

**A INCONSTÂNCIA DA FORMA SELVAGEM:
OITO VERSÕES DE *COBRA NORATO***

**THE INCONSTANCY OF THE WILD SOUL:
EIGHT VERSIONS OF *COBRA NORATO***

Victor Luiz da Rosa¹

Resumo: Desde sua primeira publicação em 1931 até a morte de Raul Bopp, em 1984, *Cobra Norato* foi apresentado em oito diferentes versões. Quando se compara essas versões, logo se percebe que as alterações feitas pelo poeta foram contínuas, às vezes profundas e, mais do que isso, relacionam-se de diferentes maneiras com a própria natureza do poema. Por outro lado, a crítica em torno de *Cobra Norato*, se já nas primeiras resenhas logo reconheceu a existência dessas alterações, jamais buscou compreender a sua natureza e as possíveis consequências desse singular procedimento. A partir de um comentário de Drummond, publicado em 1947, até as reflexões mais recentes sobre o poema, esse caráter metamórfico de *Cobra Norato* foi negligenciado ou diminuído, em privilégio sempre de uma única edição, tomada sempre como definitiva. O presente artigo, se não tem a ambição de fazer uma análise detalhada de todas as versões do poema, propõe-se a especular sobre algumas das causas e dos efeitos dessas transformações, assim como discutir aspectos da singularidade do procedimento de Bopp. E defender a hipótese de que as contínuas alterações feitas pelo poeta são o princípio formal que potencializa as metamorfoses do poema, que também troca de pele como a própria cobra do mito.

Palavras-chave: poesia modernista; metamorfose; autoria.

Abstract: From its first publication in 1931 until Raul Bopp's death in 1984, *Cobra Norato* was presented in eight different versions. When comparing all these versions, it is soon clear that the changes made by the poet were continuous, sometimes profound and, more than that, they are related in different ways to the very nature of the poem. Although first reviews immediately recognized the existence of these modifications, the literary critics around *Cobra Norato* never sought to understand their nature and the

¹ Departamento de Letras (DELET), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), campus de Mariana: <victordarosa@gmail.com>.

possible consequences of this unique procedure. From a commentary by Drummond, published in 1947, to the most recent reflections on the poem, this metamorphic character of *Cobra Norato* was neglected or diminished, always in favor of a single edition, always taken as definitive. The present article, if it does not intend to carry out a detailed analysis of all versions of the poem, proposes to speculate on some of the causes and effects of these transformations, as well as to discuss aspects of the uniqueness of Bopp's procedure. It also intends to defend the hypothesis that the continuous changes made by the poet are actually the formal principle that enhances the metamorphoses of the poem, which also sheds its skin like the mythical snake itself.

Keywords: modernist poetry; metamorphosis; authorship.

1. O MESMO POEMA E OUTRO

Em 1947, por ocasião do lançamento de uma antologia de Raul Bopp editada em Zurique, Carlos Drummond de Andrade escreveu um breve texto sobre *Cobra Norato*, no qual chamava a atenção para significativas alterações do poema em relação às duas edições anteriores. “É o mesmo poema e é outro”, decretou Drummond (2013, p. 44). Conforme o poeta, uma obra que se supunha definitiva, ao passar por uma “remanipulação artística do texto”, subsiste a seu “estado de espírito antropofágico” e apresenta sua “face duradoura” (pp. 44-46). Ao mesmo tempo em que Drummond procurava afastar *Cobra Norato* da linhagem antropofágica, o poeta sublinhou no poema de Bopp, e pela primeira vez, um procedimento de extrema importância para compreendê-lo. Afinal, a edição de 1947 – analisada e elogiada por Drummond – não foi a única em que Bopp realizou mudanças em seu poema mais conhecido, publicado originalmente em 1931, mas foi a primeira. Na verdade, quando se compara todas as versões de *Cobra Norato*, percebe-se logo que as alterações foram contínuas, às vezes profundas e, mais do que isso, relacionam-se de diferentes maneiras com a própria natureza do poema.²

² Fazem parte desse conjunto de versões nove edições de *Cobra Norato*, sendo que na segunda edição – publicada em 1937 em 150 tiragens, com ilustrações de Oswaldo Goeldi, a mais rara – Bopp não realizou qualquer alteração em relação à primeira. Nas demais, as alterações são significativas e, por isso, não podem ser entendidas como mero trabalho de revisão. A partir da quinta edição, publicada em Barcelona, em 1954, os livros passam a contar inclusive com uma nota explicativa sobre as edições anteriores. Além das alterações, há também erros de diferentes naturezas espalhados em todas estas versões, algumas precárias e mal editadas. A mencionada edição catalã é repleta de erros. Nela, por exemplo, informa-se que a edição anterior, a quarta, foi publicada em 1941, quando na verdade ela saiu em 1951. O texto conta ainda com problemas ortográficos, de acentuação, entre outras gralhas.

Algumas das causas e dos efeitos dessas transformações, assim como a singularidade do procedimento de Bopp e o debate que provocou na crítica é o que este artigo quer apontar e discutir.

Drummond (2013) chegou a comparar certas passagens das duas primeiras versões e deixou ideias sugeridas a esse respeito. Diz o poeta que, se “o leitor superficial dará menor apreço a essas alterações de forma”, o mesmo não acontece com “os amantes da expressão poética” (p. 44). Para ele, o principal efeito das alterações de *Cobra Norato* na edição de 1947 se faz notar na maior “pureza” de certos versos, em mais despojamento da expressão poética, no que chama de “ternura pós-antropofágica” (p. 44). Essa ternura desabrocha em versos que, em sua visão, mais apurados e maduros, fazem o livro ressurgir “em toda a sua novidade”, deixando para trás “o velho livro de versos modernistas, aparentemente tão datados” (p. 44). Na nova versão do poema, por exemplo, as “arvorezinhas sonham viagens” e não possuem mais “galhos idiotas” nem “levantam vestidos” (p. 44). Drummond observa ainda que a expressão se torna mais brasileira e economiza-se ainda mais nos adjetivos.³

Poucos anos depois, no entanto, o poeta José Paulo Paes (2013, p. 67) discordaria da avaliação de Drummond, embora não a mencione, sob o argumento de que Bopp “expurgou o poema de tanta coisa saborosa”. Apesar disso, Paes não chega a aprofundar seu ponto de vista, limitando-se a afirmar que são “menos felizes” os leitores que terão folheado a “luxuosa edição de Zurique” (na verdade, nem tão luxuosa assim) e não a “pitoresca edição de 1931” (PAES, 2013, p. 67).

De sua parte, Drummond também reprovou uma ou outra mudança na segunda versão do poema. Como conclusão, disse que a nova versão acabou “mosqueando a pele da grande cobra” (DRUMMOND, 2013, p. 46). Tal imagem, além de sintetizar o procedimento de Bopp, faz pensar também que as metamorfoses do poema se associam ao próprio argumento de *Cobra Norato*. Pois mosquear a pele da cobra, em um primeiro sentido, quer dizer cobri-la com pintas, manchas ou sinais, ou seja, com nova roupagem ou nova forma. Embora mosquear queira

³ Eduardo Sterzi (2022, p. 75) defendeu que, se Drummond exalta, na refundição do poema, um afastamento da linhagem antropofágica, isso tem menos a ver com o complexo percurso do livro de Bopp e mais com o próprio momento poético de classicização vivido por Drummond na passagem dos anos 1940 para os anos 1950. Daí que os motivos e o alcance da avaliação particular de Drummond escapem ao entendimento deste artigo.

dizer também, informalmente, andar a esmo – assunto central do texto – ou simplesmente espantar as moscas. Em outras palavras, as contínuas alterações feitas por Bopp são o princípio formal que potencializa as metamorfoses da própria cobra – e da obra –, que troca de pele e se transforma ao longo de sua viagem pela “selva” (ou pelo “mato”, a depender da versão). Eis, nesse caso, uma hipótese de leitura: tal qual ocorre com a cobra, o poema também troca de pele a cada novo nascimento.

Assim, compreender *Cobra Norato* em todas as suas dimensões, nesse sentido, implica necessariamente levar em conta as suas variantes, a soma de suas edições e o conjunto das metamorfoses que sofreu. Implica compreender que a metamorfose, em oposição à obra acabada, é a própria forma (nesse caso, informe) do poema. Mais do que isso, implica interrogar sobre o sentido dessas modificações que o poeta realiza não casualmente, e sim como um método de escrita, princípio construtivo do seu texto.

Ainda sobre o comentário de Drummond (2013, p. 47), após deixar indicado que as modificações sugerem um estudo sobre “a evolução poética de Raul Bopp”, o poeta então recomenda que cada leitor “vá descobrindo essas riquezas”. De antemão, vale reparar, no entanto, que a ideia de evolução, para Bopp, não parece dizer respeito apenas, ou necessariamente, a um processo de melhoramento do texto, como Drummond parece sugerir. Ao contrário, se a transformação acentua o próprio movimento como o princípio construtivo do poema, tal movimento não indica direção clara ou definida. Em um pequeno livro sobre o poema publicado em 1976, intitulado *Cobra Norato: escritura, leitura*, Donaldo Schuler (1976, p. 58) enfatiza a falta de clareza desses roteiros: “Nesse outro Brasil, ainda em formação, não há roteiros claros”. E Américo Facó (1951, p. IX), no prefácio a uma das edições, resume a questão com uma fórmula simples e esperta: “Sua natureza [a de Raul Bopp] rebela-se, como as crianças, contra o mal de estar parado”.

Ao analisar em detalhes certas alterações que Bopp realiza ao longo das edições, nota-se por exemplo que, em uma série de ocorrências das últimas versões, alguns versos voltam à forma das primeiras. O que é sintomático, pois indica justamente um roteiro circular, não linear das diferentes versões. Ou seja, não se trata propriamente de uma “evolução”, como queria Drummond. É o caso dos dois tipos de modificações abaixo. No primeiro, predomina a forma popular “lê”, que retorna na quarta edição, depois de dar lugar ao “lhe”, assim como, na quinta, há o retorno da próclise (“se segure”) no lugar da ênclise (“segure-se”); enquanto na série

seguinte o poeta muda a imagem de “flor” para “sol” na terceira edição, mas retorna mais uma vez com “flor” na sétima.

Então se segure bem no meu rabo que lê puxo	(1ª ed.)
Então se segure no meu rabo que eu lhe puxo	(3ª ed.)
Então segure-se no meu rabo que eu lê puxo	(4ª ed.)
Então se segure no meu rabo que eu lê puxo	(5ª ed.)
que vou vestir minha noiva/ com um vestidinho de flor	(1ª ed.)
que vou vestir minha noiva/ com um vestidinho de sol	(3ª ed.)
que vou vestir minha noiva/ com um vestidinho de flor	(7ª ed.)

2. METAMORFOSES DA CRÍTICA

A recomendação que Drummond faz aos críticos de estudar as transformações do poema, se não foi ignorada, também não chegou a ser levada às últimas consequências nas análises de *Cobra Norato*, mesmo nas leituras de maior fôlego. Em geral, é possível argumentar que a crítica esbarra em concepções do poema como obra-prima modernista, fundadas, portanto, em noções convencionais de autoria. Questionar o aspecto definitivo do poema e imaginá-lo como um conjunto informe de adaptações – o que, com o tempo, ao longo de suas versões, mostrou-se decisivo para a compreensão de *Cobra Norato* – passa necessariamente por abrir mão da noção de obra definitiva, perfeita, acabada. Em artigo mais recente, e em perspectiva mais próxima à nossa, Eduardo Sterzi (2022, p. 74) chama a atenção para o gesto recorrente e obsessivo do poeta de passar o poema a limpo, gesto “por meio do qual ele como que se depõe da condição de *autor* – e do princípio de *autoridade* implícito na noção de *autoria* – para aspirar à condição menos conspícua de obstinado copista dos próprios textos”. Em outras palavras, para compreender a singularidade do procedimento de Bopp, seria preciso imaginá-lo não apenas como um autor, mas também, e sobretudo, como um copiator, e não apenas copiator de si próprio, assim como também, no caso de *Cobra Norato*, do próprio mito amazônico.

De fato, o poeta realiza cópias de diferentes naturezas. Por outro lado, verifica-se que, ao longo das edições do poema, se alguns dos seus principais leitores com frequência identificam e chamam a atenção para tais modificações, não chegam a tirar maior proveito delas e, portanto, nem a compreendê-las de todo, embora intuem no procedimento de Bopp algo de inventivo ou singular. Dos textos de caráter mais efêmero, além de Drummond e José Paulo Paes, o de Manuel Cavalcanti Proença (1967, p. 8)

inicia o prefácio da edição de 1967 afirmando que Bopp tem “arrancado muitas escamas” do poema, e “por isso ficamos esperando quem lhe estude os textos do livro, nessa meia dúzia de edições espalhadas pelo Brasil, mas ainda faltando” (PROENÇA, 1967, p. 8)”. Curiosa imagem a de “arrancar escamas”, que pode ser comparada, em oposição, à conclusão drummondiana de “mosquear a pele da cobra”. Ou seja, se Drummond sugere uma técnica de sobreposição, Cavalcanti Proença propõe que o procedimento de Bopp seja concebido pela supressão.

Nesse mesmo volume, ficamos sabendo também que “o autor fez ligeiras alterações em alguns versos da *Cobra Norato* e suprimiu 6 poemas da 6ª edição”.⁴ De fato, vai ficando estabelecido, inclusive por conta de anotações como essa, que as edições do poema são, na verdade, diferentes “versões”, o que mudaria a forma de esse texto ser lido. Antônio Houaiss (1973, p. 2), em nota ainda posterior à de Proença, já na edição de 1973, é quem identifica pela primeira vez todas as “suas *versões* textuais públicas, de 1931, 1947, 1951, 1954, 1956, 1967, 1969 (incluído no livro *Putirum*) e 1973 (esta)”, mas também não chega a analisá-las nos termos que merecem. Bopp, com 75 anos à época, não voltaria a alterar o poema, que passou incólume por outras reimpressões da editora Civilização Brasileira até a morte do poeta onze anos depois, em 1984.

Finalmente, o crítico Augusto Massi (2013, p. 17), organizador da *Poesia completa* de Bopp e responsável, portanto, pela “versão final” de *Cobra Norato*, irá reconhecer o “emaranhado de problemas” que tal edição apresenta. Das dificuldades, ele enumera, entre outros aspectos, as “frequentes alterações do autor”, acentuadas ainda por erros de revisão, eventualmente incorporados ao poema (p. 17). Mas talvez o problema seja mais profundo. Pois, se o poema de Bopp se define especialmente por sua capacidade ou condição metamórfica – ou pela “forma elástica” que dá título à apresentação de Massi –, seria inconcebível imaginar uma versão definitiva sua, que ignorasse todos os movimentos de alterações e formas anteriores. Em artigo já mencionado, Eduardo Sterzi (2022, p. 77) argumenta que “somente uma edição de sua poesia que englobe todas as variantes, sem que uma presumível última versão anule as anteriores, permitirá que o leitor perceba essa obra em toda sua inteireza e potência”.

Não à toa, como lembra Massi (2013, p. 15) na introdução à *Poesia completa*, “Raul Bopp é o último modernista a ter suas poesias reunidas”.

⁴ A informação encontra-se em nota na folha de rosto, feita muito provavelmente a pedido de Raul Bopp, que passou a listar todas as edições anteriores do poema.

Pode-se argumentar que não se trata, neste caso, apenas de uma questão relativa a dificuldades da crítica, ao reconhecimento tardio desse poeta ou aos livros de difícil localização. Na verdade, jamais deixou de haver reconhecimento à obra de Bopp, assim como interpretações variadas dela ou acesso dos leitores ao poema. Ao contrário, a dificuldade diz respeito mais a uma espécie de resistência do próprio poema para se tornar obra acabada. Resistência reafirmada ao longo de sua história, desde a sua longa gestação nos anos 1920 – conforme depoimentos dos seus primeiros leitores e do próprio Bopp, que passou anos adaptando e readaptando o mito – até seus movimentos e transformações posteriores nas variadas edições.

Lígia Morrone Averbuck talvez tenha sido a primeira crítica a fazer uma leitura de grande alcance de *Cobra Norato*, em estudo publicado logo após a morte do poeta. Minucioso, refletido e com grande pesquisa bibliográfica, *Cobra Norato e a revolução caraíba* segue sendo uma das interpretações mais influentes do poema. Pela primeira vez, foram reunidas as oito versões de *Cobra Norato*, e, com isso, Averbuck (1985, p. 10) pôde observar com mais clareza o “trabalho constante de escrita e reescrita realizado no texto pelo autor, determinando uma verdadeira metamorfose do poema”. Em um dos apêndices da edição, a pesquisadora chega a ensaiar uma análise do procedimento metamórfico do poema ao cotejar, por meio de pequenas notas, algumas variantes de todas as edições, após selecionar “65 casos, os mais expressivos” (p. 224). Em breve apresentação desse cotejo, Averbuck afirma ainda que as alterações realizadas em *Cobra Norato* “têm suscitado observações e oferecido margem para reflexão sobre o processo poético criado por Raul Bopp”, e que “a análise e a interpretação destas variantes deverão ser objeto de pesquisa a se desenvolver oportunamente” (p. 224). Para a pesquisadora, tal levantamento vale “como confirmação de procedimentos estilísticos indissociavelmente ligados a ideias e temas que obsedaram esta poesia” (p. 224), o que é um comentário especialmente interessante e que corrobora nossa hipótese de leitura. Lamentavelmente, a autora viria a falecer poucos meses após a conclusão da sua dissertação de mestrado, e não chegou a ver sequer o próprio livro pronto.

Por outro lado, ela não leva tal postulado às consequências mais promissoras. Na verdade, a crítica argumenta que, a despeito das constantes reescritas do poema, sua “estrutura fundamental permanece e se confirma ao longo do espaço que separa a primeira edição (1931) da mais recente

(1978), o que permite operar ao nível de suas relações semânticas com o contexto em que se situa originariamente” (AVERBUCK, 1985, p. 10). De maneira que as recombinações que Bopp realiza no texto, ao invés de serem percebidas pela pesquisadora como o princípio construtivo de *Cobra Norato*, são deixadas de lado em favor dos “elementos ideológicos [que] exercem sua função na economia interna da obra” (p. 9). Daí que se toma, erroneamente, a nona edição como “texto definitivo”, e não mais como uma versão entre outras, sob o argumento de que Bopp não acrescentou modificações a partir daí, “sendo as demais edições e obras utilizadas como referências eventuais ou comprovação de determinados pontos de vista” (AVERBUCK, 1985, p. 10).⁵ Trata-se de um argumento limitado e convencional por ser fundamentalmente teleológico, ao resumir o poema à sua última versão. Além disso, seria preciso também se questionar sobre o que é capaz de definir a “estrutura fundamental” do poema, já que Bopp realiza, em várias versões, alterações profundas do poema. O argumento perde de vista não só o questionamento efetuado por Bopp da noção da obra-prima – noção que é ancorada, materialmente, pela fixação de um texto final e acabado –, mas também perde de vista a maneira como as metamorfoses de *Cobra Norato*, em nível formal, potencializam tudo aquilo que o poema diz, e mesmo a forma como nasce.

3. SÍNTESE DE FALARES (E UNS ACRÉSCIMOS)

Afinal, se o poema exprime – em suas imagens, figuras, ritmos e sonoridades – “o movimento de uma natureza em metamorfose”, conforme expressão da própria Averbuck (1985, p. 84), a singularidade de Bopp consiste em inventar uma nova linguagem poética, móvel e informe, de modo a potencializar tal movimento, como se o próprio poema também se movesse. Em sua leitura, a crítica acentua ainda outros aspectos importantes de *Cobra Norato*, que também poderiam ser compreendidos não apenas em nível temático ou estilístico, mas à luz do inventivo procedimento de Bopp. Um deles é a recuperação das formas da poesia popular e cantada. Segundo Averbuck (1985, p. 189),

⁵ Tal metodologia se repete em toda a crítica de Bopp. Dois importantes estudos sobre o poema, publicados em livro, de Othon Moacyr Garcia (1962) e Donald Schuller (1976), baseiam-se exclusivamente na edição de 1956. Já os estudos mais recentes costumam levar em conta a edição da *Poesia completa*, organizada por Augusto Massi, a exemplo do ensaio de Lúcia Sá, *Literaturas na floresta* (2012), que dedica um dos seus capítulos ao poema de Bopp.

essas formas orais estariam presentes na cadência do texto, nas rimas de trova, na recorrência dos refrões – em seus “versos fáceis”, por exemplo – e nos materiais folclóricos dos quais o poema se aproveita. A leitura da pesquisadora é farta na análise estilística de *Cobra Norato*, ao verificar padrões vocabulares, expressões coloquiais, fidelidades fônicas, gráficas, entre outras características que fazem do poema uma “síntese de falares” (p. 203). O que se procurava inventar, naquela época, conforme tanto já se discutiu nos debates sobre a estética modernista, era uma espécie de “língua brasileira”, em intenso diálogo com formas poéticas comumente desvalorizadas pela lírica tradicional, atribuindo valor poético ao português falado.

Averbuck volta ao tema da poesia falada quando compara as variantes e, buscando amplificar tal discussão, dessa vez se vale, ainda que de modo sumário, das alterações que o poema sofreu ao longo das suas versões. Das 65 alterações que a pesquisadora considera mais expressivas, grande parte delas envolve variações que tornam o poema mais popular ou coloquial, de acordo com os seus próprios comentários – ou às vezes até menos coloquial, em alguns casos. De fato, das inúmeras alterações feitas por Bopp, não parece ser possível aplicar com clareza um padrão de mudança ou um objetivo claro. Muitas dessas alterações, inclusive, são contraditórias entre si, como se o mais importante fosse a mudança por ela própria, o gesto de passar a limpo, a manutenção de uma condição metamórfica do poema. Daí também que a escolha da nona edição como a versão final não seja justificável. Se, em geral, nos exemplos mais variados, nota-se uma tentativa de Bopp para alcançar soluções mais sintéticas, com versos e estrofes cada vez mais curtas, não é o que ocorre sempre. É o que acontece neste caso abaixo, no qual fica flagrante também que as supressões que realiza no poema podem ser bastante significativas, afinal ele chega a cortar versos inteiros, modificando a estrutura de maneira decisiva:

Então temos que atravessar o rio Trombetas de canoa
Moitas de espinho “espera aí” já se acordaram na beira d’água
Rema rema Cumpadre
que eu não sei remar
ai pira-pira que a piranha
pode se acordar
Rema rema Cumpadre
que eu não sei remar

(1ª ed.)

Este rio é a nossa rua
Ai com capim

Rema rema deste lado
que eu vou ficar por aqui
quero ficar espichado
sobre o capim pirixi (3ª ed.)

Este rio é a nossa rua
Ai o capim pirixi
Rema rema deste lado
Quero ficar espichado
sobre o capim pirixi (8ª ed.)

Ou seja, o poeta não apenas transforma os dois longos versos da primeira versão em fórmulas mais sintéticas, como também suprime, das versões seguintes (3ª e 8ª), frases inteiras – diminuindo os oito versos da estrofe para apenas cinco. Por outro lado, e isso nos parece bastante significativo, se Bopp suprime trechos de uma versão a outra tornando o poema mais sintético, também inclui versos novos em outros momentos do texto. Ou seja, o poeta lança mão não só de supressões, em um movimento geral de tornar *Cobra Norato* mais sintético, mas também de sobreposições e acréscimos. Por um lado, então, mosqueia a pele da cobra; por outro, arranca suas escamas. A partir da terceira edição, por exemplo, Bopp acrescenta esse verso totalmente novo, que permanece ao longo de todas as versões seguintes, sempre com pequenas modificações (até a sétima):

Árvore perguntou: – Já será dia? (3ª ed.)
Uma árvore perguntou: “Já será dia?” (4ª ed.)
Uma planta de pseudônimo perguntou: – “Já será dia?” (5ª ed.)
Plantas incógnitas de pseudônimos perguntam: – Será dia? (6ª ed.)
Arbustos incógnitos perguntam: “Já será dia?” (7ª ed.)

Além da busca pela síntese, Averbuck (1985, p. 227) destaca outro tipo de alteração que é percebida com a mesma função de tornar o poema mais “folclórico” e mais “brasileiro”: a prevalência do vocabulário coloquial. São casos em que “quebranto” se torna “mironga”, e “selva” passa a ser “mato”. Tais alterações, segundo a avaliação da pesquisadora, tornam o poema mais “nacionalista”. No entanto, também nesse tipo de alteração o contrário pode ocorrer, embora com menos frequência. É o caso da substituição de “surrar” por “castigar”, que “torna menos popular a expressão” (p. 227), conforme a própria Averbuck. A mudança vocabular que ocorre nos versos seguintes, sem direção definida, é mais um exemplo do caráter aleatório que as alterações feitas por Bopp podem assumir, já

que a solução da última versão repete a terceira, como se o poeta voltasse atrás no gesto de passar a limpo: mato – mato – selva – mato.

A madrugada vem se mexendo atrás do mato
como um ninho de jiboias acordadas (1ª ed.)

A madrugada vem se mexendo atrás do mato
Clareia.
Os céus se espreguiçam. (3ª ed.)

A madrugada vem se mexendo atrás da selva
Clareia.
Os céus se espreguiçam. (5ª ed.)

[Idêntico à terceira edição] (6ª ed.)

De um modo ou de outro, seja por meio dos acréscimos ou das supressões, com o vocabulário mais ou menos coloquial, seja a expressão mais ou menos explicativa, a questão é que o poema de Bopp são vários. De uma versão a outra, *Cobra Norato* nunca é o mesmo. Na verdade, esta é a única característica sua que parece permanecer da primeira à última versão – jamais permanecer igual. E apesar das observações preciosas e do paciente levantamento que Averbuck realiza no apêndice de seu estudo, o que a sua análise perde de vista é que o aspecto oralizado ou coloquial do poema, por exemplo, vai encontrar a sua maior força expressiva justamente na poética das versões. Quer dizer, na poesia de Bopp a “realidade viva do idioma” (AVERBUCK, 1985, p. 198) residiria, mais além do plano estilístico, na própria condição segundo a qual o idioma jamais encontra estabilidade em uma edição definitiva. É como se o caráter improvisado dessa poesia, o qual advém das suas formas faladas ou cantadas – dessa “síntese de falares” –, fosse revivido em uma poética que também não encontra uma versão fixa, final.

Ao analisar a profunda relação, na fundação da modernidade, entre a era do livro e o conceito de autoria, o historiador Hans Ulrich Gumbrecht (1998) esclarece como a noção de autor que conhecemos nasce da possibilidade de fixação de um texto no papel, em oposição às formas improvisadas da poesia medieval. Como forma de dissimular a instabilidade e a plurivocidade dos sentidos de um texto, a máscara da autoria tem a pretensão de conferir aos materiais linguísticos uma significação mais ou menos nítida e unívoca, uma “intencionalidade” (p. 100).

Gumbrecht (1998, p. 100) argumenta que essa instabilidade dos sentidos que as máscaras (ou a função de autor) procuram eliminar não é somente “um efeito da *presença dos corpos*”, a exemplo da voz do *performer* que reescreve o texto a cada nova encenação, mas também a própria “temporalidade do ato significante”. Em outras palavras, todo leitor, ao se deparar com a figura do autor, em vez de seguir seu ato de enunciação como um processo, deverá pressupor a existência de um sentido predeterminado naquilo que é dito – sentido fixado materialmente no papel, mas também no tempo. Dessa maneira, o autor “situa-se a uma distância suficientemente marcada tanto do texto como de sua encenação para fazer crer na existência de um sentido estável, por assim dizer anterior ao texto – o de uma intencionalidade preexistente” (p. 101). Ora, é tal expectativa de estabilidade que Bopp confronta ao imaginar a si próprio como um copiador, não mais um autor, para lembrar a definição de Sterzi(2022), já que reencena o poema a cada nova versão, como se fosse uma nova execução, concebendo, afinal, o texto poético como a soma de diferentes vozes, como o conjunto dessas “outras vozes” que chegam da floresta enquanto um grito lhe atravessa, conforme diz o poema.

Ao desarticular essa instância autoral, Bopp dá a ver ou reencontra essa temporalidade confusa, que é também a confusão de vozes que a soma das versões expressa, antes recalcada – e que grande parte de sua crítica também recalca. Pois tomar *Cobra Norato* em sua última edição limita inclusive certas análises que Averbuck – entre outros críticos – procura empreender, na medida em que a pesquisadora se propõe não a reconstruir o processo por meio do qual o poema é escrito e reescrito, mas sim a conformar ou reduzir a força expressiva do texto (justamente sua capacidade de metamorfose) na interpretação de uma versão final e definitiva, em uma “síntese”, superior portanto – por ser a última – a todas as demais. Ou seja, o poema é reduzido a sua “estrutura fundamental” ou a seus “elementos ideológicos” (AVERBUCK, 1985), como diz a própria pesquisadora. Dessa maneira, ao subordinar o conjunto das versões de *Cobra Norato* a uma estrutura íntegra e coesa, a crítica retira do poema aquilo que o texto possui de mais singular, voltando a fazê-lo circular sob o signo da autoria, da obra-prima modernista.

4. “NOS LONGOS BRAÇOS DOS SEUS RIOS”

Com desenho da capa de Joan Miró e diversos erros de edição, em 1954 aparece em Barcelona a quarta versão de *Cobra Norato*, pela editora Dau al Set, do lendário grupo da vanguarda catalã. Quem ficou responsável pela edição foi Alfonso Pintó, tradutor que à época se dedicava especialmente à poesia brasileira e que naquela altura já havia traduzido poetas como Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Adalgisa Nery, Manuel Bandeira e o próprio Drummond, entre outros. Ou seja, tratava-se de um tradutor tarimbado, além de grande conhecedor da língua portuguesa. No entanto, em pequena nota à edição, Pintó (1954) confessa que não pôde traduzir *Cobra Norato*, apesar de suas tentativas, e o poema foi então editado em português. Afirma que tentou, em mais de uma ocasião, “insuflar forma espanhola a esse atávico, simples e vivo mundo amazônico, mas não foi possível” (p. 7). Pois o poema – argumentou ele – “parece preso para sempre nos braços de seus rios”, dotado de uma espécie de esoterismo de sete chaves” (p. 7). Por isso se trata, ainda conforme a visão de Pintó, que agora parafraseia Drummond, do “mais brasileiro dos livros brasileiros”, e daí que a edição catalã mantenha “a mesma intacta virgindade na qual [o poema] nasceu” (p. 8).

É sintomático que o caráter intraduzível de *Cobra Norato*, segundo a experiência de leitura feita por Pintó, seja atribuído, em especial, à relação do poema com o rio. A umidade do texto de Bopp é expressa das mais diferentes formas, tanto nos temas e nas imagens quanto no próprio material linguístico, assim como por algumas das análises mais influentes do poema. Já nas primeiras páginas de *Cobra Norato*, com pequenas mudanças a cada versão, e desde o subtítulo que faz referência à margem do rio Amazonas, o leitor logo se depara com uma inundação de cenas e imagens de intensa umidade, a exemplo do “chão de lama”, dos “charcos” e “atoleiros”, do “plasma visguento” e dos “paredões moles” (BOPP, 2013, pp. 167-179). Ou seja, na travessia do poeta pela “floresta cifrada”, os próprios rios se afogam, pois mesmo a água afunda na própria lama (“afundando afundando” – p. 170). Para pegar um exemplo das diferentes versões, o que eram “gengivas gosmentas” (3ª ed.) passam a ser “barrancos gosmentos” (5ª ed.) e depois “margens gosmentas” (7ª ed.), pois o que importa, de fato, é o aspecto gosmento das coisas, não as coisas em si. Tudo se encontra meio alagado, encharcado, lamacento – vem daí, em parte, o caráter ameaçador da floresta (“A floresta é inimiga do homem”).

E a própria linguagem, por meio de diferentes recursos, intensifica essas sensações. A questão é que a poética das versões, poética mole por definição, pela possibilidade de metamorfose constante e pela concepção da própria poesia como forma maleável, também potencializa o caráter líquido ou maleável do texto. Como se *Cobra Norato* tivesse a qualidade de um rio, sendo assim tão brasileiro em sua própria inconstância, ou seja, não exatamente por tratar do rio e da floresta, mas especialmente por sua capacidade de se metamorfosear.

Alguns dos melhores leitores do poema, por meio também de análises estilísticas e da relação entre o poema e o mito, captaram bem esse aspecto inconstante (mole, viscoso, lamacento) de *Cobra Norato*, embora não tenham ainda se dedicado ao cotejo das versões, baseando seus comentários em uma única edição do texto. Em um estudo pioneiro, *Cobra Norato (o poema e o mito)*, publicado em 1962, Othon Moacyr Garcia (1962, pp. 26-27) constata, por exemplo, que a presença da figura da cobra nos mitos – amazônicos ou não, a exemplo também dos mitos bíblicos – quase sempre é símbolo de mobilidade, metamorfose, gestação ou nascimento. Vale lembrar que logo no início do poema o próprio narrador, ao se enfiar “nessa pele de seda elástica” (BOPP, 2013, p. 167) da cobra, também dá provas de sua capacidade de transformação. A região e a imaginação amazônica que circunscrevem *Cobra Norato*, também nesse sentido, estariam ligadas ao “nascimento de um Brasil novo”, afinal – diz o crítico – se “o poeta preferiu um mito de origem amazônica, é porque essa região, mais do que qualquer outra, lhe lembrava um Brasil pré-crabalino, primitivo, mágico, selvático e aquático, lhe parecia a imagem de um mundo em gestação ainda, informe, puro na sua inocência de coisa incriada” (GARCIA, 1962, p. 31).

Ora, a coisa incriada de *Cobra Norato* seria também a própria escrita que se refaz, daí que a inconstância da forma possa ser pensada, nessa perspectiva, como a utopia de um país a se fazer, que se apresenta aquático, mole, moldável, sem tradição firme ou constituída – ou como “os rios escondidos” do poema, “sem filiação certa” (BOPP, 2013, p. 182). Em outras palavras, é como se o poema renascesse, cumprindo seu próprio desígnio, a cada nova versão, concebida então como outra gestação.

Ao analisar *Cobra Norato* a partir dessa perspectiva, Othon Moacyr Garcia (1962) acentua a insistência de Bopp nas formas verbais que transmitem efeitos de continuidade permanente, expressas no uso recorrente do gerúndio, como no verso que abre o poema e cuja forma

se multiplica ao longo dele, o que também singulariza o estilo do poeta: “Vou andando caminhando pré-cabraliano” (BOPP, 2013, p. 167), diz o poema logo de início e cujo verso se mantém intacto em todas as versões. O comentário de Garcia sobre o verso de abertura, na verdade, poderia ser estendido a todo o texto. O crítico argumenta que, ao levar ao extremo esse recurso sintático, que satura o verso “com três gerúndios enovelados numa perífrase cujo auxiliar (vou) é um verbo de movimento engastado noutra (andando), a que se seguem mais dois (caminhando caminhando), intencionalmente não separados por vírgula, num bloco só” (GARCIA, 1962, p. 34), Bopp consegue grande efeito de movimento na própria elocução verbal. O poema reforça “a noção de continuidade naquela sucessão de verbos em movimento”, ressaltando, assim, uma das suas ideias-chave: a da caminhada contínua nessa geografia que não acaba, as “terras do Sem-fim” (p. 34).

Na sequência, o crítico destaca outro verso semelhante, que inclui a imagem das águas amazônicas aliadas ao movimento: “– Ai, eu era um rio solteiro/ Vinha bebendo o meu caminho/ mas o mato me entupiu” (BOPP, 2013, p. 186). Donald Schuller (1976) também notou que são abundantes, no estilo de Bopp, as expressões de movimento: seguir adiante, seguir depressa, correr mundo. E que a todo instante “volta-se a percorrer o já percorrido e os rios mudam de rumo, as árvores se erguem em outro lugar, os acidentes geográficos ganham outras dimensões” (p. 59).

É justamente isso que, afinal, se expressa em uma experiência de leitura que também concebe o poema, formalmente, através da mobilidade de seus significantes, seus acidentes geográficos, suas partes permutáveis, leitura na qual a experiência de voltar a percorrer o já percorrido, simbólica e materialmente, jamais poderá ser a mesma. Em *Cobra Norato*, como ocorre com o narrador desde o início de sua jornada perigosa, também o leitor é conduzido por uma floresta cifrada que se move a todo instante e que, por isso, mantém-se enigmática e desconhecida. “Ai que estou perdido”, poderia dizer o leitor no meio de tantas versões desencontradas, mudanças repentinas, cortes, acréscimos, novas vozes, que são também as próprias vozes da floresta. Perdido porque me “atolei num útero de lama”, como nas primeiras versões do poema, ou “num fundo de mato espantado mal-acabado” (BOPP, 2013, p. 177), conforme as últimas. Talvez resida aí, no mato ou na lama, a força e a exigência do poema que, além de resistir à tradução,

segundo Alfonso Pintó, resistiria também à própria edição, na medida em que corre como as águas fundas dos seus rios ou em uma terra sem fim, sendo o livro não uma estrutura firme capaz de fixar seus significantes, ou seja, não uma superfície de pedra, mas um chão de lama, uma água viva, uma floresta escura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. Raul Bopp: cuidados da arte. In: BOPP, Raul. *Poesia completa*. Org. e notas Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, pp. 44-48.
- AVERBUCK, Lúcia Morrone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- BOPP, Raul. *Poesia completa*. Org. e notas Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- FACÓ, Américo. Poesia das terras do sem-fim. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1951, pp. IX-XIV.
- GARCIA, Othon Garcia. *Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HOUAISS, Antônio. Nota introdutória de Antônio Houaiss. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, [s.p.].
- PAES, José Paulo. Mistério em casa. In: BOPP, Raul. *Poesia completa*. Organização e notas de Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, pp. 67-71.
- PINTÓ, Alfonso. Nota editorial. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Edición dispuesta por Alfonso Pintó. Barcelona: Dau al Set, 1954, pp. 7-8.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Cobra Norato*. In: BOPP, Raul. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1967, pp. 8-15.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas na floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.
- SCHULER, Donaldo. *Cobra Norato: escritura, leitura*. Porto Alegre: Graphé, 1976.
- STERZI, Eduardo. O copista canibal. In: *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

Versões de *Cobra Norato*:

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. São Paulo: Gráfico Irmãos Ferraz, 1931.

BOPP, Raul. *Poesias*. Zurique: Oficinas Gráficas Orel Fussli, 1947.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1951.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Edición dispuesta por Alfonso Pintó.
Barcelona: Dau al Set, 1954.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

BOPP, Raul. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1967.

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

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

Recebido: 3/2/2023

Aceito: 12/4/2023

Publicado: 16/11/2023