

Modernismo e modernismos (1922-2022)

Diálogos entre Brasil e Europa

organização de **MARIA A. FONTES**

UNIVERSITÀ

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova

tab edizioni

© 2024 Gruppo editoriale Tab s.r.l.
viale Manzoni 24/c
00185 Roma
www.tabedizioni.it

Prima edizione aprile 2024
ISBN versione cartacea 978-88-9295-887-6
ISBN versione digitale 978-88-9295-888-3

Stampato da The Factory s.r.l.
via Tiburtina 912
00156 Roma
per conto del Gruppo editoriale Tab s.r.l.

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la
fotocopia, senza l'autorizzazione dell'editore.
Tutti i diritti sono riservati.

Índice

- p. 11 *Modernismo e Modernismos. Uma introdução. Outra lição?*
Maria A. Fontes
- 33 *Heranças de 22: uma independência cultural?*
Evando Nascimento
- 59 *O homem e a morte: o romance-esfinge de 1922*
Eduardo Sterzi
- 79 *O homem amarelo na cadillac verde. A discromia modernista e a «antiquada ausência de realidade»*
Ettore Finazzi-Agrò
- 97 *Aquém e além de armários e arquivos: Mário de Andrade e a homossexualidade*
Ricardo Gaiotto de Moraes
- 121 *A língua do Modernismo brasileiro: uma visão comparativa*
José Luís Jobim

- p. 139 *Crisi del moderno e inflessione neoclassica in Fazendeiro do ar, di Carlos Drummond de Andrade*
Vagner Camilo
- 169 *Ruptura e continuidade em Manuel Bandeira*
Maria Aparecida Ribeiro
- 193 *Meter os estribos na barriga da burguesiazinha (Brasil e Portugal – um projeto comum)*
Isabel Ponce de Leão
- 211 *Mário de Andrade e Fernando Pessoa e a figura do “anjo da história” de Walter Benjamin*
Miguel Real
- 227 *De iconoclastas a engenheiros navais: Álvaro de Campos e Oswald de Andrade ou da ânsia do mundo moderna*
José Vieira
- 253 *Modernismo e memória*
Annabela Rita
- 271 *Dall'antropofagia all'autofagia: alcune considerazioni sul Brasile contemporaneo*
Maria Caterina Pincherle
- 287 *Um dragão na Amazônia: algumas considerações sobre a construção imagética de Raul Bopp*
Mônica Simas

- p. 309 *Macunaíma apagando as origens – notícias do filme*
Virou Brasil
Célia Tolentino
- 335 *Tarsila do Amaral: a artista, a mulher, a cronista*
Nádia B. Gotlib
- 351 *Olhares modernistas “periféricos”: variações em torno da questão imigrante*
Leonardo Tonus
- 371 *Ecos contemporâneos dos manifestos artísticos de 1922. Reflexões sobre arte e cultura nacional*
Sylvia Helena Cyntrão
- 387 *O Modernismo brasileiro e as Áfricas que reclamam nosso olhar*
Rita Chaves
- 409 *O Modernismo brasileiro e a construção da identidade literária cabo-verdiana*
Maria do Carmo Cardoso Mendes
- 431 *La Semana de Arte Moderna e la sua influenza sul Concretismo e sul Tropicalismo attraverso la testimonianza di alcuni dei suoi protagonisti*
Giovanni Ricciardi
- 459 Autores

Um dragão na Amazônia: algumas considerações sobre a construção imagética de Raul Bopp

Mônica Simas

a Augusto Massi

1. Apresentação

Este trabalho busca refletir sobre as condições da construção imagética amazônica feita por Raul Bopp a partir de um tripé: os diálogos modernistas; as viagens e os exotismos relacionados à história do cinema antropológico. O principal objetivo é recompor parte das condições da composição da obra *Cobra Norato*, considerando os nossos interesses pelos orientalismos e a circulação de imagens etnográficas que se expandiu durante as décadas de 10 e 20 do século XX. A maioria das análises sobre o modernismo brasileiro recai sobre os seus atores ou sobre as relações entre a literatura e outras artes, tais como a música, a pintura e o teatro. Ao centrarmos o nosso olhar sobre o cinema etnográfico visamos ampliar as reflexões sobre a modernidade, na tensão entre a busca de uma arte local e aquelas do modelo europeu. Além disso, propomos repensar as relações entre o impacto da circulação imagética etnográfica que ocorreu na época da Semana de Arte Moderna no contexto das estratégias dos

colonialismos que a Europa desenvolvia ainda no século anterior.

Não temos dúvida de que *Cobra Norato – nheengatu da margem esquerda do Amazonas*, obra poética de Raul Bopp,¹ publicada na sua primeira versão, em 1931, ao que tudo indica por iniciativa dos amigos Alberto Pádua de Araújo e Jaime Adour da Câmara, seja uma obra muito importante para compreendermos um determinado imaginário que se formou naquele “corpo modernista” brasileiro acerca da Amazônia.

Não obstante Carlos Drummond de Andrade, em «Raul Bopp: cuidados da arte»² tenha chamado a atenção para a face duradoura desse livro-poema, 20 anos depois, definindo-o como o «mais brasileiro de todos os livros de poemas brasileiros»³ e que José Paulo Paes, em «Mistério em casa»⁴ tenha apontado à elasticidade da obra, projetada no contexto do movimento antropofágico, o fato é que a sua publicação foi um retumbante fracasso. Em prefácio a *Urucungo*,⁵ em 1932, o poeta reconhece que: «extraindo 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».⁶

1. A obra usada nesse texto corresponde àquela inserida em Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, 2ª ed., José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2013. A partir dessa nota, apenas acrescentando-se o número de página ao final.

2. Andrade, C.D. de, «Raul Bopp: cuidados de arte», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., pp. 44-48: 44.

3. Ivi: 48.

4. Paes, J.P., «Mistério em casa», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., pp. 67-70.

5. Bopp, R., «Urucungo. Prefácio», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 16.

6. *Ibidem*.

No mesmo prefácio, ele pergunta onde está a crítica: «Reparem: quem é que fala no *Macunaíma* do Mário, onde está o Oswaldo feito de barro, que tirou o modernismo de uma costela de Tarsila?».⁷ Augusto Massi, na sua excelente introdução à poesia reunida comenta que um dos motivos dessa “falta de recepção” poderia ser «a estreia relativamente tardia»⁸ da obra porque o país já «ingressava numa nova etapa de sua história, na qual o primitivismo estético dos anos de 1920 parecia um instrumento crítico ineficaz frente aos embates ideológicos que marcariam a década seguinte».⁹

No entanto, observa José Paulo Paes que as suas peculiaridades continuariam a expressar um exercício de misturas entre o saudosismo e o novo pacto com a realidade nascente nos anos de 1930. E conforme iam saindo novas edições, o livro parecia buscar uma nova aproximação a outras configurações sociais – uma obra mutante, portanto e infinita? Ou como intitula Massi, «um antropófago de si mesmo»?¹⁰

Em 1932, o ingresso na carreira diplomática, que duraria 30 anos, acentuaria mais ainda o distanciamento de Bopp da vida literária brasileira e edições feitas no exterior teriam uma distribuição precária no Brasil. Só em 1962, no seu retorno, pôde assistir à revalorização crítica do modernismo, o que o motivou a escrever o mais conhecido depoimento, «Movimentos modernistas no Brasil», de 1966. Mesmo assim, de lá para cá a recepção da obra de Bopp parece ter seguido um caminho estreito até a organização da primeira

7. *Ibidem*.

8. Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 16.

9. *Ibidem*.

10. Ivi: 37.

(1997) e segunda (2013) edições da poesia completa, fato que destacamos porque somente através dessas edições pudemos ter acesso ao material crítico disperso em inúmeros periódicos além de uma bibliografia extensa especializada. De certa forma, nos principais livros sobre o modernismo brasileiro, a crítica sobre a obra de Bopp não ocupa mais do que um ou dois parágrafos.

2. Entre semanas e modernidades, a biblioteca antropofágica

É inevitável recordar que tanto a obra de Bopp quanto *Macunaíma*, de Mário de Andrade, fazem parte da tal “bibliotecaquinha” do grupo antropofágico, juntamente com outros livros anunciados pelo escritor como *Livro do nenê antropofágico*, *As origens cristãs da sífilis*, *Mombéu* (coleções de fábulas nacionais), nunca realizados.

Durante o período de dinamização da cultura “brasileira”, naquilo que foi a Semana de Arte Moderna, mal o grupo paulista se havia formado já começava a posicionar-se contrariamente tanto a mestres do passado quanto às suas vinculações com os movimentos europeus. Como já havia observado, Grembecki, em 1969, e Teles, em 1989:

Sabe-se que o autor da *Paulicéia* desvairada possuía a coleção da revista *L'Esprit Nouveau*, coleção que se encontra hoje na Universidade de São Paulo e que foi lida e anotada por Mário de Andrade, que retirou dela as bases teóricas de sua poética, exposta primeiramente no PI e ampliada na EI. A revista *L'Esprit Nouveau*, fundada por Le Corbusier e Ozen-

fant, em 1920, foi uma espécie de prolongamento das ideias de Apollinaire.¹¹

Aqueles vínculos, no entanto, com Marinetti, o futurismo e o cubismo iriam sendo contraditoriamente postos em xeque em favor de uma busca da tal “brasilidade”. Oswald de Andrade, por exemplo, depois de lançar em 1924 a poesia pau-brasil, sob os auspícios do futurismo e do cubismo, em 1928, lança o manifesto antropofágico, ao que tudo indica, influenciado pela revista *Caniballe*, dos dadaístas. A sua “antropofagia” permitia tecer a ideia de que, além da assimilação de um modelo, poderia devolvê-lo em um movimento de refluxo, no qual o “devolvido” já seria tão diferente e irreconhecível que marcaria de uma forma radical aquela diferença local a ser identificada. Fica evidente a tensão entre as influências recebidas pelos movimentos de vanguarda e a busca pela assimilação da cultura “própria”, a vontade de um espaço centrado na nova sociedade industrial e excêntrico com relação aos modelos europeus.

Raul Bopp, sendo gaúcho, teve a sua inserção no movimento desdobrado pela Semana de Arte Moderna um pouco tardiamente e, de certa forma, marginal. Só teve alguns encontros casuais com Mário de Andrade, apesar de uma mútua estima. Os dois se envolveram na cultura em torno do automóvel e na paixão pelas estradas, mas o diálogo não foi denso nem mesmo cúmplice. Em uma associação pouco citada entre os estudiosos da obra de Bopp, consta que entre as suas atividades, em São Paulo, destaca-se a direção da

11. Telles, G.M., *Retórica do Silêncio I: teoria e prática*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1989, p. 160.

revista da Associação Paulista de Boas Estradas ao mesmo tempo da Agência Brasileira de Notícias, tendo sido convidado, no mesmo ano, a dirigir a *Revista Antropofágica*. Nos anos de 1927 e 1928, Bopp se aproximava de Oswald e Tarsila, mas logo depois o grupo antropofágico se dispersaria. Se levamos em conta o retrato mais conhecido, traçado por Augusto Meyer, em «Carta aberta sobre *Cobra Norato*», «o verdadeiro animador do movimento modernista do Sul vivia entre viagens internas ou externas e retornos, o mundo e a “província”, criando um vaivém constante que culminaria, depois, com a carreira diplomática». ¹² E começou as suas viagens muito cedo, aos 16 anos, quando foi para o Paraguai, tendo conhecido a Amazônia bem antes de o autor de *Pauliceia Desvairada*. Foi um costume da crítica aproximar os dois escritores, Mário de Andrade e Raul Bopp, já que ambos «tinham conhecimento da língua alemã», o «fascínio pelo universo amazônico e pela fala brasileira». ¹³ Os dois recolheram «mitos e lendas, assistindo a festas e manifestações folclóricas, conferindo às viagens um caráter “verdadeiramente” etnográfico». ¹⁴

Começo por observar que, se esses são elementos que os aproximam é preciso reparar naquilo que os distancia. Em 1926, quando Mário de Andrade escreve Macunaíma é, na expressão de Wisnik como «se aquilo aparecesse do nada» ¹⁵ porque o escreve em 6 dias, obviamente, como resultado

de todo processo de pesquisas no qual estava mergulhado. *Cobra Norato* é uma obra que foi constantemente reescrita, acrescida, repensada. Augusto Meyer menciona que a primeira versão do livro teria vindo dos “mares do Oriente”. Em nota preliminar à edição de 1951, ¹⁶ é transcrito um trecho de uma carta na qual Bopp, em viagem de barco, entre Sumatra e Cingapura, decide continuar o seu poema livro e Sérgio Buarque de Holanda, no *Diário Carioca*, no mesmo ano de 1951, afirma que, durante quase um ano em que parou na Alemanha, o poeta «não abandonou um só momento aquele mundo a que, na *Norato*, deu voz articulada». Assim rememora:

De repente, entre as luzes multicoloridas de Kufürstendamm, padecia a invasão do mato de folhas niqueladas. As estrelas punham-se literalmente a despencar em cachos junto à porta do teatro Piscator e o silêncio fazia *tincúún* no meio da boíte do Baue Afte (não confundir com do Bender). Havia seringueiras mecanizadas nas estações do metrô e a fundo dos cafés, emitindo do bojo a pele asséptica da Cobra, a rainha Luzia ficava esperando numa mesa do Zigeunerkeller, agora sem Boiuna [...]. ¹⁷

Entre todas as inúmeras viagens que Bopp fez, parece que seria aquela de «canoa de vela. Pé no chão ouvindo aquelas mil e uma noites tapuias» ¹⁸ a que ficaria no “sem fim” da sua

12. Meyer, A., «Carta aberta sobre *Cobra Norato*», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 54.

13. *Ibidem*.

14. Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 26.

15. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=l_hWIfYna7k. 2016, Café filosófico dedicado à obra. Último acesso em 02/11/2022.

16. Meyer, A., «Carta aberta sobre *Cobra Norato*», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 58.

17. Buarque de Holanda, S., *O bom dragão*, in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 59.

18. Bopp, R., «Urucungo. Prefácio», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 56.

memória ou que a Amazônia lhe exigiria uma forma estética que nunca era suficiente, ou ainda, que Bopp teria criado uma forma em constante metamorfose, mais próxima de como entendia ser a própria vida amazônica. Outra diferença diz respeito ao caminho imagético, porque ainda que Bopp depois de recolher um farto material quando estudava direito em Belém do Pará, como os que aparecem nos poemas semicompostos – “Farinhada”, “Pajelança”, “canto do Tajá-que-pia” e “Tarumã” – e ainda que, somente depois da experiência paulista com Tarsila e Oswald de Andrade tenha decidido ordená-los em torno de uma lenda, em 1944, arriscou fazer uma interpretação cultural de um possível «surrealismo brasileiro» («Coisas de idioma e folclore»), bem diferente das famosas influências já citadas que haviam consagrado a Semana de Arte Moderna, mas ainda costuradas com as vanguardas europeias. A sobreposição surrealista e as viagens internas e externas, no caso de Bopp, fazem parecer que o chamado “olhar etnográfico” dos dois divirjam completamente na reflexão que fazem do destino brasileiro. Se, em *Macunaíma*, evidencia-se uma «reflexão agônica do destino brasileiro», tal como aponta Wisnik, reforçando aquela ideia de “sem caráter” no sentido de um “vir a ser” um tanto desesperançado ao final, em *Cobra Norato* temos o percurso de metamorfoses que, partindo do mito da «raça triste» e da “tragédia” paludial desemboca em uma festa comunitária cheia de vida. Trago dois trechos do poema livro – um do início e outro do fim.

I

Um dia

eu hei de morar nas terras do Sem-fim

Vou andando, caminhando caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes
[...]

Agora sim
me enfio nessa pele de seda elástica
e saio a correr mundo

Vou visitar a rainha Luzia
Quero me casar com sua filha
– Então você tem que apagar os olhos primeiro
O sono escorregou nas pálpebras pesadas
Um chão de lama rouba a força dos meus passos
(p. 167)

XXXIII

Pois é, compadre
Siga agora o seu caminho

Procure minha madrinha Maleita
Diga que eu vou me casar
Que eu vou vestir minha noiva
Com um vestidinho de flor
[...]
No caminho vá convidando gente pro Caxiri grande

Haverá muita festa
Durante sete luas sete sóis

Traga a Joanhinha Vintém, o Pajé-pato Boi Queixume
Não se esqueça dos Xicos Maria-Pitanga o João Ternura

O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha
Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo

– Pois então até breve, compadre
Fico lê esperando
Atrás das serras do Sem-Fim
(p. 211)

Esse contador que se mete nessa “pele elástica” e sai pelo mundo serve a tal projeção de imagens em metamorfose que, na história da escritura do livro, acumula imagens da Amazônia retomadas de poemas de cariz simbolistas, decadentistas até a criação de metáforas mais concretas com aquela simulação sonora do ambiente da floresta. Entre os poemas da fase anterior, destacamos uma estrofe de «Mãe Muiraquitã». Além do poema, Raul Bopp traz uma descrição do mito das Amazonas tal como contado por La Condamine.

Águas soturnas e morta... Erguem-se, à toa
As velhas sombras dessa moradia
É a alma tapuia a errar, no adeus do dia,
No ermo sem fim que a solidão povoa.
(p. 111)

As impressões sobre se *Cobra Norato* vai melhorando ou piorando, com relação às formas estéticas e criação imagética, ao longo das publicações, divergem muito. As alterações foram lidas de um modo muito positivo por Carlos Drummond de Andrade, mas já não tanto por José Paulo Paes. De qualquer modo, o livro-poema, orgânico, em suas 33 partes, adquire admiradores importantes tanto na literatura quanto

nas artes plásticas, basta ver os nomes que fizeram as capas de suas edições – Flávio Carvalho, Oswaldo Goeldi e Miró.

3. Rotas da história etnográfica imagética

Muito se fala, portanto, da brasilidade das duas obras, *Macunaíma* e *Cobra Norato*, porém os fluxos e refluxos dessa busca de brasilidade parecem extrapolar a busca pela cultura mais interna, indo bem além de simplesmente consultar um volume da obra do alemão Theodor Koch-Grümbert, no caso de Mário de Andrade, ou do relato do francês Charles Marie de La Condamine, *Viagem pelo Amazonas*, no caso de Bopp.

Se Oswald de Andrade afirma que «pela primeira vez, se realizou a poesia brasileira grandiosa e sem fraude»¹⁹ e se Carlos Drummond de Andrade comenta que a obra incita ao «sonho profundo entre as raízes brasileiras»²⁰ ou, ainda, Murilo Mendes afirma que a «ideia de um poema especificamente brasileiro, tanto do ponto de vista do tema quanto da linguagem»²¹ foi realizado em todo o seu vigor por Raul Bopp, isso só pode ser apreendido no jogo de espelhos antropológico em que o modelo recria uma outra face ou em que a mímica com relação a modelos hegemônicos acaba sempre por distorcer, como aponta Homi Bhabha.²²

19. Andrade, O., «Apresentação de Raul Bopp», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 43.

20. Andrade, C.D. de., «Raul Bopp: cuidados de arte», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 44.

21. Mendes, M., «Sobre Raul Bopp», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., p. 49.

22. Cf. Bhabha, H., «Dissimination: Time, narrative and the margins of the modern nation», in *The location of culture*, Routledge, London and New York, pp. 139-170.

Sem descurar da atenção dada à linguagem brasileira, como por exemplo, a captura dos verbos usados no diminutivo, apontada por Massi – «Quero estarzinho com ela / numa casa de morar» (p. 210) – também é importante se pensar no arco das viagens, em um sentido mais global, pelas quais imagens etnográficas inundaram o mundo todo com curiosidades, muitas vezes alimentando um público desejoso de exotismos. O Brasil não ficou para trás, afinal, o país tinha mal começado o seu período republicano, ávido por construir a “nova nação” e, depois, querendo emparelhar-se aos países mais modernos. D. Pedro II já havia exaltado o gosto pela fotografia, no século anterior. Nas duas primeiras décadas do século XX, será o pioneiro cinema etnográfico que parece chegar com força, de forma tão caudalosa quanto as águas que correm na Amazônia.

No início do século XX, a produção das expedições com fins de se produzir material etnográfico não seria registrada simplesmente na forma escrita e os próprios relatos de T. Koch-Grümber, que inspiraram Mário de Andrade, serviram a uma série de atividades filmadas. Os filmes tratavam de temas como a preparação de alimentos ou danças de povos originários e muitas dessas atividades cotidianas eram filmadas a pedido dos próprios indígenas. Nos textos de acompanhamento de T. Koch-Grümber e outros documentos de Tischner e de Neuhauss narra-se:

O chefe Pitã de Koimélemong organizou em agosto e setembro de 1911 duas festas em nossa homenagem. Nesta ocasião, ele chamou convidados de muito longe, mais de mil pessoas, inclusive mulheres e crianças. Duzentas pessoas participaram

da dança. A maioria era de Taulipang, de Makushi e de Wapishcana.²³

As tribos indígenas amazônicas confraternizavam sem ter a menor ideia da repercussão dessas imagens no “mundo branco”. O fato é que durante toda a década de 1910 aconteceram inúmeras produções e exposições, bastante bem recebidas pela crítica porque pareciam aliar «uma estética cuidadosa à precisão etnográfica, na *mise-en-scène*»²⁴ às vezes, criando a impressão de uma grande epopeia. Muito dessa “estética cuidadosa” vinha de *know-how* de fotógrafos que já eram especialistas no gênero. No Brasil os mesmos processos são experimentados.

Pierre Jordan nos mostra que, no Brasil, depois da implantação da República, Rondon seguia abrindo clareiras, com seu lema «morrer se preciso for: matar nunca» por conta da implantação de linhas telegráficas, entre o Mato Grosso e o Amazonas, dedicando-se a uma “meticulosa etnografia” dos seguintes grupos: Ariti, Tacuatépe, Quèpiquiruáte, Parnauáte, Tacuatépe, Umutina, Pirarrã, Pianacotó, Rangu-Piqui, Maiogom, Xirianã, Urumi, Afiquême, Jarú, Urupá. Ele teria recolhido sistematicamente o vocabulário de base, os usos e costumes, a demografia assim como numerosos objetos para o Museu Nacional do Rio de Janeiro, infelizmente, incendiado em 2018.

23. Zerries, O., *Aus den Leben der Taulipang in Guyana, Filmokument aus dem Jahre, 1911*, Institut für Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1964, apud Jordan, P., «Primeiros contatos, primeiros olhares», in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, Rio de Janeiro, 1995, pp. 11-22: 18.

24. Jordan, P., «Primeiros contatos, primeiros olhares», in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, Rio de Janeiro, 1995, pp. 11-22: 18.

Em 1910 chama o Major Luiz Thomas Reis para ser o fotógrafo oficial da comissão e, em 1912, cria-se o serviço cinematográfico da comissão. Major Reis parte, assim, para a Europa – Londres e Paris – com o objetivo de adquirir o equipamento necessário (Cf. Magalhães, 1941). Além de vários aparelhos fotográficos (Graflex, Globus, Kodak), ele traz um cinematógrafo Debric, manivela, tripé, várias objetivas (35, 80, 135mm) e todo o equipamento de revelação e cópia, sem esquecer de sete mil metros de filme Lumière Tropical.

A epopeia cinematográfica da Comissão Rondon começa. Durante vinte e oito anos, L.T. Reis filma os índios meticolosamente, no quadro das atividades etnográficas da comissão. Em 1913-14, Reis realizam o primeiro filme sobre os índios Pareci e Nhambiquara. Este documento, *Os sertões de Mato Grosso*, aparece nas telas em 1915.²⁵

Segundo Jordan, o filme é “um acontecimento”, reunindo mais de vinte mil espectadores só no Rio de Janeiro, durante cinco dias de exibição. Esse dado foi retirado do jornal *Notícia*, de São Paulo, com a data de 19/11/1915. Seria pertinente verificar futuramente como a mesma notícia se dá em outros jornais. Também pretendemos pesquisar, mais a frente, se Mário e Raul Bopp tiveram conhecimento direto ou indireto desses filmes. No momento, a nossa preocupação não se dirige a essa verificação, mas buscar evidenciar um certo terreno de recepção e de cultivo que se criou com relação à etnografia nos anos que precederam a Semana de Arte Moderna e que atingiu o seu ápice exatamente na mesma década do marco do modernismo brasileiro.

25. *Ibidem*.

Pierre Jordan nos oferece uma “nota” em que mostra um dos avisos, por exemplo, que eram distribuídos nos cinemas, para evitar problemas com as cenas de nudez, mas, mesmo assim, houve protestos de católicos. Vale a pena reproduzi-la.

Aviso: afim de atender a reclame de pessoas de muita suscetibilidade, separamos a 5.a e a 6.a partes, por um aviso, de modo a permitir a sahida a quem não desejar ver os INDIOS NUS. Rogamos o não comparecimento de meninas e crianças.²⁶

Depois, em 1916, Reis filma os Bororo em ritual fúnebre, mas já bastante consciente de que as cenas poderiam ser mal interpretadas ou “sensacionalizadas”. Marc-Henri Piault, em «A antropologia e a “passagem à imagem”» considera as relações entre esses instrumentais de tempos culturais e os espaços sociais do seguinte modo:

O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem “pelo campo” e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e da sua história. No extremo da distância/diferença, constatados, os canibalismos “selvagens” marcaram, aparentemente, o salto qualitativo da cultura, ou melhor, da Civilização com maiúscula: na realidade, sua designação, sua estigmatização mascarava, como numa denegação analítica a fome ociden-

26. Jordan, P., «Primeiros contatos, primeiros olhares», in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, cit., pp. 11-22: 20.

tal projetando no *outro* seu próprio desejo de consumo! O registro absorve a distância material do *outro* e o reduz a imagem, alimentando o olhar.²⁷

Ora, 1922 não é só o centenário da Semana de Arte Moderna mas também o centenário de lançamento, em Nova York, de *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, criando um gênero particular – a etnoficção, aliando discurso ao objeto tratado e isto depois do longo caminho de produções nos anos de 1910. Retomando as considerações de Piauxt, percebemos que não existe propriamente uma ideia “original” no plano de a arte modernista se apoiar em uma etnografia amazônica. De novo, a ideia da tal brasilidade só pode ser percebida no arco tenso da construção dos acervos culturais que derivaram dos interesses colonialistas, como pensava Edward Said²⁸ acerca do orientalismo. Por outro lado, a criação ficcional aponta àquela noção de diferença já citada e, no caso de Bopp, a uma abertura final a certa confraternização entre o mundo local e o de fora? A tal mistura de provincianismo e cosmopolitismo, apontada por Augusto Meyer, referida anteriormente, não significaria, no caso de *Cobra Norato*, um passo em direção ao necessário interesse pelas vozes da floresta?

No texto de Jordan, vemos que ele confirma a relação entre exotismo e colonialismo, apontando para um caminho entre o cinema e os interesses etnográficos, por um lado, e, por outro, para as relações entre o filme etnográfico e a

27. Piauxt, M.-H., «A antropologia e a “passagem à imagem”», in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, Rio de Janeiro, 1995, pp. 23-29: 27.

28. Said, E., *Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente*, trad. Tomás Rosa Bueno, Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

antropologia visual. Se Jordan nos mostra que, desde 1882, Etienne Jules Marey tinha ativado o seu «fuzil fotográfico» naquilo que foi o berço da cronofotografia, esse suporte também daria visibilidade à primeira série de “cronofotografias étnicas”. Do primeiro kinetoscópio de T. Edison à demonstração do seu aparelho em Paris, o interesse por culturas “outras”, principalmente por aquelas dos povos originários, estava já presente. Tanto em Nova Iorque quanto em Paris, no Cinématographe Lumière, confirma-se que «entre os temas que, desde o início, são reconhecidos como atraentes ao público, estaria o gosto da “tradição” colonial de “dar a ver” o mundo exótico».²⁹

Esses filmes, sem pretensão etnográfica, mostravam o interesse em testemunhar, através de um determinado ponto de vista, o olhar exótico colonial tão divulgado – que chegava a constituir um gênero, o dos *exótica* – que os operadores Lumière vão relatar “ao mundo inteiro” e que alimentarão, em seguida, as atualidades Pathé.³⁰

Como afirma Karl G. Heider³¹ (1995), a história do filme etnográfico é parte do próprio cinema e teria atingido a sua maturidade justamente nos anos de 1920. Se foi concebido em 1901, com Spencer filmando aborígenes australianos, “nasceria” em 1922 quando Flaherty apresenta o seu filme sobre os esquimós, em Nova Iorque.

29. Jordan, P., «Primeiros contatos, primeiros olhares», in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, cit., pp. 11-22: 14.

30. *Ibidem*.

31. Heider, K.G., «Uma história do filme etnográfico», in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, Rio de Janeiro, 1995, pp. 31-54.

No caso de Bopp é imprescindível realçar o papel das viagens, internas e externas, que permitem a construção de uma base de pensamento que parece, de fato, coincidir, ao longo do tempo, com aquele desejo surrealista de construir um mito novo, ou seja, uma decifração universal, uma projeção inconsciente com mudança das estruturas mentais. Observo que subjaz, nessa época, a ideia de que sociedades “primitivas” correspondem ao período de uma certa “infância” da terra. A ideia de que era necessário construir um mito coletivo capaz de exprimir e de animar desejos de transformação radical dos homens aparece já em «Posição Política do Surrealismo»,³² em 1935. Somente em 1946, quando sai os «Prolegômenos a um terceiro manifesto surrealista»³³ é que aparece o Mito dos Grandes Transparentes, um ensaio que se opõe ao antropocentrismo e prevê uma reconciliação do homem com a sociedade natural. Sobre o tema dos mitos, apesar de exceder os nossos objetivos, aponto para a antiga equivalência entre a Amazônia e o Eldorado, um mundo perdido extraordinário. Existe uma longuíssima tradição literária que reforça essa ideia. Carlos Haag,³⁴ em *O sonho do Eldorado amazônico* comenta que não é à toa que a primeira obra de ficção científica feita no Brasil seja *Doutor Benignus*, de 1875, de Emilio Zaluar (1826-1882), mostra como, ao encontrar em uma caverna um papiro com a figura humanizada do sol e uma inscrição indígena, o Doutor Be-

32. Breton, A., «Posição Política do Surrealismo», in *Manifestos do Surrealismo*, trad. Sergio Pachá, Nau Editora, Rio de Janeiro, 2001, pp. 237-285.

33. Breton, A., «Prolegômenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não», in *Manifestos do Surrealismo*, cit., pp. 335-351.

34. Haag, C., «O sonho do Eldorado amazônico. A arqueologia brasileira e a eterna busca por civilizações ocultas na Floresta Amazônica», in *Revista Fapesp*, n. 160, São Paulo, 2009, s.p.

nignus decide partir à procura de mundos perdidos numa arriscada expedição pelo interior do Brasil. Todo esforço em solucionar o enigma teria valido a pena, pois assegurava o naturalista: «o Brasil é fonte inexaurível como subsídio para a história das primeiras épocas da humanidade!»³⁵ Roberto de Sousa Causo, citado no texto, afirma que: «O território selvagem dava à nossa consciência uma paisagem colonial, ocupando o nicho mental de um império rico e inexplorado que ajudaria a nossa projeção no resto do mundo»,³⁶ ou seja, em uma projeção de estratégias de um imperialismo interno sobre as regiões inexploradas do próprio país.

É claro que a «arqueologia do primitivo» culmina em uma recriação mítica de muitas dimensões; dos pauís e das febres que estiveram sempre presentes, na vida e na arte de Bopp, à festa comunitária. Retornando ao texto de Sérgio Buarque de Holanda, *O bom dragão*,³⁷ percebemos que juntamente com os pensamentos de Tarsila e Oswald de Andrade, Bopp percorreu uma série de filosofias e símbolos que se ligavam a Gnose, encontrando no simbolismo de Ofis, a Cobra, desde os mistérios helênicos, «aquela possibilidade de uma expressão do “eterno retorno” em que o um se desmancha no múltiplo e o múltiplo se recobra na unidade». A figuração da serpente também aparece figurada como dragão em uma certa iconografia medieval. Como narra Sérgio Buarque de Holanda, Bopp adquire inúmeros objetos das culturas com as quais tem contato, mas depois os perdeu, restando apenas o quimono comprado em Xangai, com um

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

37. Buarque de Holanda, S., «O bom dragão», in Massi, A. (org. e notas) *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., pp. 57-61.

dragão dourado, «bom para espantar maus espíritos». Toda essa constelação simbólica, advinda das suas viagens ao oriente ou/e da amizade com Lafcadio Hearn, pode não se encontrar plenamente em *Cobra Norato*, mas a contínua reescrita da obra sugere, como no juízo de Carlos Drummond de Andrade, que os versos modernistas tão datados foram ganhando em hibridismos cada vez mais “originais” diante de uma indagação muito funda:

Sapos com dor de garganta estudam em voz alta
 Céu parece uma geometria em ponto grande
 – Há tanta coisa que a gente não entende, compadre
 – O que é que haverá lá atrás das estrelas? (p. 193)

Carlos Drummond³⁸ repara que o trecho “memorável” da fuga dos rios ficou mais belo em «Rio vão de muda / Derretem-se na água / Cidades elásticas em trânsito» (p. 46). A natureza parece absorver tanto as figurações cosmopolitas quanto aquelas mais provincianas nos hibridismos que vão recriando a pele da cobra Bopp. O mais importante, no entanto, parece ser que as imagens vão ganhando outro estatuto afetivo. Ainda é Drummond a mostrar que «Árvores de galhos idiotas», por exemplo, da primeira edição, aparecem depois como «arvorezinhas que sonham viagens». A ternura que desabrocha parece ir ao encontro daquele final amoroso, na exata fronteira entre natureza, o mistério e as comunidades humanas. Nesse sentido, aparentemente sem percorrer em *Cobra Norato* uma interpretação do destino nacional a

38. Andrade, C.D. de., «Raul Bopp: cuidados de arte», in Massi, A. (org. e notas), *Poesia Completa de Raul Bopp*, cit., pp. 44-48.

partir do social, o que iria acontecer em *Urucungo*, obra demasiadamente importante aos estudos sobre a escravidão e a situação do negro no Brasil, Raul Bopp aponta a uma urgência do destino planetário, sussurrando a possibilidade do surgimento de uma nova subjetividade mais fraternal? O que ela viria a ser? Sabemos, ao menos, hoje, da necessidade de rediscutir as “antropo-lógicas” bases a partir das quais o mundo brasileiro produziu as suas artes, ouvindo e vendo o que as próprias comunidades amazônicas que compõem a cartografia social da região têm realizado.

Buscamos mostrar que o interesse por estudos etnográficos, incluindo o cinema, era bastante grande na época da Semana de Arte Moderna. No mesmo ano, o documentário de Robert J. Flaherty, “Nanuk” inaugura uma nova etapa no cinema etnográfico. Durante as décadas de 1910 e 1920, também, no Brasil, esses filmes faziam bastante sucesso. A curiosidade por povos autóctones, originários das mais diversas partes do planeta acabou reiterando uma instrumentalização colonial que se apropriava de mundos e já os rotulava como “exótico”, ou seja, como mais um produto a ser consumido. O terreno fértil que se abriu nessas décadas à etnografia confluiu com alguns interesses do primitivismo do início do modernismo brasileiro e acabou sendo incorporado nas duas principais obras que tratam da Amazônia, *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Buscamos evidenciar o percurso constante de Bopp de perseguir imagens que pudessem dar conta da sua experiência e dos seus estudos amazônicos, apontando a algumas diferenças no seu poema orgânico e metamórfico. Do início a meados do século XX, tanto o cinema etnográfico quanto a antropologia visual e a literatura passaram por mudanças

epistemológicas consideráveis e, de certa forma, podemos repensar o triunfo final do poema de Bopp em uma outra chave, ou seja, como um convite a ouvir os sons, as vozes locais e ver a Amazônia através das lentes e perspectivas dos próprios povos que ali habitam.

Macunaíma apagando as origens – notícias do filme *Virou Brasil*

Célia Tolentino

Macunaíma se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até a boca do Rio Negro para buscar a consciência deixada na Ilha de Marapatá. Jacaré achou? nem ele. Então o herói pegou a consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma.

Mário de Andrade¹

A relação entre *nós* e *eles* é o tema do filme *Virou Brasil*,² obra coletiva do povo Awá Guajá, lançada em 2019. Nesse artigo, analiso esta narrativa cinematográfica dialogando com o personagem central da obra máxima de Mário de Andrade (1893-1945), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928). Se não fosse como contar o final do filme, este artigo poderia ter sido intitulado *Macunaíma somos nós*. Nós, do lado de cá da tela, não os que filmam e participam do

1. Andrade, M., *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, São Paulo, Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo Eugênio Cupolo, 1928, pp. 249. Disponível online em versão facsimile em <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://ia601002.us.archive.org/14/items/or182096/or182096.pdf>.

2. *Virou Brasil*, dir. Arakurania, Arawtyta'ia, Hajkaramyky, Pakea, Paranya, Petua, Sabiá [participantes povo Awá Guajá das Aldeias Awá e Tiracambul], Maranhão, 2019. Disponível em <https://vimco.com/ondemand/viroubrasil/40446681?autoplay=1>.