

«Cobra Norato», de Raul Bopp: a celebração da brasilidade e as suas possibilidades midiáticas

José Maria Rodrigues Filho

Universidade de Mogi das Cruzes, São Paulo

Palavras-chave: inter-relações semióticas, modernismo brasileiro, adaptação teatral.

Keywords: semiotic inter-relations, Brazilian modernism, dramatic adaptation.

O poema narrativo «Cobra Norato», de Raul Bopp, propunha a celebração da brasilidade como escopo ideológico da Semana de 22 e as suas possibilidades midiáticas, hoje, procuram repensar os momentos em que os valores latino-americanistas foram postos em questão, em busca de reconhecimento de uma ampla visão das conjecturas que este tema impõe, acrescido a isso, ainda, os adaptadores pensam nas formas de veiculação áudio-visual cinéticas desses temas para o receptor dos dias de agora, valendo-se dos mais variados recursos.

A celebração da brasilidade como escopo ideológico da Semana de 22 em sua fase antropofágica, questionava a dialética da adaptação dos modelos culturais estrangeiros à realidade interna do ser brasileiro. A despeito de várias tentativas de separação, entre seus seguidores, a rejeição, por parte dos modernistas, acabava sendo um espaço de trocas e de conseqüentes assimilações. O padrão de influência se posicionou num eterno ir e vir de tendências e sintomas de aversão ao fora das fronteiras, na tentativa de elaborar uma série cultural, principalmente literária, verdadeiramente nacional. Os conflitos da dicotomização, segundo Antônio Cândido, variavam entre o «localismo» e o «cosmopolitismo», equi-valendo essa localização, àquela voltada aos valores brasileiros autênticos, como expressão de uma exógena expressão de valores herdados da tradição europeia (Cândido, 1975: 48).

Na área da criação compromissada com os estatutos preconcebidos, os topos poéticos apresentavam uma base que se fundia aos estatutos axiológicos da nacionalidade e do hibridismo, e a crença era de que sempre o pensamento, de um dos pólos da con-

tradição principal, era o pensamento da miscigenação de valores pelos quais o grupo humano, situado num desses pólos, os exprimia, com maior ou menor clareza de consciência, cuja percepção era a de se estar vivendo em contradição num país retalhado e remediado por um complexo imbricamento transcultural.

O embate entre cultura e ideologia antropofágica desempenhou um papel de importância vital para os parâmetros da criatividade. Em contraponto com o período da publicação do poema «Cobra Norato», o centro do problema da dependência cultural passa a ser exacerbado, posteriormente, com o advento da comunicação em massa, por processos midiáticos que, no caso, também colaboraram para a divulgação da obra de Raul Bopp, até os dias de hoje.

Apesar de serem frutos dos manifestos futuristas europeus no Brasil, as tendências nacionalistas do movimento Pau-Brasil de Oswald de Andrade e do «manifesto antropofágico» do mesmo autor são reações contra esse logocentrismo do velho mundo.

Essas idéias progressistas dos artistas nacionais tentavam salvaguardar a brasilidade como um conceito de originalidade nativa, da qual faziam parte aspectos da cultura popular brasileira, marginalizados pelo discurso acadêmico parnasiano que estabelecia uma contradição infrutífera entre uma sociedade urbana, erudita e tecnológica da época. É dentro desse padrão que a arte era manifesta, folcloricamente, pela cultura popular. Tratava-se de uma forma de «abrasileirar» o movimento modernista de São Paulo. Para tanto, não se podia negar a influência do designado primitivismo empírico sobre esses movimentos, a partir do entrecruzamento do racional e do irracional, do dualismo conflituoso da *pensée logique* e da *pensée sauvage*.

Já, no «manifesto antropofágico», publicado em maio de 1928, no primeiro número da *Revista da Antropofagia*, era destacada a noção de «canibalismo» cultural como ponto de partida da modernidade, que podia ser visto nos trabalhos de Alfred Jarry, Apollinaire, Cendrars. Era fundamental para o ideário dadaísta, a noção de que o canibalismo era um elemento agressivo e antiburguês, utilizado para transgredir, chocar e insultar em sintonia com os acontecimentos políticos que pontilhavam pelo país.

Na introdução da publicação comemorativa de *Poesias Completas* de Raul Bopp, Augusto Massi faz referência ao momento histórico que procedeu a publicação do poema «Cobra Norato» e promulga que o «projeto modernista», interrompido pelos acontecimentos da Revolução de 30, logo restabelece um sistema de relações pessoais, sociais e literárias no interior do escopo urbano. Ainda em resposta a essa corrente de considerações a respeito do poema, na sintética fortuna crítica que acompanha a obra, José Paulo Paes considera que a fábula empreende um recorte de um país «dividido 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 de infância e a indicação da maturidade, entre o saudosismo e a ânsia de renovação». Ainda, o ensaísta considera a obra como um equivalente literário daquela mistura de heroísmo e politicagem que caracterizaram as agitações tenentistas.

Muita polêmica ficou estabelecida com relação aos fundamentos dos ideários, entre os movimentos antropofágico, verde-amarelista e da «Anta» com relação às tendências xenofóbicas e tendências de adaptação do estrangeirismo à realidade brasileira.

Foi, no meio dessas conjecturas que surgiu o poema de Raul Bopp «Cobra Norato», apresentado em 1928 e publicado em 1931, fazendo parte da «trilogia brasileiríssima» aludida por Manoel Cavalcanti Proença da qual fazem parte, aquele critério ferozmente brasileiro, antropofágico, as obras: «Macunaíma» de 1928, «Cobra Norato» de 1931 e a segunda parte de «Os Pastores da Noite» de 1964.

Para Oswald de Andrade a atitude «antropofágica» era uma forma de reconhecer e organizar elementos nas redes de significação cultural latino-americanas. São suas estas palavras: «A antropofagia é o reflexo sobre a possibilidade de uma cultura genuína, levando-se em conta as condições de sua produção como tributária da européia». Num ajuizamento mais amplo e atual, Oswald completa que só se pode «criar pela mistura de todas as contribuições da cultura letrada e da iletrada. É este o sentido da voracidade antropofágica: ela é uma entredevoração».

Como pragmática estabelecida no interior do projeto antropofágico, o intuito era dar às intersecções culturais importadas uma maneira certa de serem devoradas, digeridas e criticamente reelaboradas em consonância com as perspectivas locais. Daí, sim, a influência dos conceitos de Levy-Bruhl a respeito da mente primitiva, em estado pré-lógico, bem como a idéia de Keyserling de que o «homem civilizado moderno, alienado pela tecnologia, e não o homem primitivo, é que era o verdadeiro bárbaro».

Nesse ambiente de troca de opiniões, os manifestos modernos brasilianistas promoveram o desejo utópico de regresso a uma Idade do Ouro mítica, consagrada por uma sociedade primitivamente matriarcal. Quando o homem, ao invés de escravizar seus inimigos, comia-os. Ser aquele canibal, não previsto no ideal romântico do «bom selvagem», mas aquele que corresponderia mais ao canibal de Montaigne, que devorava seus inimigos como um ato de suprema vingança. A década de publicação de «Cobra Norato» é fruto de carnavalização na literatura, marcada pelo intuito de descolonização dos valores e pelo «abrasileiramento» do Brasil, com vistos a interpretar e entender melhor o conceito de brasilidade.

Após navegar pelas mais variadas edições e leituras críticas, a fábula de Bopp chega ao cais da virtualidade e das possibilidades midiáticas que se processam em razão de um texto que oferece condições de adaptabilidade do poema, como *corpus* dramático, fato que se deve, em muito, à versatilidade dos meios de reprodução do poético para os valores cinéticos próprios daqueles utilizados pelas artes áudio-visuais.

Agora, no campo das adaptações de obras literárias para outras linguagens artísticas, depara-se com um texto construído pelo acúmulo de índices simbólicos, episodicamente representados nos trechos de uma aventura, vivenciada numa «Floresta Cifrada», como um centro alegórico e metafórico, hiperativo e também como ponto incoativo

para a reflexão antropológica frente aos registros do natural, do meio físico e geográfico das regiões brasileiras. Em «Cobra Norato», os fatos se historicizam no percurso mitopoético da linguagem e, assim, natureza, mito e História recuperam, pela exposição decorativa de um ambiente místico e mítico, a ideologia do pensamento primitivo e humano pelo qual a literatura e o leitor atual se questionam em função dos conceitos promovidos pelo movimento Pau-Brasil.

O mito, segundo Barthes, é uma linguagem no sentido de que se repensam, semiologicamente, registros de linguagem que também por si só já espelham um real abundante em significações. Por esses caminhos, Norato, em trajetos expositivos de experiências, tal qual um Ulisses das selvas brasileiras, se vê envolvido em uma odisséia de percalços que compreende a procura da filha da Rainha Luzia, com intervenções antagônicas da Boiúna. Nesse espaço de intensa atividade física, o herói mítico-selvagem percorre os territórios do fantástico em busca do amuleto, a Tucumã mágica das «Terras do Sem-fim» (Barthes, 1967: 48).

No poema base para a transmutação, a linguagem decifra e dinamiza o mito, bem como o real, com a força de uma puçanga, na forma de uma porção mágica de flor de tajá da Lagoa. Nesse clima, o herói se mistura ao vento do mato, morde raízes e consegue seu intento. O mal, o anti-programa na figura da Boiúna, registrado pela expressão «já-te-pegue», guarda os contragolpes do viver mágico, em meio às sombras que escondem as flores, protegidas por sapos beijudos que espiam no escuro (Balogh, 1996: 123).

A visão é de um mundo cuja mistificação e desmistificação, pela encenação do discurso mitopoético, é operada de forma olímpica pelo rapsodo em sua aventura por essa floresta enigmática, e também pelo espectador, os dois embrenhados nas malhas da linguagem poética, redimensionada pela linguagem dramática implícita na efabulação do poema e consignada pelos modernistas numa total integração de semânticas. Em «Cobra Norato» parte das personagens, todas com uma vocação destinada pela escrita simbólica, cumprem o escamotear ou o sublimar dentro dos limites do real, por meio de situações significativas extra e intra-discursivas.

A expressão fantasiosa em forma de figuras retiradas das sagas mitológicas brasileiras configuram um discurso, em «Cobra Norato», que incorpora em seus sintagmas, unidades em síntese significativa, de conceitos folclóricos, retirados da tradição e do mundo rural ameríndio, bem como do caboclo e mesmo do urbano.

Em sua aventura pelo interior do Brasil, Norato, disfarçando-se de cobra e depois de gente, percorre entrecosmos episódicos que configuram situações virtualmente significativas e antropomórficas. Compõem-se, no caso, episódios interessantes durante o percurso no seio de uma «Floresta Cifrada», cheia de figurativizações, tais como árvores acoradas, sapos pensadores, jacarés policiais, tatus aparentados em compadres, todos vivendo na floresta de Hálito Podre, parideira de cobras, repleta e cortada por rios, estes magros operários da correnteza, em cujas margens aparecem raízes desdentadas, que mastigam

o lodo, em ruídos fanhosos. Esse roteiro termina quando no caminho do Norte, Norato encontra a «Escola das Árvores», estudando geometria e ainda escravas do rio.

No texto há muita ação dinâmica, exigidas pelas artes cinéticas, quando num ambiente lúgubre, a figura do medo se concretiza na Floresta mal-assombrada, na representação das serranias, e do lenhador, devastando as florestas num «serra que serra» interminável. Imagetivamente a chuva acorda a ira dos mexilhões em festa no atoleiro. Tudo é encenado no poema e estabelecido num ambiente mágico e é assim que, plasticamente, a Lua nasce com olheiras, já que a Boiúna escondeu a noite num caroço de Tucumã. Tudo, o herói tem que vencer, são essas adversidades, que configuram o anti-programa e a intriga que conduzem as peripécias do rapsodo como um herói que tem que superar os obstáculos para conquistar a filha da Rainha Luzia. Assim, o eixo da ação expõe o percurso do aventureiro amoroso romântico que tem que devassar a região do Treme-Treme, render o ignóbil Minhocão e de quebra dominar o Bicho-do-Fundo, para tanto, se vale de mirongas e se enfeitiza de valentia, só para ter o «querzinhos dela» e ficar livre da jurumenha, a coita amorosa que faz o «doizinho» da gente.

A efabulação apresenta, nos versos, falas da personagem, recheadas de regionalismos, que contextualizam semiologicamente o mundo do sagrado e do mitológico e por esse código desvenda e reapresenta o mito em sua performance dramática, encenada na figura de seres ficcionais, personagens atuantes, disciplinados pela ação, com direcionamento de gestos e de movimentos. Por esse procedimento fica estabelecido o estatuto de valores concordantes para a adaptação do visual. Por outro lado, o texto boppiano apresenta recorrentes na tradição de textos e de histórias da procura do Bem, do amor, do desejo e da harmonia. O texto, como um «valor de equivalência», tão apropriado para a transmutação cinética, reproduz através de formas míticas as formas de vida, estruturas de convivência e formas de inter-relações sociais, registradas em percursos platônicos da conquista do amor, promovido pelo arquétipo da busca do outro e do *self* em plenitude pela ascese amorosa.

O texto de Raul Bopp parodia as séries do «fin'amor» medieval e reproduz, em Norato, o herói das aventuras e das viagens das novelas de cavalaria, aproximando o rural ao universal e atemporalmente aos textos arcaicos.

Linguisticamente, os regionalismos se aproximam do ideológico-antropofágico na procura da brasilidade. Reordenam-se, assim, pela linguagem poética, plena de registros rurais, idéias em formas prosódicas postuladoras de relações entre significantes folclóricos e significados universais. O signo associa os planos espaciais e temporais e os projeta na dimensão do mítico. No *corpus*, o discurso define a obra no plano de significação, em nível axiológico, condizente com o programa do movimento modernista. Pelo processo de transmutação, o adaptador se depara com um texto intencionalmente pleno de exemplaridades e em razão disso, precisa focalizar valores da paisagem, dos seres, da flora e da fauna brasileiros, instituídos no seio de passagens literariamente sugestivas e visualmente repletas de veracidade e culturalmente tácitas.

Na transmutação, ao serem estabelecidos os passos do percurso diacrônico do poema «Cobra Norato», pode-se aferir o entrelaçamento dos códigos conotativos que permitiram a tradução por meio dos processos de transmutabilidade semântica. Por si só os aspectos composicionais do poema oferecem as isotopias básicas de produção de simulacros por meio da interpretação da obra base. O contexto social aparece, então, como pano de fundo para as mais criativas reproduções, traçando paralelos intertextuais originalíssimos entre os dois textos: o da partida e o da chegada. Os elementos invariáveis da estrutura narrativa do poema, bem como o nível dos elementos variáveis, sobretudo no nível das caracterizações das *dramatis personae*, conjugam-se na elaboração de um novo texto adaptado e ao mesmo tempo livre de seu étimo, reinando com sua própria linguagem.

As possibilidades de transmutação midiáticas do texto poético de Cobra Norato para as linguagens áudio-visuais cinéticas, assumem-se pela dinâmica implicada nos mecanismos de articulação dos episódios concatenados e progressivos que asseguram a estrutura dos atos de narração, compondo episódios que engendram em sua concepção orgânica, personagens hiperativas do ponto de vista da representação, ao encenarem diálogos e movimentações que potencializam o texto, para além da estaticidade da leitura. É por esse procedimento que as personagens, na discursividade estática, transitam para a dramaticidade, por via da imaginação do adaptador-leitor que formula, pela decodificação, um outro plano enunciativo estabelecido pela atividade actancial dos atores e pelos elementos do espaço, num construto que (re)compõe uma nova série semântico-narrativa em função de um novo espaço enunciativo, organizado pelo plano pré-cênico.

Os episódios principais da fábula poética se processam em função das incursões, pela selva amazônica, do rapsodo Norato em busca do seu amor: a filha da Rainha Luzia. Esses passos teatrais, pela decupagem, podem ser fragmentados, episodicamente: na cena de transformação de Norato em cobra/gente, na onipresença da Boiúna; na chegada do herói à «Floresta Cifrada»; na passagem pela «Escola das Árvores»; nas suas peripécias pela «Floresta Mal-assombrada»; na cena imagética da «Chuva»; no quase afogamento de Norato na «Pororoca»; na chegada dos viajores ao «Putirun-Monjolo e à «Fábrica de Farinha»; na agitada «Festança do Esquentão», quando se dá a transfiguração da Boiúna em cantador; no ritual da «Pagelança»; na reportagem do «Trânsito da Selva»; na sensação de medo do «Cemitério» e na cena final na «Casa da Boiúna».

Das muitas transmutações do texto de Cobra Norato em outras materialidades vale ressaltar estes exemplares: a encenação do grupo de teatro de bonecos do Grupo Giramundo; a adaptação em vídeo didático realizada pelo Ministério da Cultura; a série fotográfica de cenas do poema; pinturas em alumínio expostas pelo Governo do Paraná em comemoração ao folclore brasileiro; série de ilustrações de Oswaldo Goeldi para o poema; exposições pictóricas organizadas pelo Centro Cultural Vergueiro; série musical denominada «Sabor Açaí», de Nelson Chaves que tematizam em áudio a *história luminosa e triste de Cobra Norato*; a adaptação teatral de Álvaro Apocalipse do poema de Raul Bopp; a apre-

sentação dramática do Teatro da Casa de Cultura de Estácio de Sá – Barra Performance; as ilustrações para a edição de contos infantis; as fábulas ilustradas de folclore e histórias, apresentadas no panfleto «Falar Bem» Edição 88 do Ministério da Cultura; nas ilustrações na capa das edições de Cobra Norato apresentadas pela *Isto É Online*; a adaptação de Teatro Munzanza da Oficina de Estandarte em São Paulo; ilustrações na Enciclopédia de Artes Visuais, no vídeo regional com destaque para a lenda de Cobra Norato, realizado pelo Amazon Vídeo; performances escultóricas e pictóricas na XXIV Bienal no Núcleo História; exposição de bonecos relativos às personagens do poema realizada no Centro Cultural Usiminas; a apresentação da escola de teatro e dança Nossa Cidade de Thornton Wildes, e muitas outras adaptações para o cinema, num grande projeto a ser realizado no futuro.

As possíveis adaptações de «Cobra Norato», de Raul Bopp se dão, com sucesso, pela situação de actancialidade, tanto dos objetos quanto dos seres, fauna e flora e também pelo fácil trânsito entre as diferenças básicas da comunicação verbal-poética para o visual. Bluestone explica que os modos de equivalência quando bem adaptados diminuem a diferença entre a imagem mental, do texto lido, e a imagem reificada do texto áudio-visual-cinético. Acrescenta ainda que, entre a apreensão conceitual da leitura e a perceptual direta da imagem, está referida a fusão dos atores tanto no cinema, no vídeo, no texto e na fotografia, como na dança e na escultura. Assim, personagens do texto de Raul Bopp, como Norato, a Boiúna, os sapos, as onças, os camaleões, as arvorezinhas acoradas, os galhos, o tatu-de-bunda-seca, a árvore professora, as árvores-alunas, a lua, a estrela, o sol, a Marreca Toicinho, o riozinho de águas órfãs, o peixe-boi, os moradores da região, a joaninha, a suçuarana, o Mestre Paricá, o velho Pajé, o Lobisomem, o saci e muitos outros, encontram o seu equivalente figurativo no processo de transmutabilidade.

Nas adaptações já está estabelecido que a fidelidade total é impossível, bem como a autonomia total, por conta de que o texto literário de Raul Bopp funcionará sempre como uma «forma-prisão». Do plano simbólico para o icônico, Charles Sanders Peirce, na tentativa de construir uma teoria do signo, estabeleceu que na Semiótica, três categorias entram no jogo da transdução: primeiro em função de um signo que é visto em relação a si mesmo, no plano da escrita no texto base, segundo, em relação ao objeto que representa e, terceiro, no plano de recepção em relação ao plano do interpretante, que é o adaptador (Balogh, 1996: 76).

Nesse sentido, o texto poético de Raul Bopp apresentará sempre, enquanto linguagem verbal, possibilidades de trânsito para outras artes, como se pode concluir pelos inúmeros procedimentos midiáticos até agora veiculados. Essas possibilidades são entendidas como unidades semânticas que podem encontrar o seu equivalente em modalidades icônicas, tidas em função da unidade de significação e de relação com um receptor-espectador ou mesmo leitor, no caso das paráfrases para fins didáticos. Cada arte implicada apresenta suas particularidades de organização de seu campo semântico, bem como suas materialidades de uso: a dança, com os movimentos e a coreografia; o

cinema com a imagem em movimento; a televisão com a imagem habitual; a fotografia e ilustrações com imagens fixas, ou seja, cada arte utiliza os seus códigos específicos e dessa maneira, estabelece sua própria linguagem como veículo de comunicação.

Segundo Metz, a pluralidade de códigos específicos e não-específicos de um veículo se organiza no sistema textual de cada arte, como uma configuração que resulta de diversas escolhas de elementos, assim como de uma certa combinação desses elementos escolhidos (Metz, 1973: 7-18).

O arcabouço narrativo do poema «Cobra Norato» apresenta uma estrutura temática vinda dos modelos cavaleirescos da Idade Média e que ao serem recuperados, atualmente, pelas adaptações, promovem a reavaliação dos estatutos do «fin'amor» enquanto é repensada a performance básica do poema que é a da busca do amor, repleta de aventuras e percalços. Presa ao código do amor cortês, a vassalagem de Norato em relação ao seu amor-intento e sua peregrinação pela Terras do Sem-Fim, são percursos que só poderão ser alterados, no caso de questões crítico-satíricas próprias do gênero paródico, ou mesmo, segundo designa Haroldo de Campos, por eventuais transversalidades argumentativas de um adaptador «transluciferino», a apresentar-se, talvez, num futuro próximo (Balogh, 1996: 34).

Bibliografia

- BALOGH, Anna Maria (1996). *Conjunções e Disjunções: transmutações da Literatura ao Cinema e à Televisão*. São Paulo, Annablume: ECA-USP.
- BARTHES, Roland (1967). *Elements of Semiology*. Boston: Bececon Press, 1967.
- BLUESTONE, George (1973). *Novels into Films* 3.^a ed. Los Angeles: University of California Press.
- BOPP, Raul (1968). «Cobra Norato». In *Putirun*, Rio de Janeiro: Editora Leitura.
- CÂNDIDO, Antônio (1975). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional.
- RANDAL, Johnson (1982). *Literatura e Cinema*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor.
- METZ, Christian (1973). «Além da Analogia, a Imagem». In *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Editora Vozes.
- PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literariedad*. Barcelona: Tusquetes.

Resumo: A obra «Cobra Norato», de Raul Bopp, oferece várias possibilidades para transmutações midióticas. Sendo assim, pode-se, através de uma metalinguagem das inter-relações semióticas, pontuar os passos desse processo.

Abstract: Raul Bopp's work «Cobra Norato» provides several possibilities for media transadaptation. We can therefore, by using the metalanguage of semiotic inter-relation, identify the steps involved in the process.