

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

**ESCRITOS EM PROSA E VERSO DE RAUL BOPP:
RELEITURAS DO MODERNISMO**

UBERLÂNDIA

2010

VIVIANE CRISTINA OLIVEIRA

**ESCRITOS EM PROSA E VERSO DE RAUL BOPP:
RELEITURAS DO MODERNISMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

ORIENTADORA: Prof. Dra. Joana Luíza Muylaert de Araújo

Uberlândia

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- O48e Oliveira, Viviane Cristina, 1984-
Escritos em prosa e verso de Raul Bopp [manuscrito] : releituras do
modernismo / Viviane Cristina Oliveira. - 2010.
166 f. : il.
- Orientadora: Joana Luíza Muylaert de Araújo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Progra-
ma de Pós-Graduação em Teoria Literária.
Inclui bibliografia.
1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Bopp, Raul, 1898 -
1984 - Movimentos modernistas no Brasil - Crítica e interpretação - Teses.
3. Modernismo (Literatura) - Brasil - Teses. 4. Semana de Arte Mo-
derna - Teses. I. Araújo, Joana Luíza Muylaert de. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.
III. Título.

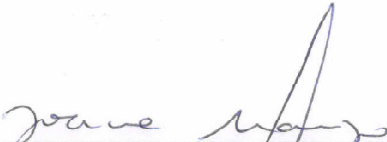
CDU: 82.09

VIVIANE CRISTINA OLIVEIRA

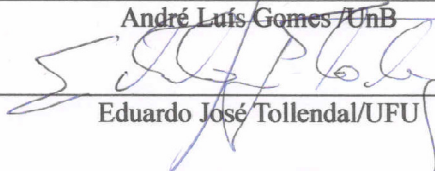
**“ESCRITOS EM PROSA E VERSO DE RAUL BOPP: RELEITURAS DO
MODERNISMO”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Banca Examinadora:


Joana Luíza Muylaert de Araújo (Orientadora)/UFU


André Luís Gomes/UnB


Eduardo José Tollendal/UFU

Uberlândia, 26 de janeiro de 2010.

À minha família, porto seguro.

À Joana Luíza Muylaert de Araújo, uma luz
que sempre norteou esta pesquisa.

Aos colegas e professores que enriqueceram esta trajetória.

A todos agradeço e dedico este passeio pelas trilhas boppianas.

“- Você me espere
que depois vou le contar uma história”
(Raul Bopp)

RESUMO

Poeta, diplomata, incansável viajante foi Raul Bopp. A esses atributos, geralmente mencionados por estudiosos que se dedicam, sobretudo, a comentar a trajetória do autor e as páginas de *Cobra Norato*, podemos acrescentar outro que se apresenta como marca de suas obras em prosa e verso: contador de histórias. E é uma de suas histórias, apresentada em *Movimentos Modernistas no Brasil*, em que reconta alguns fatos marcantes na cena literária dos anos de 1922 e 1928, que neste trabalho trazemos como cerne de nossas considerações. Publicado em 1966, mesma década em que se intensificaram os estudos em torno das coordenadas modernistas, esse livro de Bopp traz em suas páginas a narração dos dias de Arte Moderna no Municipal e dos acontecimentos que, alguns anos depois, desencadeariam o início e o término do grupo antropofágico, do qual foi ativo participante. Foi na trilha desses momentos recontados por Raul Bopp que (re)visitamos o Modernismo em seus anos iniciais, objetivando ressaltar a maneira poética e narrativa com que ele releu e (re)criou os fatos que marcaram 22 e as propostas lançadas em 28 pelos “antropófagos”. Além disso, por ser um texto híbrido, feito de fragmentos narrativos, de esquemas e sínteses dedicados, de maneira geral, a grupos modernistas, de listas de nomes e obras pautadas em estudos como os de Afrânio Coutinho e Wilson Martins, tornou-se possível, a partir dele, tecer algumas reflexões sobre o caráter fragmentário e lacunar, nem sempre assumido, das composições historiográficas, bem como abordar alguns traços recorrentes em toda a produção boppiana. Traços como o mencionado veio narrativo e a íntima relação de uma obra com outra, do que *Movimentos Modernistas no Brasil* é exemplar, uma vez que traz em sua constituição antigos versos, outros inéditos, a serem posteriormente apresentados sob a forma de poemas, e trechos de prosa que germinariam outro livro, *Vida e Morte da Antropofagia*, o qual, por essa condição de pertença em relação ao seu antecessor, também teve seu lugar em nosso estudo. E, para compor as considerações que o constituem, nos valem da fortuna crítica de Raul Bopp, de textos dedicados ao Modernismo e à Antropofagia, das reflexões de Walter Benjamin sobre a figura do narrador, dentre outros, que enriqueceram nossa pesquisa, auxiliando-nos mesmo a encontrar caminhos de acesso aos meandros de uma obra que se fez morada de uma outra história, uma entre tantas, que é também uma história outra, por sua singularidade, dos anos iniciais do Modernismo.

Palavras-chave: Raul Bopp, poesia, narração, Modernismo, Antropofagia.

RÉSUMÉ

Raul Bopp a été poète, diplomate et infatigable voyageur. À ces attributs, généralement cités par ceux qui étudient et se mettent, surtout, à commenter l'itinéraire de l'auteur et les pages de *Cobra Norato*, on peut ajouter un autre qui se présente comme trace de ses oeuvres en prose et vers: raconteur d'histoires. Et c'est une de ses histoires, présentée en *Movimentos Modernistas no Brasil*, dans laquelle il raconte quelques faits importants dans la scène littéraire des années 1922 et 1928, qu' on apporte comme le centre de nos considérations. Publié en 1966, la même décennie dont se sont intensifiés les études autour des coordonnées modernistes, ce livre de Raul Bopp apporte dans ses pages la narration des jours de l'Art Moderne au Municipal et des événements qui, quelques années plus tard, déchaîneraient le début et la fin du groupe anthropophagique, dans lequel il a été actif participant. C'est au chemin de ces moments racontés par Raul Bopp qu'on a (re)visité le Modernisme dans ses années initiales, avec le but de remarquer la manière poétique et narrative qu' il a relu et a (re)créé les faits qui ont marqué 22 et les propositions présentées par les "anthropophages". En outre, pour être un texte hybride, fait de fragments narratifs, de schémas et synthèses dédiés, de façon générale, aux groupes modernistes, de listes de noms et d'oeuvres composées à partir des études d' auteurs comme Afrânio Coutinho et Wilson Martins, le livre nous a permis de faire quelques réflexions sur le caractère fragmentaire et lacuneux, pas toujours assumé, des compositions historiographiques, et nous a permis aussi d'aborder quelques aspects récurrents dans toute la production boppiana. Aspects comme le caractère narratif, déjà mentionné, et l' intime relation d'une oeuvre avec l'autre, dont *Movimentos Modernistas no Brasil* est exemplaire, puisqu' il apporte dans sa composition des vers anciens, d'autres vers qui seraient, plus tard, présentés à façon de poèmes et des parties de prose qui germineraient un autre livre, *Vida e Morte da Antropofagia*, lequel aussi, par sa condition d'appartenance en relation à celui qui le précède, a eu son lieu dans notre étude. Et, pour composer les considérations qui le constituent, on a fait l'usage de la fortune critique sur Raul Bopp, de textes dédiés au Modernisme et à l'Anthropophagie, des réflexions de Walter Benjamin sur la figure du narrateur, parmi d'autres textes, qui ont enrichi notre recherche, nous en donnant l'aide pour trouver les chemins d'accès à une oeuvre qui a fait de soi même la demeure d'une autre histoire, une parmi plusieurs, qui est aussi une histoire autre, par ses singularités, des années initiales du Modernisme.

Mots-clé : Raul Bopp, poésie, narration, Modernisme, Anthropophagie.

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS	15
 CAPÍTULO 1- “UM LUGARZINHO NA LITERATURA BRASILEIRA...”	23
1.1- Além das trilhas do Sem-fim... ..	25
1.2- “Um sujeito fabuloso”	33
1.3- No rastro de Antônio Brandão de Amorim	41
1.4- Diálogos com Walter Benjamin	45
 CAPÍTULO 2- E “SAIU ESTE LIVRINHO”... ..	57
2.1- “Teremos os nossos nomes eternizados (...)”	59
2.2- 22 por Raul Bopp	65
2.3- Entrelaçando histórias, traçando outra.....	73
2.4- Uma história da literatura em breves linhas	79
 CAPÍTULO 3 – A ANTROPOFAGIA RECONTADA POR RAUL BOPP	89
3.1- O poeta e a Antropofagia	91
3.2- A Flecha Antropofágica	96
3.3- “Antropófago de si mesmo”	108
3.4- Vida e Morte da Antropofagia	120
3.5- A Antropofagia revivida por Oswald de Andrade e pela crítica	123
3.6- “- Vem cá Brasil. Deixe eu ler a sua mão, menino”	132
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
 APÊNDICE – COTEJO DE ALGUMAS VARIANTES	159

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Em 2008, Lygia Fagundes Telles participou, via Sescv, da série *Tertúlia – Encontros da Literatura*¹, a qual trouxe a público a voz de alguns autores a narrar e comentar não suas obras, e sim obras alheias de repercussão nacional e internacional. Coube à autora a narração de *Dom Casmurro*, romance que inspirou o roteiro para cinema *Capitu* feito por ela em parceria com Paulo Emílio Salles Gomes. E com a seguinte fala ela iniciou sua apresentação: “– Machado de Assis, oh meu Deus! Ainda Capitu...tô exausta, mas vamos lá.”². A afirmativa veio acompanhada por um sorriso ao mesmo tempo cansado e satisfeito – o cansaço de quem já retomou, ou viu ser retomado, várias vezes o mesmo assunto e a satisfação de quem reencontra um velho amigo.

Talvez, seja esse mesmo sorriso o que alguns leitores e críticos esboçam diante do reencontro com um momento literário que, desde aproximadamente meados do século passado, tem atraído a atenção de diversos estudiosos: o Modernismo. Tomado, sobretudo, em seus anos iniciais, aos quais Mário de Andrade referiu-se como “o período heróico”³, o Modernismo tornou-se um núcleo gerador de estudos de tendências e matizes diversos, bem como de edições críticas comemorativas dos “aniversários”, lembrados geralmente a cada dez anos, da Semana de Arte Moderna e do lançamento de obras relevantes desse período, como é o caso, por exemplo, do *Manifesto Antropófago*. Pode-se dizer que, no decorrer dessas constantes (re)leituras, sobretudo, duas figuras se destacam e são constantemente destacadas como personagens centrais no desenrolar dos acontecimentos que agitaram a cena literária na década de 20: Mário e Oswald de Andrade.

¹ A série *Tertúlia – Encontros da Literatura*, composta por oito programas, foi realizada sob orientação da professora Susanna Ventura e apresentada de março a junho de 2008, com reapresentações em 2009. O programa *Machado de Assis por Lygia Fagundes Telles* foi exibido em 14 de maio de 2008, tendo as demais edições contado com a participação de autores como Ana Miranda, Fabrício Carpinejar, Nélida Piñon, entre outros.

² Fala por nós transcrita do programa exibido em 14 de Maio de 2008.

³ Mário de Andrade delimita esse período entre 1917, ano em que a crítica de Monteiro Lobato colocou os quadros de Anita Malfatti em evidência, ao ano de 22 em que teve lugar a polêmica e gradualmente consagrada Semana de Arte Moderna. Estendendo um pouco a cronologia feita por Mário, os historiadores literários incluem nesse período heróico do movimento os anos que se prolongaram pela década de 20, uma vez que foram perpassados por tentativas de abalar o cenário literário através de manifestos e polêmicas dentro e fora de grupos com feições nacionalistas. Aqui nos referimos à conferência *O Movimento Modernista*, In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

Neste trabalho, em que nos inserimos também na trilha desse reencontro com o Modernismo, um velho amigo, essas duas figuras de destaque, sobretudo o segundo, estarão presentes nas considerações tecidas ao longo do texto, mas nosso personagem principal é outro: Raul Bopp. Autor de uma das obras mais representativas desse período⁴, pela qual recebeu o reconhecimento crítico, Bopp publicou em 1966 um pequeno livro dedicado aos *Movimentos Modernistas no Brasil*, em cujas páginas estava a história dos fatos que desencadearam o início e o término do grupo antropofágico. Ao narrar o itinerário desse grupo, do qual fora ativo participante, e trazer a público acontecimentos adormecidos nos bastidores, Bopp forneceu relevante contribuição para o conhecimento e estudo da trajetória de um movimento cuja proposta de canibalismo cultural, ainda em voga, despertou e desperta a atenção de muitos críticos, sendo esse o motivo pelo qual seu texto recebeu menções em alguns estudos dedicados à Antropofagia. A reconstrução do itinerário antropofágico é um momento fundamental de seu texto, tanto que, onze anos depois, dele destacaria principalmente os trechos dedicados aos “antropófagos” para compor e publicar *Vida e Morte da Antropofagia*. Mas não é somente pela recomposição de trechos desse itinerário que seu livro *Movimentos Modernistas no Brasil* interessa.

Ele interessa-nos pela apresentação de outra história da Semana de Arte Moderna, a Semana narrada por Raul Bopp, pelas sínteses e considerações que tece sobre o Modernismo, por trazer em sua composição traços que nos aproximam de algumas características fundamentais de seu fazer poético e narrativo, o que torna esse texto relevante para se compreender melhor alguns meandros de suas obras em prosa e verso, texto que, diante disso, elegemos foco central deste trabalho. Por essa via boppiana caminharemos ao encontro do Modernismo não com o intuito de deslindar suas propostas ou de fazer uma revisão crítica a fim de tecer juízos sobre o que a seu respeito foi escrito, mas sim visando apontar a forma com que Raul Bopp o releu e a importância que lhe conferiu. Além disso, a partir do estudo de alguns aspectos composicionais de seu texto, torna-se possível também roçar em outras produções suas, tais como *Vida e Morte da Antropofagia*, *Parapoemas* e *Cobra Norato*, uma vez que se encontram integradas ao corpo textual de *Movimentos Modernistas no Brasil*, sendo mediante essa condição de diálogo e pertença que tais obras serão trazidas para o centro de algumas de nossas considerações.

⁴ Aqui nos referimos ao poema *Cobra Norato*.

Composto por sete partes, ou capítulos⁵, o livro de Bopp apresenta de maneira fragmentária conteúdos que nem sempre parecem estar interligados. Assim, após recontar as noites no Municipal, juntamente com os fatos que as precederam, compor um esquema em torno do que fora realizado após o impulso modernista, narrar o itinerário do grupo antropofágico, Raul Bopp apresenta a literatura brasileira em seu conjunto histórico e, quebrando de forma mais intensa a sequência que tecia sobre 22 e 28 (datas que indica na capa do livro), insere uma entrevista em que fornece dados biográficos e reconstrói *Cobra Norato* em forma de balé. Ao folhear seu texto híbrido, por vezes, temos a impressão de estarmos diante de uma caixa de surpresas, na qual reencontramos antigos versos e os que ainda estavam por vir, já que desentranhou dos momentos em que recria as teses antropofágicas os versos de *Parapoemas* (obra publicada em *Putirum*, em 1969). E dessa caixa retiramos para o nosso estudo as partes dedicadas ao Modernismo e à Antropofagia, às quais direcionaremos nossa atenção – não nos deteremos na leitura das notas complementares e do Balet, mas a eles não deixaremos de fazer menções.

Diante da história da Semana de 22, narrada por Raul Bopp, vale, para melhor perceber seus detalhes, desviar um pouco o olhar a fim de rever em páginas alheias as diversas histórias, versões sobre o que ocorrera, construídas não somente por alguns estudiosos e historiadores, mas também pelos que participaram do evento. E pode-se dizer que a voz de um intérprete torna distinta uma história que aparentemente se mostra a mesma. Assim, o destino de Bentinho e Capitu é o mesmo na voz de Lygia Fagundes Telles, mas a história é outra, os acontecimentos ganham novas modulações e os comentários e interpretações entremeados à narração conferem novo tom e diversa feição ao texto. Do mesmo modo (sem desconsiderar os limites entre ficção, crítica e escrita historiográfica), a cada nova leitura, a cada nova narração realizada dos acontecimentos e escritos que caracterizaram tal momento literário, a história modernista, ou melhor, as histórias possíveis do Modernismo, ganham novos contornos, por vezes retomam velhos traços e antigas polêmicas, mas, geralmente, abrem novas arestas a lançar luz em pontos antes obscuros. A história ganha múltiplas faces, sendo interessante observá-las quando traçadas pelos próprios modernistas e outros autores a eles contemporâneos.

⁵São os seguintes os capítulos (como às 7 partes doravante nos referiremos): I- *Movimento Modernista de 1922*; II- *Sub-corrente Modernista chamada “Antropofagia”*; III- *Inventário da Antropofagia*; IV- *Literatura Brasileira no seu Conjunto Histórico*; V- *Diálogos*; VI- *Balet da “Cobra Norato”*; VII- *Notas Complementares*.

Assim, partindo de um mesmo fato, Yan de Almeida Prado traçou uma história sensivelmente diversa da que traçaram Menotti Del Picchia e Joaquim Inojosa, por exemplo. Yan compôs o livro *A grande semana de Arte Moderna*, em que tece uma história ressentida, pontilhada de juízos negativos e pautada na discutível justificativa de ser a revisão necessária da Semana sob “seu verdadeiro prisma” (PRADO, 1976, p.121). Já numa série de artigos recolhidos em livro, Joaquim Inojosa (1975) traça um perfil consagrador da semana e de seus resultados, ressaltando, sobretudo, as ressonâncias das propostas modernistas em Pernambuco – das quais o próprio Inojosa fora porta-voz.

Neste livro de artigos datados a partir da década de 60, o autor dedica algumas palavras ao citado juízo negativo feito por Yan em relação à Semana. Na nota intitulada *Yan, o demolidor*, Joaquim Inojosa diz lamentar a “enfiada exibida”⁶ de Yan nos meios literários passados cinquenta anos da Semana e após a morte de duas figuras por ele atacadas: Oswald e Mário de Andrade. Aliás, foi na retrospectiva reflexiva desse último em sua conferência *O Movimento Modernista* que percebemos o equilíbrio entre os extremos negativo e positivo das considerações dedicadas ao Movimento, já que Mário tece juízos amadurecidos sobre os fatos, não seguindo a direção nem da apologia nem tampouco da anulação das ressonâncias da Semana. E foi na direção da apologia que Menotti del Picchia caminhou.

Em 1992, Jácomo Mandatto organizou, por ocasião do septuagésimo aniversário da Semana, uma série de artigos e conferências compostos por Menotti del Picchia sobre o movimento modernista e seus participantes. E assim como Inojosa, Menotti caminha rumo à consagração dos dias por ele classificados de gloriosos. Em consecutivas décadas, Menotti publicou artigos comentando os fatos que delinearam a Semana de Arte Moderna e, ao escrever sobre alguns artistas que com ele se apresentaram no Municipal, traz à luz certos esclarecimentos como, por exemplo, em relação ao fato de Villa-Lobos ter se apresentado de casaca e chinelo em um dos pés não por querer parecer original, e sim porque lhe incomodava uma unha encravada⁷.

⁶ In: INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 133.

⁷ Menotti del Picchia relata este fato em curto artigo dedicado a Villa-Lobos nas seguintes palavras: “Jantei outro dia com Villa-Lobos. Recordamos muita coisa da luta comum. Lembramos do chinelo que lhe ornava o pé direito quando, dentro de uma impecável casaca, o grande Villa regia a orquestra do Municipal, numa das famosas noites da Semana de Arte Moderna de 1922. ‘– Eles pensaram que casaca de chinelo era parte da indumentária futurista. Acharam original. O que eu tinha era uma unha encravada’. Rimos (...)” (PICCHIA, 1992, p. 81)

Estes e outros depoimentos e considerações lançados décadas após a Semana, bem como alguns artigos publicados no decorrer do ano de 1922, os quais foram recentemente recolhidos em livro por Maria Eugênia Boaventura, são peças documentais importantes tanto para a compreensão dos primeiros anos modernistas e suas ressonâncias, como para a composição de posteriores críticas e escritos historiográficos – escritos como, por exemplo, os de Wilson Martins, em *O Modernismo*, de Mário da Silva Brito, em *História do Modernismo – antecedentes da Semana de Arte Moderna*, e escritos pertencentes a um projeto historiográfico mais amplo como os de Antonio Candido e Alfredo Bosi.

Diferentemente de autores como Mário, na conferência de 1945, como Menotti e Inojosa, que deixaram artigos dispersos em jornais, artigos a serem posteriormente recolhidos em livro, e mesmo Yan de Almeida Prado que preocupou-se não em tecer uma história mas em valorizar sua “verdade” negativa dos fatos, Raul Bopp ensaiou reconstituir alguns acontecimentos sem entrelaçá-los à análises e comentários extensos. Nas páginas dedicadas à Semana, Bopp parece utilizar o recurso de um olhar terceiro, próximo do ficcional, para captar detalhes, construir cenas. Seu tom é o de um narrador, que se afasta para dar lugar ao que está sendo contado. Assim também são recriadas algumas cenas marcantes na trajetória dos “antropófagos”, pelas quais podemos perceber um veio importante de sua poesia: o narrativo. É pela relevância desse veio, flagrado em praticamente todos os seus poemas, que dele nos ocuparemos num primeiro momento de nosso estudo, pautando-nos nas considerações de Walter Benjamin sobre a figura do narrador para melhor nos aproximarmos dessa característica boppiana, aproximação que nos conduz também a um breve passeio pela vida e obra do autor, mediante as quais vale destacar, inclusive, a forma com que se seu nome foi inscrito nas histórias da literatura.

Por essa via narrativa entraremos nas páginas por ele dedicadas ao Modernismo, tecendo, sob a forma de um segundo capítulo, considerações sobre a maneira com que recriou momentos que desencadearam e marcaram os dias de arte moderna no Municipal e compôs, em seguida, quadros esquemáticos em torno das obras e grupos advindos de 22. É, sobretudo, nos trechos em que apresenta sínteses e listagens, pautadas em histórias como a de Afrânio Coutinho, das quais se aproxima e, ao mesmo tempo, se distancia, que seu texto nos instiga reflexões em torno do caráter multifacetado, perpassado por subjetividades diversas, das escritas historiográficas, as quais mesmo quando tecidas numa aparente totalidade são, em seus meandros, constituídas por lacunas, ausências e recortes. Lacunas que, nas considerações

de Bopp, apresentam-se, sobretudo, em seu capítulo sobre a literatura em seu conjunto histórico, o qual, por sua relevância rumo às breves reflexões que ensaiamos realizar sobre a escrita historiográfica, será também neste capítulo abordado.

Como momento final, terceiro capítulo, de nosso estudo (re)visitaremos a Antropofagia através da narrativa boppiana, pela qual retornaremos aos momentos marcantes do grupo liderado por Oswald de Andrade. Nas páginas em que o poeta refaz a trajetória desse grupo encontram-se os trechos em que é possível perceber, de maneira mais intensa, a migração de versos para o corpo de *Movimentos Modernistas no Brasil*, bem como a viagem de partes dessa obra para outras, em especial, para *Vida e Morte da Antropofagia*, publicada em 1977 e cuja prosa foi em grande parte desentranhada daquela de seu antecessor. Excetuando três capítulos intitulados *Iperungaua*, *Brasil choca teu ovo* e *Magicismo do Universo Amazônico num Poema*, os textos que constituem *Vida e Morte da Antropofagia* são partes do corpo textual de *Movimentos Modernistas no Brasil*. Além disso, diversos trechos de ambos foram destacados em forma de versos e recolhidos no livro intitulado *Parapoemas*, o que evidencia o diálogo entre livros, a viagem das partes pelo todo de sua obra numa comunicabilidade que, de certa forma, a unifica. Dessa característica igualmente nos ocupamos neste capítulo, pelo qual tentaremos apresentar a Antropofagia como a recriou e releu Raul Bopp.

Nesse trajeto de reflexões, consideramos importantes contribuições para o estudo da prosa e da poética boppianas os textos de crítica publicados sobre o poeta, sobretudo, a partir da década de 60, sendo a quase totalidade desses textos dedicada ao poema episódico *Cobra Norato*, única obra a receber maciço reconhecimento da crítica. Em 1962 Othon Moacyr Garcia publicou o mais extenso trabalho de crítica dedicado ao poema amazônico de Raul Bopp – *Cobra Norato - o poema e o mito* intitula-se o estudo de veio psicanalítico dedicado por Moacyr Garcia aos espaços do Sem-fim. Até então, a fortuna crítica da obra de Bopp constituía-se de pequenos ensaios e comentários de amigos e jornalistas que, em geral, prefaciavam o poema no decorrer de suas reedições, as quais traziam ao público modificações constantes que davam novas feições a um poema durante anos lapidado por seu autor, num incessante movimento de apuro poético e lingüístico.

Em 1977, Donald Shüler realizou uma leitura dos elementos míticos constituintes do poema no ensaio *Cobra Norato: escritura – leitura*. E em 1985 foi publicado o livro *Cobra Norato e a Revolução Caraíba* escrito por Lúcia Morrone Averbuck, que faleceu no ano

anterior à sua publicação. É este estudo a mais extensa e apurada contribuição crítica dedicada à obra de Raul Bopp e sua importância foi evidenciada na realização da *Poesia Completa de Raul Bopp*, organizada por Augusto Massi e publicada em 1998. É o próprio Massi que em seus agradecimentos diz: “este volume não seria possível sem os ensaios de Lígia Morrone Averbuck, onde encontrei inúmeras sugestões críticas e indicações bibliográficas.” (MASSI, 1998, p. 9), ensaios que, para nós, também são de grande relevância.

Estes críticos citados, bem como outros que escreveram de forma mais breve sobre a poesia de Bopp – como Manuel Cavalcanti Proença, Vera Lúcia de Oliveira, Antônio Houaiss, Paulo Paes, Augusto Meyer, etc. – traçaram um caminho que consagrou a poética boppiana, sobretudo *Cobra Norato*, tornando-se um esteio necessário aos estudos que tenham a obra do poeta como centro. Estudos como o que aqui se apresenta, o qual, mesmo não estando direcionado ao poema *Cobra Norato* e sim voltado a caminhar um pouco além de suas fronteiras, muito deve a estes críticos, que não apenas construíram uma fortuna crítica consistente como também, em alguns casos (como o de Massi), possibilitaram o acesso às poesias completas de Raul Bopp.

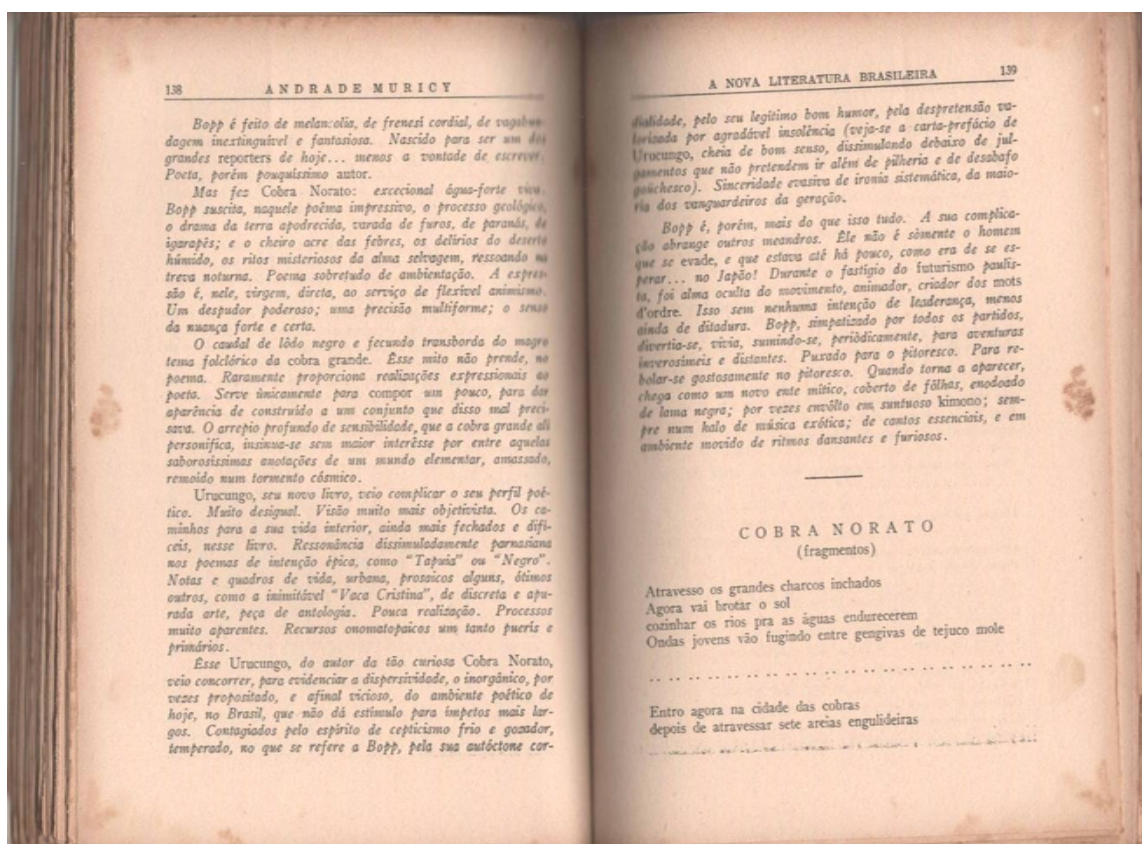
Além dos textos dedicados à poética boppiana, são presenças importantes na trilha metodológica seguida neste trabalho as considerações construídas sobre o Modernismo, especialmente, por autores como Afrânio Coutinho, Mário da Silva Brito e Wilson Martins, com os quais o poeta dialoga em sua obra, bem como por autores como Alfredo Bosi, Antonio Candido e José Aderaldo Castello, João Luiz Lafetá em *1930: A crítica e o modernismo*, Affonso Ávila em *O Modernismo* e Sérgio Miceli em *Nacional Estrangeiro*. Os textos de Oswald de Andrade e os trabalhos críticos dedicados à Antropofagia são igualmente relevantes, uma vez que é este um assunto marcante nas obras em prosa compostas por Bopp. Exemplos de trabalhos voltados para a releitura das propostas antropofágicas são: *Antropofagia ao alcance de todos* – prefácio feito por Benedito Nunes aos escritos de Oswald de Andrade reunidos em *A utopia antropofágica – O Duplo e a Falta. Construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira* de Ettore Finazzi-Agrò, *Oswald Canibal*, também de Benedito Nunes, entre outros.

Foram também importantes neste trajeto reflexivo a contribuição crítica de autores que se dedicaram às questões de escrita historiográfica, autores como Heidrun Kriger Olinto e Joana Luíza Muylaert de Araújo, em textos nos quais problematizam a constituição das histórias literárias, bem como Alfredo Bosi e Benedito Nunes em suas reflexões sobre a

historiografia da literatura brasileira. *O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* de Walter Benjamin auxiliou-nos nas reflexões em torno do veio narrativo constituinte das obras de Bopp, assim como *O trabalho da citação* de Antoine Compagnon foi relevante para se pensar a migração de partes de uma obra para outra identificada nas produções do poeta. Estes e outros trabalhos críticos possibilitaram a composição de considerações mais amadurecidas sobre um livro que guarda tantos outros, livro de um poeta que tem seus textos marcados por uma natureza fragmentária, poética e narrativa que, pouco explorada, permanece como chamado para outras divagações, outros roteiros pelo universo “cifrado” de Raul Bopp, no qual adiante tentaremos em uma pequena parte adentrar.

CAPÍTULO 1

“UM LUGARZINHO NA LITERATURA BRASILEIRA”⁸...



Fac-símile das páginas 138 e 139 da primeira obra de caráter antológico dedicada ao Modernismo, obra de Andrade Muricy, publicada em 1936.

⁸ Frase retirada do corpo textual de “*Bopp passado a limpo*” por ele mesmo, obra publicada em 1972 pela Gráfica Tupy LTDA.

1.1- Além das trilhas do Sem-fim...

Longitudes – crônicas de viagens foi o último livro publicado por Raul Bopp. Foi no ano de 1980 que o poeta lançou um apanhado de impressões, “crônicas”, de viagem em grande parte publicadas anteriormente em livros como *Memórias de um embaixador*⁹. E antes de dar lugar aos fragmentos narrativos que compôs sobre os lugares que percorreu, Bopp reservou as páginas iniciais de seu livro, prefaciado por Guilhermino Cesar, a uma “viagem aos tempos de antigamente” (BOPP, 1980, p. 11) – frase que intitula o texto lido aos acadêmicos em agradecimento pelo prêmio Machado de Assis, a ele concedido em 1977 pelo conjunto de sua obra. Nesse discurso inserido em *Longitudes*, o poeta tece um pequeno relato memorialístico à maneira de um resumo do caminho percorrido desde sua infância em Tupaceretan¹⁰ ao saldo de seus aproximadamente 30 anos de carreira diplomática.

A primeira viagem feita na adolescência rumo ao Paraguai, a estadia na Amazônia, onde alinhavou os primeiros versos de *Cobra Norato*, a participação no grupo Antropofágico e o afastamento do mesmo devido a dissensões internas, sua partida rumo a outros países, rumo a um roteiro de viagens que se prolongaria anos a fio, todos esses fatos citou o poeta antes de agradecer à Academia Brasileira de Letras por uma homenagem que foi para ele de um “alto significado”, tendo em vista ter sido aquela “a primeira vez, na vida, que recebo uma homenagem de tão largo alcance” (BOPP, 1980, p. 19). No mesmo ano em que lançou esse texto em *Longitudes*, Bopp recebeu a medalha Simões Lopes Neto oferecida pelo governo gaúcho a autores que se destacaram na cultura e nas artes.

Assim, quatro anos antes de seu falecimento, o poeta recebeu numa segunda homenagem pública o reconhecimento que, apesar de dizer o contrário em alguns momentos, por longo tempo esperou. Além disso, ao fazer de *Longitudes* uma espécie de mosaico de

⁹ Livro publicado em 1968, pela editora Record, Rio de Janeiro. Nele o poeta recolhe diversas impressões e narrativas de viagens que fez enquanto embaixador, reservando algumas páginas a descrever algumas tarefas que exerceu e algumas medidas que implantou como diplomata.

¹⁰ A grafia Tupaceretan foi modificada, segundo Bopp “sem nenhum motivo razoável” (BOPP, 1969, p. 188), para Tupanciretã. Essa última é a que se encontra em textos sobre o poeta e, mesmo na *Poesia Completa de Raul Bopp*, Augusto Massi optou por atualizar o título do poema que o poeta, em *Putirum*, grafara *Tupaceretan* para *Tupanciretã*. Optamos por grafar Tupaceretan o nome da vila onde Bopp passou a infância, já que é dessa forma que ele a grafou com mais frequência em seus relatos biográficos inseridos em obras como *Longitudes*, *Putirum*, *Movimentos Modernistas no Brasil*, *Samburá*, entre outros.

impressões sobre os mais diversos lugares, uma compilação de textos escritos em diferentes anos e publicados em diferentes livros, ele deixou um último roteiro possível de sua vida e de suas obras, sobretudo obras em prosa, das quais há, em certa medida, um pouquinho de cada neste último livro que publicou. E se esse é um roteiro possível especialmente dos textos em prosa, *Mironga e outros poemas*, publicado no ano de 1978 em comemoração aos oitenta anos do poeta, constitui-se um roteiro poético em que figuram em desordenada mistura poemas de diversos livros e épocas. Nas páginas finais desse livro de poesias, foi composta uma *Breve fortuna crítica de Raul Bopp* organizada por Lígia Morrone Averbuck e anteriormente publicada no *Correio de Povo* de Porto Alegre. Desta fortuna o último relato foi o de Guilhermino Cesar e seria este mesmo relato a abrir as primeiras páginas de *Longitudes*, gerando assim a impressão de um elo de continuação entre uma obra e outra.

Os livros em prosa por ele publicados a partir de 1963, ano em que se aposenta do cargo de embaixador e retorna ao Brasil, carregam feições semelhantes às desse de 1980, uma vez que possuem um veio memorialístico e são moldados de forma a trazerem para si pedaços de prosas e, algumas vezes, de versos pertencentes a livros anteriores. Em relação à composição memorialística, Raul Bopp relata, nas páginas iniciais de *Memórias de um embaixador*, que “os livros de memórias, sobretudo notas de viagens, em geral me agradam” (BOPP, 1968, p. 7). É ao molde de notas de viagens, retalhos de impressões e de narrativas sobre os lugares, que ele compôs seu livro de memórias, bem como *Samburá – notas de viagens e saldos literários* e o já citado *Longitudes*.

Nesses momentos de entrega biográfica, sobretudo nesses dois últimos livros mencionados, o poeta leva a primeiro plano não a narração de sua vida propriamente dita, mas a narração, fragmentária e sem datação, dos lugares por onde passou, mesclando entre descrições de terras e culturas um pouco da história de povos, cidades e edificações. Ao ler as memórias boppianas, temos a impressão de que não é no curso de uma biografia que emergem as descrições e narrações sobre os lugares, mas, pelo contrário, é no decorrer das notas e impressões sobre os mais diversos países e cidades que flagramos num momento ou outro flashes de uma vida que se entrega esparsamente e em estilhaços, cabendo ao leitor tentar unir os fios para vislumbrar uma cronologia. Sobre esse caráter fragmentário e descontínuo das impressões de viagens boppianas, Zé Lima afirmou, ao compor a biografia do poeta, que era tarefa complicada recompor o itinerário do viajante, por ser

Difícil refazer esses roteiros. Bopp deixou relatos desconexos, desalinhados cronologicamente: **Memórias de um embaixador, Coisas do oriente, Notas de viagens, Longitudes, Samburá**. São anotações de impressões do momento; muitas vezes agrupadas num mesmo texto apesar de serem de viagens diferentes. (LIMA, 1985, p. 86)

Em suas notas de viagens Raul Bopp, que ficou conhecido entre os amigos como um “homem de aventuras” no dizer de José Lins do Rêgo¹¹, trouxe a público alguns episódios que marcaram suas andanças e que, de certa forma, cumpriram um pouco do que desejou o amigo José Lins ao dizer em 1928 que lamentava o fato de que “Bopp, com a força e o colorido de suas expressões, não tenha querido, até agora, escrever o seu romance de aventuras”¹². O poeta não escreveu seu romance, mas entre as descrições e narrativas sobre lugares que ganham novas feições sob um olhar que recolhe novidade e poesia, narrativas como a da santa de Taquati¹³, Bopp relata experiências que vivenciou como pintor de paredes, serralheiro e tipógrafo.

Em relação aos seus textos memorialísticos, suas impressões de viagens, teceu severas críticas Paulo Haecker Filho em artigo publicado no *Estado de São Paulo* e no *Correio do Povo*, de Porto Alegre. As críticas foram dirigidas não somente a obras como *Memórias de um embaixador* em que “velhos recriam os seus melhores anos, para se identificarem com o que já foram”¹⁴ (citação transcrita por Raul Bopp do artigo do mencionado crítico), mas a toda produção do poeta por meio da qual teria se “encaixado”, em expressão de Haecker, no Modernismo. Diante das críticas feitas às suas obras e, inclusive, ao seu trabalho diplomático, Bopp compôs em 1972 o livro “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo em resposta ao citado artigo intitulado *Bopp passado a limpo*. Num tom por vezes agressivo, como parece ter sido igualmente o de Haecker¹⁵, o autor rebate as críticas para isso recompondo trechos de sua

¹¹ Em depoimento – no qual destaca o caráter aventureiro do amigo, sempre partindo para as mais distantes regiões e países – inserido em BOPP, Raul; MIRANDA, Macedo (org). *Putirum*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1969, p. 159.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Sobre essa lenda, ouvida durante sua primeira viagem ao Paraguai, Bopp compôs o soneto *A santa de Taquati*, datado de 1919. Nele o poeta narra a fuga da santa que fora cortada de um tronco de lapacho e quando esse florescia a santa deixava a capela para retornar ao tronco de onde a cortaram pois “tinha um tédio divino de ser santa/ preferindo ser árvore de novo.” (BOPP, 1980, p. 95)

¹⁴ In: BOPP, Raul. “*Bopp passado-a-limpo por ele mesmo*”. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda, 1972, p. 36.

¹⁵ O artigo de Paulo Haecker Filho tornou-se conhecido pela mencionada obra de Bopp, na qual não há referências sobre a data em que o texto do crítico foi publicado. O certo é que a resposta demorou alguns anos, o que se evidencia na introdução, quando o poeta narra que estava um dia revirando papéis antigos e “encontrei, em meio de outros papéis, um envelope com diversos recortes que há tempos recebi de Porto Alegre”, e no envelope estava o artigo em manchete de Haecker. Tão tardia veio a resposta que ao final do livro, Bopp inseriu uma nota de última hora em que explica ter recebido um telefonema de um amigo informando-lhe que o crítico publicara uma carta nos *Cadernos Literários do Correio do Povo* refazendo a má impressão e elogiando alguns

trajetória diplomática e literária, ambas relacionadas a alguns relatos de viagens, como, por exemplo, à Amazônia – o que faz esse livro igualmente dialogar com os demais¹⁶.

Em certo momento, ao passar a limpo críticas feitas à sua atuação literária, o poeta afirma nunca ter possuído a “pretensão de fazer, em proveito pessoal, uma política literária (...) de firmar um nome intelectual, em níveis mais altos (...) para ter um lugarzinho na literatura brasileira” (BOPP, 1972, p. 12). Ele justifica em seguida que tanto era assim que, apesar de possuir versos espalhados em jornais “pelo Brasil afora”, não havia se preocupado durante a fase amazônica e durante sua vivência em grupos modernistas em reuni-los num volume. De fato, somente após o seu retorno ao país em 63 engajou-se num trabalho de reunião de suas poesias dispersas.

Foi por volta de 1968 que, a convite de Macedo Miranda, Raul Bopp engajou-se na publicação de *Putirum*, “a mais abrangente antologia de sua obra”¹⁷, no dizer de Augusto Massi. Apesar de ter sido composto em 68, o livro só foi publicado no ano seguinte devido a um incêndio ocorrido nas oficinas da Gráfica Baré. Em “*Bopp passado a limpo*” por ele mesmo, o autor comenta que conseguiu salvar “uma parte das primeiras provas do livro” sendo que “outras foram irrecuperáveis ou re-escritas diferentemente do texto original” (BOPP, 1972, p. 23-24). O plano anterior de dividir o livro em nove partes – *Poemas Brasileiros, Parapoemas, Cobra Norato, Urucungo, Diábolus e Versos Antigos*¹⁸; *alguns trechos de crítica; depoimentos: ciclo da adolescência e depoimentos: alguns assuntos amazônicos* – foi mantido, sendo que o contratempo responsável pela alteração de algumas partes perdidas valeu a inserção, na seção referente ao ciclo da adolescência, de um depoimento de Aureliano Figueiredo Pinto. Bopp inserira o artigo *Cobra Norato é missioneira* assinado por Julio Sergio de Castro, nome que o poeta considerou ser o pseudônimo do então falecido amigo e conterrâneo Aureliano, por considerar esse texto “uma das coisas mais autênticas escritas a meu respeito” (BOPP, 1972, p. 23).

poemas de Bopp. Como o livro já estava sendo impresso pela gráfica, o autor inseriu como “termos conciliatórios”, em expressão do poeta, a pequena nota em que elogia a atitude de Haecker, encerrando assim a polêmica nos “mesmos paralelos”.

¹⁶ Desse diálogo entre livros trataremos de forma mais detida no terceiro capítulo.

¹⁷ In: BOPP, Raul; MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998, p. 86.

¹⁸ Em nota editorial à *Poesia Completa de Raul Bopp* Augusto Massi relata que seguiu, ao organizar a obra poética completa, o critério de organização que Bopp utilizou em *Putirum*.

Correspondente ao lugar onde a mandioca é tratada para obtenção de farinha¹⁹, putirum é também sinônimo de mutirão, de reunião de trabalhadores que, visando a cooperação e o divertimento, realizam uma tarefa em benefício de um deles. E foi assim, numa reunião de depoimentos escritos em anos diversos por vários autores e amigos, que se delineou uma pequena fortuna crítica, posta nas páginas seguintes às poesias recolhidas por Miranda em parceria com o poeta, neste livro em que muitos estão presentes a fazer mutirão, putirum, em favor da obra de Raul Bopp. Aliás, foi à maneira de um mutirão, de um putirum sem a participação do autor, que as primeiras obras poéticas de Bopp foram publicadas. Assim *Cobra Norato* foi publicado em sua primeira edição, como também em outras, por iniciativa de amigos – a esse respeito Sérgio Buarque de Holanda relembra, em seu artigo *Bopp e o Dragão*, que o poema “andou, de mão em mão, numa espécie de ‘cadeia’ datilográfica, antes de imprimir-se (...)” (BOPP, 1969, p. 163). O mesmo ocorreu com *Urucungo*, publicado por iniciativa de Jorge Amado, que recebia os poemas enviados por Bopp (que viajava então pela costa da África) a fim de compor a primeira versão desse livro de poemas negros, publicada em 1932 com o auxílio de mais quatro amigos que financiaram o projeto: Luiz Vergara, Manlio Giudice, Danton Coelho e Carlos Echenique.

Esse descuido inicial em relação à publicação de suas produções e a tiragem muito reduzida especialmente de seus textos em prosa concorreram para que a obra de Raul Bopp fosse pouco conhecida em sua totalidade. No entanto, mesmo com tal descuido não se pode dizer, ou mesmo acreditar, que o poeta não se importasse e não almejasse um certo reconhecimento, um certo lugar, já que o fato de publicar poemas em jornais desde os tempos de estudante revela o desejo de ser lido e, mesmo, (re)conhecido – desejo de reconhecimento que fica expresso em seu agradecimento à Academia, inicialmente mencionado. Nos tempos da juventude, de militância modernista, não obtivera o reconhecimento crítico, assim como outros autores, uma vez que tiveram sua importância resgatada, sobretudo, após a revalorização do modernismo nos meios acadêmicos, o que se deu principalmente a partir da década de 60. E foi nessa década que os primeiros estudos mais extensos dedicados ao poema amazônico de Raul Bopp foram compostos.

Com ou sem pretensões, quando em 72 passa a limpo sua trajetória, o poeta já possuía e continuou a possuir um lugar na literatura brasileira, em cujas páginas passou a constar

¹⁹ Em *Cobra Norato* encontramos esse sentido da palavra putirum nos versos “– Compadre, eu já estou com fome/ Vamos lá pro putirum roubar farinha?” (BOPP, 1969, episódio XXIV p. 73)

como autor de *Cobra Norato* e participante inicialmente do grupo Verde-amarelo de Plínio Salgado e, posteriormente, do antropofágico, liderado por Oswald de Andrade – e esse lugar, bem como as premissas que passaram a defini-lo já encontravam-se, de certa maneira, delineados na antologia modernista feita, em 1936, por Andrade Muricy. Por vezes, as referências e estudos críticos constantemente direcionados a *Cobra Norato* engendraram a impressão de ter sido Bopp autor de um livro apenas. É como autor desse poema que Bopp encontra-se nas páginas das histórias compostas por Afrânio Coutinho, Érico Veríssimo, Wilson Martins, Antonio Candido e José Aderaldo Castello. Em sua *Literatura no Brasil*, quarto volume, Afrânio Coutinho cita brevemente apenas essa obra de Bopp, a qual considera pertencente à corrente nacionalista; caso parecido com o de Érico Veríssimo que, em sua *Breve História da Literatura Brasileira*, cita rapidamente o poeta como “cósmico e folclórico” pela autoria de *Cobra Norato*. Também Wilson Martins dá lugar somente a esse poema boppiano²⁰ em seu estudo dedicado ao Modernismo, estudo no qual nos deteremos um pouco mais.

Em sua obra *O Modernismo*, Wilson Martins realiza uma classificação de obras e autores em duas categorias: obras representativas e autores fundamentais, sendo em alguns casos possível que ambas se encontrem como, por exemplo, no caso de Mário de Andrade pela autoria de *Macunaíma*. Segundo o autor, uma obra representativa “se confunde, na história literária, com uma data decisiva” (MARTINS, 1965, p. 10), sendo marcada pelas tendências e limites de uma escola, bem como pelo desejo de ser, sobretudo, modernista. Já o autor fundamental “é o escritor típico ou inseparável de uma escola literária”, cujo nome não poderia ser omitido na história do Modernismo, sendo com frequência “um escritor menor, mais importante na história literária do que na literatura, vivendo o combate artístico em todo o seu tumulto e embriaguez e, não raro, incapaz de criar a obra que estaria teoricamente em suas possibilidades.” (MARTINS, 1965, p. 10).

Vale destacar, no entanto, que esta ressalva de que um autor fundamental é freqüentemente um escritor menor, produtor de uma literatura de menor qualidade, não condiz com uma afirmativa feita anteriormente pelo crítico, segunda a qual um escritor pode produzir livros representativos e isso não significar que ele tenha ascendido “ao plano excepcional” dos

²⁰ É este igualmente o caso de outros críticos e historiadores não mencionados anteriormente como, por exemplo, Sílvio Castro em *A revolução da palavra* e Alceu Amoroso Lima em seu *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*.

autores fundamentais. O adjetivo “excepcional” não condiz com a condição de escritor menor e, assim, resta esta aresta pela qual se pode ler os autores por ele postos no rol de fundamentais como importantes em determinado tempo e produtores de excelentes obras.

Nomes como os de Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo constam na lista de fundamentais – lista composta por dezenove nomes. Menor é o número de obras consideradas representativas, sendo elas as seguintes: *Paulicéia Desvairada*, *A escrava que não é Isaura*, *Pau Brasil*, *Retrato do Brasil*, *Macunaíma*, *Martim Cererê*, *Cobra Norato* e *Casa Grande e Senzala* (esta última listada como marco do fim de um período revolucionário e início de novos rumos na interpretação do homem brasileiro). Assim, é pela autoria de *Cobra Norato* que Raul Bopp tem lugar no estudo de Wilson Martins e, mesmo sendo o poeta considerado por alguns de seus intérpretes inseparável da “escola” em que atuou e relevante personalidade quando o assunto é a Antropofagia, o crítico não o considera fundamental.

Aliás, é ao citar a antropofagia oswaldiana em páginas anteriores às dedicadas ao poema *Cobra Norato*, que Martins menciona novamente o nome de Bopp e o faz marcando-o como participante inicialmente do grupo de Plínio Salgado e posteriormente do grupo liderado por Oswald de Andrade. É na confluência entre as propostas destes dois grupos que o crítico analisa o poema boppiano como “suma de toda essa corrente” de feições nacionalistas, atraída pelos espaços amazônicos e fascinada pelo mito da viagem. Para Martins, essa obra seria exemplar, representativa, “por fechar o ciclo da poesia indianista no interior do Modernismo. É o fim de uma época, e não o começo de qualquer coisa” (MARTINS, 1965, p. 194), consideração esta que se deve em parte à publicação tardia do poema, que veio a público nos anos em que a temática indianista dava lugar à regionalista, estando os romances regionalistas em franca ascensão.

É como um poeta que não teria ultrapassado a fase heróica do Modernismo que, em *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo*, os autores Antonio Candido e José Aderaldo Castello afirmam que Raul Bopp ficou “sendo o autor de *Cobra Norato*, obra telúrica e mitológica admirável, mas sem continuação” (CASTELLO e CANDIDO, 1979, p. 23). Desse modo, em *Presença* fica evidente a consideração de que Raul Bopp é autor de uma obra “sem continuação”, afirmativa que nos permite ao menos duas interpretações diversas: a de que o poeta nada produziu além de *Cobra Norato* e a de que as obras posteriores não alcançaram o mesmo grau de qualidade e inventividade. Já em *Iniciação à Literatura*

*Brasileira*²¹, Antonio Candido cita também de Raul Bopp *Urucungo*, o livro de “poemas inspirados na vida e nos ritmos dos negros” (CANDIDO, 2007, p. 98). Livro igualmente lembrado por Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira*.

Nas páginas de sua história dedicadas ao Modernismo, Bosi considera acertada a interpretação de Wilson Martins, segundo a qual o mito da viagem é viga-mestra tanto do poema de Bopp como de outras obras modernistas, tais como *Macunaíma* e *Martim Cererê*. Além disso, para o autor de *História Concisa*, *Norato* ganha relevância por ser “o necessário complemento do manifesto antropófago” (BOSI, 1994, p. 369). As demais obras do poeta foram citadas em notas de rodapé, obras como *Poemas Brasileiros* e *Diábolus*, praticamente relegadas ao esquecimento por diversos estudiosos. Contudo, vale ressaltar que possivelmente alguns dos historiadores da literatura anteriormente citados, como Wilson Martins e Afrânio Coutinho, não ignoraram tais obras, pois, provavelmente, a elas não tiveram acesso já que é posterior à publicação de seus estudos a reunião de tais poemas no livro *Putirum*, (já *Urucungo* poderia ter sido por eles mencionado, tendo em vista que sua publicação se deu em 1932). É igualmente posterior às obras dos dois críticos a publicação dos livros em prosa de Bopp, tais como *Vida e Morte da Antropofagia* e *Movimentos Modernistas no Brasil*.

Mesmo diante dessa possibilidade, é significativa no texto dos dois estudiosos a ausência de referências ao então publicado *Urucungo* em oposição à recorrente menção ao poema amazônico, o que nos leva a supor que a postulação desse último como obra fundamental do poeta se deve menos a razões cronológicas do que a motivos de eleição e sistematização crítica, a qual enquadrou o poeta como pertencente, sobretudo, à corrente antropofágica e ao fazê-lo postulou *Cobra Norato*, sua obra poética mais intimamente ligada a essa corrente, como sua produção central. Além disso, vale supor que críticos e historiadores seguiram o rastro das primeiras considerações feitas por amigos à poesia boppiana, considerações que se referiam apenas a *Norato* e que, assim, geravam a impressão de ser essa a obra única ou central do poeta.

Diversos são os estudos de cunho crítico e historiográfico que, lançados posteriormente à publicação das demais obras do poeta, repercutiram essa ausência, essa incompletude, no momento em que se dirigiram às produções em verso e prosa de Bopp,

²¹ Nesta obra Antonio Candido retoma as noções de sistema literário contidas na *Formação da Literatura Brasileira* e, de forma mais esquemática, adentra as portas do Realismo em que fecha a *Formação* para caminhar até o ano de 1950, dando sobre as décadas seguintes apenas algumas indicações.

sendo muitos os que seguiram a trilha dos críticos que os antecederam ao considerarem em seus trabalhos, sobretudo, e em vários casos apenas, *Cobra Norato*. E mesmo considerando somente uma ou duas obras (no caso *Urucungo*), alguns dos estudiosos citados, como Bosi e Martins, têm razão ao afirmar a estreita ligação da poética boppiana com as propostas modernistas direcionadas às questões nacionalistas. De fato, sua poesia estende-se nos meandros da terra e do homem brasileiro, e isso se dá em praticamente todos os versos espalhados em seus livros – versos que dialogam com o poema amazônico seja por meio da temática, seja pelo veio narrativo que os delineiam ou mesmo pela viagem de trechos, e até mesmo episódios inteiros, de *Norato* para outras obras.

Em suas obras em verso, Bopp produz um panorama matizado do país, sua constituição e seus habitantes, passando desde o confronto de culturas nos tempos coloniais, a escravidão negra, o convívio das diversas religiões, até as contradições políticas e sociais que ainda têm lugar no cenário atual. E tal panorama ganha vida por vozes narrativas que tanto podem ser de personagens emblemáticos como a mãe negra, o preto velho, um político, como de um narrador terceiro, que não figura como personagem. É esta uma característica que marca a poética boppiana e, mesmo algumas obras em prosa, tais como *Movimentos Modernistas no Brasil*, não fogem ao traço narrativo. Diferentemente do veio pessoal que flagramos na prosa de *Memórias de um embaixador* e *Longitudes*, por exemplo, nos poemas percebemos o caminho inverso: o eu se afasta para dar lugar a uma voz terceira, responsável por narrar as mais diversas histórias e causos. É, sobretudo, e praticamente apenas, em quatro poemas – *Versos de um Cônsul*, *Segunda Classe*, *Consulado* e *Tupaceretan* – que uma história narrada revela em seus meandros o poeta em sua trajetória pessoal. E vale relemburar com mais vagar alguns trechos dessa trajetória que, plena de experiências de viagens, fez a poesia ser também lugar de um narrador.

1.2- “Um sujeito fabuloso”²²

Nascido em Pinhal, Rio Grande do Sul, numa família de descendência alemã, Raul Bopp passou sua infância no pequeno povoado de Tupaceretan, o qual tem lugar num dos

²² Expressão usada por Jorge Amado ao falar do poeta em artigo inserido em *Putirum*, página 160.

raros poemas por ele tecidos de forma confessional. “A farmácia do doutor Vaz era ponto de reunião/ com vitrola de corda à noite/ Mas o que eu gostava mesmo/ era ver o trem/ que passava nos fundos do quintal/ e que me ensinava lições de viagens.” (BOPP, 1969, p. 142). E não somente o trem “ensinava lições de viagens”, como disse nesses versos do poema que leva o mesmo nome do povoado em que cresceu. Também os viajantes que passavam pela oficina de arreios de seu pai traziam na bagagem tais lições, partilhadas em conversas nas quais as mais verossímeis e inverossímeis histórias, sobre os mais variados temas e regiões, eram contadas. Foi, talvez, neste encontro entre a paisagem dilatada de seu povoado, entrecortado por uma estrada de ferro, e as histórias e experiências narradas pelos mais diversos viajantes, que Raul Bopp foi pego pela “geografia”, como diz ao final de seu poema, tornando-se ele também um viajante.

Por volta dos dezesseis anos, Bopp cruzou pela primeira vez a fronteira do país rumo ao Paraguai e, desde então, seriam incessantes suas viagens. Impulsionado pelo fascínio em percorrer distâncias, o poeta cursou Direito em quatro cidades diferentes – Porto Alegre, Recife, Belém e Rio de Janeiro – e, alguns anos mais tarde, conheceria numerosos estados e países enquanto cônsul e, em seguida, embaixador do Brasil. Dentre os lugares que percorreu um em especial deixaria marcas profundas em seu fazer poético: a Amazônia. “A maior volta ao mundo que eu dei foi no Amazonas. Canoa de vela. Pé no chão ouvindo aquelas 1000 e uma noites tapuias. Febre e cachaça”²³ (febre devido à malária que contraíra), disse Raul Bopp em carta a Jorge Amado. E desse contato com a floresta, os habitantes e histórias da região nasceu *Cobra Norato*, obra que só foi finalizada após o contato com o grupo antropofágico, em 1928 enquanto visitava São Paulo.

Os amigos que o conheceram durante suas andanças dedicaram-lhe diversos artigos e notas em jornais, direcionados não apenas a comentar seu poema amazônico, mas também a compor um possível “perfil” do poeta. E o traço referido por muitos ao caracterizarem Raul Bopp é o do viajante, “uma espécie de fura-mundo” no dizer de Augusto Meyer. Sempre em trânsito e constantemente com novas histórias pra contar, Bopp tornou-se praticamente um personagem lendário aos olhos de amigos e conhecidos, o que Jorge Amado deixa transparecer nos seguintes trechos de seu artigo *Poeta, viajante e pintor de tabuletas*, publicado na Folha da Manhã e, posteriormente, inserido em *Putirum*:

²³ In: BOPP, Raul; MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998, p. 197.

Antes de conhecer o meu amigo Raul Bopp, muito teria que ouvir sôbre sua personalidade, que deixou no Norte uns tons de lenda. Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. É uma espécie de Pedro Malazarte, que entrou para o número das histórias maravilhosas, que as mães contam aos filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que ele era somente um personagem, daquelas histórias de viagens que contavam na minha terra. (...) Raul Bopp deixou de ser lenda para mim, mas continuou a ser um sujeito fabuloso. (*apud* BOPP, 1969, p. 160).

Aliás, em prefácio a *Putirum*, as palavras de Macedo Miranda encontram-se com as de Jorge Amado no momento em que expressa sua intenção de “coligir depoimentos referentes a Raul Bopp, averiguando que ele de fato existe, ao contrário do que muitos julgam (...)” (*apud* BOPP, 1969, p. 13). Dentre os depoimentos coligidos por Miranda está o de José Lins do Rêgo que, igualmente, considerava Bopp “um sujeito fabuloso”, um sujeito “cuja vida será muito maior que a obra literária”²⁴. E José Lins ainda acrescenta: “O que se pode dizer de mais verdadeiro é que, com ele, apareceu o nosso primeiro homem de letras, que é ao mesmo tempo um homem de aventuras”²⁵, numa consideração que serviu de epígrafe para o livro “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo. É significativo que Bopp tenha citado tal trecho numa obra em que se propõe “passar a limpo” sua trajetória literária e, especialmente, sua carreira diplomática, o que nos permite entrever a concordância do poeta em relação à legenda de ser ele “homem de aventuras”, com um vivência e uma bagagem de histórias mais extensas do que ele poderia narrar.

Esse caráter lendário, fabuloso, os amigos lhe conferiam, sobretudo, ao comentar sua trajetória anterior à carreira diplomática, quando impulsionado “pelo simples prazer de viajar” (BOPP, 1972, p. 25) atravessava os mais diversos lugares com pouco dinheiro e alguns contratempos como, por exemplo, o naufrágio da canoa de vela em que estava enquanto viajava pelo litoral de Maranhão. Bopp viajava de trem, de canoa, barco ou a cavalo e, quando o dinheiro estava no fim, trabalhava algum tempo para poder prosseguir viagem. Foi assim que se empregou como pintor de paredes e tabuletas, serralheiro e tipógrafo durante sua primeira saída do estado natal e, posteriormente, findo o curso de direito, cujo último ano foi realizado no Rio de Janeiro, onde residiu de 1922 a 1926, exerceu as funções de advogado, jornalista e vendedor de seguros de vida. Abandonou tais encargos em 26 por uma viagem à zona dos garimpos em Goiás, planejada em parceria com Graça Aranha, que pediu a Bopp

²⁴ In: BOPP, Raul; MIRANDA, Macedo (org). *Putirum*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1969, p. 159.

²⁵ Idem, *ibidem*.

que lhe esperasse em São Paulo para prosseguirem rumo a Goiás. Graça desistiu do planejado e, a convite de Donald Derrom, então superintendente da Associação Paulista de Boas Estradas, Bopp prolongou sua estada em São Paulo ao aceitar o cargo de divulgador da necessidade de boas estradas, o que lhe renderia algumas viagens.

Na paulicéia, Raul Bopp entrou em contato primeiramente com as idéias do Verde-amarelismo de Cassiano Ricardo e Plínio Salgado e, posteriormente, com a Antropofagia de Tarsila e Oswald de Andrade. Em relação ao primeiro grupo, no qual seu nome constaria em algumas histórias como um de seus participantes, o poeta declararia anos mais tarde que “jamais pertenci ao Verdamarelo. Era amigo de Cassiano, de Menotti, mas não integrava a mesma corrente literária. Eram ligações pessoais.”²⁶. Reunia-se com os amigos para trocar idéias, estudar tupi, ler as lendas recolhidas por Antônio Brandão de Amorim, mas com eles não militou e nem concordou com o rumo extremista que o grupo tomara em matéria política e literária. Já os amigos logo o consideraram verde-amarelo pelo seu interesse pelas coisas do Brasil e por ser “sujeito viajadíssimo”, em expressão de Plínio Salgado, conhecedor de muitas paragens brasileiras. Seria Menotti a dizer, ainda em 26, que mesmo se não fosse atuante, Bopp já pertencia ao grupo, à academia Verde-amarela: “Raul Bopp, acadêmico, é livre como uma flecha disparada de um arco. Pode nunca mais voltar à Academia, ou nunca se referir a ela. Está definitivamente verdeamarelo.”²⁷.

Diferente contato teria Bopp com o grupo antropofágico, do qual participou não somente das discussões e formulações de idéias, como da divulgação e gerência da Revista de Antropofagia. Além disso, anos mais tarde seria ele o narrador dos bastidores, da trajetória de um grupo que terminara devido a um “changé des dames geral”, em expressão de Bopp. Oswald fugira com Pagu, por quem Raul Bopp se apaixonara (fora ele a dar a Patrícia Galvão o apelido de Pagu) e, após tais acontecimentos, deixa seu emprego na Associação Paulista de Boas Estradas e parte rumo a outros países, dentre eles o Japão, a China e alguns lugares da África. Em 1931, ano em que a primeira edição de *Cobra Norato* é publicada, o poeta retorna ao Brasil e, durante uma estada no Rio de Janeiro, torna-se amigo de Getúlio Vargas, que lhe oferece um posto no consulado do Japão, o qual só aceitaria em meados de 1932. No tempo em que residiu na então capital federal, tornou-se amigo de um jovem baiano que há pouco publicara seu livro *País do Carnaval*. É Jorge Amado quem relembra:

²⁶ In: LIMA, Zé. *Raul Bopp*. Porto Alegre: Tchê! Comunicações, 1985, p. 65.

²⁷ Em crônica publicada em 1926 e inserida na fortuna crítica de *Putirum*, p. 161.

Foi em 31 que eu conheci o Bopp, numa sala da Agência Brasileira, meio calvo, caladão. Nesse ano eu estava sempre com o Bopp. Mais tarde, em 32, alugamos uma casa, na rua Barão da Torre, em Ipanema. (...). O número de moradores, aos poucos, foi aumentando. Eu defendia meu quarto com unhas e dentes. Gente pela sala, dormindo por toda a casa. O Raul sobrevoava aquilo tudo, olhava com a maior tranqüilidade. Acabou alugando um quarto numa pensão de uns alemães, em frente da nossa casa.²⁸

E seria também o amigo a dizer, em artigo de 1935, que do consulado do Japão Bopp “voltou estragado. Só fala em petróleo, manganês e coisas assim. Sei que há muita gente danada com isso. Mas quando menos se esperar, o poeta vai virar lenda de novo (...)”²⁹. O caráter lendário e aventureiro do amigo, mesmo que um pouco apagado pelos encargos consulares, ainda persistia para alguns companheiros como marca de encantamento. É assim que Augusto Meyer o descrevia em 51:

Por mais cônsul que ele seja agora, versado em estatísticas, no fundo sabemos que não consegue apagar os traços do antigo Raul Bopp, comedor de caminhos, escoteiro aventureiro, sempre em estado de transe e conjugado no futuro. Tinha um catavento girando na cabeça e botas de sete léguas. Quando acontecia num lugar, era sinal de partida imediata.³⁰

A contar de seu primeiro posto em 1932, por volta de 30 anos se passaram entre regressos ao país e saídas para assumir consulados – no Japão, em Los Angeles, Lisboa, Zurique, Barcelona – e embaixadas – em Viena e em Lima, Peru. Em Los Angeles conheceu sua esposa Guadalupe Lucia Puig Casauranc, com quem teve dois filhos, Sérgio Alfredo e Jorge Luís, nascidos em Zurique. Esse período de trabalhos diplomáticos significou um afastamento da cena literária que o poeta classificaria como um “desquite amigável com a literatura” (BOPP, 1972, p.14), desquite parcial, já que o poeta continuou a tarefa de lapidação dos versos de *Cobra Norato* e compôs outros poemas. Dentre esses está *Versos de um Cônsul*, publicado em 1956.

Coitado do meu filho!

Vai pra escola.
Muda de escola.
(...)

A almazinha do meu filho
vai se compondo e decompondo
com pedaços de pátrias misturadas

²⁸ In: LIMA, Zé. *Raul Bopp*. Porto Alegre: Tchê! Comunicações, 1985, p. 89.

²⁹ In: BOPP, Raul; MIRANDA, Macedo (org). *Putirum*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1969, p. 160.

³⁰ Idem, p.173.

De noite
a gente recolhe os pensamentos,
com um cansaço internacional.

- Pai!
- O que é que tu queres meu filho?

Ele achega-se a mim com um abraço carinhoso:

- Pai!
Conta mais uma vez
como é que era mesmo o Brasil.³¹

Nesses versos pela primeira vez o tema da viagem se faz poeticamente como saudade e desenraizamento. As viagens, que eram realizadas por desejo e aventura, passaram a ser, com a rotina consular, obrigação, roteiro a ser seguido sem que o poeta o traçasse e o país natal passou a ser história narrada aos filhos nascidos no exterior. Somente em 63, quando aposenta-se, a família do poeta retorna ao país e o “comedor de caminhos” com “botas de sete léguas”, como disse Augusto Meyer (1951), deixa-se ficar por longo tempo em um mesmo lugar. É assim, no descanso de suas andanças, que ele inicia a escrita de sua trajetória – trajetória que é menos do diplomata do que do poeta e viajante. Nas notas biográficas espalhadas em seus mais diversos livros, mencionados inicialmente, compostos e publicados a partir da década de 60, uma viagem é com recorrência resgatada em suas narrativas: a que fez à região norte do Brasil, à Amazônia, suas terras do sem-fim.

Por meio de seu contato com os estudantes e escritores de Belém (contato anterior ao que travou com os de São Paulo), Bopp pela primeira vez realizou leituras sobre algumas correntes de vanguarda que agitavam o cenário europeu. E foi a partir de sua proximidade com habitantes de alguns povoados, durante sua estada na Amazônia, que se intensificou o entrelaçamento de diversas histórias e experiências coletivas à sua própria história e experiência pessoal. Esse processo marca toda a sua produção, sendo mais intenso, sobretudo, em *Cobra Norato*. Neste poema, em que a floresta transmuta-se em terras do Sem-fim, há um entrelaçar de lendas e histórias ouvidas pelo poeta (a filha da rainha Luzia é a personagem lendária de uma história narrada a Bopp por uma velhinha do povoado de Valha-me Deus), as

³¹ In: BOPP, Raul; MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998, p. 292-293.

quais passam a fazer parte de sua experiência particular, de seu fazer poético, sem perder seu enraizamento numa coletividade – não perdem o traço da coletividade por não terem seus rastros narrativos e culturais apagados pelo fazer poético.

Excetuando raras produções, como os mencionados *Tupanciretã* e *Versos de um cônsul*, claramente marcadas por um veio confessional, os demais poemas de Raul Bopp são tecidos por uma voz narrativa encarnada tanto por personagens lendários como Norato, um negro velho, a mãe preta – personagens provenientes de uma raiz coletiva –, como por um narrador em terceira pessoa, aos moldes de um onisciente. E não somente a voz que conta uma história é responsável pela estrutura narrativa de seus poemas. Neles, há o constante diálogo entre personagens, diálogo direto ao qual cede lugar a voz narradora, sendo, além disso, em muitos casos fornecidos indícios espaciais e temporais que permitem ao leitor melhor compreender a história narrada. Há poemas em que, ao invés de apenas uma história compor o tecido poético, muitas são as histórias a se entrecruzarem no decorrer das ações. É esse o caso dos trinta e três episódios que compõem *Cobra Norato*, os quais se unem não apenas por uma narrativa, mas por várias que se encadeiam dentro e fora do poema.

Na história da busca de Norato pela mulher desejada, a filha da rainha Luzia, história que talvez seja menos da busca amorosa e mais da viagem pelas terras do Sem-fim, encadeiam-se diversas outras narrativas que estão no corpo do poema e fora dele, no cotidiano e no fabulário dos amazonenses que, por gerações, contaram e recontaram essas histórias – fontes da tradição. Histórias como as da Cobra Grande, do Boto, do Acutipuru (deus do sono), do Curupira, do Minhocão, da Mãe do Lago, entre outras, são retomadas pelo poeta no tecido de seus versos, ganhando nova vida e dimensão ao mesmo tempo em que ampliam a urdidura narrativa de um poema que as recria sem apagar os vestígios das versões que popularmente receberam. Assim, Norato é o herói do poema, que sai numa aventura (que é mais uma travessia) em busca de sua amada, sem deixar de ser e representar, originalmente, um dos personagens lendários mais conhecidos no extremo norte brasileiro.

De acordo com a lenda, Norato é filho de uma índia que fora violentada pela Cobra Grande, seu genitor que na criação do poeta transformou-se em opositor. Em sua essência ambivalente, humano e serpente, Norato é o ser que tem pleno contato com a terra e acesso à vivência dos homens e da natureza mítica. Durante a noite, Norato assume a forma humana e vai dançar nas festas ribeirinhas, deixando sua imensa pele de serpente estendida à beira do rio. E é nessa pele que o eu- lírico se enfia para ter acesso às terras do Sem- fim, e assim

iniciar sua aventura – “Agora sim/ me enfio nessa pele de seda elástica/ e saio a correr mundo”³². E nessa aventura, Norato é, além de herói, o narrador de sua trajetória pela floresta, a voz de um eu- lírico e de um contador de histórias. Já no primeiro episódio há um convite a ouvir uma história – “Quero contar- te uma história/ Vamos passear naquelas ilhas decotadas?” (BOPP, 1976, p. 5) – e, mais do que isso, dela participar ao entrar junto com o contador no universo da terras do Sem- fim, onde, como nos contos de fadas, tudo se pode criar sob a fórmula do “faz de conta”.

Por vezes, Norato reconta sua trajetória, encadeando narrativas na narrativa, encarnando duplamente (frente aos leitores e personagens) o papel de contador de histórias – o que se dá em episódios como o décimo. Nesse episódio, Norato pede ao seu aliado Tatu-de-bunda-seca que o espere descansar um pouco para depois ouvi-lo contar suas aventuras – os obstáculos até então por ele enfrentados em sua busca pela mulher desejada. E ao final, no trigésimo segundo episódio, após salvar sua amada dos perigos da Cobra Grande, Norato planeja ficar com sua noiva “à sombra do mato”, sem nada fazer a não ser esperar a noite e enquanto isso “(...) contar histórias/ escrever nomes na areia/ pro vento brincar de apagar” (BOPP, 1976, p. 86). E não é apenas Norato quem (re)conta sua história. Em alguns diálogos que entremeiam o poema, outros personagens, tais como Joanhinha Vintém, tornam-se narradores de um caso (ela conta o caso do Boto) e mesmo elementos da natureza, como árvores, pássaros e rios, ganham voz para dizer, de maneira dialógica, fragmentos de histórias que fazem do poema, no dizer de Augusto Massi, “mutirão de vozes”, de narradores e narrativas.

Os mitos e lendas recriados na poesia, Bopp os sentiu como partes integrantes do cotidiano de amazonenses com os quais se reunia para ouvi-los contar histórias – “Canoeiros, de pés no chão, confraternizavam, uns com os outros, entre os cuités de cachaça. Cada um contava os seus casos” – e entre os quais “comecei a acreditar em coisas que me contavam: casos do Minhocão, gênios maus da floresta, o Curupira, o Caapora, o Mapinguary” (BOPP, 1977, p. 12). Esse convívio com populações que mantinham vivo o valor e o significado de suas histórias deixou profundas marcas em sua produção poética, a qual também foi influenciada pela leitura dos textos de Antônio Brandão de Amorim dedicados a reunir lendas vigentes na tribo dos “nheengatus”.

³² Trecho retirado do episódio I, do poema *Cobra Norato*, 11ª edição, 1976, p. 5.

É Raul Bopp que, ao explicar a gênese de *Cobra Norato*, revela ser a leitura destes textos responsável por conduzi-lo “a um novo estado de sensibilidade” (BOPP, 1977, p. 59), tendo este poema originalmente trazido o subtítulo *Nheengatu da margem esquerda do Amazonas*, em assumida referência à influência que tiveram para a composição do poema a linguagem afetiva e o magicismo das histórias dos “nheengatus”. E novamente, por meio dos trabalhos então avulsos de Amorim, o poeta teria contato com exemplos de comunidades que davam um sentido vital à sua tradição e às suas narrativas, comunidades nas quais os deuses e seres encantados ainda caminhavam entre os homens, devolvendo à vida sua dimensão mágica. É possível que tenha sido no cruzamento entre sua trajetória de viajante e seu contato, de forma direta e indireta (pela leitura), com o universo narrativo compartilhado cotidianamente entre tais populações que Raul Bopp ganhou traços semelhantes aos de um narrador, aos moldes do que teorizou Walter Benjamin em seu ensaio *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Narrador que conta uma história, a ela unindo os fios de sua experiência, tecidos pelo contato e resgate de uma memória coletiva, sem deixar que sua voz caia no veio confessional.

Essa característica do bom contador que, no dizer de Augusto Massi (1998, p. 33), “abafa sua voz pessoal, reencena o vivo diálogo diante de nossos olhos” num tecer de histórias compartilhadas – característica que também está presente em *Movimentos Modernistas no Brasil* e que nos auxiliará a acessar alguns momentos dessa obra – é uma das responsáveis por fazer Raul Bopp aproximar-se de traços daquele narrador e daquela arte de narrar mais próxima do artesanato do que da técnica industrial de que fala Walter Benjamin. Mas, antes de entrar nos meandros dessa ligação com o que teorizou Benjamin, retomemos rapidamente as histórias em *nheengatu* recolhidas por Brandão de Amorim e lidas por Raul Bopp, as quais podem auxiliar-nos no caminho rumo ao que postulou o estudioso alemão.

1.3- No rastro de Antônio Brandão de Amorim

Em 1987, o Fundo Editorial da Associação Comercial do Amazonas lançou, como sexto volume da Coleção *Hiléia Amazônica*, as *Lendas em Nheengatu e em Português*

recolhidas pelo pesquisador amazonense Antônio Brandão de Amorim em fins do século XIX e início do século XX. A única edição anterior a esta a recolher em livro os trabalhos de Amorim é datada de 1926, ano da morte do pesquisador. No prefácio da edição de 1987, feito por Jorge Tufic, a obra de Raul Bopp é mencionada como o caminho que levou a alguns leitores o conhecimento das lendas recolhidas por Amorim. Leitores como os do grupo de Plínio Salgado que, por meio do poeta e de sua obra, tiveram acesso a tais lendas, tendo delas retirado, segundo Bopp, a designação de seu grupo, o grupo Anta. Sobre isso, em suas notas biográficas, o poeta relata: “Numas das leituras em voz alta, de um delicioso conto de Antônio Brandão de Amorim, eles ‘descobriram’ a Anta. ...- Nós somos gente-anta (Iandê tapira-mira)³³” (BOPP, 1969, p. 231).

Para compor seu trabalho Antônio Brandão de Amorim visitou, durante muitos anos, as tribos dos tarianos, uananas, manaus, macuxis e barés a recolher seus mitos, fábulas e costumes. As narrativas que escutou foram por ele transcritas em português e em nheengatu, “no português próprio do mameluco amazonense e no nheengatu do Rio Negro, aí introduzido pelos missionários carmelitas, língua viva até hoje” (*apud* AMORIM, 1987), como informa em nota o editor, que considerou uma falha de Amorim ter deixado de escrever as histórias nas línguas originais de seus narradores. O livro é composto por trinta e cinco lendas e por anotações em torno de alguns costumes e hábitos, sobretudo, da tribo dos uananas.

Há histórias que giram em torno do tema da guerra, como a travada entre os tárias, o povo nascido do trovão, e algumas tribos de antropófagos; outras são dedicadas à temática amorosa – como a de duas irmãs que, impossibilitadas de alcançar o amor do homem desejado, transformam-se em borboletas e como a da moça que a todos os homens encantava com sua beleza lunar. Essa última história mencionada intitula-se *A moça retrato da lua*, sendo essa, provavelmente, uma das narrativas lidas por Bopp quando, em Belém, conheceu alguns trabalhos avulsos de Amorim, uma vez que alguns exemplos de frases por ele citados em seus relatos, tais como “não olhes tão de doer nos olhos dele”, “adoçazinho seu coração” encontram-se nessa narrativa. Nesta coletânea que, segundo Bopp em relato publicado em *Putirum*, “merecia ter tido maior divulgação no nosso país” (BOPP, 1969, p. 225), constam também histórias que centram-se na gênese de seres e povos.

³³ A frase “somos gente-anta” consta da narrativa intitulada *Guerra de Buopé*, na qual Brandão de Amorim inseriu a explicação de que os escudos dos guerreiros tarianas são feitos de couro de anta devido à sua rigidez e conseqüente impenetrabilidade. Nesta narrativa, as antas transmutam-se em gente para pedir ao chefe Buopé o fim da matança de sua espécie.

Pertence a esse último grupo certa história narrada pelos uananas, a qual partiu de um questionamento feito pelo pesquisador sobre o surgimento da tribo. Amorim perguntou aos velhos da tribo Uanana se eles “conservavam memória de sua verdadeira origem” (AMORIM, 1987, p. 51). Os velhos – os quais são responsáveis por conduzir os rituais de iniciação e contar aos jovens os segredos de sua instituição e origem – responderam que os antepassados de seus antepassados disseram ser os Uananas descendentes dos Itá Mira (que significa Gente de Pedra), único povo a escapar da inundação provocada pelo deus Sam. É a seguinte a história de Sam³⁴, a qual transcrevemos como consta na edição de 1987:

- 1- Em outros tempos, contam, Uansken estava connosco ainda sobre a terra.
- 2- Não fizemos mais, contam, coisa boa diante dos olhos d’elle, por isso elle subiu para o ceo.
- 3- Em seu lugar deixou connosco, para nos vigiar, um moço que se chamava Sam.
- 4- Sam, contam, era seu filho.
- 5- Dia inteiro, contam, ele aconselhava as gentes para não fazerem coisa feia, não ouviam.
- 6- Assim, contam, passou anno porção.
- 7- Um dia, contam, Sam sumiu do meio d’elles, contam, por este rio, chegou na cabeceira.
- 8- D’ahi voltou, veio deitando fogo por todo o matto.
- 9- Depois desceu para a bocca.
- 10- O fogo, contam, vinha depressa, a gente começou a fugir da agua grande.
- 11- Sam quando viu já perto o fogo fechou a bocca d’este rio, rio cresceu.
- 12- Para as serras, contam, todos fugiram.
- 13- Gente, onça, cobra do matto, taiassu, tapir, caba, tudo que estava em cima da terra.
- 14- Ahi elles se juntaram todos.
- 15- As gentes brigavam todas, animal, caba, cobra, ahi foram morrendo.
- 16- Só a Serra do Mana não foi ao fundo, é a mesma, contam, aonde ainda hoje em dia está o madeiro grande que n’ella encostou.
- 17- Ninguém sabe depois de quanta lua a terra seccou de todo.
- 18- Só ficaram, contam, algumas gentes pra contar ás outras novas como Sam fez na terra.
- 19- Depois, contam, Uansken tornou a apparecer na terra, ralhou Sam por matar toda a gente, depois mandou-o para o tronco do ceo, ahi elle está.
- 20- Uansken tornou a concertar esta terra, disse, contam, á Itá Mira para contar á outra que apparecesse por que tinha ardido o mundo.
- 21- Agora, contam, a terra não vae mais para o fundo porque Uansken já marcou por onde chegar a agua.
- 22- Assim foi já, contam, para sumirem de cima da terra alguns animaes ruins.
- 23- Quanto á Curupira, contam, logar da festa d’ellas, antes da terra ir ao fundo, era para a banda de traz da Cachoeira do Cururu.
- 24- Agora já não são quantidade, sómente algumas ficaram.
- 25- Por isso, quando a gente faz feio é que ellas só então apparecem para a gente.

³⁴ In: AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em Nheengatu e em Português*. Manaus: Fundo editorial – ACA, 1987, p. 287-288.

26- Estes cáuassus antes da terra ir ao fundo eram matta, hoje em dia areia, campina, a gente encontra por toda parte, porque areia que o rio crescido carregou ficou por ahi por onde todo o matto não cresce.

27- As pedras eil-as que tem iraity que correu n'ellas do fogo.

28- Assim os antigos contam.

29- A gente que então ficou, foi a gente Itá.

Nessa narrativa, em que a morte e os conselhos se entrelaçam a modificar o destino dos homens, é marcante a importância (elevada mesmo à divindade) dada ao ato de aconselhar e ser ouvido. Sam aconselha, mas ninguém o ouve, o que acarreta a destruição e a morte de tribos e da natureza que as rodeia. Porém, a ira do jovem deus é castigada por Uansken, o ser supremo e criador de tudo, pois os conselhos³⁵ devem sugerir mudanças numa história que deve continuar e não ser interrompida como Sam quis fazer – história essa que precisa sobreviver, até mesmo para assegurar a vida e o poder dos deuses. E a história apenas sobrevive se houver alguém para contá-la. Assim como no dilúvio bíblico³⁶, Noé e seus descendentes salvaram-se das águas para que pudessem narrar o passado, também a tribo dos Itá Mira salvou-se para que a história continuasse e vivesse em suas narrativas. E o próprio deus Uansken, assegurando sua existência, pediu a este povo que contasse aos novos o que tinha acontecido, pedido esse que continuou a ser atendido pelos Uananas, os quais passaram a transmitir essa e outras histórias entre as gerações, numa corrente de tradições tecida pela memória coletiva.

É nessa fonte da tradição preservada oralmente que se encontram as explicações, tidas não como possíveis e sim como verdadeiras, para alguns fatos – o fato dos curupiras atacarem somente quando as pessoas cometem erros é explicado pela redução de sua população durante o dilúvio. Nesta fonte estão as explicações de caráter fundador sobre a gênese de seres e tribos e, na história de Sam, uma nova gênese já que Uansken concertou novamente as coisas, dando-lhes as feições que hoje apresentam – terra e rio encontram-se separados porque assim os delimitou o deus. Desse modo, nessas comunidades o ato de contar e ouvir histórias vai além de uma dimensão lúdica, para tocar com seriedade numa dimensão mítica capaz de explicar e, assim, trazer à superfície em que habitam os homens a raiz mais funda das coisas e dos seres.

³⁵ E aqui seguimos a definição que deu Walter Benjamin ao ato de aconselhar em seus textos *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*.

³⁶ Sobre tal semelhança com o texto bíblico, Raul Bopp comentou em suas notas sobre Amorim que nas lendas “a linguagem tinha, às vezes, uma grandiosidade bíblica” (BOPP, 1969, p. 224).

Os vários narradores anônimos que durante os rituais e os trabalhos da tribo contam histórias, o fazem não apenas porque é preciso preservar seu passado e suas crenças, mas também pela necessidade de compartilhar experiências (mesmo a experiência de ouvir e narrar novamente o que foi ouvido) e ensinar algo útil. Por exemplo, é útil aos mais jovens que escutam a narrativa de Sam saber o valor que têm os conselhos dados pelos mais velhos (pela divindade) e compreender que renegar tais conselhos é arriscar-se diante dos perigos advindos de um futuro castigo. Experiências, conselhos, utilidade, memória são alguns dos traços construtores desse universo de narrativas orais preservadas por populações como a dos Uananas e transcritas por Amorim, como também são importantes constituintes daquela arte de narrar, próxima do artesanato, de que fala Walter Benjamin.

1.4- Diálogos com Walter Benjamin

“Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia”
(BENJAMIN, 1994, p. 213)

Ao tecer comentários sobre as narrativas compostas pelo autor russo Nikolai Leskov em seu texto *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin trata de questões que vão além da análise restrita de uma obra ou um autor em particular. É por meio da figura de um narrador como Leskov, que Benjamin irá lançar amplas reflexões em torno das transformações sociais e estéticas ocorridas, em especial, no início do século XX, as quais acarretaram intensas mudanças na forma com que as histórias passaram a ser narradas e vivenciadas. O autor constrói diferenciações entre um narrador como o foi Nikolai Leskov e um narrador de um romance, por exemplo. O primeiro estaria mais próximo daquela arte artesanal em que as histórias são tecidas com base na oralidade, num intercâmbio de experiências, crenças e conselhos que são vividos e conservados no seio de uma coletividade. Já o segundo, inserido numa sociedade marcada pelas exigências do capitalismo (que aumenta a distância entre o público e o privado) teria como alguns de seus traços a solidão – a do personagem do romance e a do leitor – e o desenraizamento do indivíduo, que não mais se apóia numa memória coletiva, buscando no isolamento de sua vivência um sentido para a vida.

Segundo Walter Benjamin, narradores como Leskov são cada vez mais raros porque estamos cada vez mais despossuídos da capacidade de compartilhar experiências e, conseqüentemente, de criar, contar e mesmo recontar histórias surpreendentes e úteis para uma comunidade que as partilhe. E o autor assinala a primeira guerra mundial como o fato que tornou manifesta essa pobreza, fato que já havia assinalado anteriormente no texto *Experiência e Pobreza*, o qual está em seu teor intimamente ligado ao ensaio *O narrador*. Os combatentes e demais cidadãos que vivenciaram os horrores da guerra retornaram desta mais pobres em experiências a serem compartilhadas – não havia o que comunicar a não ser o silêncio. Esses indivíduos que, a partir de medidas higiênicas e sociais da sociedade burguesa, viviam apartados da morte, de repente tiveram que encará-la nas trincheiras e esse espetáculo, isento de sabedoria e de histórias pra contar durante e depois da guerra, tornou mais pobres aqueles que sobreviveram, ou talvez possa mesmo se dizer, aqueles que não puderam morrer e nem narrar o passado.

Apesar de afirmar que a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1984, p. 197), não é totalmente melancólico, como bem notou Jeanne Marie Gagnebin, o tom com que o teórico analisa a quase extinção das narrativas compartilhadas e o surgimento das novas narrativas fragmentadas, nascidas no pós-guerra. Há de certo algo de melancólico quando Walter Benjamin fala das antigas comunidades de ouvintes e contadores, mas há também um lado otimista em que o autor, em *Experiência e Pobreza*, indica a beleza no que está nascendo e propõe partir da pobreza para “introduzir um conceito novo e positivo de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 116), a fim de se começar de novo, olhando para o futuro, rumo à construção de uma sociedade e de uma arte renovadas. Em *O narrador* este conceito positivo de barbárie desaparecia como caminho possível, tendo o autor deixado posteriormente sugerido, como assinala Gagnebin, que seria no avesso da narração tradicional, tal como o faz Kafka, que a modernidade se enriqueceria.

É ainda Gagnebin, em *Não contar mais?*, a assinalar que, ao invés de procurar numa atitude consoladora ilusória esboçar uma unidade perdida, “toda uma corrente de arte moderna vai, conseqüentemente, aprofundar essa ruptura da tradição e das narrações, aprofundar esse silêncio” (GAGNEBIN, 2004, p. 68), construir a partir de ruínas e, provocando, afirmar seu gesto denunciador. Nessa corrente está o Cubismo citado por Benjamin, em *Experiência e Pobreza*, bem como outras vanguardas, algumas surgidas no período pós-guerra, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Frente aos avanços da técnica, que

sufocou os espaços de lento trabalho artesanal onde floresciam as narrativas, e a despersonalização engendrada pelo capitalismo e em grande parte responsável pelo que Gagnebin denomina o desaparecimento dos rastros, a arte de vanguarda optou por aguçar as contradições e desvelar um desconforto que uma atitude consoladora tentaria mascarar.

Desse clima de renovação incitado pelas vanguardas alguns artistas brasileiros tentaram participar trazendo para o cenário artístico do país as questões estéticas em ebulição na Europa. Oswald de Andrade trouxe, de uma viagem a Paris, o manifesto futurista na bagagem e disseminaria o debate em torno dos postulados de uma das correntes que mais louvaram os avanços técnicos e mais renegaram o passado, apregoando mesmo a destruição de bibliotecas e museus. As bases contraditórias e em alguns pontos até mesmo extremistas do manifesto de Marinetti foram recusadas por muitos intelectuais que se opuseram ao ideal de renovação artística proposto pelos participantes da Semana de 22 que, originalmente, trazia o nome de Semana Futurista. Tamanha foi a confusão em torno desse adjetivo, o qual implicava uma ligação com os postulados de Marinetti – ligação que os participantes negavam por perceberem suas profundas contradições –, que a semana de Futurista passou a ser de Arte Moderna e Oswald e Mário de Andrade vieram a público para “matar a palavra futurismo”³⁷, no dizer de Oswald de Andrade. É ainda ele quem explica a utilização da palavra não num sentido restrito, mas num “sentido largo e universal, que abrangia toda a revolução moderna das artes, ou o sentido ‘paulista’, de renovação dentro das nossas cerradas fileiras provincianas”³⁸.

Das vanguardas os modernistas queriam o gesto provocativo, o tom demolidor, a liberdade e renovação estética, sem que isso significasse a plena concordância com alguns ideais, como os de Marinetti. “Desejamos apenas ser atuais”³⁹ disse Mário de Andrade em artigo de 1922, contudo ao longo da campanha por uma arte moderna, entre reuniões, grupos e manifestos, o desejo seria não apenas o de ser atual, mas o de ser igualmente brasileiro, “Apenas brasileiros de nossa época” (ANDRADE, 1970, p. 10), no dizer de Oswald em seu manifesto Pau-Brasil. O ideal de renovação estética caminharia junto com o intuito de (re)pensar o país de maneira diversa e, por meio de um novo olhar, trazer para o centro das discussões filões culturais que pareciam estar à margem das considerações acadêmicas. Dessa

³⁷ In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008, p.103.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Idem, p. 38.

forma, procurou-se resgatar todo um fabulário nacional, ainda vivo em algumas regiões, bem como documentos de um passado que era preciso reler. Os olhos que ansiavam o futuro nas artes (esse, para e segundo eles, o sentido de futurismo), miravam também o passado, presente nas páginas dos cronistas do descobrimento, nos monumentos históricos, como aqueles feitos por Aleijadinho e que os modernistas “descobriram” numa viagem a Minas Gerais, em 1924.

Por meio das crônicas e das narrativas folclóricas, por exemplo, os modernistas buscaram os rastros para se compreender o país em sua dinâmica cultural, estabelecendo assim uma ponte com uma tradição narrativa como a que delineou Benjamin e que, no caso do Brasil, ainda se mantinha viva em algumas comunidades, como aquelas comunidades indígenas em que Brandão de Amorim recolheu as lendas em nheengatu. Diversamente da Europa, onde alguns intelectuais também resgataram o primitivismo através da figura do canibal, no Brasil esse passado primitivo era/é, de certa forma em alguns locais, um tempo presente que Oswald, ao explicar que não copiou o modelo europeu ao ter igualmente retomado a figura do antropófago, destacou como uma de nossas vantagens nesse diálogo com os europeus. Enquanto para esses o primitivismo constituía um passado distante, fonte de exotismos, no Brasil era essa ainda uma realidade viva e, de certa forma, recente – o que não impediu que alguns artistas tratassem tal realidade de forma tão exótica e distanciada quanto os europeus.

Foi com a renovação desse interesse em torno da figura do indígena, que a Amazônia, local em que algumas tribos sobrevivem a preservar suas crenças e mitos, foi colocada em foco pelo olhar dos modernistas. E assim, Raul Bopp reencontrou nas discussões promovidas pelo grupo antropofágico um tema que lhe era caro e sobre o qual possuía não apenas impressões, mas experiências as quais poderia narrar. Na antropofagia idealizada por Oswald e com a qual Bopp teve tanto contato há um movimento duplo de abertura ao outro e, ao mesmo tempo, de recolhimento do que já havia em si, do que nos era próprio. Por vezes, esse movimento gerou contradições como a expressa na busca por um fabulário em que estaria o nacional genuíno e, concomitantemente, a recusa do passado e da memória em favor de uma renovação que expressa um elo com o outro, com o europeu que trilhava semelhante trajetória.

Em outras palavras, pretendia-se descer às fontes de um “Brasil Caraíba”⁴⁰ e, para isso, resgatou-se todo um fabulário nacional, composto de lendas, mitos e causos populares, o que fez crescer o interesse pelas comunidades amazônicas que mantinham vivas em seu cotidiano essas histórias, bem como o interesse por pesquisadores que as documentaram, como Antônio Brandão de Amorim. E a sobrevivência desse fabulário resgatado e documentado só foi possível pela manutenção de uma tradição tecida pela memória coletiva. Contudo, ao mesmo tempo em que se propunha uma busca de raízes brasileiras, as raízes caraíbas, que desaguava na tradição popular, o Manifesto anunciava-se “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.”⁴¹, o que significa afirmar a desenraizadora experiência pessoal e, negando a memória, seguir caminho oposto ao da experiência coletiva vivenciada por aquelas comunidades em que se buscava as lendas e causos.

Dentro dessa contradição, podemos vislumbrar aqueles caminhos apontados por Benjamin – um da arte de narradores exilados de uma memória coletiva, marcados pelo desenraizamento e pelas reminiscências de um indivíduo solitário; o outro de narradores que fazem nascer das experiências compartilhadas uma memória e uma experiência pessoal (como os antigos viajantes o faziam), tecendo narrativas próximas do artesanato, que mantêm e alimentam a tradição oral, aproximando-se do fazer narrativo de autores como Leskov. Entre os caminhos, pode-se arriscar dizer que Oswald de Andrade em obras como *Serafim Ponte Grande* – “um grande não livro” como disse Haroldo de Campos (*apud* BOSI, 1994, p. 358) – constrói narradores próximos da primeira via, em que se aproxima da vivência solitária do indivíduo burguês e se distancia das experiências e histórias partilhadas por uma coletividade. Caso contrário ao de Raul Bopp.

Bopp, como anteriormente ficou dito sobre a composição de *Cobra Norato*, tece suas obras de forma a aproximar-se das narrativas compartilhadas por uma comunidade de ouvintes e contadores que preservam, ao narrar, as tradições e experiências pertencentes não somente a um indivíduo, mas a uma coletividade. É Augusto Massi a dizer, em prefácio à *Poesia Completa de Raul Bopp*, que o poeta “conseguiu conservar em sua poesia alguma substância daquela arte de contar histórias de que falava Walter Benjamin” (MASSI, 1998, p.

⁴⁰ Expressão presente no *Manifesto Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia a às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p.14.

⁴¹ Idem, p. 18.

33), uma vez que diversamente da lírica moderna marcada por um veio confessional, os poemas de Bopp são praticamente todos narrativos, povoados por personagens lendários, tecidos de forma a ocultar a presença de seu autor. Dessa maneira, em poemas como *Serra do Balalão*, é a voz de um escravo que narra uma história, no caso a do assassinato de um negro, e não somente a presença dessa voz é responsável pelo caráter narrativo do poema, pois nele há também a inserção de diálogos, de indícios temporais e espaciais a guiar o leitor⁴².

No poema *Geografia do mal-assombrado*, em que não há uma narrativa e sim a enumeração de algumas ações e acontecimentos como se estilhaços de narrativas e cenários compusessem o poema⁴³, Raul Bopp coloca uma marca interessante ao final dos versos: ele diz entre parênteses “(Quem me contou foi a mulher do Elpídio)”⁴⁴. A inserção dessa informação assinala que o narrador deve o que contou a outrem, atribuindo assim uma fonte oral ao que conta – e por se tratar de um poema que traz ações de personagens folclóricos como a mula-sem-cabeça, podemos afirmar que a mulher do Elpídio faz parte de uma corrente de narradores cujas histórias provêm de um arcabouço coletivo, corrente na qual se insere a voz narrativa do poema. Além disso, esse recurso de indicar um outro narrador para a história assemelha-se ao que fazem os narradores das lendas recolhidas por Brandão de Amorim, lendas como a que anteriormente transcrevemos, na qual a constante repetição do verbo contam em frases como “Um dia, contam, Sam sumiu do meio d’elles, contam, por este rio, chegou na cabeceira”⁴⁵ revela uma origem outra, anterior à voz que conta, voz que repassando a história estabelece um vínculo com as anteriores de forma a afastar o esquecimento e dar novo sopro de vida a narrativas que não provêm e nem pertencem somente a um indivíduo em particular.

⁴² Sobre os poemas de *Urucungo*, tais como o mencionado *Serra do Balalão*, as autoras Zélia Bora e Maria Neni de Freitas destacam, em artigo, a validade dos versos de Bopp como espaços em que a escravidão foi focada a partir de lembranças, ações, acontecimentos anteriores, contemporâneos e posteriores à escravidão, captados pela voz de um negro, que é também a voz de uma coletividade. Segundo as autoras (2007, p. 11), “Todos esses poemas cumprem as suas funções como espaços da memória, traduzindo as experiências individuais e coletivas em imagens lembradas por ações”.

⁴³ Eis o trecho final do poema: “Cachorro magro sem dono uiva em au-au sustenido/ nas bandas do cemitério/ Diabo derreteu os dentes/ Em sábados-de-bruxa/ Mula-sem-cabeça sobe a serra/ para espiar o Brasil” (BOPP, 1998, p. 310).

⁴⁴ Em suas notas biográficas, inseridas em livros como *Putirum*, Bopp revela esse mesmo processo de indicação de narradores terceiros ao dizer, por exemplo, que o dono de um rancho em que se hospedara lhe contou diversos causos, entre eles o do “Tajá-que-pia, planta que às vezes ‘assobia’, de noite, ao expelir o ar absorvido de dia, trazendo prenúncios de desgraças” (BOPP, 1969, p. 204) – tajá que ganharia lugar nos versos de *Cobra Norato*, versos como “Tajá da folha comprida/ não pia perto de mim/ Tajá” (BOPP, 1976, p. 64).

⁴⁵ In: AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em Nheengatu e em Português*. Manaus: Fundo editorial – ACA, 1987, p.287.

Tais características unidas à biografia do poeta são indícios que nos permitem aproximar Raul Bopp do narrador delineado por Walter Benjamin. Em relação à biografia, é a feição do viajante, que para os amigos e conhecidos tornou-se lenda, que nos dá o tom dessa aproximação. Dentre os inúmeros narradores anônimos que produzem narrativas próximas da oralidade, o estudioso alemão distingue dois grupos que se interpenetram: o grupo dos viajantes e o dos artífices. “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1994, p. 198), como também pode ser o narrador imaginado como aquele que provém de um mundo de artesãos. Para Benjamin se foram os viajantes “os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram.” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Pode-se dizer que Raul Bopp encontra-se numa situação de união, de cruzamentos entre fatores, no caso, entre os dois grupos. O poeta nasceu em meio a uma família de agricultores e artífices (seu pai tecia e consertava arreios) e passou a infância no ponto de encontro entre os que trabalhavam contando histórias e os que traziam muitas histórias para contar de suas viagens⁴⁶, tornando-se ele mesmo um viajante e um contador de histórias.

Aproximar o poeta de algumas características próprias ao narrador delineado por Benjamin não pode significar afastá-lo de seu tempo, da estética vanguardista com que teve contato, sobretudo, durante a convivência com o grupo antropofágico. De qualquer forma, nem seria possível fazê-lo já que seus poemas, e mesmo seus textos em prosa, valem-se de recursos tais como a fragmentação, o verso livre, o recorte, advindos de conquistas estéticas proporcionadas pelas correntes de vanguarda. O que poderia ser considerado em termos de oposição – as características de um narrador e a adoção dos traços estéticos da vanguarda, tais como a fragmentação e a descontinuidade – na poesia e na prosa de Bopp parece apresentar-se em termos de conciliação, o que nos possibilita entrever os escritos boppianos como o lugar possível de cruzamento entre tempos, entre estéticas diversas sem que a existência de uns signifique o apagamento de outros. No entanto, considerar tal possibilidade como conclusiva é talvez recorrer a uma solução apressada. E é Gagnebin quem, ao reler Benjamin, nos adverte

⁴⁶ Sobre a influência desse ambiente povoado por artífices e viajantes no fazer poético de Raul Bopp, escreveu Aureliano Figueiredo Pinto em artigo inserido pelo poeta em *Putirum* que as histórias contadas na oficina do velho Alfredo Bopp estão na origem de seu poema *Cobra Norato* - histórias de tesouros escondidos, almas penadas, de um altar de ouro protegido pela enorme serpente de São Miguel, vingativa e portadora tanto da má como da boa sorte. Disse Aureliano que Norato nasceu ali “na coxilha plana de Tupaceretan. Das prosas da gauchada. Dos recontos dos rudes veteranos. Dos fogões das noites longas, de pampeiros alarmados (...)” (*apud* BOPP, 1969, p.187). E sobre o que diz o amigo conterrâneo, Raul Bopp afirmaria em “*Bopp passado a limpo*” *por ele mesmo* que “é sem dúvida uma das coisas mais autênticas escritas a meu respeito” (BOPP, 1972, p. 23).

dos perigos de perseguir e afirmar uma reconciliação salvadora entre a figura do narrador e as narrativas modernas, acrescentando que à tentativa de assim afirmar Walter Benjamin resistiu “mais que muitos de seus intérpretes” (GAGNEBIN, 2004, p. 73).

Considerando o impasse modernista em ensejar, e mesmo aclamar, as conquistas técnicas e estéticas provenientes de mudanças culturais, políticas e sociais e, ao mesmo tempo, buscar e recolher os rastros, dentre os quais as antigas narrativas, que nos constituiriam e nos singularizariam como brasileiros, a poética boppiana, inserida que está nesse contexto modernista, seria talvez o lugar em que esse impasse assumiria uma dimensão mais ampla, uma vez que trespassa toda a obra do poeta. Quando nele flagramos traços semelhantes aos de narradores como delineia Benjamin, traços presentes em obras marcadas por características vanguardistas, tendemos a imaginar uma possível conciliação de opostos, mas também a refletir que ali encontramos o paradoxo de uma modernidade que, ansiando o futuro, necessitava resgatar o passado e, ensaiando estabelecer um vínculo com as antigas formas de narrar, dava indícios de que não era possível fazê-lo.

Em Bopp está a possibilidade de narrar e, por outro lado, a impossibilidade encontra ali também o seu lugar. Mesmo em *Cobra Norato*, cujo tecido narrativo é composto por histórias vivas em comunidades das quais os modernistas, em realidade, estavam apartados, podemos flagrar a impossibilidade de narrar uma história como anteriormente o faziam os diversos narradores anônimos. Disso são exemplares os versos iniciais do poema em que a voz narradora manda “chamar a Cobra Norato” e “estrangulo a Cobra” para “Agora sim/ me enfio nessa pele de seda elástica” (BOPP, 1998, p. 148), ou seja, a história de Norato não será a mesma da tradição folclórica. O rastro de seu pertencimento a essa tradição não é apagado, contudo é preciso em parte “matá-lo”, estrangulá-lo num gesto de liberação dos vínculos com o passado, para que uma nova narração, aberta à inventividade, tenha início. De maneira intensa, pois deságua não em uma nova história, mas no silêncio, os versos de *Mãe Preta*, incluídos no livro de poemas negros *Urucungo*, são espelho daquela impossibilidade narrativa a que Benjamin se referia ao tocar nos silêncios desencadeados por grandes rupturas e sofrimentos, tais quais os provocados pela guerra. No poema, será a violência escravocrata a fazer com que uma história iniciada não pudesse continuar.

Mãe-Preta

- Mãe-preta conte uma história

- Então feche os olhos filhinho:

Longe muito longe
era uma vez o rio Congo...

Por toda parte o mato grande
Muito sol batia o chão

De noite
chegavam os elefantes
Então o barulho do mato crescia

Quando o rio ficava brabo
inchava

Brigava com as árvores
Carregava com tudo águas abaixo
até chegar na boca do mar

Depois...

Os olhos da preta pararam
Acordaram-se as vozes do sangue
glus-glus de água engasgada
naquele dia do nunca-mais

Era uma praia vazia
com riscos brancos de areia
e batelões carregando escravos
Começou então
uma noite muito comprida
Era um mar que não acabava mais

... depois...

- Ué mãezinha
porque você não conta o resto da história?⁴⁷

Antes, num tempo longe o qual não se pode datar, a floresta e o rio Congo viviam em sua dimensão mágica, numa África de exuberante e, por vezes, agressiva natureza. É essa a lembrança que a narradora, chamada a contar uma história, traz de sua terra de origem, terra que distanciou-se tanto de sua realidade que ganhou traços de faz de conta. A mãe preta pede que a criança feche os olhos para imaginar essa terra, com a qual provavelmente não teve contato e, talvez, por isso não se dê conta que está a ouvir a história de sua própria origem

⁴⁷ In: BOPP, Raul; MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998, p. 207.

longínqua. Contudo, a narração e a lembrança que resgatam o Congo e a floresta são interrompidas quando “as vozes do sangue” acordam. “Naquele dia do nunca-mais” a negra seria apartada definitivamente de sua terra, de suas raízes, e a noite que começou naquela viagem rumo à escravidão não iria mais ter fim.

Esse processo de desenraizamento, de violência e dor a que foram submetidos os escravos, dentre eles a mãe-preta, fez com que se alterasse a continuação e o fim da narrativa. No momento em que a imagem das águas do rio, a carregarem tudo para dentro de si, transmuta-se na sugestão da água que está dentro da narradora, a “água engasgada” em sua garganta e que a impede de continuar a tecer as boas lembranças, a história não pôde mais continuar. A história não irá além da viagem num “mar que não acabava mais”, pois a partir daí tornou-se mais difícil e penoso compartilhar experiências. A pergunta “por que você não conta o resto da história” fica sem resposta, pois ainda está a negra naquela noite infinda, noite da escravidão que possivelmente continuava e que ainda não tivera um ponto final – e se o ponto final já havia acontecido, já que o poema não indica se a negra era ainda uma escrava, as conseqüências dessa condição continuavam. É nesse momento em que a voz de um narrador ensaia contar uma história e a concebe sem um fim, pela impossibilidade de continuar narrando, que os versos de Bopp encontram-se com as palavras de Benjamin. A impossibilidade está presente nestes versos, como também está o resgate do tempo em que era possível narrar.

As duas vias nesses poemas se entrecruzam, como, de certa forma, ocorre em obras como *Longitudes* e *Memórias de um Embaixador*, em que mais do que apresentar seu itinerário de viagens o poeta apresenta fragmentos de narrativas sobre povos e países, as quais quando começam a ganhar contornos definidos despedaçam-se, apresentando-se em estilhaços a entregar desordenadamente trechos da trajetória do viajante. Tais livros assemelham-se a mosaicos constituídos por fragmentos narrativos, por histórias sem continuação (histórias ligadas tanto ao poeta como aos povos de diversos países), que delineadas de forma a trazer à superfície as impressões do autor sobre os lugares, bem como a revelar esparsamente trechos de seu itinerário de viajante e diplomata, estão mais distantes do que próximas das obras poéticas, em que são quase que somente as histórias de uma coletividade, e não de um indivíduo, a ganhar um espaço em que a entrega confessional e biográfica tem pouco lugar.

Essa necessidade de se entregar em notas e memórias configura os mais diversos livros em prosa publicados por Raul Bopp. Em *Movimentos Modernistas no Brasil* e *Vida e*

Morte da Antropofagia, o poeta insere notas biográficas, alguns episódios de sua trajetória pessoal, busca na memória os fatos que marcaram o itinerário antropofágico e vale notar que, nesse gesto de reconstrução de alguns momentos ocorridos em 28 e 22, traz novamente à superfície de seus textos aquele traço marcante de sua poesia, pelo qual reconstrói cenas colocando-se a certa distância para dar lugar ao que está sendo contado. É assim que, levando a primeiro plano uma história que pertence não somente a ele, mas a um grupo, Bopp recria as noites no Municipal e os bastidores do grupo antropofágico, para isso valendo-se de recursos narrativos que dão ao leitor a impressão de estar diante não de um palestrante que comenta e analisa os fatos, ou de um escritor que tecendo um depoimento marca sua participação no que ocorrera, mas de um contador de histórias que, por vezes, narra como se tivesse visto fatos que, na realidade, não presenciara.

Ele, que recebera como poeta, como autor de *Cobra Norato*, seu lugar nas histórias do Modernismo, passa a narrar, a reconstituir à sua maneira o Movimento, ou melhor, os Movimentos Modernistas, retirando, inclusive, seu nome dos esquemas que transcreve. Nisso nos deteremos com mais vagar nas páginas seguintes, de forma a perceber em alguns momentos da tessitura desse livro a presença de um narrador e de um leitor do Modernismo que, dialogando com algumas histórias, compôs uma história outra capaz de conduzir-nos a reflexões sobre as escritas historiográficas, sobretudo, as dedicadas ao Movimento Modernista.

CAPÍTULO 2

E “SAIU ESTE LIVRINHO”...



Fac-símile da capa de *Movimentos Modernistas no Brasil*, 1966.

2.1- “Teremos os nossos nomes eternizados (...)”⁴⁸

Em nota explicativa à publicação de *Movimentos Modernistas no Brasil*, Raul Bopp explicita ter produzido seu livro a partir do que escrevera para o pronunciamento de duas conferências sobre o Modernismo ocorridas no Instituto Brasileiro de Estudos Internacionais, acrescentando ainda que

Desenvolvi algumas teses. Aumentei o conteúdo de informações, que tinham enlaces indiretos com a matéria. Incluí, também, algumas respostas a um questionário feito por José Condé, para o *Correio da Manhã*. Mário da Silva Brito, ao lêr originais, gentilmente me sugeriu alguns cortes e substituições. Dessa forma saiu este livrinho, que talvez seja de algum proveito para os que se interessam pelo assunto.⁴⁹ (BOPP, 1966, p. 155)

O livro, apesar da pouca repercussão que obteve, era/é de interesse e importância para aqueles que dedicaram-se, e dedicam-se, a estudar e (re)escrever o itinerário modernista, uma vez que trazia a público uma pequena história a abarcar desde os dias de arte moderna no Municipal aos bastidores do grupo antropofágico. De acordo com Augusto Massi, quando em 1963 Bopp retorna ao país, aposentado das funções diplomáticas, ele “assiste a uma revalorização crítica do modernismo” (MASSI, 1998, p. 33), o que o estimula a escrever sobre alguns fatos que agitaram a cena literária entre os anos de 1922 a 1928. De fato, é em meados da década de 50 e, sobretudo, a partir da década de 60 que se intensificam a produção e publicação de estudos dedicados ao Modernismo e seus participantes.

Em 1958 Mário da Silva Brito, leitor das páginas de Bopp, publica sua *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna* que, por ser o mais completo e extenso balanço até então produzido sobre os fatos que precederam e desencadearam a Semana, valeu a seu autor a consideração de “mais abalizado historiador da Semana de Arte Moderna”, no dizer de Alfredo Bosi (1994, p. 337), e responsável pelo “documento mais sério sobre o assunto” como afirma Menotti del Picchia (1992, p. 70). Esse último dedicou no correr dos anos diversos artigos e referências à Semana, em especial por

⁴⁸ Frase de Mário de Andrade retirada de texto publicado em BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 112.

⁴⁹ Optamos por manter o texto de Raul Bopp, nessa e em outras citações inseridas nas próximas páginas, tal como se apresenta em seu livro.

ocasião dos sucessivos “aniversários” do evento comemorados a cada dez anos. Em um desses artigos, ao lembrar a história das “três noites memoráveis”, Menotti afirma:

O Brasil, por longo tempo, deixou a revolução encurralada em São Paulo. Joaquim Inojosa tentou levá-la a Pernambuco, onde foi quase mentalmente trucidado. O Paraná respondeu com uma inconfidência frustra ao nosso grito. Depois a coisa venceu. E quando venceu – isso levou talvez dez anos – não tinha nenhum interesse. As coisas novas envelhecem muito depressa nos rebanhos humanos. (PICCHIA, 1992, p. 67)

Tal afirmativa guarda o tom consagrador de uma Semana considerada revolucionária por ele e por outros escritores e críticos, como também revela um insucesso inicial que muitos escritos dedicados a resgatar sua importância histórica tenderiam a apagar. É o caso de alguns textos de Joaquim Inojosa nos quais, visando traçar a história do Modernismo no Nordeste, salienta uma repercussão imediata e feliz das propostas de arte moderna provenientes de 1922. Contudo, é o mesmo Inojosa a dizer em nota datada de 1971 que “O véu da fantasia parece que vai se rasgando aos poucos pelos puxões de pesquisa de Wilson Martins, Mário da Silva Brito e outros abnegados da história ou crítica literária” (INOJOSA, 1975, p. 115).

Seria nas páginas desse último⁵⁰ que os dias de arte moderna de 1922 seriam (re)postos num encadeamento histórico responsável por desfazer a possível impressão de que a Semana se fez por si só, como um golpe sem prévios antecedentes. Dessa forma, a Semana de Arte Moderna não perde, mas ganha um toque a mais de importância, uma vez que ela representou não o ponto de partida e sim o resultado necessário do anseio de renovação artística esboçado desde o começo do século. E é, sobretudo, com Wilson Martins, em seu estudo de 1965, que “o véu da fantasia”, de certa maneira, se esvai quando o autor afirma terem sido a oposição aos modernos e a repercussão de suas propostas menores do que poderia parecer a um olhar mais apressado.

Críticas e vaías ocorreram, como também ocorreu o apoio de alguns jornais e vários artistas. A repercussão das propostas lançadas pelos modernistas não foi de tão largo alcance nem tão imediata num primeiro momento, o que não significa que ela não tenha atingido, de forma restrita, certos meios intelectuais de alguns estados, tais como o Rio de Janeiro e Minas

⁵⁰ Sobre a importância do livro composto por Brito, Wilson Martins destaca que a história da Semana de 22, “até o livro de Mário da Silva Brito era, antes, uma mitologia, um combate do Olimpo contra o Inferno. Os fatos demonstram, ao contrário, que, antes da Semana de Arte Moderna, particularmente a partir de 1916 (...) todos se mostravam de acordo em que o Parnasianismo e o Simbolismo já se haviam esgotado e que era necessário fazer alguma coisa de novo. (...) Ao contrário do que por tantos anos se pensou, em consequência de um compreensível engano de perspectiva, foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna que fez o Modernismo.” (MARTINS, 1965, p. 53 e 55)

Gerais. O alcance reduzido da vanguarda e a pouca atenção a ela dedicada inicialmente Menotti deixa transparecer no trecho acima mencionado, indo suas palavras ao encontro do que diz Raul Bopp em carta a Jorge Amado, datada de 1932:

Crítica cadê? (...) Reparem: quem é que fala no Macunaíma de Mário, onde está o Oswald feito de barro, que tirou o Modernismo de uma costela de Tarsila? Quem cita o Mané Bandeira, que no final das contas é o nosso poeta? E a “Negra Fulô” de Jorge de Lima? (...). A Noratinho, coitada, andou uns dias nesse meio chuchando no dedo extraviada. Meio encabulada num canto de vitrine. Veio o João Ribeiro deu uns beliscões nos pronomes. Encabulou. Teve ainda dois artigos assinados: um da Eneida e um do Facó. Compensou. (...) Mas no ajuste das contas, extraíndo a raiz quadrada de uns elogiozinhos de rua, foi um fracasso. Talvez o recorde do ano. As livrarias venderam um exemplar. Eu só queria saber quem foi essa besta. Talvez por engano uma encomenda do Butantã de São Paulo. (BOPP, 1998, p. 196 e 197)

Bopp lamenta o “fracasso” de sua obra, “fracasso” compartilhado por outros na carta mencionados, os quais igualmente não haviam ainda obtido uma atenção mais fecunda da crítica. Mesmo Mário e Oswald de Andrade, considerados por contemporâneos e pósteros figuras de proa do Modernismo, teriam que esperar longo tempo por releituras e considerações mais profícuas e extensas de suas obras. Contudo, tal espera não corresponde a uma completa ausência de referências e debates em torno das coordenadas modernistas, mesmo porque alguns autores, como Menotti del Picchia, traziam constantemente à tona as idéias de renovação por meio de textos lançados em jornais nos quais contribuía com certa regularidade. Além disso, se retornarmos um pouco mais no tempo, rumo aos anos anteriores às décadas que destacamos como mais frutíferas no resgate e releitura do Movimento, percebemos que alguns registros e obras, mesmo que esparsos, a ele dedicados já marcavam sua presença e importância na cena literária. Nesse sentido, podemos citar já em 1936 a publicação da obra *A nova literatura Brasileira*⁵¹, composta por Andrade Muricy à maneira de um balanço, de feição antológica, que representa o volume até então mais extenso dedicado à estética modernista.

Nessa obra, em que vários escritores são listados de maneira a colocar em destaque algumas de suas características autorais exemplificadas por trechos de suas composições, Andrade Muricy destaca, em prefácio, a importância e os exageros da nova geração que despontara em 22. Diz ele ao abordá-la:

⁵¹ De acordo com Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), *A Nova Literatura Brasileira* é o primeiro balanço crítico do Modernismo.

O Brasil não é tão rico, literariamente, que lhe seja licito prescindir do trabalho de uma geração inteira. Acontece que essa geração quis viver por conta própria. Para isso, inovou, o que importou na quebra de tantos e tão amáveis hábitos enraizados. (...) Foi muito mal apresentada, e ainda mais mal recebida, a geração. Nenhum esforço continuado foi feito por conhecê-la. Ela apareceu desaprazível, e de fealdade irritante a sua obra. A indolência, a moleza nacionais trataram de se desaperceberem dela. Que fôsse passando. (...) ⁵². (MURICY, 1936, p. 7 e 9)

Nesse mesmo ano em que Muricy publicou esse texto, no qual destaca a desatenção e o desinteresse em torno daquela que denominou “a nova geração”, a revista *Lanterna Verde* lançava uma espécie de inquérito no qual as respostas variavam entre as que apontavam o saldo positivo do Modernismo e as que afirmavam a falência do Movimento, ou mesmo, sua inexistência, declarada por Octavio de Faria. Também a *Revista do Brasil* produziu semelhante inquérito, mas de maiores proporções, em 1940, década que seria marcada pelo que Wilson Martins⁵³ denomina “os balanços e inventários” (MARTINS, 1965, p. 116). Foi utilizando o jornal como suporte, que uma série de entrevistas com diversos escritores foram lançadas, a partir de 1943, com a finalidade de apurar a possível contribuição do Modernismo para os jovens que atuavam numa nova cena literária, diversa da que marcou a década de 20. As entrevistas, organizadas por Mário Neme, foram publicadas em livro em 1945 sob o título de *Plataforma da Nova Geração*, sendo o ano anterior o que Edgar Cavalheiro lançou seu *Testamento de uma Geração*, organizado igualmente por entrevistas direcionadas a um balanço das falhas e conquistas modernistas.

Dentre os balanços produzidos nessa década, dois seriam marcantes: em 42 Mário de Andrade – que já era então figura reconhecida pela importância e seriedade de sua atuação como pesquisador, escritor e missivista –, pronuncia um depoimento de maior profundidade crítica, assim como Oswald, em tom otimista, diverso daquele que marcara os dizeres de Mário, faria em 44 na conferência *O caminho percorrido*. No ano seguinte, o autor de *Pau-Brasil* publica em *Ponta de Lança* uma série de artigos polêmicos, eivados das idéias políticas e literárias daquele que se fez e se quis a ponta, ou ainda a lança, do Modernismo. Nesse mesmo ano, Antonio Candido publica o texto *Estouro e Libertação*, um dos primeiros textos mais extensos dedicado à obra de Oswald que, em artigo inserido em *Ponta de Lança*, iria refutar algumas considerações do crítico e amigo.

⁵² Mantivemos a ortografia original.

⁵³ Foi do estudo de Wilson Martins que retiramos as referências sobre os inquéritos e entrevistas dedicados ao Modernismo.

Apesar de tais obras, inquéritos e publicações, não seriam ainda esses os anos em que a crítica firmaria a importância histórica do Movimento, cumprindo assim em parte o que dizia, em tom de blague, Mário de Andrade em carta a Hélios (pseudônimo de Menotti del Picchia) em 1922: “Estamos célebres! Enfim! Nossos livros serão comprados! Ganharemos dinheiro! Seremos lindíssimos! Insultadíssimos! Celebérrimos. Teremos os nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira”⁵⁴. De fato, seus nomes ganhariam lugar definitivo nas histórias literárias brasileiras, tendo suas obras, sobretudo as de Mário e Oswald, sucessivas edições, sem que ambos estivessem vivos para presenciar esse intenso processo de reconhecimento. É Rudá de Andrade, em carta de 1970 a Antonio Candido, a enfatizar a mágoa de Oswald em relação à falta de reconhecimento crítico e ao quase isolamento literário em que viveu seus últimos anos. O filho relata que o poeta “Considerava-se peça fundamental do processo intelectual brasileiro. Tudo o que se fazia para este progresso o emocionava.”⁵⁵ e relembra:

No fim de sua vida, em 54, levei-o à 2ª Bienal. Era no Ibirapuera de Niemeyer, da oficialização definitiva da arquitetura e da arte moderna que daria Brasília. Estávamos naquela tarde praticamente sós, sob as arrojadas estruturas de concreto e cercados de arte abstrata. Oswald sentia-se como um dos principais autores daquela conquista. Ele chorou. Era como se tivesse vencido uma longa batalha.⁵⁶

Em 1960 a nova capital do país seria fundada e em sua arquitetura estaria a marca definitiva de uma arte renovada pela qual ansiaram e lutaram os modernistas. Em 62, a Academia Brasileira de Letras consagrava definitivamente o Modernismo ao oferecer um curso sobre o Movimento⁵⁷, como informa Alceu Amoroso Lima em artigo datado do mesmo ano. Nessa mesma década, foram publicadas as *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade* prefaciadas por Haroldo de Campos que, desde o final dos anos 50, retomara a poesia de Oswald por meio das propostas e do fazer poético concretista⁵⁸. O ideal estético e antropofágico do poeta também seria retomado e relido pelos jovens tropicalistas, seus versos

⁵⁴ In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2008, p. 112.

⁵⁵ In: CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 91.

⁵⁶ Idem, p. 92.

⁵⁷ Já em 1952, Menotti del Picchia publicava uma nota no jornal destacando e louvando o fato de que a Academia “celebrou solenemente o trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna” o que para ele significava “a integração de cenáculo no espírito da revolução vitoriosa” (PICCHIA, 1992, p.37).

⁵⁸ Num trecho de seu livro *A Arte no Horizonte do Provável*, Haroldo de Campos afirma que “a poesia concreta brasileira, desde seus primeiros manifestos, bateu-se pela reconsideração da obra de Oswald de Andrade”, Oswald que para ele fora “a figura mais dinâmica do Movimento Modernista de 22, o criador de nossa nova poesia (...) precursor da poesia concreta” (CAMPOS, 1975, p. 168).

e, mesmo, os de Raul Bopp figurariam em suas canções. Bopp que, diferente do amigo de batalhas antropofágicas, presenciou esse momento de intensa releitura e revalorização do Modernismo, dele participando ao publicar, em 1966, *Movimentos Modernistas no Brasil*.

Desde então, multiplicaram-se os estudos dedicados ao Movimento de forma a reavaliar suas contribuições, seus acertos e contradições. Além disso, intensificaram-se as edições e reedições de obras modernistas, bem como o número de antologias dedicadas aos poetas do Modernismo. De acordo com Alceu Amoroso Lima, que toma a mencionada década de 40 como o momento em que se começara a atentar para as contribuições do Movimento, a “crítica, que de início não tomara conhecimento do Modernismo, ou apenas de longe participara do movimento (...) passa a estudar, recolher os seus despojos, nas mesmas condições que os de todo nosso passado literário.”⁵⁹, e o autor indica a fundação das Faculdades de Filosofia e Letras como o fator que traria novo impulso para o estudo desse passado.

Seria nesse novo meio acadêmico que, ao invés das críticas ligeiras e impressionistas lançadas, geralmente, em jornais, os estudos e críticas em profundidade ganhariam lugar, dando progressivo impulso ao resgate das questões e detalhes antes esquecidos ou negligenciados. É nesse ambiente, das questões estéticas e teóricas nele debatidas, que, de meados dos anos 50 aos nossos dias, fermentariam os estudos que, já a uma distância temporal dos fatos⁶⁰, se tornariam responsáveis pela releitura e definitiva consagração do Modernismo. Dentre os estudos, desde então desenvolvidos, podemos citar os de João Luiz Lafetá, Affonso Ávila, Sérgio Miceli, entre outros, os quais dedicaram aos anos modernistas intensas análises que permearam desde as questões estéticas e ideológicas delineadoras do Movimento até as relações de patronato que os artistas mantiveram com a classe dirigente. O livro de Lafetá, *1930: A crítica e o modernismo*, e o de Affonso Ávila, *O Modernismo*, tratam em linhas gerais das primeiras questões apontadas; já o de Miceli, *Nacional Estrangeiro*, trata da relação íntima mantida entre os modernistas e a elite do café.

Nesses e em outros livros, a história do Modernismo é retomada sob novas coordenadas de maneira a revelar aspectos pouco conhecidos, ou ainda, rever sob um novo

⁵⁹ In: ATHAYDE, Tristão de. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. (direção). *Meio Século de Presença Literária*. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.196.

⁶⁰ Dizia Andrade Muricy em sua obra anteriormente mencionada que um “julgamento mais seguro sobre a valia da contribuição da nova literatura brasileira, só poderá ser formado quando houver passado tempo suficiente para que se aclarem perspectivas ainda hoje consideradas insólitas”. (MURICY, 1936, p. 9)

prisma episódios e aspectos bem conhecidos pelo público. É assim que João Luiz Lafetá lança nova luz sobre a atuação de Graça Aranha na história de 22 e Marcia Camargos, em seu trabalho *Semana de 22 - entre vaia e aplausos*, retoma a história da Semana de forma a ressaltar, como o fez Sérgio Miceli, os vínculos de patronato entre artistas e elite dirigente e a resgatar a importância histórica de Monteiro Lobato. Sempre que retomada, a história ganha novos, por vezes diversos, contornos e interpretações, assumindo assim uma pluralidade que torna mais acertado considerarmos não uma história como singular e única em sua objetividade e sim várias histórias, plurais e múltiplas nas diversas subjetividades que as constituem. Dessa forma, considerando as histórias possíveis do Modernismo, o título do livro de Raul Bopp torna-se significativo, pois apresentando-se no plural abre essa fresta pela qual podemos ler a diversidade de rumos e interpretações contidos mesmo no germen das propostas e direções modernistas. *Movimentos Modernistas no Brasil* indica que os rumos e interpretações dos grupos vigentes na década de 20 não foram unos e unívocos, como também não o seriam na escrita de seus intérpretes.

Mais do que qualquer outro momento literário, o Modernismo permiti-nos perceber nas páginas a ele dedicadas, nos vários depoimentos e reconstituições especialmente da Semana, o caráter multifacetado da escrita historiográfica, escrita que, dependendo de quem a conduz e a interpreta, pode assumir diferentes direções. Em relação à Semana de 22, é interessante notar que o caráter polêmico responsável por sua progressiva consagração conduziu diversos de seus participantes e contemporâneos a resgatar em artigos e conferências a história das noites no Municipal, cada um de acordo com sua memória e perspectiva. Desse modo, vieram à tona diversas versões dos fatos, versões nem sempre confluentes, as quais os historiadores tiveram que rastrear no ensejo de traçar uma possível versão “verdadeira” do que ocorreu no teatro, para isso privilegiando um ou outro depoimento. E não é exatamente num depoimento, mas numa história outra da Semana de Arte Moderna, narrada por Raul Bopp, que nos deteremos com mais vagar, uma vez que é com a Semana que o poeta inicia seu *Movimentos Modernistas no Brasil*.

2.2- 22 por Raul Bopp

Quando Raul Bopp retoma os fatos que teriam desencadeado o Movimento Modernista, ou melhor, os Movimentos Modernistas, ele o faz recompondo inicialmente um panorama de uma atualidade em que as sensibilidades se agitavam com as mudanças advindas do progresso técnico/ industrial. “A arte moderna veio de longe, seguindo os caminhos da máquina” (BOPP, 1966, p. 9) diz o poeta ao relacionar com o desenvolvimento técnico as transformações artísticas que se faziam sentir de longe, na Europa, de onde emergiriam as vanguardas, as quais são por ele lembradas em suas características essenciais. Nesse contexto, Paris ganha destaque como “centro magnético” (BOPP, 1966, p. 11) em que as diversas propostas estéticas animavam debates e controvérsias. A esse cenário parisiense é contraposta a estagnação que vigorava nos meios artísticos paulistas, nos quais destacava-se a existência de “uma pequena elite culta (...) uma semi-nobreza rural” (BOPP, 1966, p. 16) que, em constantes viagens à Europa, trazia notícias das vanguardas, bem como novidades materializadas mesmo em peças adquiridas em Paris.

Se Bopp aponta esse caminho da elite cafeicultora que buscava no exterior as notícias de arte moderna, o trajeto inverso também é apresentado quando a visita de Darius Millaud ao Brasil, em 1917⁶¹, ganha uma referência raramente feita em outras histórias. Ao mencionar essa visita e destacar o encanto que tomara o francês pelas coisas do Brasil, às quais conferia sempre um tom de exotismo, o poeta cria uma similaridade interessante que revela uma via de mão dupla⁶²: se os brasileiros buscavam novidades na Europa, inclusive lá começando “a gostar desse ‘Brasil’ cordial, narrado na sua frescura primitiva” (BOPP, 1966, p. 15), também os europeus que aqui aportavam aprendiam “lições de Brasil” e daqui igualmente levavam algumas coisas na bagagem. Millaud, como narra Bopp, “levou consigo a tônica da nossa música” (BOPP, 1966, p. 15) e a marchinha *Boi no telhado* foi por ele transformada em *Boeuf sur le toit*, nome que seria dado ao lugar em que, por um tempo, se reuniu em Paris figuras de vanguarda.

Após traçar tal panorama, o poeta introduz o relato do que se passara no Municipal pelo que denomina “A idéia de um Movimento Modernista”, na realidade, a idéia de um festival de Arte Moderna. O surgimento e concretização dessa idéia são apresentados não

⁶¹ Nessa ano de 1917 Bopp estava no Rio de Janeiro, cidade a qual visitara o francês. Talvez seja daí, da lembrança desse fato, que ele destaca essa visita.

⁶² Sérgio Miceli, em seu estudo *Nacional Estrangeiro*, desdobraria esse fato ao apontar os vínculos não somente entre a elite do café e os modernistas, como também entre tal elite e alguns artistas europeus que, para vender suas telas, adequavam suas obras ao gosto dos clientes brasileiros que, afinal, não eram tão afeitos aos experimentalismos estéticos.

como simples citação, mas como uma narração composta, em alguns momentos, por elementos característicos às narrativas ficcionais. Disso são exemplares os trechos:

Uma vez, numa roda de intelectuais, a conversa se espalhou pelos meandros regionalistas, até escorregar numa pergunta:

- Por que é que em São Paulo não se passava a limpo aquele “Brasil” de Paris, para dar início a uma renovação geral das artes? Elas estavam completamente subtraídas da realidade, numa situação desalentadora. Davam uma melancólica sensação de atraso. (BOPP, 1966, p. 19)

Na noite da inauguração, o Municipal transformou-se num dos maiores pontos de convergência da cidade. Filas contínuas de autos despejavam seus ocupantes, pelas imediações. Uma onda humana foi se alinhando, lentamente, pelos corredores do teatro, esgalhando-se em ascensão pelas escadarias. A casa ficou repleta. (...) À hora indicada, sob um estrondo de palmas, cortado de silvos e alaridos, Graça Aranha apareceu no palco para fazer a sua anunciada conferência, sobre a “Emoção estética na obra de arte”. (BOPP, 1966, p. 19)

No primeiro, o surgimento da idéia é apresentado por meio da imprecisa expressão temporal “uma vez” que introduz a cena sugerida de uma roda de conversas em que alguém faz uma pergunta, à qual é cedido um espaço próprio à tomada de fala por um personagem. Essa cena, em que alguém sugere a retomada de um Brasil visto de outra maneira à distância, em Paris – o que nos faz mesmo recordar dos primórdios românticos em que um grupo também ligado à capital francesa foi tomado pelo impulso de repensar a arte e/em seu país – é narrada como germen de uma proposta cuja autoria Bopp confere a Di Cavalcanti e cuja concretização só foi possível pelo envolvimento financeiro de representantes da alta sociedade como Paulo Prado que, para Bopp, “ficou sendo o personagem fundamental dessa iniciativa” (BOPP, 1966, p. 18).

O início dos festivais ocorridos em 13, 15 e 17 de Fevereiro é retomado, no segundo trecho, não como um relator ou crítico objetivamente o faria, provavelmente, informando apenas que muitas pessoas estiveram presentes no Municipal. Bopp o retoma à maneira de um narrador, ou mesmo de um cronista que resgata os fatos imprimindo neles sua marca narrativa, quando descreve a chegada do público em autos, o adentramento da “onda humana” pelas escadarias do teatro e a aparição de Graça Aranha no palco “sob um estrondo de palmas” para iniciar as apresentações. É nesse mesmo tom que o poeta narra o clima de hostilidade que foi se formando em torno dos apresentadores, as conversas de intervalo – “No intervalo fermentavam comentários. Grupos, formados pelos corredores e salas de fumar, reliam os programas impressos.” (BOPP, 1966, p. 21) – a incompreensão frente à música de

Villa Lobos, o pedido da direção do teatro para que baixassem o pano e pusessem fim à primeira noite de espetáculo.

As segunda e terceira noites de arte moderna, narradas de forma mais breve, são igualmente lembradas pela tônica da incompreensão frente às obras de pintores como Anita Malfatti e frente às apresentações, dentre as quais a única apontada como a que “conseguiu ser ouvida em silêncio” é Guiomar Novais. Em relação à terceira noite há apenas a breve referência de que a platéia era reduzida e, assim, “Villa Lobos se impôs, com um programa mais a gosto do público.” (BOPP, 1966, p. 24). Ao final, o poeta insere uma informação, raras vezes mencionada, sobre um almoço de encerramento entre os participantes do evento, informação que fecha esse momento narrativo para dar início a um balanço dos saldos e das iniciativas decorrentes de 22.

Ao ler as páginas em que Raul Bopp reescreve os festivais de 22 temos, por vezes, a impressão de que foi ele um dos participantes da Semana, que presenciou os acontecimentos e está a lembrar os momentos marcantes. Contudo, ao final do livro, na segunda das oito notas complementares, o poeta afirma, a contrapelo da referência que mais de uma vez foi feita à sua participação na Semana, que “não tive a menor atuação pessoal nesse movimento. (...) mal me sobrava tempo para acompanhar, de longe, o que ocorria nos arrabaldes modernistas, sem tomar parte em nada. As informações que eu tinha, a êsse respeito, eram captadas em conversas.” (BOPP, 1966, p. 131-132). Em 1922, o poeta se mudara para o Rio de Janeiro a fim de concluir o último ano de Direito, sendo de lá que recebia esparsamente as notícias da “agitação literária” de São Paulo, como escreve em *Putirum* (BOPP, 1969, p. 222). Nesse livro, Bopp amplia a informação que dera em nota em *Movimentos Modernistas no Brasil* ao registrar:

Eu ia às vezes, às livrarias da rua do Ouvidor, para me informar discretamente do movimento modernista, que lançou os intelectuais em novas posições. De vez em quando, eu aparecia na casa de Álvaro Moreira, onde em geral se comentava, com sensibilidade irônica, a efervescência modernista. A casa de Aníbal Machado era outro núcleo de debates para sacudir o mofado das velharias literárias. Mas, a livraria Garnier era, sobretudo, o foco de vibração modernista, onde Graça Aranha pontificava. (...) Nesse movimento, de ruidosa confusão, resguardei-me numa posição tranqüila, sem tomar parte em nada (embora às vezes eu aparecesse ainda citado, erroneamente, como um dos participantes da “Semana”). Minha contribuição, nesse sentido, foi nula. Também, nem senti que as idéias de maior vibração, nesse momento, tivessem exercido, em mim, qualquer influência. O que, a êsse respeito, poderia se denominar de “fase de

formação modernista”, vinha já com raízes amazônicas. (BOPP, 1969, p. 222-224).

Nesses momentos em que se apresenta em seu texto, para “aclarar, de um ângulo pessoal” (BOPP, 1966, p. 131) sua participação na Semana de Arte Moderna, Bopp nos fornece novas coordenadas tanto para ler de outra forma a história que compõe, como para perceber as vacilações contidas na maneira com que avalia a repercussão das propostas modernistas. A história das noites no Municipal por ele recontada não pode ser considerada puro depoimento, uma vez que o poeta não está a rememorar fatos que presenciou, dos quais tomou conhecimento em conversas – seu depoimento está nas notas, em seus “ângulos pessoais”. Se tendemos a pensar que, pelo contrário, sua narrativa pode sim ser considerada o depoimento de um poeta contemporâneo aos acontecimentos, esbarramos no fato de que ele se afasta de seu texto para dar a cena ao que conta, caminho esse inverso ao que tomaram aqueles que sobre o assunto ofereceram suas versões. Autores como Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Joaquim Inojosa, Oswald de Andrade, Yan de Almeida Prado, Alceu Amoroso Lima que também não participara dos festivais, entre outros, que deixaram em conferências e artigos seus testemunhos sobre o que acontecera, cada um sublinhando sua visão e sua participação no que ocorrera em 22.

Nesse sentido é significativo o que disse esse último autor mencionado, em artigo de 1952 intitulado *Ano Zero*, ao iniciar seu texto:

Todos contam sua história. Também vou contar a minha. Todos falam do Movimento de 1922 e da parte que nêles tomaram. Por menor que a minha tenha sido, não deixarei também de trazer o meu depoimento. (...) É (...) de 1913, em Paris, que me vem a mais remota memória do Modernismo. (LIMA, 1969, p. 42).

Em 1913, o crítico estivera com Graça Aranha em Paris e esse lhe falara sobre a necessidade de renovar o quadro literário do Brasil – era preciso “dar vida àquele cemitério” (*apud* LIMA, 1969, p. 42) dizia o autor de *Estética da Vida*. Alceu relembra a amizade com Graça Aranha e o papel relevante e polêmico que esse teria no desenrolar dos acontecimentos de 22, acontecimentos dos quais Alceu não participara pessoalmente, mas se envolvera em avaliações e comentários por meio de artigos que lançava em jornais. Para ele, em sua visão pessoal, 22 representou “o ano zero do Modernismo” em que “ia nascer o primeiro movimento que, de um dia para outro, afirmaria a entrada violenta de uma geração nova na cena literária” (LIMA, 1969, p. 44). Consideração essa que seria confluyente com outras

lançadas por alguns dos participantes da Semana, os quais também se colocaram a recontar os fatos, registrando cada um à sua maneira detalhes e interpretações responsáveis por fornecer novos contornos a uma história que ganhava, e ainda ganha, faces diversas sempre que retomada por diferentes intérpretes.

É pela diversidade de rumos que tomara essa história que, por exemplo, a questão da autoria do plano de realizar um festival de arte moderna recebeu as mais diversas abordagens. Menotti del Picchia afirmou em artigo que “A história da ‘Semana de Arte Moderna’ não tem sido bem contada” (PICCHIA, 1992, p. 65), pois ela nascera de uma aliança primeiramente entre ele e Oswald de Andrade, à qual aderira Mário de Andrade e, posteriormente, outros artistas como Brecheret, Di Cavalcanti e Graça Aranha, que vieram unir forças para a elaboração e realização dos três festivais. Já Mário de Andrade diria em sua conferência de 1942: “Quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu.” (ANDRADE, 1943, p. 234). Yan de Almeida Prado, por sua vez, disse em tom de sarcasmo, num texto em que ataca acidamente as figuras de Mário e Oswald de Andrade, que teria sido a esposa de Paulo Prado a dar a idéia de uma reunião que “tivesse aspectos dos desfiles de modas femininas em Deauville”, idéia que teria sido “aplaudida e adaptada a manifestação a artes e letras” (PRADO, 1976, p. 11)⁶³. A participação de Graça Aranha e sua importância para a realização da Semana seriam igualmente motivos para polêmicas. Oswald de Andrade refutaria a importância do mesmo, diferentemente de Joaquim Inojosa e Alceu Amoroso Lima, por exemplo.

Raul Bopp, como dito anteriormente, conferiu a autoria da idéia a Di Cavalcanti, o que provavelmente se deve à leitura que fez do estudo de Wilson Martins, o qual elege como mais acertada a consideração de que foi o pintor a primeiramente idealizar uma exposição seguida de conferências sobre a arte moderna. Bopp conta a sua história, constrói uma versão, mas não se insere pessoalmente no que está a reconstruir nesse capítulo inicial de seu livro. Ele tece uma narrativa e nela deixa marcas que nos permitem perceber o rastro das leituras que fez, as quais juntamente com as lembranças do que ouvira dizer na época, provavelmente, o auxiliaram a construir sua história – o poeta leu algumas histórias dedicadas ao Modernismo, o que fica evidente nas referências por ele dedicadas a autores como Wilson

⁶³ É interessante notar que Marcia Camargos adotou essa versão de Yan de Almeida Prado ao relatar a história da Semana de 22.

Martins, Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima, referências que serão marcantes nas páginas dedicadas a um balanço dos resultados da agitação literária de 22.

Ao narrar a idéia de realização da Semana, o autor insere uma nota em que retoma uma fala de Oswald de Andrade sobre o atraso das artes no Brasil e uma consideração de Afrânio Coutinho, pertencente à obra *A Literatura no Brasil*, na qual o estudioso destaca o mencionado relato de Alceu Amoroso Lima em que esse recorda o que dizia Graça Aranha sobre a necessidade de renovação nas artes⁶⁴. Essa nota de rodapé representa o único momento no qual, ao recontar a Semana, o poeta imprime em seu texto a presença de outras vozes a indicar uma leitura que fez.

Se a narrativa boppiana se aproxima assim das histórias desses pesquisadores ao trazê-las para dentro de seu texto - histórias compostas por meio da busca de fontes, de documentos e depoimentos esclarecedores dos fatos -, delas também se afasta não somente por sua feição fragmentária e seu caráter narrativo, próximo ao ficcional, que suprime análises e interpretações, como também por uma certa despreocupação cronológica presente, por exemplo, nos momentos em que alguns dos fatos ocorridos na segunda noite no Municipal são narrados como pertencentes à primeira⁶⁵ e a polêmica em torno de Anita Malfatti é referida após a narração da Semana, da qual seria um antecedente. Bopp elege os antecedentes da história que narra e um fato recorrentemente mencionado como estopim da Semana, a exposição da pintora em 1917, é por ele posteriormente citado como exemplo da resistência que vigorava no cenário paulista às tentativas de atualização das artes (ele não relaciona o fato com a eclosão da Semana).

Se ele não assume, ao narrar, a postura de um historiador que preocupa-se com a ordem cronológica dos fatos e recorre com regularidade a vozes outras para apresentar os acontecimentos – como o fazem Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi quando trazem para dentro de suas obras o texto que Mário da Silva Brito compôs sobre a Semana de 22 –, ele também não compõe sua história à semelhança de um depoimento, como o fizeram autores como Mário e Menotti del Picchia, uma vez que não se coloca na história nos momentos em que está a narrá-la. Das construções historiográficas de Afrânio Coutinho e Wilson Martins, o

⁶⁴ Esse relato de Alceu Amoroso Lima está contido no artigo que dele anteriormente destacamos.

⁶⁵ A conferência de Menotti del Picchia aconteceu na segunda noite e não na primeira, assim como as vaias aconteceram na segunda noite, tendo sido a primeira um sucesso, como afirmam alguns jornalistas da época, dos quais os textos foram resgatados pelo trabalho de Maria Eugênia Boaventura. Joaquim Inojosa também confunde, como Bopp, as duas noites no texto *Visão Geral do Modernismo Brasileiro*.

poeta se afasta e se aproxima também e, sobretudo, quando, a partir do momento em que aborda os fatos posteriores a 22, desdobra os “reflexos da Semana”⁶⁶ na descrição e listagem de obras, grupos, salões e revistas que destacaram-se no contexto literário. Ao referir-se a tais reflexos, Bopp ressalta a importância da iniciativa modernista e avalia que a “Semana teve inegavelmente reflexos proveitosos. Sua penetração como notícia foi enorme. (...) A iniciativa, não há dúvidas, teve méritos enormes” e mais adiante acrescenta:

Passada a fase de alvoroço, provocado pela Semana de Arte Moderna, começou-se a formar uma lenta consciência do movimento. O impacto de idéias de vanguarda, que teve uma ressonância em todo o país lançou os intelectuais em posições novas. (...) A evolução era inevitável. Com ela, desenvolveram-se formas embrionárias de um Renascimento brasileiro. (...) o movimento modernista, após a agitação da Semana, não parou. Causou reações de tôdas as maneiras. Foi um ponto de partida, para escritores e artistas irem se buscando, aos poucos, com uma nova compreensão do momento. Embora ela não tivesse exercido uma influência imediata, o movimento formou, gradualmente, e com um alcance coletivo, um conjunto de idéias básicas, coerentes com a realidade brasileira. (BOPP, 1966, p. 27 e 28).

A avaliação por ele feita caminha no sentido da consagração, sentido seguido por muitos dos participantes e intérpretes da Semana. Em alguns momentos Bopp reforça a idéia, um tanto quanto mitificada, de que os dias no Municipal seriam o marco inicial, “marco zero” em expressão de Alceu Amoroso Lima, de todo um processo de renovação artística e que a ressonância das idéias ali lançadas se deu de forma rápida e satisfatória. A Semana considerada o ponto de partida para um Renascimento⁶⁷ brasileiro, desligada dos fatos que a precederam e a determinaram, assim desprendida do encadeamento histórico em que está inserida, ganha contornos de mítica revolução. Já em outros momentos, presentes no mesmo trecho em que flagramos a afirmação da grande ressonância do movimento, também encontramos a consideração de que a consciência do momento foi lenta e que sua influência não foi imediata. A oscilação entre essas considerações opostas, essa vacilação, está também e de forma mais clara em suas notas biográficas. Se o poeta diz que a penetração da notícia foi enorme, em trecho de *“Bopp passado-a-limpo” por ele mesmo* a afirmação toma caminho inverso. Nesse livro ele diz:

⁶⁶ Subtítulo que o poeta conferiu a um dos tópicos do livro.

⁶⁷ Em artigo datado de 1922, Mário de Andrade também se refere à iniciativa modernista como “renascença paulista, de que a Semana de Arte Moderna será um divertido e porventura magnífico estalão.”. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 39.

com exceção dos principais centros urbanos (Rio, São Paulo etc) não exerceu nenhuma influência imediata nas letras e nas artes, pelo resto do país. As revistas que nessa fase condensavam idéias admiráveis sobre o modernismo (Estética de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, a Klaxon e outras) tinham alcance público reduzido (BOPP, 1972, p. 18).

Além disso, quando, pautado por sua biografia, o poeta relembra sua vivência na Amazônia e o contato que teve, em Belém, com as propostas da vanguarda ultraísta – o que o leva a afirmar, dentre outras razões, que sua formação modernista vinha com raízes amazônicas – ele desconstrói um pouco uma impressão corrente de que em São Paulo se dera o primeiro contato dos intelectuais brasileiros com as novidades instigadas pelas vanguardas. Se o olhar se desvia um pouco desse centro, percebemos que o cenário literário era mais matizado do que poderia parecer aos paulistas que, naquele momento, não poderiam ter muito contato com as demais regiões – e muitos estudos historiográficos seguiram essa impressão de que desse centro irradiaram as propostas desconhecidas para os demais núcleos intelectuais, sendo as demais localidades, como as do Norte, consideradas em completo atraso com o relógio das vanguardas⁶⁸. Mesmo lançando tais considerações, a via que Raul Bopp adota como predominante em *Movimentos Modernistas no Brasil* é a que muitos intérpretes, inclusive aqueles contemporâneos aos fatos, seguiram: a da consagração dos acontecimentos, do recolhimento de seus desdobramentos sem que deles se destaque as contradições e insucessos. E é por meio das páginas em que Bopp recolhe alguns desdobramentos que traçaremos algumas reflexões.

2.3- Entrelaçando histórias, traçando outra

Após narrar as noites no Municipal e mencionar seus reflexos, Raul Bopp afirma que as experiências modernistas “constituíam assunto para comentários, em tôdas as rodas. Eram

⁶⁸ Algumas propostas de vanguarda eram esparsamente conhecidas em alguns núcleos intelectuais, mas seria realmente em São Paulo que elas ganhariam proporção a ponto de instigar polêmicas. Caso emblemático é o do Futurismo, cuja primeira notícia a ele dedicada no Brasil é atribuída, por Annateresa Fabris e, posteriormente, por Marcia Camargos não a Oswald de Andrade, como algumas histórias deixam transparecer, mas a Sousa Pinto em artigo lançado em 1909 no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro. Jorge Schwartz também registra a existência de um artigo intitulado *A nova escola literária*, de Almacchio Diniz, publicado também em 1909, num jornal de Salvador. Nesse artigo, o autor lança juízos negativos sobre o Futurismo, considerado como doentio, sendo Oswald de Andrade, após sua viagem à Europa em 1912, responsável por resgatá-lo em chave positiva animando controvérsias.

discutidos em conhecidos ‘salões’ da Paulicéia e na imprensa, notadamente em periódicos literários. Dêsse modo, iam abrindo roteiro seguro para transformações que se faziam necessárias.” (BOPP, 1966, p. 28). Os salões, as revistas literárias, os grupos e obras ligados ao ideário modernista o poeta passa a mencionar à maneira de um panorama em que não mais predomina a voz narrativa responsável por dar tom aos trechos sobre a Semana de Arte Moderna. De maneira pontual ele apresenta os centros de reuniões em São Paulo e no Rio de Janeiro, as publicações em prosa e poesia, os ensaios críticos, as revistas, grupos e correntes que se delinearam a partir de 22.

Dos salões paulistas ele destaca como principais os de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, ambos emblemáticos da íntima ligação entre artistas e membros da alta sociedade paulistana, o que dava visibilidade aos primeiros e, por isso talvez, é a chave para a afirmativa de Bopp, segundo a qual esses dois centros de encontro entre intelectuais “ajudaram a estimular, no Brasil, o surto de idéias modernistas” (BOPP, 1966, p. 29). Também são lembrados o posterior salão de Tarsila do Amaral e as reuniões em casa de Mário de Andrade. Do Rio de Janeiro, ganham destaque os encontros promovidos por Anibal Machado, os quais por sua feição acolhedora ganham a denominação “Club do João Ternura” (BOPP, 1966, p. 32), as reuniões na casa de Álvaro Moreyra e na de Ronald de Carvalho. Uma referência também é dedicada aos locais de encontro do grupo Festa, sobre o qual Bopp registra que seus integrantes pós-simbolistas reclamavam o pioneirismo na modernidade atribuída primeiramente aos paulistas. Sobre essa polêmica o autor conclui, confirmando a precedência paulista:

No Rio, processava-se, normalmente, nas letras, uma evolução. Em São Paulo, uma revolução. (...) Os post-simbolistas não queriam romper com o passado. Conservavam-se fiéis a êle. Propendiam para uma poesia de sutileza espiritual. (...) compreende-se que fôssem alérgicos aos jogos de humor, desvairismos poéticos ou aos famosos poemas-piadas de Oswald e Mário de Andrade. (BOPP, 1966, p. 36)

Findas as referências aos centros de reuniões e após uma menção à “vocação apostólica” (BOPP, 1966, p. 37) dos participantes da Semana de Arte Moderna, inicia-se o momento mais esquemático do texto boppiano, em que o autor estende-se além dos anos de 1922 a 1928. Em relação a essa vocação dos que “saíram, por tôda a parte, para pregar, explicar o sentido de renovação nas letras e nas artes, numa feliz coincidência com as comemorações da nossa autonomia política” (BOPP, 1966, p. 37), vale notar que essa menção

foi primeiramente feita por um ferrenho crítico dos festivais de arte moderna, de pseudônimo Cândido, em artigo de 1922, no qual compara o evento com as festividades profanas do Carnaval, sendo os participantes bufões ou, no extremo oposto, os sacros apóstolos que se enredaram nas tentativas de firmar um novo “credo”. Bopp, que considerou ser coincidência a realização da Semana no ano comemorativo da independência, o que de fato foi intencional, retoma essa referência de maneira positiva, esclarecendo que a mesma foi feita por alguém num artigo, sendo esse autor indeterminado responsável por dar nomes aos “apóstolos”, dentre os quais Bopp acrescenta alguns que julga igualmente importantes, apesar de não constarem na lista⁶⁹.

Pode-se dizer que o momento mais esquemático do texto, momento que já começara a delinear-se com a citação dos salões, parte da referência de “uma das conseqüências do movimento”, que “foi despertar maior interesse público para o livro nacional” (BOPP, 1966, p. 38), o que para ele deveu-se à reanimação dos debates em torno de autores nacionais “modernos e não-modernos”. A partir daí, torna-se constante a listagem de obras e nomes inseridos em determinadas correntes e atrelados a certas classificações. Ao mencionar o avanço editorial que impulsionou, sobretudo, a publicação de livros de poesias, o poeta cita vários volumes de poemas publicados em 1922 e, em seguida, valendo-se da observação feita por Wilson Martins de que “no período de 1922 a 1930 a poesia absorveu quase todo esforço de renovação.” (BOPP, 1966, p. 39), são listadas outras obras publicadas de 1924 a 1930.

Nessa mesma página, em que cita Wilson Martins, também ganham destaque os nomes de Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima, sendo os dois primeiros os que terão lugar recorrente nas páginas em que Bopp ensaia traçar um panorama das produções e vertentes modernistas. De Coutinho o poeta apresenta *A Literatura no Brasil*, terceiro volume; de Alceu Amoroso Lima o *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* e de Martins não fica expresso o nome do estudo que dele teria sido consultado. Desse último, Bopp utiliza-se para afirmar a vigência das produções poéticas na década de 20 e a dos livros em prosa de ficção na década de 40, da qual é também destacado o vigor que ganhariam os ensaios críticos. Afrânio Coutinho é citado com mais recorrência, sendo sua *Literatura no Brasil* qualificada

⁶⁹ O artigo de Cândido não traz nomes, o que nos faz inferir que outro autor retomou essa designação de apóstolos ao referir-se a alguns dos idealizadores e participantes da Semana, ou fez coincidente afirmação, sendo a partir daí que Bopp traz e amplia essa informação em seu texto. Também Menotti del Picchia, no texto *A Poesia Modernista (Semana de Arte Moderna – Poesia Atual)*, utiliza essa nomenclatura bíblica quando, por exemplo, refere-se a Joaquim Inojosa como o apóstolo “Paulo de Tarso que tivesse tido sua revelação em S. Paulo, correu para Pernambuco pregar aos gentios a palavra nova” (PICCHIA, 1992, p. 51).

como “excelente” e “notável”. Raul Bopp não somente menciona essa obra, como dela recorta não apenas frases, mas esquemas inteiros referentes às correntes modernistas e aos autores que se destacaram durante e posteriormente aos anos postulados como período modernista – o poeta segue a cronologia proposta pelos dois críticos, os quais nesse sentido possuem opiniões convergentes, de que esse período corresponde aos anos de 1922 a 1945. Por três vezes trechos da obra do crítico são trazidos para dentro do texto de Bopp, sendo que em duas o próprio Coutinho retoma sínteses feitas por outros estudiosos, como Alceu Amoroso Lima, Peregrino Júnior e Cassiano Ricardo.

Configurando-se assim numa espécie de terceira via, o texto do poeta se por um lado reproduz algumas classificações discutíveis, por outro introduz algumas modificações dentro da própria citação que se tornam significativas. Nesse sentido, ao transcrever uma lista composta por Afrânio Coutinho a fim de apresentar “uma galeria de grandes nomes da poesia brasileira” (COUTINHO, 1959, p. 106), Raul Bopp retira seu nome, que antes constava na lista, e acrescenta o nome de Aureliano Figueiredo Pinto – poeta gaúcho que fora seu amigo e sobre o qual julgava haver imerecidamente poucos estudos. Da mesma forma, ao apresentar um resumo dos “grupos e correntes literárias, que resultaram do Movimento de 1922” (BOPP, 1966, p. 53), resumo feito por Alceu Amoroso Lima e Peregrino Júnior e que Coutinho inserira em seu estudo, Bopp retira seu nome da corrente em que estaria inserido.

Os esquemas apresentados pelo crítico e historiador na *Literatura no Brasil* incorrem em certas limitações e incoerências e disso torna-se exemplar esse resumo que reproduzira. As correntes e grupos ali apresentados são as seguintes: Dinamistas e Espiritualistas do Rio de Janeiro; Primitivista, Nacionalista e Desvairistas de São Paulo. Sobre essa classificação apontaria, com razão, Wilson Martins que sua falha estaria em confundir mais as linhas já incertas entre as tendências que surgiram dentro do Movimento e “multiplicar os *ismos* onde não existem” (MARTINS, 1965, p. 96). Além disso, Desvairista seria um nome fantasioso, derivado de uma blague feita por Mário de Andrade em seu *Prefácio Interessantíssimo*. Frente a isso, vale notar que em seu texto o poeta coloca lado a lado dois estudiosos que assumiram posições diversas em relação à coerência de tal esquema. Ele absorve as considerações e classificações tecidas ora por um ora por outro, sem desdobrá-las em qualquer reflexão ou crítica.

Recorrendo a esses escritos – os quais parecem- nos representar um respaldo crítico, que confere certa legitimidade ao que ele está a alivinhar sobre o Modernismo –, a

composição boppiana ganha traços a eles semelhantes, o que provoca um efeito inesperado, já que o feitiço dessa composição caminha, de maneira geral, na contramão das histórias de Coutinho e Martins, as quais são pautadas na objetividade, na linearidade e coerência com que os fatos são apresentados e analisados. O texto de Bopp não se prende à análise e interpretação dos fatos que apresenta, os quais lança, por vezes, de forma desordenada, causando mesmo a impressão de que alguns tópicos podem mover-se sem o prejuízo do todo. É assim que, por exemplo, após dedicar trechos à apresentação das tendências que se delinearam posteriormente às “gerações de 1922 e 1930” (BOPP, 1966, p. 40), mencionando o surgimento nos anos 50 de um “movimento poético, inspirado no concretismo pictórico” (BOPP, 1966, p. 40), ele retorna à década de 20 para citar a viagem organizada por Olívia Penteado a Minas Gerais em 1924 e a saída, no mesmo ano, de Graça Aranha da Academia Brasileira de Letras.

No momento em que, após traçar um panorama esquemático das ressonâncias de 22, retorna a 24 para mencionar “O acontecimento de maior sensação, depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo (...) quando Graça Aranha achou de fazer aquela saída barulhenta da Academia Brasileira de Letras” (BOPP, 1966, p. 60), seu texto retoma alguns traços narrativos que conduzirão boa parte da retomada do itinerário antropofágico que em seguida passa a fazer. É o tom de um narrador a relatar uma cena que percebemos quando, de forma bem-humorada, brevemente diz: “Num grupo agitado, Coelho Neto, com o rosto tostado pelo sol do Maranhão, figura miúda (54 quilos), fácil de se carregar, berrava do alto dos braços da turba: – Eu sou o último heleno!” (BOPP, 1966, p. 60). É assim num flash que a discussão entre Graça Aranha e Coelho Neto – do qual fornece detalhes físicos que conferem um tom mais burlesco à cena –, com a conseqüente saída do primeiro da Academia, é relatada sem maiores explicações e sem que esse episódio fosse explorado ou ampliado por alguma consideração reflexiva. Nesse mesmo tópico, intitulado “Graça Aranha deixou a Academia”, Bopp insere uma informação que parece não ter ligação com o episódio relatado. Ele informa a vinda de Marinetti ao Brasil em 1926, a qual não foi de muita relevância para os modernistas, já que “o jogo estava feito, por elementos nacionais” (BOPP, 1966, p. 60).

A inserção dessa informação nesse trecho é mostra de uma certa despreocupação com a seqüência e encadeamento dos tópicos e dos conteúdos que esses contêm, o que, juntamente com o tom narrativo que traz à tona cenas recompostas por um olhar que parece tê-las visto para narrá-las, constituem elementos estranhos a um fazer historiográfico como o que traz o

poeta para sua obra por meio dos trabalhos de Coutinho e Martins. E essa liberdade em relação a algumas amarras, liberdade que flagramos no texto de Bopp, se dá mesmo pela diferença de rumos e objetivos que sua obra apresenta em relação àquelas compostas pelos dois críticos. Diferentemente desses, Raul Bopp não pretendia realizar um estudo aprofundado ou um projeto crítico e historiográfico ancorado no meio acadêmico, o que nos conduz ao cuidado de não comparar as produções dos três autores como se tivessem o propósito comum de compor histórias legitimadas academicamente, de intenso veio crítico e teórico. Bopp ensaia apresentar os Movimentos Modernistas sob sua ótica e, ao fazê-lo, não conduz suas afirmativas nem à maneira de um depoimento, nem à maneira de um estudo baseado na análise e averiguação dos fatos, o que torna sua obra de difícil classificação.

Por vezes seu texto ganha feições de um depoimento (o que vemos nas notas complementares), por vezes de uma narrativa moldada mesmo com recursos semelhantes aos ficcionais e, no outro pólo, de uma narrativa à maneira das historiográficas em que o uso de listagens e esquemas é recorrente. Quando reproduz listagens alheias, traz com elas as limitações de toda enumeração que elege alguns nomes e oblitera outros. Tanto é assim que, por duas vezes, o poeta inseriu em listas modificações que se tornam significativas por indicarem as lacunas que lhes são próprias. Em uma, referente aos “apóstolos” do Modernismo, Bopp acrescenta nomes e em outra ele retira o seu para inserir o de seu amigo e conterrâneo, como anteriormente mencionamos.

Nesse movimento de citação de outros, de utilização de esquemas alheios, Bopp vai compondo seu próprio esquema, no qual amplia as informações dadas por Coutinho sobre as correntes e grupos ao estender as referências – antes dirigidas pelo crítico somente aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro – a outros estados e regiões, tais como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Nordeste e Amazônia. Ao ler o panorama por ele composto, podemos perceber entretecidas às considerações que “transcreve” as marcas que nos permitem identificar sua percepção do Modernismo e a importância que confere ao mesmo. Para o poeta, o Modernismo representou um “rejuvenescimento nas letras” que “alcançou dimensões nacionais” (BOPP, 1966, p. 129) e não somente estimulou a realização de estudos direcionados à questão nacional, como também exerceu efeitos positivos no plano político.⁷⁰

⁷⁰ Essa avaliação Bopp deixa mais claramente explícita em nota complementar, quando diz que os reflexos modernistas “penetraram mesmo em camadas do mundo oficial, propiciando um clima de transformações na

O Movimento ganha assim um alto significado e, nesse sentido, é relevante a utilização, em alguns momentos, de um vocabulário bíblico⁷¹. Bopp retoma a designação de apóstolos ao se referir aos participantes da Semana, propagadores da “boa nova”, mencionando Manuel Bandeira como “o precursor do verso moderno no Brasil” (BOPP, 1966, p. 34), responsável por influir na orientação poética de Mário de Andrade, o qual Bopp denomina de “cristão novo” pela virulência com que defendia as novas propostas. Tais expressões, relativas ao cristianismo – símbolo de uma nova era bíblica –, quando aderidas às referências aos modernistas conferem a esses a importância de propulsores de uma nova era, de um novo tempo para as artes. Dessa relevância que o poeta percebe e destaca ao reler o Modernismo é, também, exemplar o pequeno capítulo intitulado “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”, que pode ser lido como um veículo interessante para a composição de algumas considerações sobre a própria escrita das histórias literárias.

2.4- Uma história da literatura em breves linhas

Ao lermos o título do quarto capítulo de *Movimentos Modernistas no Brasil*, “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”, temos a impressão de que a seguir se desdobrarão inúmeras páginas a abordar desde as primeiras manifestações literárias (como aos primeiros textos do Brasil colônia se refere José Veríssimo e, na sua esteira, Antonio Candido) até as gerações que atuavam no cenário da então atualidade em que Bopp escrevia esse seu texto. Contudo, é com surpresa que averiguamos o número de páginas dedicadas a essa apresentação: duas. É nesse curto espaço que a literatura brasileira é retomada num conjunto histórico cujo fio condutor consiste no descompasso entre arte e realidade sócio-cultural do país. É dessa maneira que Raul Bopp inicia suas considerações, afirmando: “Os que estudam, em grandes linhas, a nossa história literária dentro dos respectivos períodos, assinalam a falta de identificação das letras com as condições sociais existentes.” (BOPP, 1966, p. 103).

vida nacional (...). O aproveitamento da inteligência nos altos quadros do Governo (desatendendo às pressões do coronelismo retrógrado) mudou sensivelmente o panorama político” (BOPP, 1966, p. 129).

⁷¹ Vários modernistas utilizaram tal vocabulário, dentre eles Menotti del Picchia, Joaquim Inojosa, etc.

Desse modo, ele parte da constatação, respaldada por diversos estudiosos, de que por muito tempo a literatura fez-se mais de desencontros do que encontros com a realidade de um Brasil que se firmava como nação e necessitava da arte para espelhar traços de sua singularidade e autonomia. Os “séculos que se seguiram ao Descobrimento” (BOPP, 1966, p. 103) teriam se pautado por uma estreita ligação com Portugal, de onde “copiavam-se os mesmos figurinos” (BOPP, 1966, p. 103). Tal ligação é a explicação apontada para o fato de que “estivemos sempre desacertados das conjunturas sociais”, sendo “épicas numa fase da vida colonial, em que não havia nada de épico a exaltar” e “líricos com a insurreição mineira” apesar das “deportações, esquartejamentos”, os quais “não emocionaram os corifeus do Arcadismo” (BOPP, 1966, p. 103). O Romantismo “com a força que trazia consigo” é então apontado como o momento em que esse quadro começou a alterar-se, ao nível mesmo da linguagem. Bopp cita José Veríssimo, segundo o qual já era possível perceber nas obras românticas “ ‘um nôvo boleio de frase’ ” e o registro de “algumas insubordinações gramaticais” (BOPP, 1966, p. 104). Essa importância conferida ao Romantismo segue a trilha consolidada pelos mais diversos escritos historiográficos que o postulam como o momento em que a busca pela autonomia em relação ao modelo estrangeiro começaria a incisivamente delinear-se não somente como necessidade, mas exigência.

Vale notar que é nesse momento, posterior à Independência, que a escrita das histórias da literatura brasileira ganha impulso, recebendo os historiadores notoriedade frente a uma sociedade em que escrever a história significava traçar um caminho diferenciado, que refletisse independência e singularidade frente ao outro, ao antigo colonizador. A íntima e desigual relação entre Brasil e Portugal, a cópia dos modelos que desse último aportavam, os desníveis sociais do jovem país passam a ser percebidos como problemas que deveriam ser corrigidos, mesmo que simbolicamente pela recusa do outro, pela busca do original, do que nos seria próprio e nos distinguiria. Nesse sentido, uma vez que os laços de dependência com a metrópole não foram rompidos de maneira rápida e repentina, deixando por muito tempo seu lastro, a literatura e sua história passaram a perseguir a representação de uma autonomia desejada e a encarnar o nacional – de acordo com Regina Zilberman “A literatura corporificou doravante a nação, respondeu por ela e prestou contas, em nome da autonomia e da auto-suficiência, ausentes talvez em outros setores da vida pública e social” (ZILBERMAN, 2006, p. 37).

E para tecer histórias nas quais uma literatura fosse apresentada como brasileira, como produto singular de um povo, com feições próprias adquiridas com o passar do tempo, foi preciso buscar e determinar uma suposta origem e, a partir daí, tecer em linha evolutiva as correntes de autores e obras que lograram gradualmente alcançar o aperfeiçoamento de uma arte que se diferisse, ou ao menos tentasse se diferir, do modelo europeu, ou melhor, do modelo português⁷². É ainda Regina Zilberman a dizer que a “história da história da literatura é, pois, a da trajetória da busca, encontro e afirmação da nacionalidade, expressa e materializada pelas obras que formam aquele acervo.” (ZILBERMAN, 2006, p. 37), ou seja, não é somente nas obras que a questão da constituição e afirmação nacional torna-se central, mas também na constituição das próprias histórias literárias. E essa tônica terá seu lastro nos mais diversos escritos historiográficos, dentre os quais a mencionada autora destaca o de Antonio Candido como um ponto fundamental dessa trajetória.

Na esteira de estudiosos que o precederam, como José Veríssimo e Sílvio Romero – autores fundamentais para a historiografia literária brasileira já que foram por um bom tempo, mesmo em suas divergências, respaldo para diversos pesquisadores –, mas sensivelmente diferente desses, Antonio Candido retoma essa íntima vinculação entre história e nacionalidade de maneira diversa. Em sua *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, o autor não se propõe estabelecer uma origem da literatura brasileira seguida da listagem de séries de momentos e nomes pautados pela sucessão cronológica de forma a tecer, por meio de fatos e obras, uma “biografia” que encarnasse o nacional. Pelo contrário, o historiador ensaiou compreender como a literatura se constituiu no cenário brasileiro e como os diversos autores em “seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 2007, p. 27)

⁷² É interessante notar que nessa busca pelo que nos era próprio, com a conseqüente recusa do modelo português, outro modelo europeu passou a ser adotado: o francês. Luiz Costa Lima, em seu livro *História Ficção Literatura*, afirma que a França se tornou “o centro irradiador da historiografia literária.” (LIMA, 2006, p. 340). E essa influência se tornaria dominante no Brasil, o que nos atesta alguns fatos: a história apontada como pioneira ao esboçar a existência de uma literatura brasileira é a do francês Ferdinand Denis; O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, foi feito aos moldes do parisiense e nele atuou Joaquim Norberto de Sousa, que realizou uma história calcada em seu predecessor Denis, como também em Garret, e a qual tornou-se por muito tempo (antes do aparecimento dos estudos de Sílvio Romero e José Veríssimo) referência da historiografia do país. É ainda Costa Lima, apontando a ressonância longamente sentida do modelo francês, a constatar que aqui seguiu-se o “modelo francês do professor de literatura – ser ele especialista em uma literatura nacional, sobretudo a do próprio país” que “tinha como meta vir a escrever uma história da literatura; alguns, como Gustave Lanson e Albert Thibaudet, foram mundialmente difundidos por suas Histórias” (Idem, p. 340-341). E foi tendo em vista o trabalho de Thibaudet que, segundo Antonio Candido ao contar a origem de seu livro *Formação da Literatura Brasileira*, o editor José de Barros Martins pediu-lhe que compusesse uma história à semelhança da que compôs o francês (orientação que Candido não seguiu).

construíram projetos de nação que, em momentos decisivos, deram forma e início a uma literatura pautada por Candido como sistema orgânico e coerente.

Baseando-se numa concepção da literatura em sua relação com a sociedade, relação que se enraíza na tríplice estrutura autor, obra e público, as reflexões do autor encaminharam para a exclusão do sistema autores como Antônio Vieira e Gregório de Matos para integrá-los no rol das manifestações literárias e isso, como observou Luiz Costa Lima, se dá menos pela maior ou menor recepção que tiveram em relação a outros autores do que pelo fato de não se integrarem a um conjunto maior e coerente que desse vazão a uma literatura nacional. De acordo com Candido, seria com os árcades e, sobretudo, com os românticos que o sistema se configuraria. E aqui retornamos à questão do Romantismo como momento representativo para toda uma tradição historiográfica da configuração de uma literatura brasileira. É José Veríssimo a dizer, ao afirmar uma singularidade que confirmava a existência de uma arte nacional:

A Literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português (...). É isto absolutamente certo desde o romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. Mas o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o nacionalista depois, esse se veio formando desde as nossas primeiras manifestações literárias (...). É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa Literatura a unidade que lhe justifica a autonomia.⁷³

Segundo Alfredo Bosi, José Veríssimo, um crítico mais atento ao valor estético das obras, andou não muito longe de seu predecessor, Sílvio Romero, a quem se contrapunha, ao recorrer à utilização do valor nacional como critério de avaliação de uma obra e de seu autor. Por esse critério, e não pelo estético, Veríssimo condenara “os textos naturalistas e simbolistas, que seriam produções ‘menos nacionais que a dos românticos’, estes, sim verdadeiros criadores de uma literatura brasileira”, assim como Romero que “admirava mais o ‘brasileiro’ Alencar do que Machado de Assis, cujo humor pessimista lhe parecia estranho à índole nacional” (BOSI, 2002, p. 11-12). É por essa medida, reforçando o “cânon nacional-romântico” (BOSI, 2002, p. 12), que os dois críticos fundadores, apesar das diferenças, delinearam seus projetos historiográficos.

⁷³ In: CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*, 13ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984, p. 52.

Raul Bopp, nas breves linhas que traça, segue o rastro deixado por toda uma tradição crítica que fez da relação entre literatura e nação o eixo para se delinear e se interpretar os momentos que constituiriam a literatura brasileira. No “conjunto histórico” composto pelo poeta, encontramos apontados os problemas da cópia e do desligamento da arte em relação à sociedade em oposição à necessidade de uma afirmação e de uma originalidade que não eram alcançadas e, por isso, os momentos que rapidamente destaca se fazem mais pela ausência, pela falta, do que pelo deslindamento do que foi efetivamente feito⁷⁴. Bopp intensifica essa tônica na ausência, presente em diversas histórias anteriores, pois diferente dessas nem sequer destaca algum autor ou obra singular que esboçasse algum movimento em direção ao original ligado ao nacional. Somente quando cita o Romantismo que realizações efetivas passam a ser notadas nos “ensaios vacilantes” (BOPP, 1966, p. 104) que esse arriscou na busca do que nos distinguia. Contudo, diferente dos estudiosos dos quais seguiu o rastro e apesar do destaque que dá ao Romantismo, é possível perceber que não é esse ainda o momento que considera decisivo.

Bopp salta períodos fundamentais para a crítica, como o Realismo em que destaca-se a obra amadurecida de Machado de Assis, para chegar ao Modernismo, movimento que para Antonio Candido “abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria” (CANDIDO, 2007, p. 87). É assim, como “a fase mais fecunda” pela qual as questões nacionais receberam novo fôlego, que, tanto em seu “conjunto histórico” como no panorama anterior por ele traçado, o poeta considera (e quase considera somente) e relê o Modernismo. Mas não é tanto por esse lugar de importância conferido à “reação modernista de 1922” (BOPP, 1966, p. 104) que esse capítulo de Bopp nos interessa.

Ele interessa na medida em que apresenta algumas características desconcertantes a um olhar acostumado às extensas e sistematizadas histórias literárias – características que são extensivas a outros capítulos. Dentre elas, estão a brevidade e o caráter lacunar da história que recompõe, bem como a indefinição do lugar em que fala a voz que a conduz. O autor é um poeta contemporâneo aos fatos que marcaram a primeira década modernista, mas que nesse e em outros momentos ensaia atitudes de historiador e não de um memorialista que deseja

⁷⁴ Nesse sentido, Candido se destaca e se difere da tradição, uma vez que pontua em seu texto o que foi feito pelo projeto de uma literatura nacional e não somente o que deixou de ser realizado.

registrar seu depoimento sobre os fatos. Por vezes ele parece se afastar de seu texto, como o fazem os críticos e historiadores, ou ainda os narradores, e por vezes nele se coloca ao utilizar a primeira pessoa (o que flagramos nas notas complementares e nas páginas dedicadas à Antropofagia) ou ainda, como é o caso desse quarto capítulo, deixa marcas que nos permitem entrever ali a interferência de sua trajetória pessoal nos juízos que emite.

Sua atuação no Modernismo começa e termina com o grupo antropofágico e é justamente na referência à Antropofagia e à atuação do amigo Oswald de Andrade que o quadro histórico que compõe termina. Nada mais é dito ou considerado, apesar de muito já ter ocorrido desde o término do grupo aos anos em que Bopp se pôs a escrever *Movimentos Modernistas no Brasil*. Da mesma maneira, apesar de Mário de Andrade ser considerado personagem fundamental, geralmente tido como a personalidade mais relevante, é o partido do amigo que o poeta toma. Foi Oswald quem conviveu e partilhou suas idéias com Bopp, animando-o a retomar a composição de *Cobra Norato*, e é a ele que o poeta confere o mérito de “personalidade básica nos movimentos modernistas do Brasil” que “estava na linha de frente, abrindo o caminho” (BOPP, 1966, p. 104).

Não sendo um crítico ou um historiador de ofício, Bopp pôde valer-se de uma certa arbitrariedade que suprime qualquer preocupação teórica, que omite momentos inteiros da história literária, que utiliza frases alheias sem apresentar a autoria das mesmas e compõe um quadro parcial e cheio de lacunas, não só no que diz respeito ao Modernismo, mas a todo um trajeto histórico da literatura brasileira. Assim se infiltrando em terreno alheio, carregando essas e outras marcas a ele estranhas – como a pessoalidade, a brevidade e, em outros momentos do livro, uma narratividade mais próxima do ficcional – sua obra torna-se lugar de importância para se conduzir algumas reflexões pautadas numa atualidade crítica que questiona os caminhos dos escritos que (re)tomavam a história em suas linhas como algo uno, objetivo e acabado.

Como a percepção dos textos modifica-se de acordo com a geração e o tempo que os recebem, hoje recebemos e lemos as histórias literárias de maneira diferenciada. Se para os atuais estudiosos o modelo positivista já não é válido em suas visíveis incoerências (visíveis para os pósteros), para os estudiosos do final do século XIX o modelo positivista da história de Sílvio Romero era válido e seguido, uma vez que as idéias do Positivismo então vigoravam, como passou a ser também considerado o modelo mais cuidadoso com o fator estético de José Veríssimo e a ambos o tempo traria questionamentos. Assim também, a obra

de Antonio Candido, escrita num momento em que as investigações em torno das mais diversas formações, sociais e econômicas por exemplo, estavam em voga, seria posta em questionamento por alguns leitores devido à idéia de sistema orgânico e coerente por ele herdada e, ao questioná-lo, geralmente o fizeram sem negligenciar a grande relevância de seu estudo no modo de compor a história literária e sua importância nas atuais discussões historiográficas. É na atualidade em que um novo olhar percebe a multiplicidade das histórias que se queriam unas, que a obra de Bopp ganha novo significado – e vale dizer que esse olhar não poderiam ter as antigas gerações, como a de Sílvio Romero e José Veríssimo, que se preocupavam em compor uma história que averiguasse a existência de uma literatura nacional de traços singulares.

A breve e lacunar história que o poeta constrói enraíza-se nessa longínqua relação, posta inclusive em foco pelos modernistas, entre arte e nação e, por outro lado, está próxima dos atuais questionamentos em torno da validade e da possibilidade de se fazer em nossos dias um projeto historiográfico como os que realizaram historiadores os quais traz para seu texto, como José Veríssimo e Afrânio Coutinho, para quem tantos vazios e tanta brevidade é impensável – as lacunas e o inacabamento parecem angustiantes ao historiador, como também ao leitor que recebe uma história inacabada ⁷⁵. Sobre a possibilidade de se constituírem hoje histórias sistêmicas, em vários tomos, e sobre uma maneira mais crítica de ler tais histórias lança relevantes observações Heidrun Krieger Olinto.

Em seu texto *Interesses e Paixões: histórias de literatura*, a autora parte do seguinte questionamento proposto por Siegfried J. Schmidt: seria a escrita de histórias de literatura “um projeto necessário e impossível?” (OLINTO, 1996, p. 15). A partir daí, ela discorre sobre algumas posturas teóricas tomadas por alguns estudiosos em torno dessa questão, enfatizando, ao final, a necessidade de se articular teorias e propostas sérias e consistentes sobre as escritas

⁷⁵ Do desconforto que as lacunas, o inacabamento, de uma história provocam em quem a faz e em quem a recebe, torna-se um exemplo a *Pequena História da Literatura Brasileira* de Ronald de Carvalho, publicada em sua primeira edição em 1919. O autor a compôs sob a influência da história de Sílvio Romero, a partir daí reproduzindo certos preconceitos de raça. Sua história segue assim o modelo de seu antecessor, apresentando uma história iniciada no Descobrimento, pela descrição mesmo do solo, e que paulatinamente evoluía conforme o aperfeiçoamento atingido pelo aguçamento do espírito nacional. A última revisão que fez foi em 1925, quando acrescenta referências a uma reação nacionalista que vivia o homem moderno, sem, no entanto, fazer menções à Semana de Arte Moderna. Posteriormente, o crítico Fábio Lucas inseriu um outro capítulo à história de Ronald, capítulo que tentou aproximar do estilo do autor e no qual aborda os fatos de 22 e a produção das gerações posteriores. Com esse gesto, o crítico ensaiou completar uma história que, para nossos dias, se apresentava incompleta, inacabada. E para evitar esse vazio, Fábio Lucas recorre a uma solução que evidencia mais a angústia da incompletude.

historiográficas. Escritas que são necessárias, mas que não se podem fazer na trilha da “vocação universalista da historiografia tradicional” (OLINTO, 1996, p. 17). Não se trata de invalidar tais histórias de veio tradicional, as quais possuem grande relevância, mas de rever algumas noções que as constituem, noções como a classificação em épocas e períodos estanques e a premissa de evolução entre períodos de forma linear e orgânica, sem vazios e sem lacunas.

Histórias como a composta por Alfredo Bosi, por exemplo, não deixam de ser importantes, porém encontram-se mais distantes de um fazer historiográfico abalado pelo caráter fugidio e fragmentado de seu objeto de estudo. Sobre projetos como a *História Concisa da Literatura Brasileira*, assumidos por um único pesquisador, Antoine Compagnon (1999, p. 200) afirma que em “nossos dias, raramente uma pessoa ousa assumir sozinha o relato de toda a história de uma literatura nacional, e os trabalhos desse gênero são, o mais das vezes, coletivos, o que lhes dá uma aparência de pluralismo e de objetividade”. E desse recurso se valera Afrânio Coutinho ao lançar uma história escrita a várias mãos, a história que Bopp traz para dentro de seu texto.

Trabalhos como os de Bosi e Coutinho tendem a velar a subjetividade inerente a todo estudo e subjacente às escolhas teóricas feitas pelo crítico, e os críticos “nem sempre assumem a natureza provisória e inacabada das interpretações” (ARAÚJO, 2006, p. 13). Inversamente a este caminho que gera impressões de objetividade, completude e organicidade, estão direcionadas diversas propostas e reflexões críticas, como as tecidas pela mencionada autora Heidrun Krieger Olinto e por Joana Luíza Muylaert de Araújo, que apontam a pluralidade, a fragmentação e o inacabamento de histórias que passam a ser então percebidas como construções produzidas pelos mais diversos intérpretes.

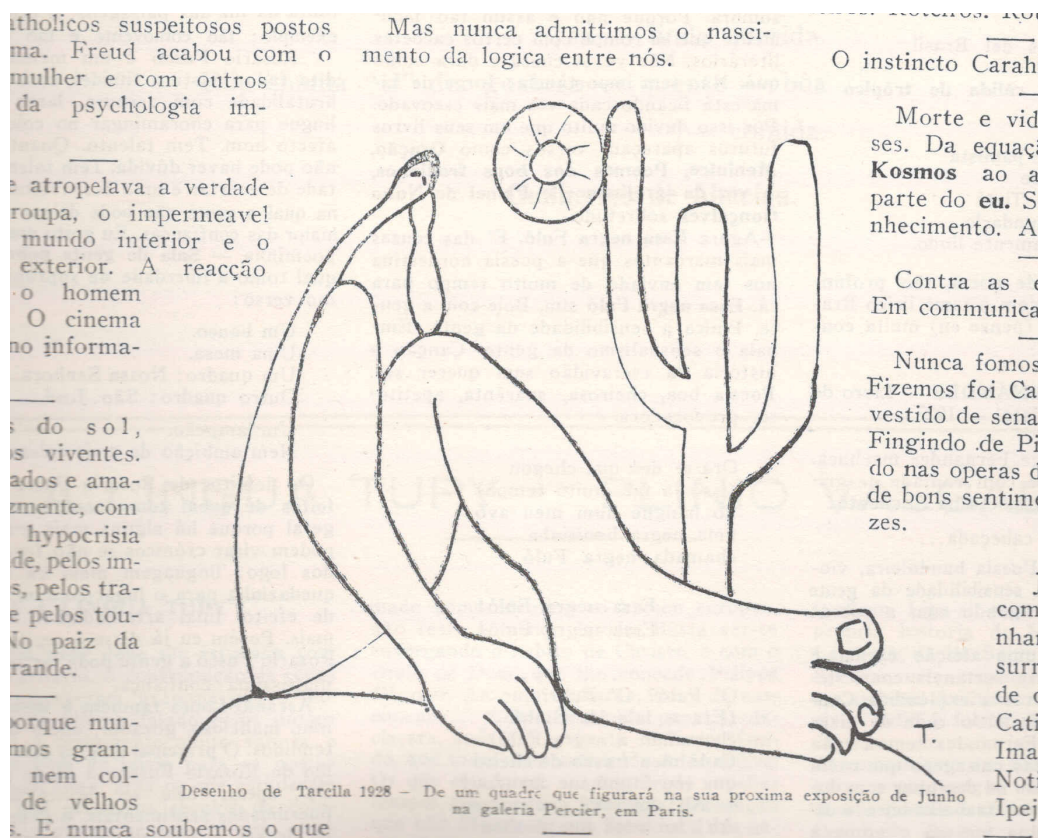
Partindo da constatação da multiplicidade das histórias, é válido nos perguntar sobre a possibilidade de construção de histórias que não fujam a seu caráter parcial, subjetivo e lacunar. Uma resposta possível nos aponta Joana Luíza Muylaert de Araújo ao dizer:

A história da literatura, percebida como busca criativa de um sentido para as experiências de uma coletividade, solicitaria do historiador o mesmo gesto de deslocamento, de pôr-se no lugar do outro, a que recorre o narrador ficcional. Admitindo a impossibilidade de apreensão totalizante e absoluta da experiência literária, esse historiador sustentaria na sua própria voz as múltiplas e diversas vozes da cultura, construindo, no lugar das histórias tradicionais teleológicas, narrativas caleidoscópicas, micro-histórias, anotações à margem. (ARAÚJO, 2006, p. 28)

É mediante esse olhar crítico, matizado por uma perspectiva plural em que as histórias literárias são percebidas como representações “fragmentadas e inacabadas ou, nas palavras de Siegfried J. Schmidt, como construções ‘tão multifacetadas quanto os historiadores que as escrevem’” (ARAÚJO, 2006, p. 14), um olhar que aponta um caminho possível, o das pequenas histórias à margem, que nos afastamos das tradicionais histórias para nos aproximarmos da história construída por Raul Bopp. E é no momento em que essa se enriquece, ao apresentar a trajetória do grupo antropofágico, momento no qual narrativa e poesia sobressaem-se em sua tessitura, que a seguir nos deteremos.

CAPÍTULO 3

A ANTROPOFAGIA RECONTADA POR RAUL BOPP



Fac-símile do desenho de Tarsila do Amaral, o *Abaporu*, inserido junto ao *Manifesto Antropófago*, na página 3 do primeiro número da Revista de Antropofagia, em Maio de 1928.

3.1- O poeta e a Antropofagia

Em trecho de “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo, Raul Bopp recorda que ao chegar em 1926 a São Paulo foi “acolhido com simpatia por grupos intelectuais paulistas (Plínio, Cassiano, Menotti) e, mais tarde, por Oswald de Andrade, que mantinha modos de ver completamente diferentes em matéria literária.” (BOPP, 1972, p. 15). Esse seu contato inicialmente com o grupo Verde-Amarelo e, posteriormente, com o Antropofágico seria lembrado dez anos mais tarde por Andrade Muricy que, dentre as personalidades fortes dos grupos, cita o poeta como “alma oculta do movimento, animador, criador dos mots d’ordre (...)”, que “simpatizado por todos os partidos, divertia-se, vivia, sumindo-se, periodicamente, para aventuras inverossímeis e distantes” (MURICY, 1936, p. 139). Manuel Bandeira ao destacar, em sua *Apresentação da Poesia Brasileira*, a relevância do poeta como “uma das figuras mais fortes e originais do movimento modernista” (BANDEIRA, 1957, p. 207), reafirma essa consideração de que Bopp divertia-se com todos os partidos, sendo de sua personalidade o traço marcante o do viajante que tudo deixava por suas aventuras.

Os dois autores, bem como outros que no correr dos anos dedicariam referências ao poeta, ressaltam a marca do viajante em sua trajetória (como mencionamos com mais vagar no primeiro capítulo) e sua ligação com os dois partidos, os quais se tornariam uma via pela qual seu nome seria lembrado entre aqueles que agitaram a cena literária na década de 20. É seguindo essa trilha que Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu estudo referente ao Modernismo no Rio Grande do Sul, caracteriza o poeta ao considerar que

Bopp não pertence ao Modernismo rio-grandense, senão de forma indireta. Apesar de gaúcho de nascimento, viveu sempre viajando e, em sua obra, liga-se mais quanto à matéria ao panorama da Amazônia⁷⁶ e (...) quanto às concepções teóricas que a nortearam, aos grupos paulistas verde-amarelo e antropofágico⁷⁷.

De fato, e Manuel Bandeira também notou que sendo gaúcho Bopp pertenceu ao meio paulista, ele adentra as portas do modernismo em São Paulo, ali ativamente atuando sem que em nenhum momento assumisse uma posição de liderança. E não seria o seu um dos nomes

⁷⁶ Nesse trecho podemos entrever a referência única ao poema *Cobra Norato*. E nesse sentido, Ligia Morrone Averbuck abre parênteses a essa afirmação para dizer que se de um lado é correto afirmar a íntima ligação do poeta com os grupos paulistas, por outro, sua obra é mais matizada do que se pode ler nesse esquema, obra que deveu-se não somente a uma matéria, a amazônica, e às concepções dos mencionados grupos.

⁷⁷ In: AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 73.

de maior destaque quando diversos estudiosos passaram a mencionar e analisar a atuação dos grupos Verde- Amarelo e Antropofágico, podendo-se dizer que mesmo a consideração de que era ele uma das figuras mais fortes dos grupos esmaceria nas posteriores leituras do Modernismo. O poeta passaria a estar como que à sombra de figuras como Oswald de Andrade, o que de certa maneira já é possível perceber na expressão “alma oculta” de Muricy. E se podemos seguir essa impressão de que sua importância era como de uma “alma oculta” que animava o movimento, por outro lado, não se pode dizer que sua ligação especialmente com o último grupo mencionado se retivesse na simpatia ou numa atuação de momento.

Ao referir-se em notas biográficas e entrevistas à sua participação no Movimento Antropofágico, Bopp sempre destacou que sua atuação restringiu-se à divulgação da Revista de Antropofagia lançada em 28 e que, apesar de “ter quasi [sic] que diariamente, horas de convívio com Oswald de Andrade” (BOPP, 1972, p. 19) não pretendeu lugar de destaque no grupo. Se tal lugar o poeta não pretendeu, nele Oswald o colocaria em textos inseridos na própria Revista e, posteriormente, em sua conferência de 1944. No número 5 da primeira dentição, o poeta esboçou em artigo intitulado *Schema ao Tristão de Athayde*⁷⁸ um elogio acompanhado de palavras de gratidão ao amigo. Disse ele: “E Raul Bopp? É um colosso! A elle devo immenso! A rede telegraphica mais possante da verdade brasileira”, em seguida citando um trecho de uma carta de Bopp a explicar algumas iniciativas e teses antropofágicas:

Eis um trecho de carta sua a propósito da fundação que ora tentamos de um Club de Antropofagia (...): O nosso povo tem um temperamento supersticioso, religioso. Não contrariemos. Vamos crear a santoral brasileira: Nossa Senhora das Cobras, Santo Antonio das Moças Tristes, tudo isso... Admitir a macumba e a missa do gallo. (...) Educação da selva. (...). O club de Anthropophagia quer agregar todos os elementos sérios. Precisamos rever tudo – o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divorcio –, escrever como se fala, sinceridade maxima.⁷⁹

Quatorze anos mais tarde ao reacender antigas polêmicas rememorando os acontecimentos de 28 a 29, Oswald destacaria as divisões ocorridas dentro do grupo que dera vida à Semana em 22 enfatizando

o estado de sítio que proclamaram contra mim os amigos da véspera modernista de 22. Pretendia-se que eu fosse esmagado pelo silêncio (...). Comigo ficaram Raul Bopp, Osvaldo Costa, Jaime Adour da Câmara,

⁷⁸ Optamos por manter, nessa e em outras citações retiradas da Revista de Antropofagia, a ortografia que se apresenta na edição fac-similada, em 1976, dos exemplares de 1928 e 1929.

⁷⁹ In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições-1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976. Texto publicado no quinto número, p. 3, em Setembro de 1928.

Geraldo Ferraz e Clóvis Gusmão. Abandonamos os salões e tornamos os vira-latas do modernismo. Veio 30. O outro grupo tomou os caminhos que levariam à revolução paulista de 32. Os vira-latas comeram cadeia, passaram fome, pularam muros, com exceção do poeta de Cobra Norato que estava no exílio de um consulado. É que a Antropofagia salvava o sentido do modernismo e pagava o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro. (ANDRADE, 2004, p. 167)

Aqui novamente a lembrança do amigo que participara de todos os momentos do grupo, divulgando e compartilhando textualmente dos ideais proclamados na revista, da qual sendo anteriormente o gerente, se tornaria diretor nas últimas edições da 2ª dentição – e é dessa segunda fase que fala Oswald de Andrade, na qual os freqüentes ataques a outros escritores fizeram com que muitos dos que antes participavam da revista abandonassem o projeto. Se após o término do grupo ambos tomariam direções opostas, uma vez que um ingressara no partido comunista e o outro se tornara cônsul e amigo de Getúlio Vargas, os dois seguiriam posteriormente semelhante caminho de valorização e retomada da Antropofagia. Oswald resgataria as propostas lançadas em manifesto de forma mais densa e ampla em textos recolhidos em *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* e, anos depois, Bopp reconstruiria em flashes sua história até então adormecida nos bastidores.

Assim como o poeta de *João Miramar* daria à Antropofagia lugar de importância dentro do Modernismo, afirmando que desse ela salvava o sentido, Raul Bopp também conferiu-lhe semelhante lugar ao destacá-la em seu conjunto histórico da Literatura Brasileira. Além disso, seria a ela dedicada momentos centrais de seu livro *Movimentos Modernistas no Brasil*, configurados no segundo capítulo intitulado *Uma sub-corrente modernista em São Paulo – a Antropofagia* e no terceiro intitulado *Inventário da Antropofagia*. Nesses capítulos o poeta passa a recompor “através de um encadeamento de pequenos acontecimentos” (BOPP, 1966, p. 131), como diz em nota complementar, a trajetória do grupo antropofágico, nesse gesto reencontrando um momento que lhe seria caro e marcante em sua carreira literária e em sua trajetória poética.

Para Lígia Morrone Averbuck, esse contato com a vanguarda paulista seria fundamental para a poética boppiana não por ser o início de mudanças essenciais, mas por virem “a libertar tendências já esboçadas em sua primeira fase.” (AVERBUCK, 1984, p. 81). Em seus primeiros poemas de veio neoparnasiano e, por vezes de veio simbolista, ainda amarrados a estruturas tradicionais, a recorrência da temática em torno da brasilidade já prenunciava uma tônica de toda sua poesia posterior. Sobre isso, diz a mencionada autora que

ainda que presos a cânones tradicionais, esses poemas antecipam, nas constantes temáticas, a preocupação com aspectos particulares da terra brasileira, com os motivos do passado histórico e os elementos da nacionalidade, a revelar uma pesquisa intuitiva e não programática, como a que se faria no Modernismo, do caráter e daquilo que é tipicamente brasileiro (AVERBUCK, 1986, p. 13).

Em São Paulo o poeta reencontraria, nos programas e pesquisas, temas que há muito lhe interessavam, bem como o impulso para desatar seus poemas das antigas amarras estruturais, das quais dissera, antes de seu contato com os modernistas, serem empecilho para se descrever poeticamente os imensos cenários amazônicos – o que tentava fazer ao esboçar *Cobra Norato*. Em Belém já sentia essa necessidade de mudanças formais, em alguns versos já ensaiando certa liberdade, daí em parte o significado de dizer que sua formação modernista vinha com raízes amazônicas. Seu interesse pelas coisas do Brasil fez com que se engajasse seriamente na divulgação e discussão das questões propostas, especialmente, no âmbito antropofágico e, da mesma maneira, consideradas suas andanças pelo país, transformou-o em figura singular aos olhos de alguns companheiros. É dessa maneira que Plínio Salgado louvou sua “entrada”⁸⁰ no verde-amarelismo:

Achei grande vantagem elegermos o Bopp para a Academia Verde-Amarelo. (...) Ele é, antes de mais nada, um dos valores mais representativos da mentalidade brasileira. É sujeito viajadíssimo. (...) Só não foi a Europa e isso o valoriza ainda mais, porque não nos interessa, presentemente, saber se a Europa existe.⁸¹

Posteriormente, o mesmo autor lamentaria a adesão de Bopp à Antropofagia, com a qual entraria em desacordo apesar do interesse comum nas questões referentes à brasilidade, às quais Plínio Salgado encerrou num extremismo que sufocava e condenava qualquer possibilidade de abertura ao que era estrangeiro, possibilidade que esboçavam os antropófagos – sobre esse extremismo verde-amarelo, Oswald diria em texto lançado na Revista em 29 que seus integrantes teriam aprendido “mal as lições de Raul Bopp”. Bopp que não deixou de recordar em seu livro os encontros que tivera com Plínio, Cassiano e Menotti, os quais, disse ele, “tinham uma curiosidade amorosa pelas coisas da Amazônia” (BOPP, 1966, p. 135), mas não seria do convívio com esses suas maiores recordações, o que se

⁸⁰ Como destacamos no primeiro capítulo, Bopp negaria a participação nesse grupo, dizendo que teve apenas contatos de amizade com seus integrantes.

⁸¹ In: BOPP, Raul. *Puturum*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A, 1969, p. 163.

percebe pelo fato de que a referência a eles encontra-se em pequena passagem das notas complementares, já aos antropófagos em capítulos.

Nas páginas dedicadas à história desses últimos, Bopp pela primeira vez trazia a público acontecimentos antes desconhecidos, em seu texto destacando a figura de Oswald de Andrade, a personalidade centrípeta do movimento e em torno da qual girariam os mais diversos estudos, posteriormente, dedicados a reler as propostas por ele lançadas em manifesto. Apesar da importância da história composta pelo poeta, a qual em alguns trechos torna-se mesmo complementar do manifesto, certo esquecimento a envolveu após sua publicação em 66. Onze anos depois, o poeta destacaria de *Movimentos Modernistas no Brasil*, sobretudo, as partes dedicadas ao itinerário antropofágico, publicando assim *Vida e Morte da Antropofagia*. O ano anterior, 1976, fora igualmente acrescido de uma importante publicação direcionada ao mesmo tema. A Revista de Antropofagia foi reeditada e novamente entregue ao público, que leria com outros olhos aqueles textos tão polêmicos para os contemporâneos da década de 20 e que, não obstante, ainda guardavam em suas linhas o tom vanguardista e demolidor. Em prefácio a essa edição, Augusto de Campos ao firmar a relevância da publicação conclui que “os nossos ‘antropófagos’ continuam a interessar” e sendo assim “a ‘antropofagia’ realmente não está morta”⁸².

Ela não estava morta, como também passaria a interessar cada vez mais estudiosos que sobre os postulados de Oswald comporiam estudos e menções. E a obra de Bopp constaria em algumas referências, como as que fez o próprio Augusto de Campos ao utilizar informações contidas no livro do poeta para delinear a trajetória dos antropófagos. Recentemente, em 2008, *Vida e Morte da Antropofagia* ganhou sua segunda edição, prefaciada por Régis Bonvicino, a qual, como diz esse autor ao apresentá-la, foi comemorativa dos oitenta anos de publicação do *Manifesto Antropófago*. De acordo com Bonvicino, o poeta está entre as três personagens principais da Antropofagia – as outras duas, Tarsila e Oswald de Andrade – sendo seu texto o “único relato sobre o movimento, prosa memorialística, fragmentária, às vezes precária e até mambembe, todavia coesa em suas idéias (...)” (BONVINCINO, 2008, p. 9).

Nessa apresentação, ao mesmo tempo em que o autor sinaliza a importância da obra, ele dá indícios de que a considera em alguns momentos de baixa qualidade – valoração

⁸² In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições-1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

pequena que acompanha a expressão mambembe. De qualquer forma, mesmo portando algumas afirmações a nosso ver discutíveis, como essa e como, por exemplo, ao considerar que o poeta teria sido “testemunha ocular” da Semana, a apresentação feita pelo autor torna-se importante por apontar a realidade de “documento literário relevante para a compreensão do Movimento Antropofágico” (BONVINCINO, 2008, p. 8) que representa o texto boppiano e indicar, apesar da ressalva de não ter o poeta o “protagonismo seminal” de Tarsila e Oswald, a existência de um “Bopp múltiplo, que permanece imprescindível” (BONVINCINO, 2008, p.16). Bopp que não apenas compôs uma obra poética considerada importante realização antropofágica, mas que resgatou narrativamente o caminho percorrido, para usar expressão de Oswald de Andrade, pelos antropófagos. É pelas páginas de *Movimentos Modernistas no Brasil* em que esse caminho se refaz, conferindo ao texto a qualidade de documento da trajetória de um grupo, de registro de uma história possível da Antropofagia, narrada por Raul Bopp, que adiante seguiremos⁸³.

3.2- A Flecha Antropofágica

Nos trechos iniciais do capítulo *Uma sub-corrente modernista em São Paulo – a Antropofagia*, Raul Bopp retoma algumas considerações sobre as repercussões da Semana de 22 para indicar que o “impulso da caudal modernista deu lugar, alguns anos mais tarde (1928), a uma subcorrente de idéias na própria cidade de São Paulo. Essa agitação no mundo das letras, que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se ‘Antropofagia’” (BOPP, 1966, p. 63). Em seguida, caracteriza essa subcorrente como “um movimento independente, burlão, negativista” que “Marcou época. Fêz uma ‘derrubada’ impiedosa de figuras de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes” (BOPP, 1966, p. 63). A Antropofagia, em seu sentido negativista que recusava antigos modelos, tendo como arma dessa recusa o próprio riso, apontava novos rumos e, como uma “flecha”, em expressão do poeta, “indicava outra direção” (BOPP, 1966, p. 71).

A Antropofagia vinha, depois da Semana, novamente agitar a cena literária paulistana, sendo a partir da descrição da cidade em expansão que Bopp passa a esboçar o contexto que

⁸³No terceiro tópico desse capítulo abordaremos a reconstrução dessa trajetória em *Vida e Morte da Antropofagia*.

daria lugar ao grupo do qual começa a resgatar a trajetória. “São Paulo por essa época (1927) era uma cidade em transição. Começava a mostrar o grau de vitalidade econômica nos seus aspectos externos. Tomava, com ousadias técnicas, uma extensão tentacular.” (BOPP, 1966, p. 64). Nesse cenário propício para mudanças o poeta percebe a ressonância dos “impulsos de renovação” gerados em 22, ressonância sentida mesmo na alteração de alguns hábitos de famílias de “velha linhagem” (BOPP, 1966, p. 64) – e vale notar que as mudanças são percebidas nos hábitos e “valores morais” de membros da alta sociedade (aqui as camadas populares não são consideradas, mesmo porque mantiveram-se, de certa forma, afastadas das agitações modernistas). Foi entre a alta sociedade⁸⁴, em seus salões, que os artistas discutiam, colocando em evidência a necessidade de renovação artística e o que para esse fim a Semana alcançara. No tópico “Debates Literários”, Raul Bopp relembra as discussões também “em mesas de café, em salas de jornais” (BOPP, 1966, p. 65), sendo dos debates Oswald de Andrade a figura marcante.

Oswald que ia, às vezes, à Agência Brasileira, onde Bopp trabalhava, para animar controvérsias, dando opiniões sobre os aspectos positivos advindos de 22 e os que ainda se faziam necessários. Ao lado do autor de *Pau-Brasil* surge, no trecho seguinte, um breve perfil de Mário de Andrade, ambos considerados por grande parte da crítica figuras centrais do Modernismo, consideração que o poeta de certa maneira segue ao conferir-lhes lugar de destaque, sendo, sobretudo, ao primeiro que sua atenção se dirige. Foi por intermédio de Oswald que Bopp conheceu Mário “encaramujado na sua casinha à rua Lopes Chaves”, ele que “era comedidamente amável. (...) Homem de arquivo” que “multiplicava-se em cartas” (BOPP, 1966, p. 66-67) e que Bopp lamentaria não tê-lo conhecido como queria “com o seu enorme potencial poético” (BOPP, 1966, p. 67). A impressão que ambos, postos lado a lado, sugeriam ao poeta era a de duas personalidades inteiramente opostas, um expansivo e polêmico, o outro “medido” e “controlado”, mas que entre amigos “Ria por toda a mandíbula. Tinha, às vezes, coisas de Macunaíma” (BOPP, 1966, p. 67).

Quando, após esboçar essas impressões, dá lugar aos encontros no “Solar de Tarsila” – “o mais gostoso de nossos salões aristocráticos”, no dizer de Mário de Andrade, o tom narrativo de seu texto acentua-se, passando a centrar-se nos meandros da trajetória do grupo

⁸⁴ Nesse sentido, Mário de Andrade afirmara, em sua conferência de 1942, considerando a feição do movimento e sua ligação com os salões aristocráticos, que “o movimento modernista era nitidamente aristocrático” (ANDRADE, 1974, p. 236).

antropofágico. Até esse momento, o poeta tecia um quadro em que os acontecimentos e debates apresentavam-se como uma preparação de terreno para o surgimento de novos rumos. E nesse quadro flagramos pela primeira vez a utilização da primeira pessoa na composição de seu texto, o que no capítulo precedente não ocorrera. É desse modo que introduz seu contato com Mário – “Uma noite, Oswald levou-me à casa de Mário de Andrade” – e com Oswald de Andrade – “Saíamos, muitas vezes, à noite, ajustando pontos de vista nesses assuntos. Outras vezes, em pequenos grupos, íamos para a casa de Tarsila (...)” (BOPP, 1966, p. 66). Se nesses momentos vale-se de um recurso que até então não utilizara, por outro lado, a inserção de falas introduzidas por travessão, à maneira de uma construção ficcional, ainda aqui tem seu lugar. É assim que, por exemplo, ao referir-se às opiniões de Oswald sobre os reflexos da Semana, não o faz por meio de uma citação entre aspas ou de uma referência indireta (o que faz em certos trechos), mas o faz por meio da inserção direta da fala do autor, como se esse estivesse presente a repeti-la⁸⁵.

Esse recurso narrativo, que é marcante em suas poesias, se intensificará em alguns trechos seguintes e, no sentido oposto, o uso da primeira pessoa responsável por marcar sua presença e atuação no desenrolar dos fatos torna-se mais raro. Ao retomar acontecimentos importantes no itinerário do grupo antropofágico, Bopp cada vez mais retira-se da cena para dar lugar ao que é narrado. É dessa maneira, como um narrador a recriar um acontecimento, velando sua participação, que uma das reuniões em casa de Tarsila ganha destaque:

Numa dessas ocasiões, acompanhada por um séquito de admiradores, apareceu Miss Paraná, que estava sendo festejada em meios beletistas de São Paulo.

A uma ligeira sugestão, Miss Paraná encaminhou-se para o meio da sala e recitou ‘Dindinha Lua’, para dar uma amostra do seu repertório.

Pagu, que estava presente (ainda no tempo em que era favorecida com a tutela carinhosa de Tarsila) decidiu, também, dizer uns versos, de forte sabor poético, adicionando a eles umas ligeiras doses de malícia... Foi um sucesso total. O ambiente murchou numa parte da sala.

Oswald, procurando compor a situação, foi buscar a cozinheira, para que mostrasse como se dança o *marimondo*. A mulata tirou o avental remexeu-se toda, dando a sensação de corpo picado:

- Ele faz assim. E depois assim...

Dulce, a filha de Tarsila, de uns olhos sonhadores, recém chegada de um colégio na Suíça, esquivava-se, as mais das vezes, em participar dessas reuniões. Preferia ficar sozinha, mexendo o teclado do seu piano, em sala privada.

⁸⁵ É o seguinte o trecho a que nos referimos: “- Assinalaram-se depois de 22 (continuava Oswald) alguns surtos literários avulsos, jungidos às idéias dominantes de alguns grupos. Procuraram alcançar medidas novas, numa fase de ‘experimentalismos’.” (BOPP, 1966, p. 66)

O velho Keyserling, na sua curta estada por São Paulo, estava enamorado dela. Quando o filósofo aparecia na esquina da Barão de Piracicaba, Oswald dizia;
- Dulce, lá vem o bode... (BOPP, 1966, p. 69-70)

Do mesmo modo, no trecho seguinte, Bopp reconstrói o episódio, intitulado “Restaurante das rãs”, em que surge a idéia antropofágica:

Uma noite, Tarsila e Oswald resolveram levar o grupo que frequentava o solar, a um restaurante situado nas bandas de Santa Ana. Especialidade: rãs. O garçon veio tomar nota dos pedidos. Uns queriam rãs. Outros não queriam. Preferiam escalopini...

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

Tarsila interveio:

- Em resumo, isso significa que, teòricamente, deglutindo rãs, somos uns... quase antropófagos.

A tese, com um forte tempêro de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jôgo divertido de idéias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros clássicos da Antropofagia:

“- Lá vem a nossa comida pulando”

A Antropofagia era diferente dos outros menus. Oswald, no seu malabarismo de idéias e palavras proclamou:

“Tupy or not tupy, that’s the question”

Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante das rãs reuniu-se no palacete da alameda Barão de Piracicaba, para o batismo de um quadro pintado por Tarsila: o Antropófago. Nessa ocasião, depois de passar em revista a parca safra literária, posterior à Semana, Oswald propôs desencadear um movimento de reação, genuinamente brasileiro. Redigiu um “Manifesto”. (BOPP, 1966, p. 70-71).

Em tais momentos, em que apresenta os fatos não por intermédio de uma ligeira referência, mas reconstituindo cenas delineadas por detalhes, por indícios espaciais e temporais acrescidos da inserção de falas, intensifica-se o veio narrativo responsável por dinamizar seu texto e aproximá-lo das construções ficcionais – veio que anteriormente flagramos nas páginas dedicadas à Semana de Arte Moderna. E se ao abordar a Semana o fez “como se observasse de binóculos”⁸⁶ (BOPP, 2008, p. 145), uma vez que estava à distância recebendo notícias dos festivais e ao narrá-los focou detalhes, ao abordar fatos os quais presenciou, ainda assim, ao invés de marcar sua presença, coloca-se à distância, quase como

⁸⁶ Frase retirada de uma entrevista a Maria Amélia Mello inserida ao final da segunda edição de *Vida e Morte da Antropofagia*.

um espectador “de binóculos”. Raras vezes revela-se no uso de pronomes e verbos em primeira pessoa indicadores de sua presença e atuação – no trecho acima usa apenas uma vez um verbo pelo qual se insere no episódio, o verbo “estávamos”, e adiante dirá que foi escolhido como gerente da *Revista de Antropofagia*.

Ao narrar os fatos que vivenciou, como nos episódios acima mencionados, sem impor o tom de uma voz pessoal e sem dar ao que relata feições próprias de um texto de caráter puramente informativo ou um relatório, o poeta faz-nos lembrar (e ir ao encontro da via com que iniciamos este trabalho) o que diz Walter Benjamin sobre o narrador e as narrativas próximas das artesanais:

A narrativa (...) não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

É assim que, desentranhando de sua trajetória pessoal os fatos que deram início ao grupo antropofágico, Bopp dá lugar a uma narrativa cujo foco não é a voz que narra, mas os personagens e acontecimentos que deram vida a uma história da qual seu livro se fez portador e veículo. E essa história não se compõe em linhas contínuas, delineadas em toda a sua extensão por traços próximos dos ficcionais que deram vivos contornos às cenas dedicadas à reunião no solar de Tarsila e ao encontro no “restaurante das rãs”, onde a proposta antropofágica, inclusive a frase inicial do Manifesto, nasceram em tom de blague. Há sim um fio narrativo a conduzir desde os acontecimentos que deram início ao grupo aos que encerraram a trajetória do mesmo, contudo, isso não se apresenta em um texto contínuo, mas em estilhaços de prosa a entregar fragmentariamente trechos de uma história que não se pretende um relato exaustivo do que ocorrera, o que percebemos pelo fato de que ele não menciona todos os participantes do grupo, destacando apenas três: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Osvaldo Costa.

Em diversos tópicos, o poeta traça um roteiro em que são apresentadas partes essenciais do itinerário do “movimento de reação” (BOPP, 1966, p.71) proposto e liderado por Oswald de Andrade, partes que nos auxiliam mesmo a compreender as fases pelas quais passaram a revista e o próprio grupo. “O Movimento, na sua fase inicial, tinha sobretudo um caráter burlão” (BOPP, 1966, p. 71), diz Bopp, inserindo em seguida uma citação do texto cheio de humor A “*Descida*” *Antropófaga* de Osvaldo Costa, publicado no primeiro número

da Revista de Antropofagia. Mas não é da revista que no tópico seguinte Bopp irá falar. Ele abre referências ao estudo feito pelo grupo em torno do indígena antes e depois do contato com o colonizador, à formação de um Clube da Antropofagia e à repercussão em torno das coordenadas antropofágicas.

Bopp refere-se ao Clube constituído no rico salão de Tarsila, salão de “criados com luvas brancas” (BOPP, 1966, p. 73)⁸⁷, e, em seguida, aponta o lançamento do Manifesto, ressaltando que dos debates e controvérsias animados por Oswald de Andrade, esse “compilava idéias fragmentárias, que serviam para enriquecer esquemas antropofágicos”, esquemas que despertavam interesse em “livrarias e pelos cafés da rua 15” (BOPP, 1966, p. 73). O *Manifesto Antropófago* foi publicado no primeiro número da revista em Maio de 1928, data indicada posteriormente por Bopp ao abordar a criação desse mensário, sendo o Clube uma iniciativa que, no texto citado no início deste capítulo – *Schema ao Tristão de Athayde* – Oswald diria estar ainda em forma de projeto a se realizar. Todavia, no relato boppiano a publicação do Manifesto e a criação do Clube são postos antes da menção dedicada à criação da revista gerando, assim, a impressão de que a antecederam, o que não é exato. Aqui, novamente flagramos um certo descuido temporal, presente igualmente no texto dedicado à Semana de 22, que marca seus textos em prosa, nos quais a quebra da linearidade narrativa é recorrente, tornando-se mesmo, assim como a constituição por meio de recortes, uma constante boppiana. Assim também, como uma quebra na continuidade esperada de seu relato, abre-se após uma referência à *Macunaíma* “um dos trabalhos mais marcantes do modernismo” (BOPP, 1966, p. 75) uma menção à viagem feita por Mário de Andrade à Amazônia, viagem que fora marcante para Bopp, e segundo esse, o fora também para Mário⁸⁸.

Sobre os primeiros números da Revista o poeta fornece poucas informações, mas registra num breve período uma consideração que resume bem a feição dessa publicação num momento inicial: “A Antropofagia, nessa fase, não pretendia ensinar nada. Dava apenas lições de desrespeito aos canastrões das letras. Fazia inventário da massa falida de uma poesia

⁸⁷ Vale notar que Bopp não deixou de indicar a privilegiada condição em que vivia o casal Tarsila e Oswald, condição facilitadora de seus projetos artísticos. Nesse sentido, Sérgio Miceli conduzirá reflexões em *Nacional Estrangeiro*, afirmando que nessa parceria amorosa e artística “A Ambição de brilho social se misturava às pretensões de supremacia intelectual, num amálgama de práticas de consumo de luxo e investimentos culturais. Tinham condições excepcionalmente favoráveis para um projeto comum de vida e trabalho (...)” (MICELI, 2003, p. 129).

⁸⁸ Sobre a viagem de Mário à Amazônia, Bopp relataria, não sem algum estranhamento, que o poeta, naqueles cenários, ficava a maior parte do tempo em sua cabine escrevendo cartas – Mário que, diametralmente diferente de Bopp, afirmaria em várias páginas do *Turista Aprendiz*, que não fora feito para viajar.

bobalhona e sem significação.” (BOPP, 1966, p. 75). Apesar da publicação nessa primeira fase do *Manifesto Antropófago*, da página inicial de *Macunaíma*, da *Descida* de Osvaldo Costa e de poemas significativos de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (desse último foram publicados *No meio do caminho* e *Anedota da Bulgária*), predomina nesse período uma certa desorientação responsável por acolher ao lado de obras inteiramente diversas daquela poesia que Bopp, absorvido pelo clima de então, denominou de “bobalhona e sem significação” poemas epígonos como o melancólico *Quando eu morrer* de Augusto Schimidt.

Se, por um lado, a Revista apresentava textos vanguardistas capazes de abalar leitores acostumados com a poética parnasiana, exemplos são os mencionados poemas de Drummond, por outro, abarcava poemas pitorescos⁸⁹ e produções as mais diversas, como os estudos de tupi de Plínio Salgado e uma novela em estilo folhetim intitulada *Os três sargentos* de Yan de Almeida Prado. “Estômago de Avestruz”, diria frente a essa mistura de tendências diversas Augusto de Campos ao glosar uma “nota insistente”, inserida ao final do primeiro número, na qual lê-se:

Neste rabinho de seu primeiro numero a “Revista de Antropofagia” faz questão de repetir o que ficou dito lá no principio:

- Ella está acima de quaesquer grupos ou tendencias.
- Ella aceita todos os manifestos mas não bota manifesto;
- Ella aceita todas as criticas mas não faz critica;
- Ella é antropofaga como o avestruz é comilão;
- Ella nada tem que ver com os pontos de vista de que por acaso seja vehiculo;

A “Revista da Antropofagia” não tem orientação ou pensamento de especie alguma: só tem estômago.

Essa nota, assinada por Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, assinalava a abertura a escritos que destoavam dos desejos de renovação estética dos quais se faziam porta-vozes os antropófagos. Mas, de qualquer maneira, nesse momento inicial já se podia perceber os avanços rumo a uma poética renovada, bem como um prenúncio da agressividade que seria marcante em sua segunda fase, quando na seção *Braziliiana*⁹⁰ percebemos a

⁸⁹ Exemplo disso é o poema *A voz triste da terra* de Perillo Doliveira, publicado no quinto número da Revista, em Setembro de 1928, poema em que figuram esses versos: “Agora é que eu quero/ a alma ingênua que a terra me deu/ pra sentir pra gozar isto tudo/ isto tudo que vejo juntinho de mim/ Voltar! Mas agora que eu devo ir buscar/ a alma forte/ a alma pura/ a alma simples de outrora/ agora meu Deus eu não posso voltar!”

⁹⁰ Dessa seção são exemplos: ABDICAÇÃO – Telegrama de Curitiba para a Folha da Noite de São Paulo, n. de 7-7-28: “A senhorita Rosinha Pinheiro Lima acaba de dirigir um officio aos directores da Federação de Academicos de Paraná, renunciando o lugar de “Rainha dos Estudantes Paranaenses” que desempenhou durante

(re)utilização e (re)estilização de temas cotidianos, retirados de jornais, a indicar a inutilidade de certos anúncios e, em alguns momentos, a captar um veio rico da poesia moderna, que reencontra a novidade, o humor e a permanência no que era destinado a ser apenas um informe momentâneo, vivo apenas na atualidade de um dia e de interesse para o leitor somente no breve momento em que o lê.

Seguindo o roteiro traçado por Raul Bopp em seu livro, chegamos ao momento em que os números iniciados em Maio de 28 encerram-se em Fevereiro de 1929. Nas palavras do poeta, que não se refere a essas datas, “O tempo deu volta nos relógios...” (BOPP, 1966, p. 76) e após meses de publicações era preciso repensar aquela premissa, lançada em nota pelos editores, de que a revista não fazia crítica e nem possuía orientação alguma. Ou seja,

viu-se que o Movimento Antropofágico necessitava de um reajustamento de direção. Em vez de um piadismo ligeiro (Por exemplo: “Estética” por “Bestética”, “Integração do Cosmos”, de Graça Aranha, por “integração do cosmético”, e coisas desse gênero), devia fixar-se em análises sérias, com uma maior densidade de idéias; criar condições apropriadas para um pensamento nôvo, em formas decisivas. (BOPP, 1966, p.76)

Relata-nos Bopp, “historiando o movimento”⁹¹ – como à composição desse texto se refere Lígia Morrone Averbuck –, que Rubens do Amaral, chefe da redação do *Diário de São Paulo*, cedeu, diante da seriedade de intenções propostas, uma página do jornal que passou a ser “o órgão da ‘Antropofagia Brasileira de Letras’ (24 de abril de 1929)” (BOPP, 1966, p. 76). Essa data inserida por Bopp pode referir-se ao sexto número publicado em que o subtítulo da Revista, que era órgão do *Clube de Antropofagia*, passou a ser órgão da *Antropofagia Brasileira de Letras* (na realidade, já no número anterior havia ocorrido essa alteração). Podemos, também, inferir, como outra possibilidade, que essa data corresponderia para o poeta ao início da publicação da Revista nas páginas do jornal – início que ocorreu de fato em Março de 1929.

Passando para essas páginas, a Revista iniciou sua fase mais rica, ganhando, segundo Augusto de Campos, “dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo” transformando aquele espaço antropofágico

dois anos. Tem sido muito commentado, nas rodas esportivas e sociaes, essa determinação da senhorita Pinheiro Lima”; “A CRUZ DA TUA SEPULTURA ENCERRA UM MYSTERIO – Valsa com letra; foi escripta junto a uma campa. Vende-se à rua do Theatro, 26.” – o primeiro texto mencionado foi publicado no sétimo número da Revista, em Novembro de 1928; já o segundo teve lugar no terceiro número, em Julho de 1928.

⁹¹ In: AVERBUCK, Lígia Morrone; BORDINI, Maria da Glória (org.). Raul Bopp. Porto Alegre: IEL, 1986, p. 16.

em “um contrajornal dentro do jornal”⁹². Se antes, como posteriormente relataria Bopp⁹³, a Revista tivera pouca repercussão, ao ser veiculada quase que semanalmente no *Diário de São Paulo*, alcançou um público maior que, entre as notícias, passou a encontrar uma seção literária irreverente, iconoclasta, plena de considerações agressivas e perturbadoras. Já no vocabulário utilizado para defini-la, as alterações rumo a uma configuração mais combativa e antropofágica se faziam sentir. Sua nova fase passou a denominar-se *Segunda Dentição*, seu diretor era chamado de Açougueiro, as notas da direção eram assinadas como sendo “do açougue” e uma coluna de críticas as mais diversas, direcionadas à religião ou a autores em particular (coluna publicada irregularmente), levava o título de *Santo Ofício Antropofágico*.

Além disso, vários textos passaram a ser assinados por pseudônimos, dentre os quais, Tamandaré, Freuderico, Odjuavu, Japi-Mirim, Cabo Machado, Le Diderot, Guilherme da Torre de Marfim, Cunhambebe, Jacó Pum-Pum, Jacó Pim-Pim, etc., alguns identificados pela crítica como, por exemplo, Tamandaré pseudônimo de Osvaldo Costa, Freuderico e Jacó Pum-Pum de Oswald de Andrade, sendo o Pim-Pim Raul Bopp. E a irreverência se estenderia mesmo aos trocadilhos feitos com nomes de autores criticados pelos antropófagos – Tristão de Athayde seria chamado de O Amoroso Tristão (trocadilho com o nome do crítico Alceu Amoroso Lima e seu pseudônimo Tristão de Athayde), Tristinho de Ataúde; Mário seria o Miss Macunaíma, Menotti o Menotti del Piccolo. Irreverência e agressividade, essa última pronunciada já no primeiro número da Revista em 28, quando Alcântara Machado, que passou também a ser atacado, era seu diretor e, escrevendo seu *Abre-Alas*, disse: “Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação.”.

Contra alguns dos que anteriormente colaboraram na revista os participantes dessa nova fase passariam a se posicionar e as críticas, ou a mastigação como diz Alcântara Machado, não seria cordial. De considerações agressivas foram compostos os *Moquéns* de Osvaldo Costa, os quais foram divididos em 5 partes, à maneira de uma refeição (já a palavra moquéns remete-nos a esse sentido de refeição canibalesca, uma vez que corresponde ao

⁹² Em prefácio à *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições- 1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

⁹³ Em entrevista a Maria Amélia Mello, Bopp relata que, inicialmente, a Revista contava com um público “muito restrito e contávamos ainda com problemas de distribuição. Fazendo ‘vaquinha’, pagávamos a impressão da revista e os exemplares seguiam pelo correio, por aí afora. Mas ela não teve uma grande repercussão na imprensa, apenas as notinhas de praxe.” (BOPP, 2008, p.149).

lugar, espécie de grelha, em que se assa a carne): I- *Aperitivo*, II- *Hors d'oeuvre*, III- *Entradas*, IV- *Sobremesa* e V- *Cafezinho*. Nesses “famosos moquéns”, como a eles se refere Raul Bopp, houve críticas ao *Retrato do Brasil* de Paulo Prado, críticas ao Modernismo e, sobretudo, a Mário de Andrade, cujo livro *Macunaíma* a Antropofagia passou a reivindicar para si. Em relação ao Modernismo, Bopp destacaria as considerações de Osvaldo Costa, segundo as quais o Movimento adquirira “valor puramente histórico, como foram o Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo, etc.” (BOPP, 1966, p. 77), e que se por um lado destacara-se ao empreender mudanças estéticas fundamentais, por outro repetira certos equívocos ao resgatar temas nacionais à maneira de autores românticos, como Alencar.

Bopp compila essas, e somente essas, reflexões lançadas no moquém *Hors d'oeuvre* em que dentro da Revista a crítica ao Modernismo, ou melhor, a 22, já se fazia. E, ao referir-se a um “retorno aos valores nativos” em que “remexeram-se os mesmo temas nacionais, refundidos em poesia ociosa. Deram-lhes apenas uma aparência modernista” (BOPP, 1966, p. 77), reencontramos de forma mais extensa uma consideração colocada ao fim do *Conjunto histórico* da Literatura Brasileira por ele tecido. Consideração em que diz: “A reação modernista de 22 (...) construiu versos de armações modernas, com aparências modernistas”, em seguida apontando a Antropofagia como um novo caminho em que se “retomou a ofensiva, com um forte sentido brasileiro” (BOPP, 1966, p. 104).

Mesmo não o dizendo, no momento em que retoma as palavras de Osvaldo Costa, Bopp caminha no mesmo sentido que ele ao considerar a Antropofagia o momento marcante, em que os equívocos seriam apontados e não repetidos. Contudo, se o autor dos *Moquéns* critica duramente o Modernismo, Bopp não o faz e mesmo ao parafrasear o texto de *Hors d'oeuvre* resgata os trechos mais amenos – nos textos boppianos há, como já notamos, uma oscilação entre a crítica e a consagração da atuação e efeitos de 22. Ao traçar o itinerário antropofágico, ele insere afirmativas direcionadas às falhas iniciais do Modernismo, mas são, ainda, predominantes as considerações positivas que caminham rumo à consagração da reação de 22 – caminho esse contrário ao que segue em tom provocativo⁹⁴ Osvaldo Costa, que reconhece os efeitos positivos, mas coloca a tônica sobre os negativos.

⁹⁴ Sobre o Modernismo Osvaldo Costa diz: “o valor dele é puramente histórico, documental, igual, num certo sentido, ao do arcadismo, do romantismo, do parnasianismo (...). Ele tirou de nós uma porção de cacoetes deploráveis: a chave de ouro, a gramática de Coimbra, o respeito conselheiral por uma tradição que não era nossa. Mas não compreendeu o nosso “caso”, não teve coragem de enfrentar os nossos grandes problemas, ficou no acidental, no acessório, limitou-se a uma simples revolução estética (...). O Movimento Modernista foi, assim,

Na mesma esteira combativa dos *Moquéns* Oswald de Andrade escreveria seus textos, passando a lançar em diversos números da revista possíveis continuções, ou complementos, do Manifesto, uma vez que datava os textos organizados à semelhança do que lançara em 28 do ano de 375 da deglutição do bispo Sardinha. Num desses textos, intitulado *Ortodoxia*, sob o pseudônimo Freuderico o autor teceria críticas a Mário de Andrade, dizendo que o antigo companheiro parecia renegar *Macunaíma*, sua melhor obra que, nas palavras de Oswald, tinha o valor de um “provável evangelho” que salvava Mário. E continuando em sua irreverência antropofágica afirma: “A antropofagia como movimento não faz questão de ser tomada a sério. (...) Não fazemos política literária. Intriga sim!”⁹⁵. Raul Bopp não deixou de registrar a confusão gerada pelas intrigas do poeta de João Miramar.

Contaria Bopp que o poeta

Fermentava malícias. Criava confusões, quando convinham. Uma vez, às escondidas, respingou a mitra nos arraiais verde-amarelistas. Menotti saiu a campo. Chamou Mário (que nada tinha a ver com a coisa) de “Nilo Peçanha da literatura nacional”. Saíram bodocadas em braços lusos. (BOPP, 1966, p. 78)

Osvaldo Costa, em seu *Moquém Entradas*, incendiaria a polêmica recordando que Menotti chamara Mário de “Nilo Peçanha da literatura nacional”⁹⁶ e a feição cada vez mais agressiva de seus textos, os quais não se resumiam somente aos moquéns, se tornaria um dos fatores que encaminhariam para o fim a página antropofágica. É por meio do relato boppiano que encontramos o desfecho da segunda e mais fecunda fase da *Revista de Antropofagia*, na qual figuraram desenhos de Tarsila, Di Cavalcanti e Pagu, em que Bopp publicou em primeira mão alguns versos de *Cobra Norato*, entre outros poemas, em que os antropófagos inovaram utilizando ao máximo o espaço de seu novo veículo, brincando mesmo com a realidade das notícias e anúncios⁹⁷. De acordo com Raul Bopp, o caráter combativo dos textos, carregados

uma fase de transição, uma simples operação de reconhecimento, e nada mais. Dahi a pouca ou nenhuma influencia que ele exerceu sobre os espiritos mais fortes da geração. A confusão que trouxe foi tamanha que a sua sombra puderam se acomodar, numa democracia de bonde da Penha, o sr. Sérgio Buarque de Holanda e o sr. Ronald de Carvalho, o sr. Mário de Andrade e o sr. Graça Aranha, e até o sr. Guilherme de Almeida. (...)”. E apontando a Antropofagia como novo e decisivo momento: “A fase de transição já passou. Entramos com o pé direito, no ciclo antropofágico. Libertação. Para o canto as ditaduras espirituas. O que vale agora são as dentaduras.” – texto publicado no *Diário de São Paulo*, em 14/04/1929.

⁹⁵ O texto *Ortodoxia* foi publicado no jornal em 13/03/1928.

⁹⁶ Diz Osvaldo Costa: “o sr. Mário de Andrade, o cerebro mais confuso da critica contemporanea – o Virgilio Mauricio do Alemão, segundo os rapazes do Conservatorio, o Nilo Peçanha da literatura nacional, segundo o sr. Menotti del Picchia, por sinal tão horriavelmente complicado quanto elle”. (publicado em 24/04/1929)

⁹⁷ Em vários números o leitor encontra anúncios de remédios para o fígado, para dor nos dentes, dor nas costas, entre outros. Além disso, são inseridas notícias inventadas e assumidas como tal, como a que teve lugar no

de leituras irônicas em torno especialmente do catolicismo, entrou em desacordo com o gosto do público. Frente a ousadias teológicas como as de Osvaldo Costa ao publicar um versículo da bíblia com o título “Suborno”, “Rubens do Amaral perdeu a calma. Pediu para acabar definitivamente com a página. Cresciam, diariamente, as devoluções de jornais, em protesto contra as irreverências antropofágicas.” (BOPP, 1966, p. 79).

Desse modo, encerrou-se, após dezesseis páginas publicadas, o segundo dos três ciclos da Antropofagia definidos por Raul Bopp – o primeiro de “apreciáveis proveitos para tomadas de contato, tinha caráter acentuadamente zombeteiro”, o segundo que “assinalou-se pela sua agressividade” e o terceiro, a fase final, em que “sem comixões de publicidade, começou-se a pensar, mais seriamente, numa re-estruturação de idéias, de modo a salvar os resultados possíveis.” (BOPP, 1966, p. 79). Nesse sentido, Bopp narra que foi programado o “Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia”, que seria realizado em Vitória, com data prevista para 11 de outubro, a convite do secretário de educação do Espírito Santo, convite comemorado “com os melhores espécimes da adega de Oswald” (BOPP, 1966, p. 79).

E vale notar que, na penúltima página publicada no *Diário de São Paulo* em 19 de Julho, da qual Bopp era diretor⁹⁸, havia uma coluna em que era anunciado um “Congresso Brasileiro de Antropofagia”, a ocorrer no Rio de Janeiro com data prevista para fins de Setembro. Anexada à notícia vinham algumas das teses a serem discutidas, as quais propunham mudanças revolucionárias no código civil e penal:

I-Divorcio; II- Maternidade consciente; III- Impunidade do homicídio piedoso; IV- Sentença indeterminada. Adaptação da pena ao delinquente; V- Abolição do título morto; VI- Organização tribal do Estado Representação por classes Divisão do paiz em populações technicas Substituição do Senado e Camara por um Conselho Technico de Consulta do Poder Executivo; VII- Arbitramento individual em todas as questões de direito privado; VIII- Nacionalização da imprensa; IX-

sétimo número, datado de 01/05/1929: “COMMUNICADO OFFICIAL DA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS – (...) Os academicos enviaram para a nossa revista o seguinte comunicado oficial, que merece apreciação demorada: ‘Reunidos em sessão, para tratar de importantes assumptos que dizem respeito à Academia Paulista de Letras, os academicos (ainda vivos e residentes nessa capital) aclamaram para presidente o sr. Aristides Silva, conhecido causidico e poeta, e para secretário o sr. Augusto Deodoro, medico e romancista. Os trabalhos da primeira reunião não foram adeante, porque a discussão parou durante o estudo da conveniencia ou não conveniencia da ressurreição da Academia ha tanto tempo falecida e esquecida da memória de todos. A discussão foi adiada.’ – Apesar de ser inventado, este comunicado é verdadeiro, assim como os outros que lhe seguirem também inventados. – Do açougue.”. Outro exemplo, que consta no mesmo número, é a seguinte nota: “Atos Officiaes – O sr. Presidente do Estado ordenou ao ‘Correio Paulistano’ que não inserisse mais artigos sobre a lepra e sobre o movimento verdamarelo. Dessa resolução foram devidamente notificados o Serviço Sanitario e os srs. Menotti Salgado, Plínio Ricardo e Cassiano del Picchia.”.

⁹⁸ O poeta passou a dirigir a revista a partir do décimo número.

Supressão das academias e sua substituição por laboratórios de pesquisas. (Outras teses serão posteriormente incluídas)

Na narrativa boppiana as informações relativas à data e local do Congresso seriam outras, talvez pelos reajustamentos feitos após o término da Revista e, em seu texto, encontraríamos as teses que não puderam ser publicadas, como as de uma sub-gramática, do mussangulá, do berro, da libido brasileira, de uma sub-religião no Brasil, sendo todas essas propostas indicadoras de que a flecha antropofágica lançava-se não somente para ferir e abalar, mas também para apresentar e propor um caminho de aberturas julgadas necessárias para a sociedade brasileira. Além das teses, o plano de uma bibliotequinha antropofágica, anunciada no décimo terceiro número da revista em sua segunda dentição e que nessa não teria outras menções, é também resgatado por Bopp de maneira a apresentar, pela primeira vez com mais detalhes, quais volumes a comporiam.

Seguindo o roteiro boppiano torna-se possível compreender os fatos que desencadearam cada fase, ou ciclo, do grupo, bem como conhecer planos que não haviam sido publicados anteriormente. E ao apresentar esses planos, essas propostas, Bopp os reescreve e o faz em alguns momentos não de maneira narrativa, ou ainda, por intermédio de breves citações, mas através da poesia. São momentos em que a narrativa cessa, em que o já tênue fio narrativo se rompe, para dar lugar a textos poéticos que posteriormente ganhariam a forma de poemas, publicados em *Putirum*. A narrativa cessa, mas logo se recompõe para, afinal, trazer a público o encerramento intempestivo do grupo antropofágico. Mas, antes de entrarmos nos meandros desse término e do inventário composto pelo poeta, é válido notar uma característica que perpassa toda sua obra e que se traduz por esse movimento de recortar de um livro a poesia, ou a prosa, que comporia um outro.

3.3- “Antropófago de si mesmo”

Ao apresentar a *Poesia Completa de Raul Bopp*, Augusto Massi intitulou *Antropófago de si mesmo* um momento em que tece breves considerações sobre uma característica que, assim como o veio narrativo delineador de sua poesia e responsável por dar tom a cenas como as anteriormente mencionadas, constitui uma marca boppiana. Massi destaca “o princípio

estrutural que sempre governou sua obra: versos viajam de livro para livro, atravessam a fronteira dos gêneros (...) versus retorno” e “a cada retorno, trocam de pele, são modificados sem repouso, numa manobra rítmica que promove um diálogo das partes com o todo.” (MASSI, 1998, p. 34). Nesse sentido, Lígia Morrone Averbuck destacaria as idas e vindas de Raul Bopp em torno de seu poema *Cobra Norato*, o qual ao longo dos anos lapidou acrescentando ou suprimindo versos, publicando alguns trechos em livros e revistas, como o fez na *Revista de Antropofagia* em que constaria um episódio completamente modificado ao longo das constantes correções, sendo que a cada edição um poema com novos contornos apresentava-se ao leitor.

Nas palavras da autora, o poeta “nunca abandonou o texto de seu grande poema (...). Transformando-o em roteiro de balê, desmontando-o em poemas menores, metamorfoseando-o, Bopp é mágico a tirar lenços e pássaros de uma caixa.” (AVERBUCK, 1986, p. 11). E *Movimentos Modernistas no Brasil* não deixou também de ser um lugar, assim como outros livros seus, em que o poema foi novamente apresentado sob novas feições. Aliás, é a um dos capítulos desse livro, o sexto, que faz referência a autora, pois é nele que se apresenta o mencionado roteiro de balê “tipo oratório, com bailados, câoros, vozes escondidas”, como explica Bopp ao iniciar essa recomposição pela qual o poema ganha marcas teatrais responsáveis por conferir novos traços à obra. Dividida em três partes e um “finale”, a travessia de Norato em busca da filha da Rainha Luzia é acrescida de traços que explicitam algumas características antes veladas, as quais auxiliam mesmo a construção de posteriores interpretações – exemplares das mencionadas características são as frases: “Depois dessas primeiras cenas, acentua-se a impressão surrealista da hiléia amazônica”; “Norato, cansado, exausto, gasta as suas forças nos círculos do inferno amazônico”; “A pedido de todos, Norato (um tipo de Orfeu da Amazônia) canta o ‘chorado’ do tajá” (BOPP, 1966, p. 116-118-120).

Também o quinto capítulo desse livro de 1966 traz o poema à cena, já que uma das perguntas selecionadas do questionário feito por José Condé – de perguntas e respostas a esse questionário é composto esse capítulo – correspondia à gênese do poema. Ao expor o início do trajeto lírico que o conduziria a Norato, novamente Bopp fornece indícios para se ler com outros olhos o poema. E assim, constantemente resgatando sua “tragédia das febres” como em carta a Jorge Amado se refere ao poema, espalhando seus versos por quase todos os seus livros, o poeta constrói uma ponte que liga suas obras umas às outras. E essa ponte não é feita somente de um poema, nem somente de versos. Seus livros em prosa, como os que

mencionamos no início do primeiro capítulo, caracterizam-se igualmente por esse “retorno (...) sem repouso” a que se referira Augusto Massi ao falar dos poemas e, nesse sentido, a seguinte consideração de Gilberto Mendonça Telles é válida tanto para *Cobra Norato*, ao qual se reportava, como para o restante de sua produção em verso e prosa: “Conheço Raul Bopp e sua obra. Isto é, conheço o embaixador (...) e conheço o antropofágico, o escritor que está sempre devorando a própria obra, modificando-a de edição para edição, num instintivo prazer de mastigar-se.”⁹⁹

Bopp recriando, retocando, recolhendo trechos para lançá-los novamente com diferentes contornos é o “antropófago de si mesmo” ou, como diz Gilberto Mendonça Telles ao aguçar essa metáfora antropofágica, é o poeta a mastigar sua própria criação para dela extrair novos tons e ritmos, novas direções. Desse movimento de recriação *Movimentos Modernistas no Brasil* é emblemático não somente por trazer em sua constituição novamente o poema amazônico, mas também por conter em si o gérmen de dois livros e de vários textos esparsos. A partir dele *Vida e Morte da Antropofagia* e *Parapoemas* foram compostos, bem como alguns artigos¹⁰⁰ publicados em jornais, dentre os quais alguns apresentam os mesmos títulos de alguns capítulos do livro tais como “A Antropofagia: uma subcorrente modernista em São Paulo” (esse capítulo Bopp publicaria no mesmo ano, nos *Cadernos Brasileiros*, com o título de *Diário de Antropofagia*) e “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”, ambos publicados no *Correio do Povo* de Porto Alegre em 1966 e 1971, respectivamente.

Da mesma maneira, quando em 1974 Fritz Teixeira de Salles lança seu estudo *Das razões do Modernismo*, Raul Bopp ao prefaciá-lo retorna ao seu texto, dedicando apenas um pequeno trecho a comentar a obra, a qual considera ótima por determinar “com um senso de perspectiva histórica, os méritos que cabem ao movimento modernista nas mudanças verificadas na mentalidade nacional.” (BOPP, 1974, p. 23). Fora esse trecho, o prefácio é composto por meio de recortes retirados, sobretudo, do capítulo inicial de *Movimentos Modernistas no Brasil*, os quais praticamente reproduzem sem alterações as páginas iniciais do livro dedicadas à citação das correntes de vanguarda, ao ambiente literário do país e à história da Semana de Arte Moderna.

⁹⁹ In: BOPP, Raul. *Mironga e outros poemas*. Brasília: Civilização Brasileira, 1978, p. 103.

¹⁰⁰ Esses artigos constam da bibliografia do autor composta por Augusto Massi nas páginas finais da *Poesia Completa de Raul Bopp*.

Na parte final de *Putirum* também encontramos recortes retirados do mesmo livro, do qual são transpostos não os trechos dedicados à Semana, mas aqueles referentes ao grupo antropofágico e à gênese de *Cobra Norato* – trechos que não deixam igualmente de estar brevemente presentes em seu último livro, *Longitudes*, no já mencionado texto de abertura intitulado *Viagem aos tempos de Antigamente*. Essa última obra citada, composta por notas de viagens, traz também em seu corpo textual diversas considerações recortadas de livros como *Memórias de um Embaixador* e “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo, assim como outro livro seu de 1973¹⁰¹ igualmente dedicado a notas de viagens foi também desentranhado em grande parte de algumas páginas de *Putirum*.

Esse constante retorno de fragmentos textuais mesmo quando está a prefaciando uma obra alheia, fragmentos que muitas vezes se repetem linha por linha alterados somente pela ordem com que se apresentam em diferentes livros, pode por vezes provocar uma sensação de desconforto no leitor, sendo, nesse sentido, considerado uma falha autoral. É assim que Vera Lúcia de Oliveira considera essa questão ao abordar a obra do poeta. Diz a autora ao sublinhar a despreocupação de Bopp em organizar sua produção, o que dificultaria uma visão geral de sua obra e a definição de seu corpus, que “Os vários livros repetem, por vezes, as mesmas poesias, com títulos diversos, em contextos diferentes, sem nenhuma organização (...)”, estando seus textos “cheios de repetições e gralhas, quase a sublinhar o desinteresse do autor por esse aspecto não insignificante de um livro” (OLIVEIRA, 2002, p. 204).

Caminhando assim no sentido oposto da valorização desse aspecto composicional, valorização engendrada por outros intérpretes – alguns anteriormente mencionados –, a autora aponta as constantes repetições tanto de versos como de fragmentos em prosa como uma falha reveladora de um possível desinteresse do poeta pelo espaço do livro. Especialmente em relação aos textos em prosa, a constante repetição de numerosos fragmentos de uma obra para outra justifica essa impressão de descuido autoral. Contudo, quando folheamos as diversas páginas compostas por Raul Bopp e detectamos essa característica em todas as suas produções, o desconforto de ter recorrentemente diante dos olhos algo já visto engendra a perspectiva de que pode haver uma razão de ser desse ir e vir de frases e textos. Diante de suas composições temos, por vezes, a sensação oposta daquela expressa pelo leitor do Livro de Areia, imaginado por Jorge Luís Borges, em que as páginas infinitas apresentavam a cada

¹⁰¹ Aqui nos referimos a *Samburá*.

momento inúmeros conteúdos móveis, como se encarnassem potencialmente e em miniatura a angústia gerada pelas imensas bibliotecas, das quais um leitor não pode abarcar senão uma ínfima parte.

Diferente desse livro cujos conteúdos em constante transformação jamais se repetiam, as obras de Bopp trazem constantes repetições as quais, no avesso da infinitude das páginas de areia, acabam também por gerar um desassossego que nos encaminha a buscar uma explicação e crer que, por sua recorrência, não sejam simples falhas ocorridas por descuido. Há sim deslizos, como apontou Vera Lúcia de Oliveira em relação à datação, sobretudo, de seus poemas, inclusive em relação às datas por ele informadas ao recontar, por exemplo, o início da publicação da Revista de Antropofagia nas páginas do jornal, uma vez que apresenta primeiramente uma data, 24 de Abril de 1929 – a qual não corresponde ao lançamento da revista no jornal que ocorreu em Março e nem ao primeiro número em que foi efetuada a troca de seu subtítulo –, e, posteriormente, em *Vida e Morte da Antropofagia* insere ao final do mesmo trecho diferente informação – “29 de Agosto em diante”. Sobre esses deslizos, o próprio poeta diria que “Nunca dei aos meus trabalhos um desdobramento cuidadoso. Sei que ressentem-se de falhas.” (BOPP, 1972, p. 103). As falhas existem, mas arriscamos dizer que não é esse o caso do constante retorno de fragmentos nas várias publicações. E para se compreender esse retorno de linhas passadas, o título de seu livro de notas publicado em 73 torna-se um caminho possível. Constituído por breves relatos de viagens feitas à América Latina, cujo destaque é dado às impressões sobre a Amazônia, tal livro carrega assim como a obra da qual traz recortes – *Putirum* – um nome significativo: *Samburá*.

Samburá, como explica Raul Bopp em nota introdutória, é

um pequeno cesto, com tampa tosca, de uso entre moradores da roça. Possui, às vezes, separações internas, para guarda de lembranças da família, amuletos e simpatias contra mau olhado. Guardam-se nele, também, pequenos objetos de trabalho, como linhas, colchetes, botões, fitas de enfeite. (BOPP, 1973, p. 11)

Seguindo essa explicação conclui que seu livro “reúne, sob esse mesmo nome, em desordenada mistura, retalhos de prosa de diferentes épocas, narrativas de minhas andanças pelo Brasil e fora dele.” e acrescenta ter com a publicação o “propósito de reunir esses trabalhos, que ficaram meio perdidos em jornais ou em edições de tiragens reduzidas” (BOPP, 1973, p. 11). Assim, à maneira de um samburá, Bopp compôs praticamente todos os seus livros, nos quais “retalhos de prosa” são geralmente apresentados desordenadamente,

retornando constantemente como se fossem amuletos repassados de livro para livro, ou ainda como “pequenos objetos de trabalho” guardados por um tempo e sempre que retomados se multiplicassem, assumindo novas formas de maneira a serem guardados em novos cestos.

É dessa forma que, dez anos após o lançamento de seu texto dedicado aos anos modernistas de 1922 a 1928, Bopp recorta diversos trechos desse texto que tivera uma tiragem reduzida para engendrar um livro que parece ser novamente o mesmo, mas de fato é outro. Em *Vida e Morte da Antropofagia* as partes retiradas da prosa de seu antecessor são (re)estruturadas de forma a se apresentarem nos seguintes capítulos, precedidos de um *Rascunho Autobiográfico: Pontos de vista sobre a Semana de Arte Moderna, Vida e Morte da Antropofagia, Magicismo do universo amazônico num poema, Inventário da Antropofagia e Ambiente Literário em 22*. Entre esses dois últimos capítulos há dois que não provêm do texto que precedera a tessitura dos demais: *Iperungaua* e “*Brasil, choca o teu ovo...*”. *Iperungaua* – palavra nheengatu que significa origem – foi publicado no quinto número da Revista de Antropofagia em sua segunda edição e “*Brasil, choca o teu ovo...*” foi publicado em Manaus em 1928, como informa em nota o autor. Ambos resgatados dos anos em que atuava o grupo antropofágico e relacionando-se intimamente às suas diretrizes – um dedicado a recontar e comentar “o Genesis dos nossos índios” (BOPP, 1977, p. 73) e outro uma definição e um chamado à descida antropofágica – esses textos indicam e reforçam o eixo pelo qual essa composição tecida por novas e antigas frases se orienta: a Antropofagia.

Já pelo título percebemos que o foco será a narrativa em torno do grupo liderado por Oswald de Andrade, o que não quer dizer que o poeta tenha ampliado significativamente as informações que havia anteriormente apresentado sobre os bastidores desse grupo. Ele acrescenta sim frases e informações como, por exemplo, ao ampliar uma lista de cem palavras, das quais enumera algumas, a serem incluídas na tese de uma subgramática (lista que vinha anexada a essa tese e passa a constar em tópico separado), contudo é mais de cortes do que acréscimos que seu texto se refaz. Desse modo, alguns dos vários tópicos que compunham o capítulo *Uma subcorrente modernista em São Paulo: A Antropofagia* são nesse novo livro suprimidos (é esse o caso dos trechos intitulados *Clube de Antropofagia* e *Macunaíma*, por exemplo) ou anexados a outros tópicos, sendo suprimidos de vários textos frases e considerações¹⁰². É assim, dentre outros exemplos, que o episódio *Solar de Tarsila*

¹⁰² Ver Apêndice, p. 159.

dedicado à narração de uma das reuniões promovidas em casa de Tarsila, o qual anteriormente mencionamos, é anexado ao tópico intitulado *Oswald de Andrade* e transcrito de forma mais breve. A cena, que antes possuía um caráter narrativo mais acentuado, é dessa maneira (re)apresentada:

(...) O velho solar foi se tornando conhecido, como um pequeno centro de agitação literária. (...). Os recitais de música clássica ou de ritmos improvisados eram geralmente executados pelo pianista Souza Lima. Diziam-se poemas em dimensões novas, de um sabor inédito. Pagu, em plena adolescência, ainda sob a carinhosa tutela de Tarsila, era presença por todos festejada. Remexiam-se, às vezes, velhos repertórios de anedotas, para dar maior calor ao ambiente.

Uma vez Oswald foi buscar a cozinheira para mostrar na sala, como se dançava o Marimbondo. A mulata tirou o avental e remexeu-se toda, dando nítida impressão de corpo picado. “Ele faz assim. E depois assim.”

Dulce, a filha de Tarsila, de uns olhos sonhadores, recém-chegada da Suíça, esquivava-se, as mais das vezes, de participar dessas reuniões. Preferia ficar sozinha, em sala privada, mexendo distraidamente as teclas do piano. O velho Kaiserling estava indissimulavelmente enamorado dela. Durante a sua estada em São Paulo, aparecia quase todos os dias no conhecido solar. (BOPP, 1977, p. 40).

Aqui, o episódio do Solar é acrescido de novas informações, como as relativas ao pianista, ao hábito de recitar poemas, ao carinho compartilhado por todos pela figura de Pagu, mas, por outro lado, são retiradas as referências burlescas sobre Miss Paraná, bem como a frase bem humorada que Oswald dizia à Dulce quando avistava o filósofo, o qual tem seu nome grafado de maneira diversa da que fora apresentada em 66. Assim delineada, a cena torna-se outra, ganhando novos contornos que, de certa maneira, a fazem perder em dinamicidade narrativa, dinamicidade que se mantém na abordagem do que se passara no “restaurante das rãs”. A narração dedicada a esse momento em que desponta o interesse em torno da metáfora antropofágica recebe alterações¹⁰³, mas permanece praticamente a mesma – praticamente, pois a referência feita à frase “Tupy or not tupy, that’s the question” é retirada e um fragmento antes apresentado no início do capítulo *Uma subcorrente modernista em São Paulo: A Antropofagia* é ao final dessa cena inserido¹⁰⁴.

¹⁰³ Exemplo das pequenas alterações efetuadas pelo poeta é a frase dita por Tarsila que, apesar de apresentar o mesmo conteúdo, é transcrita em outras palavras – consta na primeira versão: “- Em resumo, isso significa que, teoricamente, deglutindo rãs, somos uns... quase- antropófagos”(BOPP, 1966, p. 70), já na segunda versão: “- Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase- antropófagos”(BOPP, 1977, p. 40).

¹⁰⁴ É o seguinte o fragmento mencionado: “A Antropofagia apontou seus rumos: Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar germens de renovação; retornar a esse

Da mesma maneira, entre acréscimos e supressões, os fatos delineadores da Semana de 22 a preceder o capítulo dedicado à Antropofagia são novamente apresentados de maneira breve, a partir, sobretudo, de supressões. Do primeiro capítulo de *Movimentos Modernistas no Brasil* são destacados alguns tópicos referentes às vanguardas, ao centro artístico parisiense contraposto a São Paulo, ao surgimento da idéia de um festival de Arte Moderna e a concretização do projeto. Tais tópicos são realinhavados de maneira a constituir os *Pontos de vista sobre a Semana de Arte Moderna*, em que alguns trechos, como os que antes finalizavam a narrativa das três noites no Municipal, são reduzidos ou mesmo suprimidos – assim o tópico *Outras Partes do Programa* volta significativamente reduzido, sendo retirado o trecho seguinte, *Encerramento*, o qual trazia informações sobre um almoço entre os promotores da Semana.

Assim também, as referências sobre a exposição de Anita Malfatti, bem como a menção aos salões, aos grupos nos vários estados e as listagens e considerações recortadas dos trabalhos de Wilson Martins e Afrânio Coutinho não são para esse livro transportadas, mesmo porque o foco não se detém mais nos Movimentos Modernistas e sim na Antropofagia. Sobre as referências que o poeta antes fizera a esses dois críticos, vale notar que num dos trechos iniciais do livro de 66 – *Idéia de um Movimento Modernista* – Bopp inserira uma nota em que partindo do texto de Afrânio Coutinho mencionava uma fala de Graça Aranha sobre a necessidade de renovação artística. No texto de 77, essa fala é inserida no corpo textual sem qualquer referência ao livro do crítico do qual ela provinha. Semelhante procedimento é adotado em relação às considerações de Osvaldo Costa sobre o Modernismo, as quais retornam sem que o nome do autor fosse novamente mencionado. É como se nesses momentos assimilasse tais referências de forma a apagar mesmo as marcas, os vestígios, das fontes em que colheu alguns dados.

Essas modificações, bem como o corte e a reorganização de vários fragmentos já existentes para compor um texto que, se parecia ser o mesmo, vai se revelando outro, nos conduzem à percepção dessa característica que perpassa toda a produção de Bopp não como

Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional.” (BOPP, 1977, p. 41). Ainda nessa transposição notamos pequenas alterações como, por exemplo, a retirada de uma frase que constava entre parênteses depois da palavra assombro. Era a seguinte a frase: “O homem antes do arado: ‘- Ué, está estragando terra?’” (BOPP, 1966, p. 64), frase que carrega o tom de dois versos pertencentes a *Cobra Norato* (os versos “ Parecem que fabricam terra.../ Ué! Estão mesmo fabricando terra” (BOPP, 1998, p. 155) e, nesse sentido, era significativa, pois já representava uma marca da íntima relação entre a composição do poema e o impulso antropofágico sob o qual o poeta continuou a tessitura de seus versos.

uma falha, mas um impulso constante de remexer, refazer para lapidar o que parecia estar concluído. Sobre isso Macedo Miranda diria ao apresentar as poesias reunidas em *Putirum* que “Bopp e definitivo são termos que se repelem. (...) Muda sempre, melhora sempre, acrescenta, corta – principalmente corta. Entende que a economia verbal assinala os doentes de perfeição, quer dizer, os realmente saudáveis” e conclui marcando a impossibilidade de uma edição definitiva dos poemas enquanto Bopp atuasse, pois “Ele há de ir às oficinas acrescentar e cortar – principalmente, cortar. De posse do volume impresso, vai entregar-se ainda mais ao mesmo exercício de insatisfação e busca” (MIRANDA, 1969). Esse princípio, notado em relação aos poemas, é verdadeiro também para os textos em prosa, igualmente reveladores, como notamos, desse constante movimento de acrescentar e cortar marcante na composição de *Vida e Morte da Antropofagia*.

E a esse movimento antecede o gesto tantas vezes repetido de recortar e colar. O poeta recorta constantemente trechos já publicados para ampliá-los, modificá-los, modificações que nem sempre ocorrem, e, em seguida, colá-los em novos encadeamentos engendrando diferentes obras. Esse gesto, para Antoine Compagnon, é um modelo do jogo infantil em que pela bricolagem “construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel.” (COMPAGNON, 2007, p. 11). É a partir desse movimento antigo e prazeroso de recortar e colar, que o autor define a citação como

a forma original de todas as práticas do papel (...) a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar e colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra (...) (COMPAGNON, 2007, p. 29-41).

Pela citação o leitor recorta para se apropriar de um dizer alheio e sendo “um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela” (COMPAGNON, 2007, p. 37), essa passagem de um texto ao outro necessita de operações estéticas, marcas que façam com que o que não me pertence se torne parte integrante, livre de rejeições, do que é tecido.

Nas composições boppianas há essa apropriação de considerações alheias, sendo algumas vezes apagadas as marcas indicadoras desse processo, como mencionamos, contudo o que predomina não é a citação do que não lhe pertence e sim o que podemos chamar, tomando certa liberdade em relação ao conceito definido por Compagnon, de citação de si mesmo. Constantemente recortando fragmentos de livros anteriores, recompondo-os, Bopp efetua repetidas vezes a partir de seus próprios escritos esse jogo infantil, a experiência

primeira com o papel. E é significativo que mesmo em suas cartas ele reproduz a prática do recorte. É Guilhermino César a lembrar que o amigo

pegava uma folha de papel, botava na máquina e escrevia bilhetinhos para várias pessoas. Numa folha de papel, escrevia para dez pessoas. Depois, cortava os bilhetes e botava aquelas tiras de papel no envelope. (...) Eu tenho comigo parte da correspondência dele com Athos Damasceno. Ele mandava desenhos pornográficos, cartões bem candangas, porque sabia que Athos gostava dessas coisas caricatas.¹⁰⁵

Inerente à sua escrita está esse processo de recortar, cortar, colar, o que por vezes pode ser considerado algo negativo. Ainda de acordo com Compagnon, a citação “toca no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia” (COMPAGNON, 2007, p. 42) e a cópia é mal vista. Um texto tecido integralmente por palavras copiadas não é aceitável e mesmo a cópia dos próprios escritos não é vista com bons olhos, gerando a impressão de descuido ou acomodação. É nesse limite que os textos de Bopp se fazem e se refazem, às vezes deixando a sensação de que o que lemos são continuamente repetições, mas sempre revelando novas formas e contornos ao que reescreve.

Explorando as possibilidades do que já escrevera o poeta recorta da prosa de *Movimentos Modernistas no Brasil*, das teses antropofágicas, a poesia que daria corpo a grande parte de *Parapoemas*, publicados nas páginas de *Putirum*. Assim, por exemplo, o tópico intitulado *Quadro Rural Brasileiro* quando transportado para poema (como já sugere o título desse livro de poemas) recebe o mesmo título, reproduzindo inicialmente as mesmas palavras arrematadas por versos que não constavam nesse tópico. Nele flagramos inclusive versos pertencentes a poemas anteriores, como os seguintes: “Paisagem deprimida/ com uma linha de mato mutilada a machado” (BOPP, 1998, p. 311), os quais aparecem de maneira semelhante no poema *Caboclo*¹⁰⁶ publicado em *Poemas Brasileiros*. Desse mesmo poema são os versos “Mia um gatinho magro no terreiro: M-i-s-é-r-i-a” (BOPP, 1998, p. 254), os quais reaparecem no mencionado tópico sob a forma “Gatinho magro, no terreiro, mia desconsoladamente: m-i-s-é-r-i-a” (BOPP, 1966, p. 88), o que indica que se a prosa desse livro é ponto de partida para outras construções, ela também é ponto de retorno e não somente em relação ao mencionado *Balet da Cobra Norato*.

¹⁰⁵ In: LIMA, Zé. *Raul Bopp*. Porto Alegre: Tchê! Comunicações LTDA, 1985, p. 93.

¹⁰⁶ Nesse poema estão os seguintes versos: “Os olhos endureceram/ naquela solidão da linha do mato/ mutilado a machado” (BOPP, 1998, p. 254).

Do trecho nomeado *Canoeiros* surgiu o poema *Festa no Amazonas*, assim como nele retorna uma estrofe pertencente a *Marabaxo*¹⁰⁷, publicado em *Urucungo*. Do mesmo modo, em *Área Poética da Antropofagia*, retornam versos de poemas anteriores – como o verso “Mula-sem-cabeça sobe a serra, ver o Brasil como vai” (BOPP, 1966, p. 89) constituinte de *Herança* inserido em *Poemas Brasileiros* –, e dela germinariam dois poemas, *Geografia do mal-assombrado* e *Escravidura*. Assim como esse livro de 66, *Parapoemas* também é ponto de retorno, de colagem de antigos versos e mesmo de poemas inteiros. É o caso de *Putirum*, episódio de *Cobra Norato* presente nas páginas de *Parapoemas*, e *Morte do Colibri*¹⁰⁸, texto que aparecera em *Memórias de um Embaixador*, ganhando posteriormente a forma de versos. Poderíamos estender as menções e exemplos a toda a obra de Bopp, em que os textos estão intimamente ligados uns aos outros de forma a tornar possível, como diz Augusto Massi, “o diálogo das partes com o todo” (MASSI, 1998, p. 34).

Em *Vida e Morte da Antropofagia* mesmo os textos publicados nos anos de atuação modernista retornam, fogem ao esquecimento, para se integrarem a essa ponte feita de recortes e colagens. Recortes que nesse texto de 77 fazem com que pedaços de *Cobra Norato* novamente retornem mediante a narração da gênese do poema, pela qual esse é recontado. Também a cópia de uma carta enviada por Oswald de Andrade a Carlos Drummond de Andrade é inserida na abertura do livro, carta significativa para Bopp, pois documenta sua apresentação como um dos diretores da revista, e significativa para a crítica por conter a notícia da passagem da revista para as páginas do suplemento literário do *Diário de São Paulo* e, sobretudo, por conter algumas considerações de Oswald sobre o afastamento do primeiro diretor da revista, Alcântara Machado¹⁰⁹. Infelizmente na reedição do livro feita em 2008, o fac-símile dessa carta, o qual já havia sido apresentado pelo autor nas páginas de “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo, foi suprimido.

Além disso, os dados biográficos inseridos anteriormente em *Diálogos* e nas *Notas complementares de Movimentos Modernistas no Brasil* ganham nesse novo momento o início e o fim do livro, fazendo-se assim mais marcante a presença do autor e sua biografia nas

¹⁰⁷ É a seguinte a referida estrofe: “Ai yayá, cumé teu nome?/ Meu sinhô não tenho nome./ Me chamo chita riscado/ Camisa daquele home” (BOPP, 1966, p. 87).

¹⁰⁸ *Morte do Colibri* também foi publicado nas folhas avulsas de *Samburá*.

¹⁰⁹ Nessa correspondência Oswald escreve que na passagem da revista para o jornal “Não houve transformação e sim ortodoxia. O Alcântara não entendeu o sentido do movimento, pensou que era troça e publicou durante meses inutilidades amenas. Evidentemente errei em te-lo convidado para dirigir a Revista. Agora a coisa é outra, estão à frente Bopp e Osvaldo Costa, cunhambebes autênticos e leaes. [sic]” (BOPP, 1977, p. 8).

páginas que recompõe (também ao mencionar o término do grupo anexa informações sobre o que fizera após a “debandada”, o que não havia anteriormente). Mesmo ao narrar a Semana, o poeta passa a indicar em nota de rodapé (não deixa para o fim) a informação de que não participara do evento. Mais sucinta, mais coesa, a narrativa dedicada ao grupo antropofágico se refaz pela supressão de tópicos, pela anexação de uns tópicos aos outros, pela lapidação de frases, pela reordenação de trechos e capítulos.

É assim que o capítulo *Literatura Brasileira no seu conjunto histórico* não é suprimido, mas anexado ao início do capítulo dedicado à Antropofagia, o que de certa maneira potencializa a impressão (por nós anteriormente referida) de que para o poeta o Modernismo e, em particular, o movimento antropofágico constituíram pontos fundamentais, e mesmo decisivos, nesse conjunto. Seqüencial à colagem desse texto, que antes constituía um capítulo, é a inserção de considerações sobre o saldo da “reação modernista de 22” e para isso Bopp valeu-se de recortes retirados inclusive do corpo textual de “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo – desse livro é retirado uma afirmação por nós destacada no capítulo anterior, referente ao público reduzido das revistas de arte moderna. As considerações que nesse momento têm lugar, incluindo as instigadas pelo texto de Osvaldo Costa, apresentam um encadeamento de maior coerência e agudeza reflexiva até então apresentada pelo poeta.

Antes, esses trechos inseridos em partes diferentes de um livro, ou ainda em outro livro, não forneciam como agora uma amostra mais coerente e coesa do que de positivo e negativo o poeta percebia no que decorrera de 22. O eixo predominantemente seguido continua o da valorização, o que permanece mesmo pela forma e o lugar em que mantém o Modernismo nas linhas do que antes intitulava o conjunto histórico da literatura, mas a inserção na seqüência dos equívocos e falhas fornece um contraponto a demonstrar a tentativa de um balanço em que pesam e oscilam as duas medidas. Assim, recortando e (re)encadeando fragmentos, suprimindo outros que não deixavam de ser significativos, tornando mais ou menos ricas certas seqüências, Bopp apresenta novamente a mesma história sob novas feições e com um título sugestivo tendo em vista o desfecho que recontara e recriara mesmo em forma de inventário. Mas, o que para ele parecia ser um fim, não o era de fato, assim como um livro seu que, ao parecer encerrado, ressurgiu novamente na(s) obra(s) seguinte(s) pelo marcante gesto boppiano de recortar e colar, reelaborando sua criação, lapidando-a sempre, antropofagicamente.

3.4- Vida e Morte da Antropofagia

“Desprevidadamente, a libido entrou, de mansinho, no Paraíso Antropofágico. Cessou, abruptamente, aquele labor beneditino de trabalho” (BOPP, 1966, p. 94). É desse modo que Raul Bopp reconstrói o momento em que um imprevisto abalaria os rumos de um grupo que planejava, então, a realização de seu primeiro congresso. O romance entre Oswald e Pagu desencadeou a dispersão dos “antropófagos” e a interrupção de tudo o que até então vinha sendo feito e planejado. Bopp, que narrara a trajetória do grupo desde seu início, informa dessa maneira o seu encerramento: “E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época.” (BOPP, 1966, p. 94). Se antes ele recontara a vida, agora passa a falar da morte, dessa última enfatizando o significado pelo uso de expressões dela decorrentes como obituário e inventário.

É assim, como um ciclo irrevogavelmente encerrado, que o poeta descreve em tons de irônico pesar a falência dos projetos nos quais intensamente se engajara. Mediante essas linhas que vão de encontro com o impacto de então, responsável pela impressão de que estava tudo terminado, Lígia Morrone Averbuck tece, dentre outras razões, a seguinte consideração: “Movimentos Modernistas no Brasil e Vida e Morte da Antropofagia, escritos em fase de maturidade, longe da rebeldia juvenil, são o reencontro com o sonho de juventude.” (AVERBUCK, 1986, p. 10). De fato, quando em 66 resgata o itinerário antropofágico, trazendo a público detalhes de sua história, a essa ele confere a importância que representou para a tomada de novos rumos, não somente literários, e diante desse reencontro pela (re)escrita com as propostas, projetos e a relevância dos mesmos, a decepção com o repentino término também retorna à superfície de sua narração, produzindo a sentença e o ponto final pelos quais se inscreve a sugestão de que o caminho trilhado perdera sua razão de ser. E no texto recomposto de 1977 essa sugestão intensifica-se já pelo título com que reapresenta a história do grupo. Vida e Morte, geralmente, são expressões que intitulam biografias de personagens importantes, guardando, assim, um caráter consagrador da trajetória do biografado. Em Bopp, podemos considerar essa via da consagração, como também, considerar o inverso – pelo tom irônico com que narra o fim, essas expressões podem corresponder, digamos assim, a uma piscadela do autor que, por trás da importância desse ciclo, está a jogar

com o seu sentido, a dizer entre um sorriso, meio amargo, que o “biografado” perdera a importância ao naufragar, juntamente com seus planos.

É muitas vezes absorvido pela lembrança do clima daqueles anos agitados que o poeta tece considerações, sobretudo no texto de 66, que parecem terem sido compostas no calor dos acontecimentos. Dessa maneira denomina “velhos canastrões literários” aqueles que “sob disfarces modernistas” prendiam-se ainda ao passado, fonte de uma “poesia bobalhona e sem significação”. Além disso, ao abordar os desentendimentos que culminaram no afastamento de Mário de Andrade do grupo, Bopp elege como razão o desinteresse de Mário em atuar num movimento do qual não era “o único chefe”, razão que no texto de 1977 é substituída por uma consideração mais amena e amadurecida – o autor de *Macunaíma* “sentia-se satisfeito com a popularidade que lhe coube no inventário da Semana (...). Preferia ficar em sossego.” (BOPP, 1977, p. 43). Assim como suprimira o juízo anterior sobre Mário de Andrade, a frase conclusiva do *Inventário da Antropofagia* é também posteriormente suprimida, frase pela qual lemos a última afirmação da falência do movimento, o que diminui, mas não apaga o tom de irônica decepção presente nas afirmações que se mantiveram. Diz o poeta:

A arca antropofágica encalhou em São Paulo, com êsse farto material à bordo. Urubú foi ver se as águas tinham baixado. Não voltou mais. Houve imprevistos na descida.

Os grandes planos de reação e renovação ficaram num deixa-estar ou acomodaram-se em variantes cosmopolitas. A experiência brasileira do grupo perdeu o seu significado inicial. E a Antropofagia ficou nisso, abalada por implicações humanas, num estado de colisão, perdida, falida, inacabada¹¹⁰. (BOPP, 1966, p. 99).

Bopp enfatiza o fim, os imprevistos que deixaram a Antropofagia e seus “grandes planos” falida, perdida e inacabada, fazendo trocadilhos em torno das palavras arca e descida, a primeira remetendo-nos ao dizer de Osvaldo Costa, segundo o qual Deus fraquejou ao deixar Noé sobreviver e por isso os antropófagos vinham comer Noé, de quem restava a arca, e a segunda indicando a descida antropofágica, expressão que, antes tomada num sentido positivo, intitulou um artigo do mesmo Osvaldo Costa a partir daí tornando-se corrente. Escrevendo anos após o desenrolar dos fatos, o poeta retorna aos principais acontecimentos e se detém naquela sensação primeira de que nada servira, pois restaram inacabados os projetos que divulgava com seriedade.

¹¹⁰ Aqui transcrevemos a frase final que, na transposição do texto em *Vida e Morte da Antropofagia*, foi retirada.

Os projetos e teses desmembrados no último número publicado na Revista, os quais mencionamos num momento anterior, Bopp os resgatou em seu livro, como também resgatara a informação de um congresso cuja data idealizada já prenunciava (partindo do dia escolhido por Oswald para dar uma festa) em trecho inserido na Revista em 1928: “Vamos fazer um levantamento topographico da moral brasileira, a funda sexualidade do nosso povo. Vamos rever a história, daqui e da Europa. Festejar o dia 11 de Outubro, o ultimo dia da America livre, pura, descolombisada, encantada e bravia.”¹¹¹. Ele recompõe poeticamente os planos, narra à sua maneira a trajetória, ressalta a importância do Movimento, mas não vai além do que os fizera naufragar, não ultrapassa o momento de abalo, “aprisiona o tempo”, em expressão de Lígia Morrone Averbuck. Para ele o urubu, animal emblemático por devorar os restos, “foi ver se as águas tinham baixado” e “não voltou mais”. Mas as águas baixaram e parte desse material seria recolocada na ordem do dia por Oswald de Andrade, que resgatara a Antropofagia em seus escritos, os quais são anteriores à reconstrução dos acontecimentos empreendida por Bopp. Também a crítica passaria a atuar a favor desse resgate.

A última página de *Vida e Morte da Antropofagia*, dedicada a um breve perfil de Oswald, o qual ao lado de Tarsila foi, de acordo com as palavras do inventário, “elemento de agressão e resistência” responsável por colocar a “Antropofagia no cartaz, com uma técnica de valorização” (BOPP, 1966, p. 97), traz a informação de que o autor de *João Miramar*, após os anos de militância no Partido Comunista, “acomodou suas idéias numa órbita filosófica” (BOPP, 1977, p. 94). Constitui essa a única menção às excursões filosóficas pelas quais novamente Oswald traria à tona a Antropofagia não somente como metáfora, mas ideal utópico, ideal que já se desenhava de forma mais esquemática na década de 20. Outro perfil do amigo Bopp traçara em páginas precedentes, revelando um traço de sua personalidade que sinaliza a necessidade por ele exprimida de um resgate das idéias que lançara. Oswald “Tinha qualquer coisa de cavaleiro andante, com ‘missões’ a cumprir, em face de um mundo em plena expansão (...)” (BOPP, 1966, p. 68), um “cavaleiro andante” que se engajara politicamente e, posteriormente, ensejando uma cátedra na Universidade, delineou com mais vagar um caminho rumo a uma sociedade renovada, de base matriarcal. E é válido, antes de retornar às páginas de Bopp, tecer uma pequena digressão sobre esses escritos em que Oswald de Andrade retorna à Antropofagia, conferindo-lhe nova vida.

¹¹¹ Trecho retirado do texto *Schema ao Tristão de Athayde*. In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições- 1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

3.5- A Antropofagia revivida por Oswald de Andrade e pela crítica

Em sua tese *A crise da Filosofia Messiânica*, de 1950, e em textos que recolheu sob o título *A Marcha das Utopias*, Oswald de Andrade deu nova ênfase e amplitude a alguns conceitos lançados em Manifesto, bem como nos fragmentos que desse pareciam ser a continuação, publicados na Revista em sua segunda denteição. Dizia ele em Março de 1929:

A descida antropofagica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo. Dá ao homem o sentido verdadeiro da vida, cujo segredo está – o que os sábios ignoram – na transformação do tabú em totem (...). A humanidade nunca deixou de agir antropofagicamente. Conquista espiritual a cacete.¹¹²

Palavras essas que vão ao encontro de algumas considerações presentes no Manifesto, tais como “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”, “A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” e “A transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, 1970, p. 13-14-15), transformação que ele novamente defenderia em sua tese. A Antropofagia almejava ir além das discussões e reformas estéticas para repensar questões culturais, políticas e sociais e, assim, propor caminhos para uma renovação em sentido amplo. Apesar da direção predominante da Revista em seu segundo momento ser a da provocação estética, ali encontram-se esboçados os “grandes planos”, em expressão de Raul Bopp, que propunham algumas reformas, antes mencionadas, tais como a instituição do divórcio, nacionalização da imprensa, substituição das academias por laboratórios de pesquisa (laboratórios que, de certa maneira, foram concretizados pelas Universidades), entre outras.

Se, como afirma Bopp em opinião compartilhada por Oswald de Andrade e Osvaldo Costa, em 22 “O movimento modernista desencadeou uma forte reação contra o mau gosto”, mas por ter se fixado somente no fator estético não havia “trazido um pensamento nôvo, capaz de condensar as preocupações do momento” (BOPP, 1966, p. 65-66), a Antropofagia vinha, como sugerem os textos de seus integrantes, preencher essa lacuna. É nesse sentido que Oswald afirma que do Modernismo a Antropofagia foi o “lancinante divisor das águas” (ANDRADE, 2004, p. 165) que, com os olhos no futuro, propôs mudanças, sem que para isso se recusasse toda e qualquer influência estrangeira. Para ambos, Bopp e Oswald, ela “marcou

¹¹² In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Denteições-1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

época”, como diz o primeiro, contudo seria para o segundo que a validade teórica do que fora proposto continuaria a ressoar como possibilidade viva, retirada do passado para refazer-se numa nova atualidade.

Em seus textos da década de 50, Oswald de Andrade desdobrou alguns conceitos fundamentais que lançara fragmentariamente nas edições da Revista de Antropofagia. Mantendo características que lhe são próprias, como a concisão e a agilidade responsáveis por aglomerar em um curto espaço séries de filósofos, teólogos e antropólogos, sua escrita constrói pontes que ligam seus antigos postulados a uma teoria cuja formulação é ainda a morada do ideal de “uma realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 1970, p. 19) com que encerra o Manifesto.

Na tese *A Crise da Filosofia Messiânica* o conceito de Antropofagia ritual retorna em oposição àquela realizada por contingência, por fome e necessidade de sobrevivência. A primeira é a que lhe interessa, a qual, de acordo com suas palavras, remonta a Homero e às cidades de “elevada cultura” como as incas e astecas, indicando uma “visão de mundo”, uma operação de “transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável” (ANDRADE, 1970, p. 77). Com base na constatação da importância dessa operação de transformação positiva, ocorrida nos ritos das sociedades primitivas, é que o autor realizará a distinção entre “dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado”, sendo aquele “o mundo do primitivo. Este o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este uma cultura messiânica” (ANDRADE, 1970, p. 78).

Trazendo à tona as leituras que fizera dos trabalhos de Freud, Nietzsche, Karl Marx, Friedrich Engels, entre tantos outros, Oswald afirma que a “ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (ANDRADE, 1970, p. 79), do que derivaria a divisão e luta de classes. Nessa ruptura e conseqüente advento da sociedade patriarcal, o sacerdócio – ócio sagrado – teria um papel importante tanto nas relações de poder como na manutenção da ordem escravocrata. Para o autor, o messianismo, pelo qual emerge o sacerdócio, seria fundamental para o Patriarcado por ser um meio de manter passivos e subjugados com promessas de felicidades futuras aqueles que eram explorados. Seria pelas diversas faces do messianismo, desde a antiguidade até as formas modernas representadas pelo fascismo e mesmo pela experiência

comunista da União Soviética, que o valor moral do trabalho se propagaria em oposição ao ócio lúdico e prazeroso vigente nas comunidades primitivas.

Em tais comunidades os viajantes europeus depararam-se com uma realidade tão diversa da que viviam que, segundo Oswald em *A Marcha das Utopias*, no lugar de desejarem também esse modo ocioso de viver, se tornariam porta-vozes, por intermédio de obras como a de Thomas Morus, de um paradoxo em que “a descoberta do homem ocioso da selva americana” trouxe “à luz e à ação grandes propósitos de organização social do trabalho” (ANDRADE, 1970, p. 160). A ilha de Utopia, descrita por um viajante que regressara do “novo mundo”, lugar em que todos viviam em igualdade, numa sociedade pretensamente sem classes, mas que não abdicara de um rei, é por Morus contraposta à Inglaterra corrupta, assolada por crimes, inclusive os da realeza. Na ilha, em que todos possuem e desejam o trabalho, não há motivos nem brechas para crimes, uma vez que sob a tutela de um governante justo todos possuem o necessário à sobrevivência, ocorrendo mesmo um apagamento das diferenças pessoais se necessário for para a harmonia do grupo (se preciso os utopianos trabalham não de acordo com seu desejo, sua escolha pessoal, mas de acordo com a necessidade do grupo). Para Morus, um austero católico, o ócio era negativo a ponto de converter-se em uma das razões pelas quais os crimes aumentavam na Inglaterra, sendo a partir do elogio do trabalho que delineia sua *Utopia ou O tratado da melhor forma de governo*.

Esses e demais relatos nos quais um lugar outro, distante da Europa, ganha tons de paraíso, Oswald de Andrade destaca como afirmação de que “A geografia das Utopias situa-se na América” sendo tais utopias uma “consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América” (ANDRADE, 1970, p. 149-151). Partindo dessa constatação, Oswald inverte o sentido negativo do ócio e o caminho trilhado por autores como Morus, que recusam essa característica primitiva, para construir a sua utopia. E se, como ele diz, “No fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto” (ANDRADE, 1970, p. 194), pode-se dizer que seu protesto contra a sociedade patriarcal e sua cultura messiânica, baseada na opressão e na exploração da força de trabalho, guardava o sonho de retorno ao modelo matriarcal, o qual sugere por intermédio do seguinte esquema: tese – o homem natural; antítese – o homem civilizado; síntese – o homem natural tecnizado.

De acordo com sua teoria, encontramos-nos no segundo termo desse esquema, no qual ocorre a negação do homem natural, e caminhamos para a síntese “enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura” pela qual o homem irá “restituir a si mesmo (...) o seu instinto lúdico” (ANDRADE, 1970, p. 83). Ultrapassada a dependência do negócio – negação do ócio – seria possível aproveitar os benefícios da técnica advindos do trabalho para a constituição de uma sociedade em que todos possam gozar o ócio, como o fazia o homem primitivo, ou natural. De certa maneira, constitui essa formulação uma resposta mais elaborada às críticas que Oswald recebeu devido às considerações que engendrou em torno do “contato com o Brasil Caraíba”, “o homem natural”, “a Revolução Caraíba”¹¹³. Algumas vezes, ao folhear as páginas da Revista de Antropofagia, nos deparamos com declarações como as seguintes: “Quanto ao equívoco de se pensar que eu quero é a tanga, afirmo e provarei que todo o progresso real humano é patrimonio do homem antropofagico”; “A Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporanea (...). O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio”¹¹⁴.

Desse modo Oswald de Andrade rebatia as críticas dirigidas à retomada por ele engendrada da figura do primitivo, ensaiando conciliar essa figura com a civilização dos homens “de casaca e de avião”. O projeto de união da floresta e da escola esboçado em Pau-Brasil aqui retornava, o que fica mais evidente em sua tese ao lançar mão da etimologia da palavra ócio que “em grego é *sxolé*, donde se deriva escola”, ou seja, os ociosos, cuja figura emblemática é, para ele, o indígena, eram aqueles que dedicavam-se “às conquistas do espírito” (ANDRADE, 1970, p. 82). A reconquista dessa condição é o caminho a que a própria técnica conduziria o homem. Quando “os fusos trabalham sozinhos” é a frase de Aristóteles constantemente repetida por Oswald como expressão dessa nova sociedade na qual as máquinas, os fusos, trabalhariam sozinhos, permitindo ao homem o prazer de dedicar-se apenas às atividades lúdicas, ou ainda à atividade nenhuma, abrindo-lhe assim a possibilidade

¹¹³ Trechos retirados do Manifesto Antropófago in ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

¹¹⁴ In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições-1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

de abandonar “sua condição de escravo” e penetrar “de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro Matriarcado que se anuncia” (ANDRADE, 1970, p. 83).

A técnica estaria a serviço do homem e não o contrário, sendo por essa medida e esse sonho que o poeta tenta desfazer uma contradição apontada mesmo por seus contemporâneos. Dessa maneira, ele ensaia com base nos filósofos que “devorou” novamente afirmar seu ideal de uma sociedade que não correspondia a um regresso aos tempos primordiais com a negação de tudo o que até então fora feito e produzido, o que nem seria possível, mas um reencontro de uma condição primeira, mais lúdica e igualitária, por meio das possibilidades que o avanço técnico nos forneceria. Nessas considerações, Oswald esboça uma trilha inversa à da História, uma trilha que se dá não de forma linear, mas circular, como ponto de partida e de retorno, em que as comunidades a partir das quais os europeus deram margem às utopias são retomadas como modelo, como via possível de uma felicidade em sociedade que mesmo as experiências comunistas, pautadas em projetos igualitários, não lograram alcançar. Após naufragados os ideais que impulsionaram o poeta a engajar-se no Partido Comunista, ele retorna ao antigo sonho do Matriarcado, adormecido na Antropofagia que resgatara.

Tecendo o avesso da Utopia de Morus, que das sociedades do ócio – estranhas como afirma Pierre Clastres¹¹⁵ ao olhar europeu, que negativando o ócio tentaria exorcizá-lo – construiu um sistema de trabalho, Oswald devolve ao ócio sua dimensão positiva, assim como à antropofagia conferira a mesma dimensão, recobrando de valor essas “primeiras sociedades do lazer, primeiras sociedades da abundância”, como afirma Clastres (1982, p. 214), abundância correspondente a um tempo mínimo de trabalho. No dizer de Benedito Nunes, “A Idade do Ócio” anunciada por Oswald é “a Idade de Ouro transposta do passado mítico para o futuro utópico” (NUNES, 1979, p. 70), a Idade de Ouro novamente anunciada pela América e na voz de um americano, não de um europeu. Se por esse lado, desejando o ócio, é um avesso de ideais como os do autor inglês, por outro sua tese é ainda Utopia, um não-lugar, linha de escape das contingências históricas, que se faz num reencontro com o tempo mítico, tempo das origens representadas pelo matriarcado.

Mesmo constituindo uma continuação, um resgate dos antigos ideais, não foram esses passeios filosóficos que mais instigaram a crítica. São, sobretudo, os textos lançados na década de 20 os que mais despertaram e despertam diversas menções e estudos. A

¹¹⁵ Aqui nos referimos ao texto *A Sociedade contra o Estado – Pesquisas de Antropologia Política*.

antropofagia passou a ser foco de interesse especialmente por apresentar-se como uma nova maneira de se abordar as relações entre nacional e estrangeiro constituintes de uma identidade que não se queria cópia ou mero reflexo do outro, mais especificamente do europeu. É mediante esse rico filão que a diferenciava de outras propostas as quais, em ensaios de afirmação identitária, afastavam, ou mesmo tentavam apagar, o fluxo necessário de influências, que as palavras lançadas no Manifesto deram ensejo a várias reflexões e polêmicas.

Polêmico foi o estudo composto em 1968 por Heitor Martins, o qual trazia por subtítulo *Introdução ao Estudo das Origens da Antropofagia*. Ao iniciar suas considerações sobre a obra do poeta, o autor tece a ressalva de que

O interesse básico, ao pôr em dúvida a originalidade, nacionalidade e validade do movimento não é o de negar sua importância, no restrito âmbito daqueles anos finais da década de 20. É antes de tudo a necessidade crítica de se chamar a atenção para a carência de uma postulação mais honesta e condizente com as intenções dos antropófagos. O que se procura fazer hoje com a Antropofagia – esta oficialização a que a vanguarda atuante a reduz, extremando seus princípios – vai transformando-a quase em academicismo e instaurando uma confraria da qual são excluídos os heréticos. (MARTINS, 1973, p. 12).

Pode-se dizer que, dentre os que se punham a reler as propostas lançadas em 28, inclusive a mencionada vanguarda concretista encarnada principalmente por Haroldo e Augusto de Campos, os quais engendraram juízos positivos em torno da poética oswaldiana, Heitor Martins era um herético, em sua própria expressão, que se pôs a questionar a validade do que fora postulado em Manifesto. Para ele, os estudos realizados por ocasião dos quarenta anos da Antropofagia detinham-se nos mesmos aspectos superficiais, consagrando-a sem tocar em seus limites. Visando desmistificar o que diz parecer um “filho sem pai”, “dragão todo poderoso dos anos finais da década de 1920” (MARTINS, 1973, p. 11), ele passa a buscar as origens do Movimento nas vanguardas européias, sobretudo, no Dadaísmo de Francis Picabia, autor do Manifeste Cannibale e responsável pela revista Cannibale – daí a raiz do título de seu artigo, *Canibais europeus e antropófagos brasileiros*.

Comparando o escritor brasileiro com os europeus, especialmente com aqueles com que tivera contato em viagens à Europa (como Cendrars), e analisando o Manifesto Antropófago com base naquele que considera seu predecessor, Martins chega à conclusão de que era inegável “a clara dependência da antropofagia brasileira à metáfora e ao conceito expressos

pelo grupo de Picabia”, sendo Oswald de Andrade “um artista brasileiro mediano”, “um divulgador de certos experimentalismos europeus”. (MARTINS, 1973, p. 16-33-36). Para o crítico, o poeta ao lançar como autêntica uma proposta que se revelava cópia do modelo europeu, a essa proposta prendendo-se, não teria alcançado “a verdadeira experiência nacional” efetivada por Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Desse modo, apontando como falha o vínculo com uma discussão que se tecia entre intelectuais europeus que resgataram a figura do canibal, síntese de impulsos agressivos, Martins julga negativamente obra e autor, para isso valendo-se dos critérios da originalidade e nacionalidade – o que gera um estranho paradoxo em que, ao julgar a Antropofagia, a medida utilizada foi a da “pureza” de uma experiência que deveria ser original, nacional, sem vínculos estrangeiros predecessores, medida oposta ao que traz em si a própria metáfora antropofágica.

Contra essa posição levantou-se Benedito Nunes que, em seu texto *Oswald Canibal*, recompôs a relevância do poeta e de sua proposta, afirmando que em nada essa se tornava menor pela constatação do contato ocorrido com a vanguarda européia. Caminhando na contramão do que dissera Heitor Martins, Benedito Nunes lê esse contato não como uma falha, mas como um gesto natural e enriquecedor de estar a par de seu tempo, participando das discussões então vigentes visando, sob um novo olhar, contribuir com a sua atualidade. Do mesmo modo, Augusto de Campos afirma que, apesar do Manifesto de Picabia preceder o de Oswald, ambos não são similares e tão pouco um seria cópia do outro. Deixando aberta a possibilidade sugerida por Martins, de que o poeta teria entrado em contato com os dadaístas durante suas viagens, Campos segue o caminho inverso ao pautar as singularidades e a relevância da Antropofagia, afirmando que do Dadaísmo provinha “um niilismo que nada tem a ver com a generosa utopia ideológica da nossa Antropofagia” e conclui que essa não se parecia em nada “com seus antecessores picabianos, por mais que os bandeirinhas da nossa crítica judiciativa queiram pilhar Oswald em impedimento.”¹¹⁶ (aqui a menção velada a Heitor Martins).

Essa divergência da crítica é, de certa forma, emblemática dos rumos que tomariam os diversos intérpretes da Antropofagia – por um lado aqueles que lêem em chave positiva e valorativa os postulados oswaldianos e, por outro, aqueles que colocam em cheque a validade

¹¹⁶ Em prefácio à *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições- 1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

e relevância dos mesmos. Na mesma linha do autor de *Canibais europeus e antropófagos brasileiros* está, por exemplo, Francisco Foot Hardman que, em seu texto *Algumas fantasias de Brasil: O Modernismo paulista e a nova naturalidade da nação*, tece críticas não à influência das vanguardas, mas à possível fragilidade e incoerência das considerações constituintes tanto de Pau-Brasil como da Antropofagia. De acordo com ele, a crítica de autores como Haroldo de Campos abriram uma trilha que mitificou o valor e a viabilidade das obras e propostas de Oswald de Andrade, as quais seriam na realidade falsos lugares de alteridade.

Mais numerosos parecem ser aqueles que, como Benedito Nunes e Augusto de Campos, tomam a via oposta da que tomaram esses dois estudiosos mencionados. É no sentido da valorização que Antonio Candido afirma que Oswald de Andrade recebeu com “inventividade original” as sugestões advindas das vanguardas, construindo a partir do primitivismo “uma interpretação fecunda da cultura brasileira como assimilação destruidora e recriadora da cultura européia, com vistas a uma civilização desrecalcada e antiautoritária (...)” (CANDIDO, 2007, p. 92). Também Eneida Leal Cunha, considerando o “movimento original” de interpretação das relações entre culturas, afirma ser a Antropofagia “a grande descoberta de Oswald”, o qual leu em chave positiva o canibalismo que, em obras como *Caramuru*, constituía uma marca selvagem a ser apagada, construindo assim uma via pela qual se esboça “a possibilidade de enfrentar diferencialmente a questão da cultura e da literatura dependentes” (LEAL, 1995, p. 53-54). Nesse mesmo sentido Vera Lúcia Follain de Figueiredo dirá ser a Antropofagia “uma tentativa de afirmação da nossa alteridade a partir da conquista de uma liberdade de leitura – ver, ler, com olhos livres (...)” (FIGUEIREDO, 1995, p. 88).

Contrariamente ao veio que conduziu as considerações de Heitor Martins, Adriano Bitarães Netto, em seu livro dedicado à Antropofagia, ressalta a importância do Movimento de 28 e tocando na discussão que se instalou entre Martins e Benedito Nunes, toma a posição desse último, afirmando que analisar o Movimento de maneira a buscar o que nela há “de original e de reprodução” é reduzir sua “complexidade e riqueza” (NETTO, 2004, p. 126) tanto estética como ideológica. É igualmente no sentido oposto do que dissera o crítico de *Canibais europeus e antropófagos brasileiros* sobre a Antropofagia como conceito, segundo ele “um pobre conceito, cuja origem se perde na noite dos tempos” (MARTINS, 1973, p. 18), que Maria Cândida Ferreira de Almeida, em estudo recente, retoma esse conceito como um

momento rico em que a imagem do canibal, presente na literatura brasileira desde os primórdios rastreados pela historiografia, ressoa para além da documentação e da ficção.

Em seu trabalho a autora aborda o canibal como um topos que perpassa a literatura tanto pelos antigos textos dos cronistas, como pelos textos contemporâneos tais como *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, e *Meu Querido Canibal*, de Antônio Torres, nesses assumindo feições e significados diversos. Passando por esses e outros textos, nos quais o canibalismo é tomado ora como contingência, ora como instinto agressivo e maléfico ou ainda como um ritual pelo qual se explica como simbologia o que parecia inaceitável ao olhar estrangeiro, Maria Cândida aponta a Antropofagia de Oswald como um ponto fundamental na trajetória desse topos uma vez que conferiu-lhe a dimensão de “um modelo de produção da cultura brasileira”, “uma espécie de contracanibalismo descolonizador” (ALMEIDA, 2002, p. 21-96).

Sem deixar de pontuar o texto de Martins como modelo de uma crítica devedora da “velha noção de influência” – texto que tornou-se para diversos estudiosos paradigma de um juízo equivocado – a autora ressalta a relevância, reavivada pelas discussões contemporâneas, das considerações do poeta e conclui: “a antropofagia permanece em todas as mídias. Tomada como vanguarda, permanece vanguarda, instiga o pensamento, a criação, o debate contemporâneos.” (ALMEIDA, 2002, p. 278). De fato, ela permanece acendendo debates e controvérsias, faz germinar “avaliações opostas”, como diz Vera Lúcia Follain, continua viva como afirma Haroldo de Campos no prefácio à Revista. E se ela vive, a sentença de Bopp, que decretara sua morte, revela-se em desacordo com a atividade crítica que, desde a década de 60, passara a dar intensa atenção ao ideário antropofágico.

Sua afirmação é significativa por trazer à tona sua impressão correspondente ao momento de dispersão do grupo, em que os projetos foram deixados sem conclusão, contudo eles voltariam a ocupar a escrita de Oswald e tornariam a despertar cada vez mais interesse, tornando-se a via pela qual a história recontada por Bopp receberia menções em alguns trabalhos, tais como os de João Luiz Lafetá, Marcia Camargos, Benedito Nunes em prefácio a *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* e Maria Cândida Ferreira de Almeida que citou o texto boppiano como uma das versões possíveis do início do grupo antropofágico, sendo a

história mencionada por Aracy Amaral em *Tarsila: sua obra e seu tempo* a segunda versão mencionada¹¹⁷.

A Antropofagia passou a constituir o cerne de diversas reflexões, do que esboçamos uma pequena amostra pela menção de alguns autores num encadeamento de juízos contrários e favoráveis que se estenderia em diversas páginas se pretendêssemos uma listagem mais ampla e completa. Listagem que abarcaria inclusive livros de ficção, como o que traz nas aventuras em busca do Eldorado do negro Pitum novamente a *Utopia Selvagem*, reinventada por Darcy Ribeiro que, em suas páginas, não deixa de assim inserir a lembrança do “Grito Antropofágico” de 28: “Comemos com Oswald nosso repasto mais sério e severo de assunção do nosso ser, diante da estrangeirada. Com ele, pela primeira vez gargalhamos: - Ali vem a nossa comida pulando.” (2007, p. 25). E mesmo na obra de Raul Bopp, apesar de ali estar a afirmação de seu fim, ela continuaria tendo um lugar de retorno pela poesia, na qual o interesse e a abordagem recorrente das questões relacionadas ao país, sua cultura e constituição, que permearam as pesquisas dos “antropófagos” continuariam vivos na tessitura de seus poemas, como um fio entrelaçador de praticamente todos os seus versos. E é por esse viés, da busca de um Brasil em suas lendas e raízes, que ele leu e reescreveu a proposta antropofágica.

3.6- “- Vem cá Brasil. Deixe eu ler a sua mão, menino”¹¹⁸

Ao recompor o itinerário antropofágico, Raul Bopp indica o que considera ser os rumos apontados pela Antropofagia após uma fase inicial de “preparação de terreno às gerações que estavam por chegar”: “Debaixo de um Brasil, de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar germes de renovação” (BOPP, 1966, p. 63-64). E

¹¹⁷ Aracy Amaral reconstitui o início do grupo a partir do batismo de um quadro de Tarsila, *Abaporu*, por Oswald e Bopp. Na realidade essa versão não exclui ou contradiz a de Bopp, pois essa cena, seqüencial ao episódio do restaurante das rãs, também é rapidamente mencionada pelo poeta como o ponto de partida do Movimento.

¹¹⁸ Verso inicial do poema *Buena-Dicha Geográfica*. In: BOPP, Raul. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978, p. 67.

esse “outro Brasil” ele ensaiou descrever no tópico *Área Poética da Antropofagia*, como no seguinte fragmento:

Somos um Brasil fora de medidas, de contornos fortes (...) Temos uma geografia do mal-assombrado, de mandinga e mato, com pussangas, e banhos de cheiro. (...) Temos regiões de terra-longe, com áreas de magicismo (...) Tudo isso tem fundas raízes na terra, de um sabor próprio e sem misturas. (BOPP, 1966, p. 89-90).

Tais considerações podem soar estranhas como expressão de possíveis conceitos e planos antropofágicos, já que destoam do caráter de abertura e multiplicidade tido como inerente à proposta de devoração encetada pelo grupo. Interpretando a descida antropofágica como busca de “fontes genuínas, ainda puras”, o poeta vai na contramão da condição plural tecida pelo fluxo de influências entre elementos díspares, projetando uma pureza da qual se faziam contrários os antropófagos em críticas a tendências tecidas num nacionalismo cerrado, como a apresentada, por exemplo, pelo Verde-amarelismo. Contudo, mesmo indicando esse movimento inverso ao da abertura antropofágica, não se pode dizer que Bopp tenha assim esboçado um veio oposto àqueles expressos em textos lançados na Revista em 28 e 29, uma vez que nesses encontramos tanto a possibilidade do diálogo com o outro estrangeiro e conseqüente absorção de suas qualidades, como a necessidade de se reencontrar o que seria próprio e original da cultura brasileira.

Assim, da mesma maneira em que se lê no Manifesto a afirmação “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” ao lado da valorização do período pré-cabralino – “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” –, período anterior ao contato com o outro e à violência civilizacional da qual um dos símbolos é a roupa imposta aos índios, “A reação contra o homem vestido” (ANDRADE, 1970, p. 13-18-14), também em algumas sentenças lançadas na Revista encontraremos esse movimento pendular entre o diálogo, a absorção, e a rejeição em favor da felicidade nativa. Nesse sentido se inscreve o seguinte trecho composto por Oswald de Andrade:

A Antropofagia identifica o conflito existente entre o Brasil Caraíba, verdadeiro, e o outro que só traz o nome. Porque no Brasil ha a distinguir a elite, européa, do povo, brasileiro. Ficamos com este, contra aquela. Em função do mameluco, do europeu descontente, do bom aventureiro absorvido pelo índio, e contra a catequese, contra a mentalidade reinol, contra a cultura ocidental, contra o governador, contra o escrivão, contra o Santo Ofício. E assim, havemos de construir, no Brasil, a nação brasileira.¹¹⁹

¹¹⁹ Texto publicado em 24/03/1929. In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições- 1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, 1976.

Nele, a marca do conflito entre dois Brasis nos faz retornar à divisão feita por Bopp também entre um Brasil externo e outro profundo, esse denominado por Oswald de “verdadeiro” “Brasil Caraíba”. Era esse último o que se buscava, nessa síntese oswaldiana abarcando o mestiço, o índio e o aventureiro por aquele absorvido, o europeu descontente e negando a elite européia e todos os agentes ou símbolos da opressão colonial. Por vezes acolhendo o estrangeiro em sua síntese, por vezes afastando-o ao generalizar a repulsa à “cultura ocidental” oposta àquela do Brasil Caraíba, a proposta antropofágica guarda em si, unido ao esboço de abertura dos portos, o projeto de construção da “nação brasileira”, diferenciada e legítima.

A questão identitária ali se agitava sob a forma de devoração do que interessava e rejeição daquilo considerado inaproveitável. O desejo e a fome do outro, da alteridade, evidencia ao mesmo tempo uma falta e uma reunião de diferenças. Não há como sustentar um corpo uno, apartado da influência de outrem, já que esse corpo sempre foi múltiplo e se alimenta dessa multiplicidade. No ato, que se torna ritual, de devorar o “inimigo” para absorver suas forças, o devorador não aniquila esse inimigo (que é igualmente plural), e sim lhe dá uma nova vida, compartilhando a pluralidade e a diferença. E esse processo é marcado pela violência constituinte de uma maneira de reação e de afirmação diante do outro, do europeu. Tal afirmação carrega em alguns momentos uma rejeição tão radical em favor da construção de um projeto nacional, que as idéias tecidas pelos antropófagos geram por vezes a impressão de estarem suspensas num fio tênue entre a repetição polêmica de fórmulas passadas e a elaboração de algo novo e relevante, daí instigarem tantos juízos opostos por parte da crítica literária.

Dessa “dupla maneira de devoração antropófaga: absorção e rejeição” (LAFETÁ, 2000, p. 163) João Luiz Lafetá diz ser um processo de assimilação nacionalizadora integrado ao solo comum dos movimentos da década de 20, como o Verde-amarelo, o solo da “construção de um ‘Brasil brasileiro’, de uma cultura genuinamente nacional” tecida pela “valorização do que é integrado à terra. Onde a figura do índio, que simbolicamente representa a alma do brasileiro” (LAFETÁ, 2000, p. 163). De acordo com o autor, tanto o grupo de Oswald como o de Plínio Salgado retomaram simbolicamente a figura do indígena com sinais trocados, pois se para o segundo o índio fora destruído permanecendo integrado ao colonizador e na “alma

brasileira”, para o primeiro é o índio que destrói, devora, o colonizador assimilando desse os “elementos úteis” (LAFETÁ, 2000, p. 162).

Nesse sentido, Lígia Morrone Averbuck, notando alguns aspectos similares entre as plataformas dos dois grupos, afirma que o “nhenguaçu verde-amarelo (...) representa, na verdade, um substancial fechamento em relação às idéias de Oswald de Andrade” (1986, p. 16), o qual contribuiu nas publicações do grupo “adversário”, assim como os integrantes desse participaram da Revista de Antropofagia em suas primeiras edições. A Antropofagia apresentava um passo a mais em relação à questão nacional ao propor que não era preciso afastar completamente o outro para se encontrar o especificamente nosso¹²⁰. Mas, ainda é o específico, o nosso, as raízes que se quer encontrar no avesso do necessário fluxo de influências, o que nos encaminha à consideração da autora, segunda a qual “apesar da significativa posição da corrente no núcleo das idéias nacionalistas modernistas, este foi, ainda, um movimento marcado por fundas contradições.” (AVERBUCK, 1986, p. 17).

No dizer de Benedito Nunes (1979, p. 34), “No ‘antropofagismo’ tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório”. Disso são exemplares a busca de um fabulário constituinte de um arcabouço coletivo e a negação da memória (como mencionamos no primeiro capítulo); o desejo de retorno a uma condição lúdica, livre de proibições, representada pelas comunidades indígenas e a impossibilidade de recusar o que sob a égide da opressão nascida do colonizador foi construído; a assimilação do outro e a negação do mesmo em favor do que já havia em si; o anseio de acertar o passo com o progresso técnico e a necessidade de redescobrir o passado em favor de uma afirmação, diferenciação, nacional. Rejeitando a sociedade patriarcal e não podendo retornar à idealizada condição de um Matriarcado, Oswald ensaia solucionar esse impasse, como vimos, prevendo uma nova Idade de Ouro cujo caminho se tece numa síntese em que habita o índio, os ganhos positivos da civilização e o outro a ser devorado. E assim, propondo um modelo que abarca extremos sem em nenhum deles habitar, resta-lhe um lugar de fronteira, ou um não lugar – utopia.

Apesar de retrabalhado o impasse permanece, conferindo ao antropófago um entre lugar semelhante àquele que se fez morada do zagaieiro criado por Guimarães Rosa em *Meu Tio o*

¹²⁰ Sobre isso, revendo as antigas polêmicas e ressaltando o diferencial da Antropofagia em relação ao Verde-amarelismo, Oswald diria em 44 em seu balanço do Modernismo que não era possível excluir o europeu das coordenadas culturais propostas, pois “Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas (...)” (ANDRADE, 2004, p. 164), como a realizada pelo grupo de Plínio.

Iauaretê. Filho de uma índia com um branco, criado numa tribo e, posteriormente, levado ao convívio do pai que lhe dá um nome cristão, o narrador-protagonista é contratado por um fazendeiro para “desonçar” certas paragens do sertão. Ele, que possuía como totem indígena o jaguar, na solidão em que vivia matando onças, começa gradativamente a recusar a civilização para aproximar-se da condição animal. Sua fala, de raiz indígena, vai se decompondo em grunhidos, sua alimentação retorna ao domínio do cru (o cozido é marca civilizacional) e ligando-se física e afetivamente às onças, o narrador, que antes comera carne de onça, passa a matar e comer homens, trilhando assim trajetória inversa da que fora contratado a realizar – ele passa a eliminar os homens, desumanizar o sertão.

Nesse movimento ele não retorna a uma situação de natureza, instintiva, livre da civilização. As marcas dessa se fazem ainda sentir pela necessidade que o prende ao fogo e ao álcool, duas armadilhas que o conduzem a seu fim. Não podendo regressar e nem habitar na civilização, ele permanece na fronteira, nesse entre lugar, onde mesmo o seu nome, uma marca de identidade, é apagado (ele vai perdendo esse traço até dizer “Agora tenho nome mais não...”), não porque ele caminha para a animalização, uma vez que até as onças possuem nomes, mas porque ele não é nem homem nem animal e não encontrando-se em nenhum desses extremos, resta-lhe vagar como um ser da indefinição, no limite entre um lugar e lugar nenhum. Assim também, num entre lugar, está o antropófago: recusa o outro, o que simboliza negativamente a civilização, mas deve assumi-lo em sua constituição pelo ato violento e ritual de devorar; direciona-se rumo às sociedades primitivas sem poder a elas retornar; almeja uma sociedade utópica da abundância e felicidade, para isso valendo-se dos avanços resultantes da opressão e em seu diálogo com o outro, posicionando-se como o caçador, numa tentativa de inverter os termos da equação de dependência, não deixa de ser igualmente a caça.

O próprio ato de devorar sinaliza tanto o desejo de assimilação, como aquele do narrador ao ingerir a carne de onça, como o de destruição, eliminação, o que ele fazia em relação aos homens. Na Antropofagia oswaldiana, apesar da afirmação em torno do rito de se absorver as qualidades do “inimigo” valoroso, há a devoração que Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002, p. 81) chamou de “baixo canibalismo” em oposição ao “alto canibalismo”, nesse “o gesto produtor do devir, da diferença, da multiplicidade, da incorporação”, naquele “o gesto acabado em si mesmo, de pura violência e destruição”. Notando que entre os tupinambás a devoração se dava também em relação aos fracos e covardes, não somente os bravos guerreiros eram comidos, a autora destaca a existência desses dois gestos no

Movimento, mesmo Oswald ressaltando somente o “alto canibalismo” – de sugestões de canibalismo direcionado à pura destruição está salpicada a Revista de Antropofagia¹²¹.

Ao recompor o trajeto e os planos antropofágicos, Raul Bopp raras vezes menciona essa ação simbólica de comer o outro, seja para aniquilá-lo, seja para assimilá-lo em nova constituição. Ele cita os estudos feitos em torno de alguns “clássicos da Antropofagia”, como Jean de Léry e Hans Staden, a fim de “melhor compreender o sentido totêmico de ‘comer o seu semelhante, isto é, fazer, em disposição mágica, uma absorção das forças do inimigo, em comunhão incruenta” (BOPP, 1966, p. 72) e em *Vida e Morte da Antropofagia* assinala, no texto resgatado da década de 20, *Brasil, choca o teu ovo...*, que “Material de fora tem vistorias na aduana.” (1977, p. 80). Mas não é o “material de fora” que lhe interessa, é o que está entranhado na terra, num Brasil de “enlaces profundos”, como diz em fragmento mencionado no início deste tópico.

É ressaltando o valor dessa busca do que nos seria próprio que, ao inventariar a Antropofagia apontando o legado que essa deixara, Bopp tece uma constatação que é igualmente uma indicação e um chamado aos jovens:

Vamos reunir uma geração. Fazer um novo ‘Contrato Social’. A mocidade está desencantada, perdendo tempo com esnobismos culturais. Secou a alma no cartesianismo. Para que Roma? Temos mistério em casa. A terra grávida. (...). O nosso Brasil começa lá adiante. Terra do sem-lhe-achar-fim (...). (BOPP, 1966, p. 97).

Para ele, a Antropofagia visara “chamar atenção para um Brasil diferente” (BOPP, 1966, p. 98), contudo, a falência dos projetos fizera com que a experiência engendrada restasse inacabada e, naquele momento, se perdesse. E se não fora possível ir adiante com os planos e pesquisas, o caminho apontado restara como via possível para as novas gerações. Nesse sentido, José Paulo Paes destaca a relevância da afirmação “Temos mistério em casa”, como reveladora do fato de que a necessidade de se (re)descobrir o país sob novo prisma não deixou de ser uma tarefa importante e válida. Em suas palavras “ainda temos muito mistério em casa”

¹²¹ Exemplo possível disso é o poema eivado de humor *Antropofagia só. Não. Ornitofagia também*, do qual destacamos alguns versos: “A Antropofagia venceu. / Não há restaurante que se prese que não faça figurar em seu menu a saborosa carne humana./ O matadouro Academia de Letras está deserto./ os acadêmicos foram quase todos devorados/ E, para não haver falta de comida, arranijemos um sucedâneo à carne humana/ Que seja, por exemplo, a ornitofagia./ E a comida, que vinha pulando, virá voando./ Vamos comer esse sabiá que canta nas palmeiras.../ Vamos comer as pombas do pombal/ Vamos comer ‘Albatroz, Albatroz, águia do oceano...’/ E viva a ornitofagia.”, versos que guardam o sentido de destruição pura daquilo que lhe é contrário.

estando aí o valor não somente do chamado boppiano, mas de toda sua poética, a qual propôs atingir “uma literatura brasileira, orgulhosamente brasileira” (*apud* MASSI, 1998, p. 65).

Na poesia, Bopp deslindou temas expostos, já à maneira de poemas em prosa, em seu *Inventário da Antropofagia* e em tópicos, tais como *Área Poética da Antropofagia*. A floresta, as áreas rurais, enfim, as “regiões de terra-longe, com áreas de magicismo. Sesmarias sem dono, onde vive o indígena no seu estado de natureza. Dono de um mundo indecifrado, com uma educação imemorial de mato, que vem do pré-tempo.” (BOPP, 1966, p. 90), tudo isso indicava, para ele, que “dispomos de matéria prima inesgotável, para extrações de ingredientes poéticos” (BOPP, 1966, p. 90), matéria da qual extraiu os seus versos, tecendo um panorama matizado de uma terra tomada em seu “pré-tempo”, tempo de gestação, como também num encadeamento histórico do qual emergem os colonizadores, o negro, “as leis e os Dez Mandamentos” (BOPP, 1978, p. 37), como diz no poema *Herança*.

Seguindo as sugestões contidas tanto em sua poesia como na apresentação das teses antropofágicas, torna-se possível perceber que é o contato com a terra, com o outro, não o europeu, mas o que ficara nessas zonas de magicismo que o poeta indica como o necessário a se resgatar – sobre isso Bopp “reproduz” uma fala de Oswald de Andrade, segundo a qual “-Somos prisioneiros de uma civilização técnica. Perdemos contato com a terra” (1966, p. 72), sendo preciso esse elo, que os avanços tecnológicos romperam, reatar. Ao ensaiar recompor poeticamente tal elo, sobretudo, em *Cobra Norato*, construindo espaços míticos próximos das origens, Bopp parece alcançar com êxito a recriação desse Brasil em gestação, anterior às marcas coloniais, contudo, ele não escapa de seu próprio olhar civilizado, assim como ao privilegiar o veio de valorização nacionalista das proposições antropofágicas, não escapa igualmente do impasse modernista entre o anseio de futuro, de adequar-se ao ritmo de seu tempo, e a necessidade de se repensar o presente e redescobrir o passado, entre a afirmação da multiplicidade e, ainda, a angústia de se retratar o que se quer uno, único – o Brasil e o brasileiro.

Em relação aos rastros civilizacionais em *Cobra Norato*, é ainda José Paulo Paes a dizer que dentro da “pele de seda elástica da cobra” existe um civilizado, o qual somente consegue acessar a floresta em seu sentido mágico e telúrico ao fundir-se ao mito. Também Lígia Morrone Averbuck assinala que o poema está repleto de metáforas fabris, ligadas à civilização, e as sugestões de um inferno florestal remetem-nos igualmente a um olhar

desacostumado à floresta e suas constantes mutações¹²². Para Paes, o poeta ao compor um universo pré-cabralino se trai, não conseguindo afastar-se de sua bagagem de cidadão, literato, conhecedor das vanguardas e de pesquisas etnológicas, encontrando-se ele e sua criação “entre o passado e o presente, entre as fábricas do Sul e os pantanais do extremo norte, entre o Brasil patriarcal e o Brasil industrial, entre o folclore da infância e a erudição de maturidade, entre o saudosismo e a ânsia de renovação” (*apud* MASSI, 1998, p. 65).

Bopp, tal como o antropófago, está “entre”, assim como sua obra está entre a busca da terra e a impossibilidade de esquecer ou apagar as marcas da civilização, entre tempos, na fronteira do mito e da história. Do entrecruzamento desses últimos é emblemático *Iperungaua*, o texto publicado sob a forma de poema (intitulado *Princípio*) e, posteriormente, transportado para as páginas de *Vida e Morte da Antropofagia*. Nele “o Genesis dos nossos índios” (BOPP, 1977, p. 73) é recontado e aos fragmentos narrativos são entremeados comentários, pelos quais o poeta tece reflexões pautadas na comparação de duas histórias: a versão indígena das origens e a versão cristã, essa trazida pelo colonizador e aquela pertencente aos tempos de felicidade pré-cabralina. Em seus comentários, que entrecortam a narrativa mítica, está a valorização da primeira, na qual havia o sol imemorial, antropofágico, e a Cobra Grande, estando os seres livres da idéia de pecado. Para o poeta, a narrativa indígena, mais terna que a cristã, adequava-se aos moldes antropofágicos, representando, a partir do surgimento da Noite pela abertura de um caroço de tucumã, “o Homem umbigado à Terra. Movimentando a idéia religiosa dentro da sua geografia.” (BOPP, 1977, p. 74).

O homem aderido à terra, esse, para Raul Bopp, o homem antropofágico. E “o telurismo e o folclorismo são dois caminhos para alcançar o horizonte nacional”, pelos quais os modernistas procuravam “a ‘alma do povo’, as origens da cultura nacional, marcando nossas diferenças e originalidade, por oposição à cultura imposta pelo colonizador.” (AVERBUCK, 1985, p. 181). É pelo viés da busca dos mitos, das narrativas folclóricas que indicam origens, das feições próprias que conferem uma identidade, identidade do Brasil “verdadeiro”, Caratiba, que o poeta encaminhou grande parte de seus escritos. E neles não é raro encontrarmos expressões anímicas, como por exemplo, o negro “coçou piano e fez

¹²² Sobre esse estranhamento frente à imensa floresta, escreveu Mário de Andrade em seu diário de *Turista Aprendiz*: “Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida desses lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves.” (ANDRADE, 1983, p. 60-61).

música. Adoçou desse jeito a alma do Brasil”; “Somos um Brasil fora de medidas (...) com alma compósita”; “Desfila o ‘Bumba-meu-boi’, como um balet de rua, adoçando um pouco a alma do Brasil”¹²³. Em Bopp encontramos a busca pela “alma do país”, a essência, para além das aparências externas, a qual sugere estar nas manifestações populares.

Mais próxima do imaginário cristão do que do indígena, distante da realidade carnal, material dos ritos de canibalismo inspiradores das propostas do grupo, a idéia de alma presente em seu texto é índice de contradições próprias das investidas modernistas rumo a uma releitura do país e sua cultura. Em sua escrita tais contradições podem ser percebidas de maneira mais clara, uma vez que ao retomar a trilha antropofágica pela via da “auto-devoração, auto-absorção, auto-análise” da “consciência do mercado interno” (SALLES, 1974, p. 107), nas palavras de Fritz Teixeira de Salles, alguns impasses característicos de seu tempo emergem na tessitura de seu texto. Assim, ao mesmo tempo em que considera “Um Brasil cheio de ternura, com embalos de rede e cata-piolhos (...) Brasil de Ascenção Ferreira: ‘Hora de trabalhar/ Pernas pro ar’ ”, também marca o “sopro amargo” deixado pela escravidão, “o drama silencioso do homem” do interior que “subnutrido e apático, senta-se à porta do rancho”, morada de um gatinho que mia “m-i-s-é-r-i-a”¹²⁴.

Oscilando desse modo entre a descrição positiva do país, até mesmo idílica, e a negativa, suas considerações refletem, por vezes, como no caso da descrição do *Quadro Rural Brasileiro* uma linha seguida por autores como Monteiro Lobato ao ressaltar a apatia e tristeza do homem do interior, tristeza do brasileiro teorizada por Paulo Prado em seu *Retrato do Brasil*. Assim também, ao retomar a figura do índio como elemento de resistência e afirmação identitária, esse vem ora sob a inscrição da violência e agressividade canibal – o índio que “viu na lição das raízes a vitória dos músculos” e “armou-se para ser forte” (BOPP, 1977, p. 75) como diz em *Iperungaua* –, ora sob a inscrição da inocência e da submissão e nesse último sentido caminham as considerações: “O índio era feliz na sua dignidade humana. ‘Sans roi et sans loi’ (Montaigne) (...) O nosso indígena foi obrigado a crer, ser devoto (...) Perdeu aquela ‘inocência contente’ de que nos fala Vieira. (...) Desvalorizou-se pela humildade.” (BOPP, 1966, p. 72).

¹²³ Os dois primeiros fragmentos foram retirados dos tópicos de *Movimentos Modernistas no Brasil* intitulados *Área Poética da Antropofagia*, páginas 88 e 89, e o último do *Inventário da Antropofagia*, página 98.

¹²⁴ Trechos retirados dos tópicos *Área Poética da Antropofagia* (p. 89-90) e *Quadro Rural Brasileiro* (p. 87-88), respectivamente.

Contrariamente ao instinto canibal que invertera os termos da equação colonizador/colonizado na devoração do Bispo Sardinha, símbolo da religião imposta, nesse último trecho mencionado, Bopp retrata um indígena passivo, que perdera a sua felicidade e inocência (atributos românticos), sujeitando-se ao colonizador e não devorando-o. No mesmo sentido se inscreve a tese *Índole Pacífica do Gentio*, pela qual o caráter pacífico do índio é referido por meio de uma história, na qual os membros de uma tribo quando descontentes com as atitudes de um chefe, que possuía poder somente em determinado círculo geográfico, “não iam tramar uma revolução ou sublevação, para lhe usurpar o poder. Apenas a tribo inteira mudava de lugar, fora dos limites prescritos e deixavam o chefe sozinho” (BOPP, 1966, p. 85).

Nessa narrativa a solução indígena para os abusos de poder de um chefe, assim eleito por seus “atributos sobrenaturais”, é contraposta à atitude inferior do “civilizado” que resolve tal problema via revoluções, marcadas geralmente por assassinatos. Aqui as tribos são retomadas em sua positividade, assim como a expressão de Montaigne “sans roi, sans loi” é lida num sentido positivo, o que fica igualmente expresso no Manifesto. Como nota Pierre Clastres em seu estudo, as tribos foram e são consideradas pelo critério da falta – sem lei, ordem, sem religião, sem estado – e não deveria ser por esse viés da incompletude e da ausência que elas deveriam ser consideradas, já que as sociedades primitivas “impõem-se bem mais como positividade, como domínio do meio ambiente natural e do projeto social” (CLASTRES, 1982, p. 216). E o autor não deixou de notar que esse projeto somente permanecia pela manutenção das características inerentes às tribos, como, por exemplo, a manutenção de um número reduzido de habitantes, já que um excessivo crescimento demográfico ameaçaria a organização tribal – a solução para um líder tirano apresentada por Bopp já não seria possível numa sociedade muito numerosa.

É assim, como domínio da positividade, que os “antropófagos” sugeriram em seu Manifesto que, longe de um sistema opressor, “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro” (ANDRADE, 1970, p. 16), tínhamos as condições naturais e culturais necessárias para inspirar a “pobre declaração dos direitos do homem” européia (ANDRADE, 1970, p. 14-16), possuíamos atributos que os europeus viriam a conquistar tardiamente. Reencontrando nessas sociedades da Idade de Ouro um ideal de sociedade perfeita, a possibilidade de reavaliação e reabilitação de um presente que delas se

distanciara, os modernistas as colocam predominantemente num passado distante, na margem de um pré-tempo a que não se tem mais acesso.

Nem sempre de maneira mais crítica que os românticos, eles lançaram luz sobre as comunidades indígenas, mas sem realmente trazê-las para o seu tempo, para o encadeamento histórico em que estão inseridas – o que não deixou de notar Maria Cândida Ferreira de Almeida ao destacar o lugar marginal dos indígenas na atualidade. O acesso a elas se faz pelo mito, via que Bopp utilizou em sua poesia. O mito que, nas palavras de Alfredo Bosi (1977, p. 150-155), é uma forma de resistência, de recompor o “universo mágico que os novos tempos renegam” e na reinvenção de imagens da unidade perdida procurar “resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver”. No caso de Raul Bopp, o mito é uma via de mão dupla, uma vez que torna-se acesso ao passado, a um tempo “pré-lógico” afastado do presente, desse modo resgatando um magicismo que a marcha civilizacional negara, e também constitui uma possibilidade de representação de elos que se mantinham vivos na atualidade dos povoados que visitou. Nos escritos do poeta encontramos referências ao índio no passado, num tempo anterior à colonização em que era feliz, mas por outro lado neles também encontramos as comunidades indígenas amazônicas como realidade viva, sendo em alguns momentos utilizados verbos no presente nas referências a elas dedicadas.

Raul Bopp, em sua viagem à Amazônia, teve contato com comunidades cujos deuses se mantinham vivos, animados pelos mistérios da floresta; compartilhou histórias; assistiu pajelanças, tudo isso plasmando em poesia. Mesmo sem deixar de carregar as impressões e o estranhamento de um cidadão¹²⁵, e mesmo continuando em muitos momentos a inserir as sociedades indígenas num tempo anterior à história¹²⁶, essa vivência permitiu-lhe uma maior aproximação da matéria de muitos de seus versos, de forma a limar as sombras de artificialismo que pairavam na escrita de vários poetas e prosadores. Exemplo maior disso é a linguagem poética, tão próxima dos falares regionais, que logrou alcançar. No dizer de Lígia Morrone Averbuck, a obra de Bopp representa uma das mais significativas realizações do

¹²⁵ Exemplo disso é que durante as sessões de pajelança, Bopp costumava fazer “algumas anotações sumárias” e sabendo de suas notas “Seu Domingos (...) confienciava no dia seguinte, aos que apareciam no barracão: - Esse moço, ali, sabe escrever no escuro!” (BOPP, 1969, p. 206).

¹²⁶ Disso é emblemático o poema *História*, no qual lê-se “Nossa história é assim:/ Vamos pras Índias” ou ainda o poema *Herança*, cujos versos iniciais são “- Vamos brincar de Brasil?! Mas sou eu quem manda./ Quero morar numa casa-grande/ ... Começou desse jeito a nossa história.” (BOPP, 1998, p. 242-246). Neles o começo de nossa história se dá com a chegada do colonizador e o que lhe é anterior permanece implicitamente fora do fluxo histórico.

“projeto de incorporação dos falares rurais e populares pela linguagem poética, sonhado pelos modernistas de 22” (AVERBUCK, 1985, p. 204).

Resgatando, recriando narrativas e temas populares, Bopp é o contador de histórias que ao tecê-las valeu-se de recursos que aproximaram a poesia do “gostoso da fala comum”, em expressão de Guilhermino César. Utilizando vocábulos indígenas e africanos em suas composições, tecidas por construções mais próximas da oralidade, ele sinaliza com sucesso um caminho que se desdobraria de forma mais radical e fecunda na obra de João Guimarães Rosa, por exemplo. Nosso idioma que, para ele, fora “escrito a lápis de cor” (*apud* AVERBUCK, 1985, p. 193) seria inclusive tema de poema, retirado das páginas dedicadas à tese de um sub-gramática – nelas estando a reflexão sobre as diferenças entre a língua regida pela gramática que “atravessou o oceano” e aquela “desgovernada e em formação contínua”, de “sabor primitivo”, diferente da que se instalara na “Casa Grande” e “Não ouvia as vozes lá fora.” (BOPP, 1966, p. 82-83).

E “as vozes lá fora” encontraram lugar em seus versos, assim como os temas espalhados nas teses antropofágicas que recompôs. As religiões, a política, a geografia, o idioma, a libido, esses e outros temas a serem trabalhados de maneira a proporcionar “uma idéia das realidades brasileiras” não tiveram o resultado esperado no âmbito do grupo, contudo e, apesar de declarar o falecimento dos planos, ganhariam nova vida, povoando praticamente toda a poética boppiana de forma tão intensa que seus livros de poemas podem ser tomados como “verdadeiros ‘dicionários de coisas brasileiras’(...) elaboração de sua enternecida fidelidade às manifestações populares” (AVERBUCK, 1986, p. 10).

Tendo viajado tantos países, dos quais espalhou impressões em livros dedicados a notas de viagens, a poesia é lugar de retorno de temas brasileiros, lugar das histórias do Brasil, desse Brasil com “regiões de idade-social diferentes, com mundos mágicos”, de áreas onde os problemas “se resolvem com soluções de milagre: Uma ocasião, bateram as febres no Ceará. Começou a morrer gente. Padre Cícero, então, mandou soltar foguetes, para matar os micróbios. O curioso é que deu tudo certo” (BOPP, 1966, p. 90) e cidades cosmopolitas como São Paulo, “tão diferente do resto do Brasil! Parece que a cidade foi feita de encomenda na Casa Sloper...¹²⁷”. Visto esse interesse pelas coisas do país, em especial pelas que traziam à tona aspectos mágicos da realidade, interesse que já o acompanhava antes do contato com os

¹²⁷ Versos pertencentes ao poema *São Paulo*, (BOPP, 1998, p. 119).

grupos paulistas, tornam-se mais claros os caminhos que o levaram a reescrever as teses antropofágicas sob a tônica nacionalista, considerando a possibilidade de “reencontro com as nossas coisas”¹²⁸, de modo a se construir uma nova arte antes de tudo brasileira, o real legado da Antropofagia.

Inclusive para as contradições da mesma, as quais se fazem sentir em suas considerações, Bopp aponta uma via de “solução” pela utilização de uma palavra constituinte de uma lista de cem palavras brasileiras “divorciadas da estrita significação dos dicionários” (BOPP, 1966, p. 83) que, por sua carga significativa, comporia uma tese: mussangulá. Segundo o poeta, mussangulá é uma

Posição de espírito que condensa problemas de personalidade, numa acomodação surrealista. É uma espécie de aceitação, de instinto obscuro, sub-consciente, mágico, pré-lógico. Renuncia compreender claramente as coisas. Espécie de preguiça filosófica, de molura brasileira. (BOPP, 1966, p. 84).

Assim, “a Antropofagia adotou-a para acomodar, em bases obscuras, os seus impasses teóricos; idéias incoerentes e esquivas, que escapam das concordâncias, ainda mal ajustadas às formas verbais. Não há necessidade de compreendê-las. Basta senti-las... mussangularmente”. (BOPP, 1966, p. 84). Os impasses existem e não deixaram de ser notados e acomodados “mussangularmente”. Retomá-los foi/é tarefa de seus leitores, tarefa constantemente recolocada, uma vez que mesmo nas contradições, talvez principalmente aí, o ideal e as propostas dos antropófagos se enriquecem e perduram. E por essas propostas aqui fizemos um breve passeio conduzidos pela narrativa poética de Raul Bopp, conscientes de que muito ficou a ser dito, sobretudo em relação à questão identitária que se agita em seus escritos. Nela roçamos sem que fosse possível tecer reflexões mais amplas e cuidadosas, o que se faz necessário. Mas isso, como disse Raul Bopp ao concluir *Movimentos Modernistas no Brasil*, “isso é capítulo à parte”.

¹²⁸ De acordo com Bopp eram essas idéias de “retorno ao Brasil, em sua ternura primitiva” (BOPP, 1966, p. 97) que Tarsila, a madrinha do Movimento, semeava. Sobre os estudos de Tarsila em torno do primitivismo de inspiração antropofágica e os quadros daí resultantes, Sérgio Miceli afirma ser essa a fase mais fecunda de sua pintura, na qual muitos quadros estabelecem um diálogo aberto com vários versos de *Cobra Norato*. Oswald de Andrade em sua conferência de 1944 igualmente caminharia na valorização do primitivismo afirmando: “se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22 (...)” (ANDRADE, 2004, p. 165).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao recolher os poemas de Raul Bopp e notar em prefácio a necessidade de estudos que não se restringissem apenas a *Cobra Norato* e abarcassem os múltiplos aspectos inexplorados de sua poética, Augusto Massi diz em conclusão ao leitor: “já é tempo de entrarmos na pele elástica de Bopp.” (MASSI, 1998, p. 34). Entrar nessa pele foi o que tentamos fazer tomando não a trilha de seus versos, mas de sua prosa, a qual não deixou de se fazer também caminho para se falar de poesia, uma vez que em *Movimentos Modernistas no Brasil* “a recuperação do passado pela memória se dá, ainda, poeticamente.”¹²⁹, como certa vez afirmou Lígia Morrone Averbuck.

Em Bopp a poesia se fez lugar de um narrador, ou ainda narradores, e a prosa, também morada de um contador de histórias, se fez ponto de retorno e de partida de muitos de seus versos. É assim que *Movimentos Modernistas no Brasil* carrega em suas páginas fragmentos de livros de poemas, como *Urucungo* e, em especial, *Cobra Norato*, obra essa que lapidou durante anos, sendo por ele referida, em carta a Jorge Amado, como “meu Dom Quixote de la Mancha”, “minha tragédia das febres” (*apud* MASSI, 1998, p. 187). Recomposta em forma de balé, recontada em meio aos comentários sobre sua gênese, a travessia de Norato pelas terras do Sem-fim constantemente retorna à superfície de seus textos, possibilitando-nos sugerir que se ganhou o reconhecimento crítico e um lugar nas histórias da literatura brasileira pela autoria de seu poema amazônico, como dissemos no início desse texto, por sua vez, é também essa a composição que parece considerar sua grande obra, aquela que nunca abandonou, espalhando seus versos por praticamente todos os seus livros.

E esse movimento de ir e vir, flagrado em relação a *Cobra Norato*, que estende-se, de forma menos intensa mas ainda assim marcante, a toda sua produção poética e narrativa, na qual o tecido de uma obra torna-se a matéria com que o poeta tecerá outra, como é o caso de *Vida e Morte da Antropofagia*, nos permite, juntamente com Haroldo Bruno, dizer que seus escritos assemelham-se a uma estrada, símbolo de sua trajetória de andarilho e de sua obra, “estrada que, levando e trazendo, deve ser interpretada em seu sentido mais elementar e puro, via de união de umas terras para as outras terras, e do homem para o homem, como o mar para

¹²⁹ In AVERBUCK, Lígia Morrone. Compilação e edição de Maria da Glória Bordini. *Raul Bopp*. Porto Alegre: IEL, 1986, p.10.

os antigos navegantes” (*apud* AVERBUCK, 1985, p. 78). É desse modo, como uma estrada em que cada parada – cada livro – nos remete a outra, que durante nosso passeio pelos meandros de *Movimentos Modernistas no Brasil* foi preciso deter-se em algumas paradas a fim de melhor esboçar certos aspectos que nos propusemos trabalhar, tais como o caráter narrativo delineador de seus textos e a constante viagem de trechos de uma obra para a outra.

Também ao autor em sua trajetória pessoal essa estrada nos conduziu diversas vezes, mesmo porque se tratando de Raul Bopp, como disse em artigo Sérgio Buarque de Holanda, “o poeta parecerá inseparável de sua poesia. Formam ambos uma harmonia tão acabada, que dividir um do outro é correr o risco de mutilá-los” (*apud* MASSI, 1998, p. 51), e isso não se dá somente em relação à poesia. Sua prosa pode igualmente ser dessa maneira considerada, uma vez que, tomando os textos que neste trabalho abordamos sem aproximá-los do autor significaria empobrecê-los, nublando alguns traços que dependem do não apagamento de seu criador. Sua biografia de viajante, responsável por conferir-lhe tons de lenda aos olhos dos amigos, constituiu-se numa das possíveis vias de aproximação entre o poeta e suas composições daquele fazer narrativo próximo do artesanato de que falava Walter Benjamin.

Recolhendo histórias compartilhadas “entre cuités de cachaça” em que “cada um contava os seus causos” (BOPP, 1966, p. 110), escutando narrativas como as da velhinha do povoado de Valha-me Deus, que lhe falara de uma filha da rainha Luzia, Bopp fez de seus poemas morada de personagens folclóricos, narradores emblemáticos de nossa cultura “compósita”, de crenças e hábitos apresentados numa linguagem mais próxima da “índole musical do povo” (BOPP, 1966 p. 83), como diz na tese de uma subgramática. Mesmo tecendo histórias a partir desse arcabouço coletivo e, como afirma Lígia Morrone Averbuck (1985, p. 188), “assumindo quase o papel de artista folclórico, que é um continuador de uma tradição”, Raul Bopp “é, ainda, e sempre, um inventor”. Ele é um poeta que recria em versos a tradição e, partindo da liberdade estética proposta pela arte de vanguarda, reinventa “causos”, expressando tanto a possibilidade como a impossibilidade de continuar narrando à maneira daqueles que, como sugere Benjamin, integram e mantêm uma tradição narrativa como uma corrente que se sustenta e se enriquece ao ser repassada de geração em geração.

E ao recompor alguns fatos ocorridos entre 1922 e 1928, ou melhor, 1929 já que o grupo antropofágico se encerra em 29, ele traz sua marca de inventor para um texto do qual poderíamos, antes de folheá-lo, previamente esperar uma explanação objetiva, entremeada de considerações reflexivas e críticas, em torno dos fatos. Ao retomar 22, Bopp não se refere aos

acontecimentos de maneira sumária, como quem está apenas a apresentar algumas reflexões de caráter revisionista ou como alguém que participara dos festivais (o que não é o seu caso) e, marcando sua atuação nos momentos revistos, pretende apresentar a sua versão, seu depoimento, em relação ao que se passara. É à maneira de um espectador que, à distância, focou detalhes, uma voz terceira a recontar os fatos, que ele reconstitui cenas, para isso valendo-se mesmo de recursos próprios aos espaços ficcionais. Assim também, ao recompor o itinerário antropofágico, é o tom de um narrador, quase terceiro, o que flagramos em algumas cenas, como a do *Solar de Tarsila*, delineadas por traços narrativos correntes em sua poesia – daí a necessidade de abordar esse veio narrativo, como ensaiamos fazer inicialmente.

Em *Movimentos Modernistas no Brasil* Bopp (re)apresenta a história da Semana de 22 e traz ao público os bastidores da Antropofagia de maneira a deixar também em suas linhas seu rastro de poeta. É poeticamente que introduz seu livro – “A arte moderna veio de longe, seguindo os caminhos da máquina” (BOPP, 1966, p. 9) – e reescreve as teses antropofágicas; é trazendo à tona poesia que fizera que reconstrói *Cobra Norato* em forma de balé e esboçando a poesia que viria, escreve em prosa os versos que figurariam em *Parapoemas*. E nesse sentido, pode-se dizer que essa obra dedicada ao Modernismo é importante não somente por constituir-se via para possíveis reflexões sobre a escrita historiográfica e, nos momentos direcionados à Antropofagia, tornar-se documento, fonte de uma versão da história de um grupo que ainda hoje desperta o interesse de diversos estudiosos, mas também por ser um caminho de aproximação e descoberta de traços relevantes das composições boppianas.

Foi a partir dessa constatação que ensaiamos abordar esse livro de Raul Bopp, deslindando alguns aspectos que o fazem dialogar com suas demais produções em prosa e verso – tais como o veio narrativo e o constante movimento de recortar, cortar e colar, a partir do qual compôs *Vida e Morte da Antropofagia* – e tecendo reflexões sobre a relação de semelhança e diferença entre o texto de Bopp, mais especificamente entre os momentos em que compõe esquemas, listagens e uma síntese da *Literatura Brasileira no seu Conjunto Histórico*, e as histórias que mantém diálogo, como a de Afrânio Coutinho. Além disso, por meio desse texto do poeta tentamos (re)visitar a trajetória dos antropófagos, da qual o roteiro boppiano se fez caminho e motivo de nossas considerações sobre a Antropofagia – a Antropofagia segundo Raul Bopp.

Nesse momento em que finalizamos nosso estudo, lançando um olhar para as questões tratadas em torno do Modernismo e do grupo antropofágico, podemos assim dizer, recontados

pelo poeta, ainda resta um aspecto que não nos propusemos tratar, mas que não deixa de chamar a atenção, permanecendo como inquietação para futuras divagações, as quais não foi possível traçar neste breve espaço em que escrevemos. E esse aspecto corresponde à forma híbrida do texto de Bopp, responsável por gerar dúvidas em relação a uma tentativa de definição da obra. Poderíamos considerá-la um relato memorialístico, como a *Movimentos Modernistas no Brasil* se refere Zé Lima (1985), ou um texto ensaístico, como diz Lígia Morrone Averbuck (1986)? Levando em conta que este livro é composto não somente de páginas dedicadas ao itinerário de um grupo do qual o poeta participou e, ao retomá-lo, se apresenta em sua narração, mas também de páginas nas quais apresenta alguns esquemas e sínteses pautados em estudos sobre o Modernismo, não se pode afirmar que seu texto seja puramente memorialístico.

Constituído por sete partes que nem sempre parecem ter relação entre si, como é o caso da inserção, após a construção do mencionado conjunto histórico, de trechos de uma entrevista de veio biográfico, seguida do *Balet da Cobra Norato* e de algumas notas complementares, nas quais, de maneira geral, relata alguns pontos de sua trajetória pessoal, o texto de Bopp apresenta-se fragmentário, feito de momentos em que marca sua presença pela entrega biográfica e por outros em que se afasta para recompor os fatos – desse afastamento é emblemático o gesto constante de retirar seu nome de listas das quais constava, o que corresponde a “apagar” seu lugar como um dos participantes que se destacaram no âmbito modernista. Sua feição compósita provoca aquela vacilação na escolha da melhor maneira de interpretar e definir a obra, o que é recorrente quando se trata das composições de Bopp, as quais costumam situar-se na fronteira dos gêneros – o que ocorre com *Cobra Norato*, uma vez que o poema apresenta traços líricos, épicos e narrativos.

Podemos seguir a trilha da referida autora e considerá-lo um ensaio, que interessa para a historiografia literária não somente pela narrativa dedicada ao grupo antropofágico, mas igualmente por indicar-nos um movimento duplo de ir ao encontro de algumas histórias do Modernismo em seus esquemas e listagens e, ao mesmo tempo, tomar a via oposta ao construir-se através de lacunas e fragmentos, da brevidade e da despreocupação com a composição de um encadeamento coeso e linear de idéias e fatos. Recontando a Semana, valendo-se de estudos que lera, recortando e modificando esquemas, destacando o Modernismo e, sobretudo, a Antropofagia como momento fundamental da literatura brasileira, Bopp dá-nos a impressão de ser a sua uma voz estranha ensaiando falar de um lugar do qual,

geralmente, se ocupa, com exigências teóricas e formais, a crítica. Infiltrando-se nesse espaço, ele deixa no texto, que vai além do relato de alguns acontecimentos, seu rastro de poeta e de narrador, assim permitindo-nos também sugerir que seu livro, por apresentar traços ficcionais, memorialísticos e ligar-se mesmo que de um lugar outro, “impróprio”, à crítica e à escrita da história, pode, não se encontrando em nenhum pólo, estar na fronteira, entre ensaio historiográfico, memórias e criação literária.

Além dessas, uma outra saída para melhor se compreender a composição desse texto boppiano pode estar no que, certa vez, disse Érico Veríssimo ao explicar a forma como compôs sua *Breve História da Literatura Brasileira*, obra resultante de conferências por ele apresentadas nos Estados Unidos. Disse ele sobre os momentos que reconstruiu valendo-se do humor para chamar a atenção de seus ouvintes e leitores: “O leitor, seguramente, entenderá melhor a minha posição, se eu lhe disser que não sou um crítico, mas um contador de histórias.” (VERÍSSIMO, 1996, p.14). Assim é Raul Bopp, um contador de histórias a narrar as noites no Municipal, o início e término do grupo liderado por Oswald de Andrade, a recontar a travessia de Norato em busca da Filha da rainha Luzia, a contar sua própria trajetória, pela qual nos fornece detalhes a mais sobre seu contato inicial com os grupos paulistas.

Diante de tais possibilidades para se compreender o caráter dessa composição, por ora, não nos deteremos em nenhuma a fim de marcar uma posição direcionada a eleger uma forma de classificação, o que não é nosso propósito, e não o foi durante este estudo. Preferimos, como sugere o poeta, diante de algo que foge aos padrões, que necessita de um aprofundamento rumo ao qual não poderemos avançar, dizer em relação a essa questão: estamos “de mussangulá”. E, assim, “mussangularmente”, encerramos nossa trajetória pelas páginas boppianas, em que tentamos resgatar, assimilando sempre que possível as sugestões teóricas feitas no decorrer de nossa pesquisa, essa história outra composta por Raul Bopp, pela qual reencontramos seus versos, seus gestos de narrador, seu interesse por um Brasil “profundo” rumo ao qual, para ele, a flecha antropofágica fora lançada; essa história que nos possibilitou caminhar um pouco além das trilhas do Sem-fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras do autor

BOPP, Raul. *Cobra Norato e Outros Poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BOPP, Raul. “*Bopp passado-a-limpo*” *por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda, 1972.

BOPP, Raul. *Coisas do Oriente (viagens)*. Rio de Janeiro: Tupy, 1971.

BOPP, Raul. *Diário de Antropofagia*. In *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Vida Doméstica LTDA, n.36, 1966, p.33-44.

BOPP, Raul. *Longitudes: crônicas de viagens*. Porto Alegre: Movimento/ IEL, 1980.

BOPP, Raul. *Memórias de um embaixador*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

BOPP, Raul. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

BOPP, Raul; MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998.

BOPP, Raul. *Putirum*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1969.

BOPP, Raul. *Samburá – Notas de Viagens e Saldos Literários*. Brasília: Editora Brasília, 1973.

BOPP, Raul; HILL, Amariles Guimarães (org.). *Seleção em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.

BOPP, Raul. *Urucungo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

Bibliografia Geral

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de Almeida. *Tornar-se outro: o topos do canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em Nheengatu e em Português*. Manaus: Fundo Editorial – ACA, 1987.

ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista*. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

ANTELO, Raul. *Histórias do Brasil*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, Niterói: Abralic, v.n.1, 1991, p.76-86.

ARAÚJO, Joana Luiza Muylaert de. *A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Abralic, n.9, 2006, p.13-34.

AVERBUCK, Ligia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

AVERBUCK, Ligia Morrone. Compilação e edição de Maria da Glória Bordini. *Raul Bopp*. Porto Alegre: IEL, 1986.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Edições de Ouro. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1958.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Marta Rossett; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: Primeiro Tempo Modernista – 1917/29 – Documentação*. São Paulo, USP: 1972.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.

BORA, Zélia; FREITAS, Maria Neni de. *Negrismo e Modernismo: a crítica cultural de Raul Bopp em Urucungo*. In: *Revista Intercâmbio*, Universidade Federal da Paraíba, 2007. Disponível em: <http://www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1641.pdf>.

BORGES, Jorge Luís. *O livro de Areia*. In: *Obras Completas de Jorge Luís Borges*, vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *Por um Historicismo Renovado: Reflexo e Reflexão em História Literária*. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 7-53.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix: USP, 1977.

BOSI, Alfredo. Brito, Mário da Silva. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22 – entre vaia e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes LTDA, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Revistas Re-vistas: Os Antropófagos*. In: *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições- 1928-1929*. São Paulo: Metal Leve S.A, edição fac-similada, 1976.

CAMPOS. Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAMPOS. Haroldo de. *A evolução da crítica oswaldiana*. In: *Revista Literatura e sociedade – O Modernismo*. São Paulo: USP, n.7, 2003-2004, p. 46-55.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo*. São Paulo: Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília: INL, 1972.

CASTRO, Sílvio. *A revolução da palavra*. Petrópolis: Vozes, 1976.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., Etc... (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHIAPPINI, Lígia. *O Modernismo no Rio Grande do Sul: revisitando uma pesquisa dos anos 70*. In *Revista Literatura e sociedade – O Modernismo*. São Paulo: USP, n.7, 2003-2004, p. 256-265.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado – Pesquisas de Antropologia Política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da Citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria – Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, volume 3, tomo 1, 1959.

CUNHA, Eneida Leal. *A Antropofagia, Antes e Depois de Oswald*. In: *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, p. 49-57.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do Imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Oswald de Andrade e a Descoberta do Brasil*. In: *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, p. 85-92.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O Duplo e a Falta. Construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói: Abralic, n.1, 1991, p. 52-61.

FRANCHETTI, Paulo. *História Literária: um gênero em crise*. In: *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de estudos portugueses*. Rio de Janeiro, n.7, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O impossível retorno*. In: *Mitológica Roseana*. São Paulo: Ática, 1978.

GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato – O Poema e o Mito*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

GARCIA, Othon Moacyr. *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. Brasília: INL, 1972.

HARDMAN, Francisco Foot. *Algumas Fantasia de Brasil: o modernismo paulistas e a nova naturalidade da nação*. In: DECCA, Edgar Salvadori; LEMAIRE, Ria (org.). *Pelas Margens: Outros caminhos da História e da Literatura*. Campinas: Unicamp; Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2000, p. 317-331.

HILL, Amariles Guimarães. *No caminho do Sem-fim*. In: BOPP, Raul; HILL, Amariles Guimarães (org.). *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEAL, Flávio. *A historiografia literária: História e Perspectivas*. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/hisliter.html>

LIMA, Alceu Amoroso. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. (dir.). *Meio Século de Presença Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1956.

LIMA, Luiz Costa. *Antropofagia e Controle do Imaginário*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói: Abralic, v.n.1, 1991, p. 62-75.

LIMA, Luiz Costa. *História Ficção Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Zé. *Raul Bopp*. Porto Alegre: Tchê! Comunicações, 1985.

MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

- MARTINS, Heitor. *Canibais europeus e antropófagos brasileiros*. In: MARTINS, Heitor. *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1973.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Vira e Mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORUS, Thomas. *A Utopia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- MURICY, Andrade. *A Nova Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.
- NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia Oswaldiana – um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.
- NUNES, Benedito. *Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário*. In: *Revista Literatura e sociedade – O Modernismo*. São Paulo: USP, n.7, 2003-2004, p. 316-327.
- NUNES, Benedito. *Historiografia Literária do Brasil*. In: NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. In: *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- OLINTO, Heidrun Krieger. *Interesses e Paixões: histórias de literatura*. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Clenir Bellezi. *Como era gostoso o meu burguês*. *Revista Discutindo Literatura*. São Paulo, número 16, p. 35-47, 2008.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2002.
- PICCHIA, Menotti Del; MANDATTO, Jácomo (org.). *A Semana Revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Brasília: Ibrasa, 1981.
- PRADO, Yan de Almeida. *A Grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: EDART, 1976.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA – Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições- 1928-1929. 1976. São Paulo: Metal Leve S.A.

RIBEIRO, Darcy. *Utopia Selvagem: Saudades da Inocência Perdida – uma fábula*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios Críticos – leituras do contemporâneo*. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. *O homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus*. In: *Revista Literatura e sociedade – O Modernismo*. São Paulo: USP, n.7, 2003-2004, p. 56-77.

ROSA, João Guimarães. *O meu tio o Iauaretê*. In: ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Das Razões do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1974.

SANTIAGO, Silviano. *Permanência do discurso da tradição no Modernismo*. In: *Tradição Contradição*. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

SCHULER, Donald. *Cobra Norato: escritura-leitura*. Porto Alegre: Graphé: 1976.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino- americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/ Iluminuras/ Fapesp, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, Eudouro de. *História e Mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de. *Construções de um Brasil Moderno*. In: *Revista Literatura e sociedade – O Modernismo*. São Paulo: USP, n.7, 2003-2004, p. 36-45.

SOUZA, Eneida Maria de. *Estéticas da ruptura*. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Pega, mata e come*. Folha de São Paulo, São Paulo, 02 out. 1998. Caderno Especial A, p. 5.

TELLES, Gilberto de Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VERÍSSIMO, Erico. *Breve História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Globo, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul: UCS/ EST, 1977.

ZILBERMAN, Regina. *Antonio Candido e o projeto de Brasil*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Abralic, n.9, 2006, p. 35-47.

APÊNDICE

COTEJO DE ALGUMAS VARIANTES

Neste cotejo selecionamos de *Movimentos Modernistas no Brasil*, edição de 1966, e *Vida e Morte da Antropofagia*, edição de 1977, alguns trechos pertencentes aos capítulos dedicados ao Modernismo e à Antropofagia que, transportados de um livro para o outro, parecem se manter iguais, mas na realidade receberam diversas alterações seja por meio de cortes, o que ocorre intensamente, seja por meio do acréscimo ou substituição de palavras. Vale notar que, sobretudo, no terceiro exemplo, retirado do tópico “Os Doze Apóstolos” ocorreram significativas alterações – informações relevantes foram acrescentadas, como os nomes de patrocinadores e artistas que não constavam na obra de 1966 – tornando esse um tópico significativamente diverso daquele que se apresentara anteriormente – assim também ocorre com o texto dedicado à tese de uma subgramática.

Movimentos Modernistas no Brasil (1966)	Vida e Morte da Antropofagia (1977)
I- Essas idéias coincidiam com o plano de Di Cavalcanti, já em entendimentos com Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Rubens Borba de Moraes, para se realizar, no salão da livraria Jacinto Silva, uma exposição de quadros de vanguarda existentes em São Paulo, e que seria animada por uma série de conferências de caráter didático (p. 17) <i>Obs: fragmento retirado do Tópico “Idéia de um Movimento Modernista”.</i>	I- O desejo de renovação que se sentia em alguns setores, coincidia com o plano de Di Cavalcanti, já em entendimentos com Menotti del Picchia (que era a figura de maior destaque do grupo), Guilherme de Almeida e Rubens Borba de Moraes, para se realizar, no salão da livraria Jacinto Silva, uma exposição de quadros de vanguarda existentes em São Paulo. (p. 26) <i>Obs: fragmento retirado do Tópico de mesmo título do livro de 66 “Idéia de um Movimento Modernista”.</i>
II- Passada a fase de alvoroço, provocado pela Semana de Arte Moderna, começou-se a formar uma lenta consciência do movimento. O impacto de idéias de vanguarda, que teve uma ressonância em todo o país, lançou os intelectuais em posições novas. (...) Iniciou-se um ciclo diferente para a conquista da expressão própria, em ruptura com o conformismo acadêmico. Compreendeu-se depois que a Semana não foi “psicose de uma	II- Passada a fase de alvoroço, provocado pela Semana de Arte Moderna, começou-se a formar uma lenta consciência do Movimento. O impacto de idéias de vanguarda lançou os intelectuais em posições novas. (...) Iniciou-se um ciclo diferente para a conquista da expressão própria, em ruptura com o conformismo acadêmico. A evolução era inevitável (...). (p. 29)

pequena elite”, como observou um ensaísta de curto fôlego, apontando como sua origem um enfraquecimento causado pela guerra. A evolução era inevitável (...). (p. 27)

Obs: fragmento retirado do tópico “Consciência do Movimento”.

- III- Houve quem, num artigo, apreciando a vocação apostólica dos participantes da Semana, citasse os “Doze Apóstolos” do movimento de arte moderna no Brasil: Graça Aranha, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Álvaro Moreyra, Menotti del Picchia, Prudente de Moraes Neto, Antônio de Alcântara Machado, Sérgio Millet e Sérgio Buarque de Holanda. Ressente-se essa enumeração evangelista da omissão de alguns nomes como Renato de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Di Cavalcanti, Villa Lobos, Tacito de Almeida, que tomaram parte ativa na cruzada modernista. (p. 37-38)

Obs: fragmento final do tópico “os ‘Doze Apóstolos’”.

- IV- Essa agitação no mundo das letras, que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se “Antropofagia”. Foi um movimento independente, burlão, negativista. Marcou época. Fêz uma “derrubada” impiedosa de figuras de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias

Obs: fragmento retirado do tópico igualmente intitulado “Consciência do Movimento”, mas que nesse livro retorna abreviado.

- III- Houve quem, num artigo, citasse como os seus “doze apóstolos” os patrocinadores da Semana: Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Júnior, José Carlos de Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado, Edgar Conceição e Graça Aranha. Mário de Andrade protestou. Dizia que “estes senhores não pregam religiões”, mas “patrocinam apenas uma plêiade de artistas”. Os pregadores, na verdade, eram outros, à altura da Semana e no decorrer do Movimento: Graça Aranha, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Álvaro Moreyra, Menotti del Picchia, Prudente de Moraes Neto, Antônio de Alcântara Machado, Sérgio Millet e Sérgio Buarque de Holanda. Também tomaram parte ativa na cruzada modernista Renato de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Di Cavalcanti, Villa Lobos, Tácio de Almeida, Plínio Salgado, Luiz Aranha Pereira e Yan de Almeida Prado. (p. 30)

Obs: texto completo constituinte do tópico “Os doze Apóstolos”, o qual nesse livro se apresenta significativamente modificado.

- IV- Essa agitação no mundo das letras, que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se Antropofagia. Foi um movimento animado de um espírito jovem, independente, burlão, negativista. Com sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores, de mera casca literária; sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes.

inconsistentes. (p. 63)

Obs: fragmento do texto introdutório do capítulo “ Uma Sub-corrente Modernista em São Paulo – A Antropofagia.

- V- Oswald era diametralmente diferente: Figura de singular complexidade. Tinha qualquer coisa de cavaleiro andante, com “missões” a cumprir, em face de um mundo em plena expansão, servido por uma arte que não correspondia às suas exigências. (p. 68)

Obs: trecho inicial do tópico intitulado “Oswald de Andrade”.

- VI- Dos dias agitados de 1922, em que se deu a famosa sublevação nas letras e nas artes, à fase mais calma nos meados de 1927 (em que nos situamos), Oswald não ocultava as suas reações emocionais, em diálogos de maior vibração.

Mas ao correr do tempo, êle foi perdendo aquela agressividade que o caracterizava, com choques frontais de idéias, nas suas discussões. Tarsila, com uma suave habilidade feminina, foi exercendo sobre Oswald um poder moderador, que neutralizava os seus ímpetos polêmicos.

REUNIÕES

Em reuniões que se sucediam, o solar da alameda Barão de Piracicaba, foi se tornando um conhecido centro de debates literários. (p. 68-69)

Obs: texto completo do tópico “Solar de Tarsila” seguido do fragmento inicial do

Assinalou uma época. (p. 37)

Obs: fragmento retirado do tópico intitulado “Antropofagia”, cujo texto, no livro anterior, não se apresentava em tópico separado. Além disso, nele percebemos algumas alterações de palavras.

- V- Oswald era diametralmente diferente. Figura de singular complexidade. Tipo de paladino, destemido, inconformado diante de um mundo em plena expansão, servido por uma arte que não correspondia às suas exigências. (p. 39)

Obs: trecho inicial do tópico de mesmo título “Oswald de Andrade”, ao qual foi anexado o texto constituinte do tópico “Solar de Tarsila” (o texto permaneceu, com modificações, anexado ao anterior, sem a precedência desse título).

- VI- Na fase que se seguiu aos agitados dias da Semana, Oswald não ocultava as suas reações (às vezes violentas) em debates sobre coisas de arte moderna. Mas, depois da sua união com Tarsila, a pintora, com uma deliciosa feminilidade, conseguiu habilmente neutralizar um pouco os seus ímpetos polêmicos. Em vez de agressividade nas discussões, Oswald, com uma sensibilidade intuitiva, foi se amoldando ao diálogo. Evidenciava os seus êxitos orais em análises persuasivas.

Algumas vezes, em pequenos grupos, íamos ao palacete da Alameda Barão de Piracicaba, onde o casal costumava receber amigos e figuras intelectuais. O velho solar foi se tornando conhecido, como um pequeno centro de agitação literária. (p. 39)

Obs: é essa a primeira parte do texto que antes constituía o “Solar de Tarsila” e

tópico seguinte “Reuniões” (daí o apresentarmos em caixa alta).

VII- Em maio de 1928, apareceu a *Revista de Antropofagia*. Direção de Antônio Alcântara machado. Eu fui escolhido para gerente da mesma, com tarefas executivas, tendo em conta as facilidades de expedição postal, que eu dispunha na Associação Paulista de Boas Estradas, onde eu trabalhava.

O mensário servia de cartão de visitas, para contato com núcleos intelectuais de vanguarda, nos Estados: Com o grupo mineiro, da *A Revista*, de Belo Horizonte e a *Verde*, de Cataguases; a *Revista do Norte*, de Recife; a *Maracajá*, de Fortaleza; A *Madrugada* e a *Revista do Globo*, de Porto Alegre, etc.

Por sua vez, a Agência Brasileira, através de sua extensa rede de jornais, por todo o país, divulgava, com frequência, súmulas dos acontecimentos no mundo das letras.

A Antropofagia, nessa fase, não pretendia ensinar nada. Dava apenas lições de desrespeito aos canastrões das letras. Fazia inventário da massa falida de uma poesia bobalhona e sem significação. (p. 74-75)

Obs: texto completo constituinte do tópico “Revista de Antropofagia”.

VIII- O tempo deu volta nos relógios... Depois de um primeiro período, ainda em fase de

foi inserido em “Oswald de Andrade”. Também o tópico “Reuniões” foi a esse último anexado, o que exemplifica esse processo de inserção, concatenação, de uns textos, que antes apresentavam-se separados, a outros – processo marcante nesse livro. Além disso, nessa recomposição o poeta se apresenta pelo verbo “íamos” como um dos participantes da reunião, conferindo um tom mais explicitamente memorialístico ao texto, o que antes não ocorria.

VII- Em maio de 1928, apareceu a *Revista de Antropofagia*. O mensário servia de cartão de visitas, para contato com núcleos intelectuais de vanguarda, nos Estados: Com o grupo mineiro, da *A Revista*, de Belo Horizonte e a *Verde*, de Cataguases; a *Revista do Norte*, de Recife; a *Maracajá*, de Fortaleza; A *Madrugada* e a *Revista do Globo*, de Porto Alegre, etc. Por sua vez, a Agência Brasileira, através de sua extensa rede de jornais, por todo o país, divulgava, com frequência, súmulas dos acontecimentos no mundo das letras. (p. 42-43)

Obs: texto completo constituinte do tópico “Divulgação nos Estados”, o qual traz informações semelhantes, mas significativamente reduzidas, das que continham o tópico, que aqui tem seu título modificado, “Revista de Antropofagia”. Dentre essas reduções pode se dizer que uma, em especial, deixou menos, e não mais, rico o texto – nos referimos à retirada do parágrafo final dedicado a mencionar o saldo da Antropofagia numa primeira fase.

VIII- Depois de um primeiro período, ainda em fase de transição, viu-se que o movimento

transição, viu-se que o Movimento Antropofágico necessitava de um reajustamento de direção. Em vez de um piadismo ligeiro (Por exemplo: “Estética” por “Bestética”, “Integração do cosmos”, de Graça Aranha, por “integração de cosmético” e coisas desse gênero), devia fixar-se em análises mais sérias, com uma maior densidade de idéias; criar condições apropriadas para um pensamento nôvo, em formas decisivas.

Dentro dessas considerações, é que Rubens do Amaral, que chefiava a redação do *Diário de São Paulo*, cedeu às quintas-feiras uma página inteira do jornal. O movimento recobrou o seu ritmo. A página ficou sendo, desse modo, o órgão da “Antropofagia Brasileira de Letras” (24 de abril de 1929). (p. 76)

Obs: texto integral constituinte do tópico “Antropofagia Brasileira de Letras”.

IX- Mário de Andrade não estava inteiramente de acôrdo com essas tomadas de contas. Não mostrava interêsse em ter participação ativa num movimento onde êle não era o único chefe. Estava satisfeito com a partilha que lhe coube no inventário da Semana. Tinha, além disso, fortes implicações de amizade com uma confraria de seus admiradores. Afastou-se, aos poucos, do grupo.

antropofágico necessitava de reajustamentos na sua orientação. Em vez de piadismos ligeiros, em torno de assuntos em debate, o grupo deveria fixar-se em análises mais sérias. Achou-se, também, que seria conveniente captar maior interesse público para as idéias básicas do movimento. A sua divulgação teria, naturalmente, maior alcance através de um órgão idôneo da imprensa paulista.

Rubens do Amaral, que chefiava a redação do *Diário de São Paulo*, concordou em ceder, para essa finalidade, uma página inteira de seu matutino às quinta-feiras. A página ficou, desse modo, conhecida como órgão da Antropofagia Brasileira de Letras (de 29 de Agosto em diante). (p. 43)

Obs: texto integral do tópico que, apesar de trazer informações semelhantes ao intitulado “Antropofagia Brasileira de Letras”, passa a ter título diverso: “Reajustamentos”. Nele a marca poética de (in)determinação temporal expressa por “O tempo deu volta nos relógios...” é apagada, assim como outras informações são retiradas. Por outro lado, outras são acrescentadas, dentre elas, a válida consideração de que nas páginas do jornal a Revista teria maior alcance público, o que se fazia necessário. Ao dizer da necessidade de se captar maior interesse público, o poeta nos permite perceber que o alcance das publicações anteriormente era realmente reduzido.

IX- Após a publicação de Macunaíma (um dos trabalhos mais notáveis do modernismo, nessa época), Oswald procurou persuadir Mário a participar do movimento. As idéias do poeta da *Paulicéia Desvairada* ajustavam-se perfeitamente aos esquemas antropofágicos. Mas Mário desinteressou-se pelo convite. Sentia-se satisfeito com a popularidade que lhe coube no inventário da Semana. Tinha, além disso, fortes

Oswald de Andrade, ao contrário, queria agitação. (p. 78)

Obs: fragmento inicial do tópico “Pequenas Hostilidades”.

- X- Leis de gravidade do idioma e seus valores incógnitos. A gramática atravessou o oceano e instalou-se na Casa Grande, com suas fórmulas vernáculas, preocupada com purismos lusos nas maneiras de dizer. Não ouvia as vozes lá fora. Mas o Brasil amansou o idioma. Palavras enredaram-se em arrabaldes sub-conscientes. O jongo era música cifrada, com mensagens para encontros escondidos. Nas surras do tambor silabeavam-se queixas. Moldou-se a métrica inconsciente nas formas setisilábicas, em íntimas ressonâncias.
- A linguagem, nas suas múltiplas relações de cultura, foi-se diferenciando das usadas em livros de além-mar. Expressões idiomáticas, em delicadas construções acústicas, respondiam á índole musical do povo. Nas camadas baixas da fala brasileira, desgobernada e em formação contínua, encontra-se uma variedade de confecções léxicas, de sabor primitivo. Em linguagem oral, as palavras muitas vezes deformam-se, numa acomodação fonética, esmagadas pelo peso do beijo: *Florianospi*.
- Uma das singularidades dos falares regionais, especialmente na Amazônia, é o uso casual dos verbos no diminutivo, com uma maneira de dizer afetiva, que ainda não teve registros nos compêndios: *Estarzinho*; *Dormezinho*; *Fazer doizinho*; *Querzinho de experimentar corpo* e outras expressões de forte acento elegíaco. (...). (p. 82-83)

implicações de amizade com uma confraria de admiradores. Preferia ficar em sossego. Afastou-se, aos poucos, do grupo. Oswald, ao contrário, queria agitação. (p.43)

Obs: fragmento inicial do tópico de mesmo título “Pequenas Hostilidades”, no qual percebemos diversas modificações responsáveis mesmo por conferir um tom mais cuidadoso às referências e motivos do afastamento de Mário de Andrade.

- X- A Subgramática teria em vista, acima de tudo, a recuperação da simplicidade do idioma, de modo a libertá-lo de sua complicada engrenagem pedagógica. Gastava-se evidentemente, um precioso tempo no estudo de meros bizantinismos. Posteriormente, na época do Convênio Ortográfico, em Lisboa, escrevi sobre o estado em que alguns gramáticos deixaram a desditosa língua portuguesa, remendada de artificialismos inúteis. Carregou-se, por exemplo, o caso do vocábulo com acentos de toda espécie: circunflexos, enfeites graves e agudos e até de tremas germânicos, completamente desnecessários. O Convênio, em suas múltiplas resoluções, reduziu, por exemplo, os domínios da letra *K*. O *H* era uma letra assexuada. Entrava graciosamente nas composições léxicas, sem lhes causar alterações. Em alguns casos, ajudava a imprimir uma certa linhagem etmológica ao vocábulo.
- Prevalecia também, a tendência de fonetização, até de nomes próprios. Shanghai, na nova ortografia arrasante, parece cidade demolida na sua arquitetura usual de letras. Com a fúria foneticista, iam mutilando o que encontravam pela frente. O idioma sofreu uma invasão de gafanhotos. Pelaram tudo. Bahia, a pedido, ficou com o *h*, que se usava nos tempos de Tomé de Sousa. Cingapura e Cuaraal, com *c*, davam a aparência de cidades castradas.
- No velho baú da língua portuguesa, enriquecido com palavras autênticas da fala

Obs: texto praticamente completo retirado do tópico “Algumas Teses: Uma Sub-gramática”. Desse, já escrito em ritmo de poesia, foi desentranhado o poema “Idioma”, pertencente a “Parapoemas”.

XI- Estavam os trabalhos nessa altura, dentro de um esquema de preparação do Congresso de Vitória (já com data estipulada), quando alguns imprevistos vieram perturbar o seu ritmo.

Sentiu-se um primeiro sintoma da situação quando se verificou, subitamente, um afrouxamento de interesse pelos temas que estavam sendo objeto de pesquisas. De um momento para outro, o pensamento ficou prêso em implicações de outro gênero;

Desprevidadamente, a libido entrou, de mansinho, no Paraíso Antropofágico. Cessou, abruptamente, aquele labor beneditino de trabalho. Deu-se um “changé des dames” geral. Um tomou a mulher do outro. Oswaldo desapareceu. Foi viver o seu nôvo romance numa beira de praia, nas imediações de Santos. Tarsila não ficou mais em casa.

A reação emocional se processou em série. Nesses agitados desajustamentos domésticos,

popular, de raízes no folclore nacional, encontram-se hoje, em alarmante mistura, palavras de arranjos postiços, fabricadas com mau gosto, como estórias, bifesteque, acontecimentos e outras bobagens. (p. 47)

Obs: texto integral constituinte do tópico “Subgramática”, o qual, apesar de trazer novamente referências à tese de uma subgramática, aqui apresenta-se completamente diverso do texto que dera vida aos versos de “Idioma”. E vale notar que, ao recompor a tese via argumentações, e não via poesia, Bopp acabou por praticamente escrever uma tese própria, em que condena algumas reformas ortográficas, para isso valendo-se de ironias que provocam mesmo efeitos de humor às suas considerações que se reagem contra acréscimos, também reagem contra cortes, os quais em alguns casos até iriam de encontro à simplificação do idioma sonhada pelos antropófagos – daí um certo tom paradoxal de seu texto.

XI- Estavam os trabalhos, nessa altura, dentro de um esquema de preparação do Congresso, que ia se realizar em Vitória, já com data marcada, quando surgiram alguns imprevistos, que vieram perturbar o seu ritmo. Desprevidadamente, a libido entrou de mansinho no paraíso antropofágico. Ocorreu um changé des dames geral. Um tomou a mulher do outro. Oswaldo desapareceu. Foi viver o seu novo romance numa beira de praia, nas imediações de Santos. A reação emocional se processou em série, com vários desajustamentos de âmbito doméstico.

Com a emoção dos acontecimentos, ninguém pensou mais no Congresso em Vitória. A bibliotekinha ficou em nada. E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época. (p. 53)

pelo menos oito pessoas do grupo se desemparceraram voluntariamente.

Com a emoção dos acontecimentos, ninguém pensou mais no Congresso de Vitória. A “Bibliotequinha” ficou em nada. E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época. (p. 93-94)

Obs: texto completo constituinte do tópico “Desajustamentos”.

XII- A madrinha do Movimento Antropofágico foi Tarsila. Oswald ia na vanguarda irreverente, naquele solecismo social de São Paulo. (p. 97)

Obs: fragmento inicial do capítulo “Inventário da Antropofagia”.

Obs: fragmento inicial do tópico “A Debandada”, o qual traz trechos do anteriormente intitulado “Desajustamentos”, sendo acrescido, ao final, de informações sobre o que o poeta fizera após a dispersão do grupo, as quais constavam nas Notas Complementares.

XII- A Chefa do movimento foi Tarsila. Oswald ia na vanguarda irreverente, naquele solecismo social de São Paulo. (p. 69)

Obs: fragmento inicial do capítulo que se manteve praticamente o mesmo, “Inventário da Antropofagia”, apenas apresentado com algumas modificações, tais como a mudança de posição de Tarsila de madrinha do movimento para chefe, palavra essa de sentido mais forte e decisivo.