

As mulheres em *Martim Cererê* e *Cobra Norato*

Christina Ramalho

1. Introdução

O estudo da produção épica através dos tempos me permitiu vislumbrar traços bastante recorrentes de perpetuação de imagens míticas do heroísmo épico vinculadas à atuação do homem nos espaços social, histórico e cultural (se é que podemos isolá-los desta forma). Recordando que uma epopéia se caracteriza pela dupla instância de enunciação (um eu-lírico-narrador) e pela integração do plano histórico e do maravilhoso a partir de determinados feitos passíveis de serem projetados em ambos os planos, nota-se também que, em geral, a tradição conferiu à ação masculina a propriedade de transitar por esses espaços, conquistando com essa “mobilidade”, sua notoriedade e importância simbólica.

As obras *Martim Cererê* e *Cobra Norato* têm o mérito de, nos primeiros tempos do século XX, imprimir uma feição bastante significativa, em termos de identidade nacional, às respectivas matérias épicas: o expansionismo dos bandeirantes e a conjugação do universo geográfico e do mitológico na região amazônica. Assim, um recorte crítico que contemple a situação das mulheres nesses poemas nada tem a ver com um olhar que pretenda diminuir o valor das obras no âmbito de nossa literatura. Ao contrário, o que aqui se pretende é ampliar o potencial simbólico e significativo das mes-

mas através de uma abordagem um tanto quanto estranha em relação aos enfoques geralmente destinados a elas. Nesse sentido, realizo abaixo uma breve “viagem” pela trilha de um olhar conduzido pela presença do feminino em *Martim Cererê* e *Cobra Norato*.

2. *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo

Obra datada, em primeira versão, de 1928, *Martim Cererê* vincula-se à filosofia do grupo Anta, da primeira geração modernista brasileira. A abertura do poema, ratificando-o como a representação do “Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis”, acentua, desde o início, as marcas de ordem patriarcalista que impregnarão a epopéia. *Martim Cererê*, a quem é destinada a dedicatória do poema, é o produto híbrido de três raças que, segundo o autor, sintetiza o rosto do “Brasil-menino” que ele desejou homenagear por meio de uma epopéia de linguagem próxima à dos contos de fadas, traço que fez da obra texto bastante popular nos meios escolares.

O argumento do poema abre-se com uma citação extraída de uma carta dos bandeirantes ao Rei, datada de 8 de janeiro de 1606: “... e isto não é fábula.”, recurso que busca valorizar a dimensão histórica da ação dos bandeirantes, heróis do poema.

Os heróis do poema são os bandeirantes apresentados no bloco 4 como representação histórica da expansão territorial do Brasil. Eles partem para a conquista do sertão desconhecido, convertendo, numa ação semelhante à dos navegantes na conquista do mar, o mito em História. Projetados na memória mítica nativa e na memória histórica, agenciando as duas dimensões da matéria épica na transformação do Brasil pré-cabralino, conquistam a qualificação épica do herói. Aparecem inicialmente na condição mítica da memória nativa, os gigantes de botas de sete-léguas, como agentes do maravilhoso, e caminham daí para o real histórico, integrando seus feitos à ação civilizatória do Brasil. (SILVA, p. 57)

A primeira, e a mais relevante, alusão a uma mulher tem importância fundamental para a explicação da origem mítica desses heróis: Uiara, figura poderosa no país do sol, tem “cabelo muito verde” e “olhos-muito-ouro”. É ela quem leva o índio Aimberê, seduzido (“viu ela no banho” e quis se casar), a abandonar a tribo em busca da noite, objeto do desejo da mulher, que se frustrava por estar inserida num espaço não histórico porque não cindido pela dicotomia temporal dia/noite. Tal como nos contos de fadas, o príncipe deve se lançar rumo ao desconhecido para satisfazer os desejos da donzela pretendida que, imóvel (como lhe cabia) aguardaria seu retorno. O que, na intenção do autor, seria uma representação do Brasil pré-cabralino, não chega a sê-lo, uma vez que a própria Uiara é um produto híbrido, mais português, inclusive, do que índio. Ou seja, desde a abertura do poema, já se percebe que a *circularidade cultural das imagens míticas étnico-regionais* impregnava as fontes utilizadas por Cassiano.

O fracasso de Aimberê, Rei do Mato, (“nascido crescido/sem nunca chorar”, mas que se pôs a chorar ao ver a Uiara) – que se perde no caminho após abrir o fruto de tucumã que continha a noite e lhe foi ofertado pela Cobra Grande¹ –, e a chegada do marinhheiro português – que ouve o canto da Uiara, e em lugar de sucumbir à sua sedução mortal deseja imediatamente se casar com ela – constroem os rumos da história do Brasil-menino.

A descrição dos tupis como “tribo guerreira mansa” que “sem saber se quem chega/é fidalgo, ou plebeu; anjo de cor bronzeada,/cabelo corredio,/nu, listado em xadrez/tal como Deus o fez,/vem o dono da casa/e oferece o que é seu:/águas, cobras e flores!” remonta

¹ Aqui aparece outro índice da *circularidade cultural*: Cobra Grande, ao instruir Aimberê sobre a posse do fruto de tucumã, diz: “Que se abrires o fruto/por encanto ou por medo/você terá o castigo/de sol e de chão bruto/que te dará Tupã.” Como se sabe, Tupã foi uma construção portuguesa...

aos primeiros e amistosos contatos do português com o índio (na verdade os tupiniquins, do grupo tupi-guarani).

O expansionismo, que seria atribuição de Aimberê, passa a ser missão do marinheiro português, que cumprirá a saga heróica ditada pela “princesa” Uiara. Assim, justificar-se-á a captura do negro e sua inserção na terra brasileira (missão que, no entanto, nada tem de “heróica”).

Uiara tem, portanto, a incumbência histórica de seduzir o marujo lusitano e originar o expansionismo português no Brasil, através dos filhos que nascem dessa união. A mulher, representada por Uiara, deixa de ser a sedutora e passa a ser a seduzida quando ouve a “declaração de amor” do marinheiro, que lhe exalta a virgindade e a sensualidade (p. 30):

E agora, ó Uiara, eu sou um rouxinol.

Épico só no mar, lírico em terra,

Quero gorjear à beira do regato

E o teu beijo colher, fruta do mato,

No teu corpo pagão, quente de sol.

E agarrar-me aos teus seios matutinos,

Nauta que amou centenas e centenas

De ondas em fúria e veio naufragar,

Depois de tudo, em duas ondas morenas,

Que valem mais, em sendo duas penas,

Do que todas as ondas que há no mar.

Que importa a nós as brejaúvas más,

Na virgindade insólita onde fechas

O teu supremo bem – íncio tesouro

Vigiado pelas onças de olhos de ouro –

Guardem seus cachos roxos entre flechas

E eu beba a água que o sertão me traz

Nas folhas grossas dos caraguatás?

Se, depois da Primeira Missa, até os papagaios já falavam latim, restava à Uiara cumprir seu destino de Eva da Canaã tropical e, unida ao Adão d'além mar, gerar os filhos da terra rebatizada. Instigado a buscar a noite, o português não a procurará na terra, mas no mar, dimensão mítico-histórica por ele já dominada (ao contrário da terra). A descrição da reação de Uiara à chegada dos africanos revela a total alienação da mulher (romântica) ao fato histórico (p. 41):

E qual não foi a alegria
Da Uiara na manhã clara!
No instante em que o marinheiro
Saltou do Atlântico em primeiro
Lugar e, logo depois,
Fez descer de dois em dois
Uns homens tintos retintos
Que haviam trazido a Noite.

Cada qual mais resmungão...
Chegaram todos em bando.
Uns se rindo, outros chorando.
Vinham sujos de fuligem...
Vinham pretos de carvão
Como se houvessem saído
De dentro de algum fogão.

O casamento cristão é celebrado por um “jesuíta canário” chamado Anchieta e, do beijo dos dois noivos, faz-se a Noite. Juntos, Uiara, o marido Marujo e o Santo (Anchieta) caminharão em direção à Serra do Mar, onde encontrarão figuras míticas como a Mãe-d'Água, o Minhocão, Bicho de Sete Caras, o Ipupiara e o Matuiú. Uiara, (agora, claramente, nem entidade derivada de

Ipupiara, nem versão da Mãe-D'Água, já que as duas figuras aparecem na narrativa). É, portanto, a incógnita híbrida que se integra à mobilidade expansionista até gerar os Gigantes de Botas, “heróis geográficos”, que penetrarão a terra (“chão da América inculta ainda oculta”) e formarão a “harpa” Brasil.

Novas referências a mulheres aparecem, na dimensão mítica, nos trechos: “O dragão e a lua”, no qual Jaci é descrita como “mulher de prata, inteiramente nua”; “O gigante no. 1”, quando a Mãe-d'Água seduz a tropa e Nossa Senhora é aludida como protetora dos viajantes; “O pai do sol”, no qual a “Rita da nação benguela/tem agora um colar de ouro”; “Meus oito anos”, que retrata o pavor infantil pela cuca. Já na dimensão histórica, as mulheres surgem em trechos como: “Mãe-Preta”, que descreve a ama-de-leite, cujo seio é “fonte de gozo” para o “pequerrucho” que mama em seu “peito de carvão”; “O gigante no. 4”, que se refere às filhas dos bororós, que só se casavam com bugre que tivesse matado uma onça e, por isso, sonsas, só dormiam em geringonças forradas com pele de onça; “O gigante no. 6”, que revela uma cunha dadivosa, disposta a dar tudo ao Anhangüera; na imagem da cidadezinha do interior como uma “menina, ainda descalça”; “A filha do imigrante”, cuja imagem loura seduzirá o coração do bandeirante; “O bacharel e a cabocla”, no qual a cabocla é descrita como “aquela diaba de olhos pretos duas-jabuticabas”; “Moça tomando café”, que simboliza a mulher urbana, europeizada. Todas essas referências reforçam a marca do erotismo feminino (sedução) como origem e estímulo para o expansionismo histórico.

No entanto, é em “Canção geográfica” que se consolida a imagem mítico-histórica da fundação legitimada pelo casamento cristão entre o conquistador e a terra: “Minha esposa é a Terra firme/e as sereias são sempre as noivas/dos que não sabem remar.” O navegante, seduzido pela terra, abandona o mar, torna-se bandeirante e o mar mítico das sereias passa a ser reminiscência, referên-

cia dos conquistadores fracassados que não sabem “penetrar” as uíaras e fecundar a terra com suas águas masculinas.

3. *Cobra Norato*, de Raul Bopp

Publicado em 1931, o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, inscreve-se no percurso da produção épica moderna brasileira e tem, entre outros, o mérito de dar visibilidade a um contexto geográfico-cultural até então bastante desconhecido e inexplorado na Literatura Brasileira: a região amazônica, com sua geografia, sua cultura, seu linguajar. Para isso, em termos estruturais, Raul Bopp fez uso da técnica da colagem, que reúne de tal modo lirismo, narração, dialogismo e inventividade, que levou Augusto Massi a definir a obra como uma “forma elástica, cuja pele textual alterna polimorficamente momentos líricos, narrativos e dramáticos”(p.19-20) (nesse sentido, ratifica-se a proposição do hibridismo do gênero). Outro recurso utilizado pelo autor foi integrar o espaço amazônico através do referente lingüístico híbrido regional-urbano, daí a presença de aproximações do tipo: “Parece que estão fabricando terra.”; “vão fixar residência mais adiante/numa geografia em construção”; “Derretem-se na correnteza/cidades elásticas em trânsito”; “comboios de matupás pra construção de novas ilhas/numa engenharia silenciosa”; “o silêncio vai marchando como uma banda de música”, “floresta ventríloqua brinca de cidade”; “Movem-se arbustos cúbicos”, como forma de dar visibilidade ao “nheengatu da margem esquerda do Amazonas”.

O herói da narrativa é um Eu-Lírico-Narrador que, após um ardiloso expediente – “quero contar-te uma história/Vamos passear naquelas ilhas decotadas?/Faz de conta que há luar” – reveste-se da pele da *Cobra Norato* (“Brinco então de amarrar uma fita no pescoço/e estrangulo a cobra”), e, assumindo a identidade mítica da cobra por ele ludibriada, faz o percurso em direção ao histórico, em

busca de construir para si uma identidade humana. Percorrendo os espaços da geografia amazônica, Cobra Norato, imagem mítica de sedução, deseja o “casamento” com a filha da rainha Luzia, ou seja, deseja despir-se de sua função mítica e assumir uma função socialmente aceita. Com a inversão do percurso, o herói faz a trajetória oposta à da cobra sedutora, ou seja, propõe-se a ser seduzido e resistir à sedução, daí o maior obstáculo para sua caminhada de volta ao real ser resistir ao processo de sedução inerente à sua própria natureza mítica, recusando todas as formas de apelo à fecundação impressas na natureza sob a forma de “mulheres brancas de ventres despovoados”, “árvores grávidas”, “três arvorezinhas jovens à tua espera”, “árvores prenhas sentadas no escuro”, “útero de lama”, água com “a molura macia de perna de moça”, “garça morena da lagoa”, “árvores corcundas com fome mastigando estalando entre troncos de ventres estufados”, “Joaninha Vintém”, “aquela moça... toda dobradinha por você” e moças que “vão tomar banho no escondido”, e, com isso, libertar-se da metamorfose e se antropomorfizar definitivamente.

Assim, rompendo com o potencial sêmico da sedução, Norato busca construir para si uma significação nova que o humanizaria: a fidelidade. Para alcançar essa condição, além do enfrentamento de sua própria natureza sedutora, terá, também, que vencer o antagonista, materializado na Cobra Grande, imagem mítica igualmente relacionada à sedução, mas numa perspectiva negativa ou perversa, já que os/as seduzidos/as sucumbem à sedução e morrem. A vitória de Norato sobre o opositor ganha valor simbólico através de imagem marcante de uma Nossa Senhora, aos pés da qual desfalece a Cobra Grande.

Nas 33 partes de que se compõe o poema, são inúmeras as alusões ao universo feminino. O mito da Mãe-Terra é inquestionavelmente o condutor da experiência de Norato no sentido de alcançar sua humanidade. Fecunda e uterina, a terra –

sexualizada como mulher –, através da qual rasteja a criatura híbrida cobra/homem, confia-lhe seus segredos e lhe revela a dinâmica de criação amazônica: “começa agora a floresta cifrada”. O contato com os elementos da natureza antromorfizados (árvores que bocejam, galinhos que fazem *psiu*, raízes desdentadas que mastigam o lodo, o rio que se engasga, o sapo que conversa, árvores que estudam geometria, arbustos que fazem perguntas, o trovão que resmungo, árvores encalhadas que pedem socorro, etc.) ratifica o próprio desejo do herói de se humanizar completamente.

À intenção de Norato – correr o mundo até encontrar e se casar com a filha da rainha Luzia – segue-se a condição imposta pela rainha “Então você tem que apagar os olhos primeiro”. A partir daí, o herói enfrentará a sedução da terra até se tornar merecedor de ter seu intento realizado. “Apagar os olhos”, por isso, metaforiza uma experiência simbólica além do visível, conotativamente representada pelo nome da rainha. Daí o poema impregnar o leitor de experiências sinestésicas outras que não as visuais, mas as sonoras, as táteis, as gustativas e as olfativas.

A rainha Luzia insere-se na narrativa como a voz que agencia as duas dimensões, pois é mítica, já que detentora do conhecimento sobre os rituais mítico-mágicos a serem enfrentados (“Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo/Tem que fazer mirongas na lua nova/Tem que beber três gotas de sangue”), e real, simultaneamente, uma vez que, através de sua filha, o herói poderá alcançar a humanidade desejada. À rainha está relacionada a onisciência. Por outro lado, sua filha é mantida no outro extremo da dualidade mobilidade X imobilidade. Enquanto Norato, cumprindo o fado dos heróis épicos, move-se através do espaço (no caso, o mítico-geográfico amazônico), revivendo o expansionismo da viagem, a filha da rainha Luzia, imóvel, em estado de submissão e “nuinha como uma flor”, espera que se cumpra seu destino: o “casamento”, seja ele com Cobra Grande, seja com Cobra Norato. Além disso, a própria

clivagem expressa-se no fato de a pretendida ser filha de uma rainha, ou seja, uma princesa. Tal índice, associado à exploração infantil da linguagem, recurso que busca valorizar o uso brasileiro afetivo dos diminutivos (piquininha, estarzinho, vestidinho, tapetinho, querzinho, etc.) remete o poema ao universo dos contos de fadas e nos permite relacionar Norato ao príncipe encantado que anseia por se desfazer de uma maldição e, para isso, tem que salvar a princesa donzela das mãos do terrível dragão Cobra Grande. Eis a redenção também presente.

A partir da parte IX, Norato faz-se acompanhar pelo compadre Tatu-de-bunda-seca, verdadeiro Sancho Pança de um Norato quixotesco em busca de sua dulcinéica filha da rainha Luzia. É o compadre quem aconselha Norato quando este decide refrescar o corpo: “A água tem a molura macia de perna de moça, compadre!”. Também ele é o conhecedor dos caminhos, o estímulo para que Norato enfrente, finalmente, seu principal desafio: derrotar a Cobra Grande e, no desfecho do poema, é o porta-voz da boa-nova de Norato: “No caminho/vá convidando gente pro Caxiri grande”. Além do Tatu, para vencer a Cobra Grande, Norato recebe a ajuda de Pajé-pato (que ensina o caminho errado à antagonista), de Tamaquaré, Quatro Ventos e Serra do Ronca.

Na dimensão histórico-geográfica do poema, encontram-se ainda mulheres como Joanhina Vintém, contadora de casos (entre os quais a sedução do Boto, na imagem de um moço loiro, tocador de violão), as mulheres trabalhadoras que mastigam os cachimbos, a dona da casa onde acontece uma festa, na qual Norato e o compadre têm a oportunidade de comer, dançar e descansar (o que, obviamente, acaba sendo outra prova para o herói). Essas mulheres representam o modo de vida cultural amazônico com todo o seu ritual cotidiano de trabalho e lazer.

É ainda interessante observar que, em que pese a presença de várias imagens míticas regionais brasileiras – Cobra Grande, Co-

bra Norato, Bicho-do-Fundo, Minhocão, Onça-Poiema, Boto, onça caruana Maracá, Mãe do lago, Urubu-tinga, Lobisomen, Matim-tá-pereira, Curupira, Aracuaã, bruxa de olho comprido, Boiúna, Cururu, Quatro-Ventos, Pajé-pato, entre outras –, além das referências ao sincretismo religioso, *Cobra Norato* está despido de sua identidade primordial, pois não há referências à Maria-Caninana, sua irmã, ou à própria gênese do mito. O que importa é o tempo presente e sua materialidade geográfico-cultural dentro do espaço mítico e multicontextual das terras do Sem-Fim, encarnadas, ao final da epopéia, num espaço amazônico no qual se inserem, além das imagens míticas, artistas (“Xicos” ou o casal Portinari, Tarsila. Augusto Meyer, entre outros) e o povo de Belém, de Porto Alegre, de São Paulo.

Em relação ao poema, portanto, pode-se concluir que, embora marcante, a presença da mulher, cuja imagem ainda se sustenta na dicotomia homem/mobilidade X mulher/imobilidade, articula-se isoladamente nos planos geográfico e maravilhoso da epopéia. No plano maravilhoso, a mulher é sexuada, sedutora, plena de visgos e carente de preenchimento uterino; no plano histórico-geográfico, ela é a virgem, a mulher digna de ser objeto de desejo e de conflito. No coroamento da aventura de Norato, destaca-se, no plano maravilhoso, a imagem mítica de Nossa Senhora, santificando o espaço anteriormente erótico; já no plano geográfico-cultural, destaca-se a projeção da festa do casamento, o Caxiri Grande, e o retorno do herói, agora acompanhado de sua noiva, a quem ele se propõe a “contar histórias” e a “vestir com um vestidinho de flor”, o que sustenta a imagem do homem-provedor. Antropocêntrico, o poema revela o homem que engana a serpente, sublima sua sexualidade instintiva e animal, enfrenta as adversidades, domina a terra, submete-se aos rituais cristãos e, finalmente, reintegra-se ao espaço mágico do Sem-Fim, reinventando o paraíso Adâmico, do qual foi expurgada a serpente.

Como se viu, o potencial sêmico de *Cobra Norato* é vastíssimo. Praticamente todas as categorias sêmicas relacionadas às formas épicas são contempladas no decorrer da trajetória de Cobra Norato. Mesmo a misoginia apresenta-se discretamente presente, uma vez que a sexualidade sedutora da Mãe-Terra deve ser negada para que o herói alcance a condição humana desejada.

Para concluir, vale destacar a visão de Manuel Cavalcanti Proença sobre a obra. Segundo ele, Norato, ao penetrar a macabra casa da Cobra Grande para resgatar a filha da rainha Luzia, “repete a aventura de Orfeu, de todos os heróis universais que descem ao reino das trevas, isto é, retornam à noite do caos, para ressuscitar purificados e gloriosos, renascidos para uma vida nova de santidade e iniciação”. (p. 59)

4. Conclusão

Da sedução da Uiara, que, mesmo imóvel, gerencia as ações masculinas, à imagem da Mãe Terra, que se oferece à expansão portuguesa (*Martim Cererê*) e à busca de um Norato individualizado, e mesmo à imagem de Nossa Senhora como fonte de santificação do espaço, as mulheres compartilham com os homens a experiência épica, ainda que de forma subliminar ou coadjuvante. Os traços, explícitos ou não, de uma submissão necessária revelam marcas culturais e comportamentais bastante conhecidas no seio do patriarcalismo. Todavia, uma observação mais atenta pode ir além dessa constatação e nos fazer lembrar o que Adam Mclean (1998, p. 9) afirma em *A deusa triplica* (Em busca do feminino arquetipo):

Mas a deusa permaneceu conosco. Enquanto formos humanos não podemos separar-nos de fato dela. Ela veio agindo de maneira sutil por todo o longo perí-

odo de sua repressão, por vezes vindo à superfície exterior nas épocas em que vimos seus atributos projetados em personalidades ou movimentos da sociedade. Seria fascinante e instrutivo um estudo que revelasse os seus muitos aparecimentos e o impacto de suas energias na história exterior dos últimos milênios.

Ou seja, mesmo quando se revela um panorama de subjugação do feminino em prol da exaltação do caráter heróico masculino, não se perde a presença da “deusa” ou da força mítica que emana das mulheres.

Referências Bibliográficas

BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998.

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.