitos como "falas" típicas das sociedades modernas.

O curso percorrido pela crítica, das impressões mais esclarecidas ao coerente exame das estruturas narrativas, resulta numa visão enumeradora dos elementos componentes do mito do gaúcho e das determinantes do seu papel na cultura regional.

Estabelecida sobre a valorização do passado histórico, em confronto com o presente, que assinala a transformação da economia rural, a estrutura do mito do gaúcho é sustentada por um código de honra. Este reúne a imagem do primitivo campeador, de obscuras origens e responsável pelas "arreadas", indevidas apropriações de gado comuns nos séculos XVII e XVIII — depois reafirmadas pelo contrabando — ao lendário guerreiro das revoluções do século XVIII. Sob as idéias previamente manipuladas da liberdade bem comportada, da coragem insana e do forte amor pela terra, configura-se o protótipo representativo de um povo cujo jugo sócio-político sempre foi opressivo e discriminante.

Apesar das limitações, é lícito repetir, o regionalismo gaúcho cumpriu seu papel no processo de desenvolvimento literário, no Estado e no País. Desde Alcides Maya, com a seriedade das questões sociais, passando pelas magníficas realizações lingüística e temática de Simões Lopes Neto, até ao desvendamento do "gaúcho a pé" realizado por Cyro Martins, o que ocorre é um inegável amadurecimento artístico, devidamente reconhecido pela crítica especializada.

Esta crítica, por sua vez, está devidamente representada na ficção adulta, resultante desse processo, pelo Floriano de O tempo e o vento, personagem autobiográfica de Erico Verissimo, que responde à dúvida diante da idéia da queda dos mitos rio-grandenses: — "Sobra o Rio Grande, doutor. O Rio Grande sem máscara, O Rio Grande sem belas mentiras. O Rio Grande autêntico. Acho que à nossa coragem física de guerreiros devemos acrescentar a coragem moral de enfrentar a realidade" (20).

NOTAS

- 1) Cf. SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul* (1820-1821). Rio de Janeiro, Ariel, 1935.
- 2) Cf. ISABELLE, Arsène. *Viagem ao Rio Grande do Sul* (1833-1834). Porto Alegre, SECRS, 1946.
- 3) Cf. DREYS, Nicólaú. *Notícia descritiva da Província do Rio Grande do São Pedro do Sul*. Rio de Janeiro, Villeneuve e Comp., 1839.
- 4) ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e beduínos* (A origem étnica e a formação do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956.
- 5) VELLINHO, Moisés. *Letras da Província*. Porto Alegre, Globo, 1960.
_____. *Capitania d'El Rei*. Porto Alegre, Globo, 1962.
- 6) FERREIRA Fº, Arthur. *História geral do Rio Grande do Sul 1503-1974*. Porto Alegre, Globo, 1974.
- 7) Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, nacional, 1967, p. 53.
- 8) Cf. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção — de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956, p. 181.
- 9) Cf. SODRÉ, Néilson Weineck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 405.
- 10) CESAR, Guilhermino. *A vida literária no Rio Grande do Sul*. In: *Rio Grande do Sul — terra e povo*. Porto Alegre, Globo, 1964.
_____. *História do Rio Grande do Sul — período colonial*. Porto Alegre, Globo, 1970.
_____. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- 11) LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- 12) CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- 13) FRANCO, Sérgio da Costa. *Júlio de Castilhos e sua época*. Porto Alegre, Globo, 1967.
- 14) MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. São Paulo, Martins, 1943.
_____. *Gaúcho — história de uma palavra*. Porto Alegre, Globo; IEL, 1957.
_____. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre, Globo, 1959.
- 15) MACHADO, Dionélio. *Os fundamentos econômicos do regionalismo*. In: *Província de São Pedro*. Porto Alegre, Globo, 1945, n. 2.
- 16) MORAES, Carlos Dante de. *Condições histórico-sociais da literatura rio-grandense*. In: *Província de São Pedro*. Porto Alegre, Globo, 1954, n. 19.
- 17) ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance*. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul; Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.
- 18) LEITE, Lígia C. de Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, Ática, 1978.
- 19) Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Difel, 1978, p. 143.
- 20) Cf. VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre, Globo, 1962, p. 863.

Alda Maria do Couto Ghisolfi