

“PERSPECTIVISMO E ANTROPOFAGIA EM COBRA NORATO, DE RAUL BOPP”

Maura Voltarelli

Doutoranda pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

ma_voltarelli@yahoo.com.br

RESUMO

O artigo busca, a partir de uma análise das imagens do poema Cobra Norato, de Raul Bopp, estabelecer algumas relações com a teoria do Perspectivismo Ameríndio, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, e também com a noção de Antropofagia, pensada no contexto do Movimento Modernista por Oswald de Andrade. A partir de um cruzamento dessas duas formas de pensamento com a forma literária do poema, a intenção é mostrar como Bopp construiu uma obra onde as questões fundamentais da cultura e pensamento indígena aparecem de forma bastante natural, como se o poeta, em um exercício antropófago, de fato "virasse índio".

PALAVRAS-CHAVE: Antropofagia, perspectivismo, Cobra Norato, Raul Bopp

ABSTRACT

This article search, from an analysis of the images of the poem Cobra Norato, written by Raul Bopp, establish some relationships with the theory of Perspectivism Amerindian, of the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, and also with the notion of "Antropofagia", thought in the context of the Movement Modernist by Oswald de Andrade. From a cross of these two ways of thinking with the literary form of the poem, the intention is to show how Bopp built a work where fundamental issues of culture and indigenous thought appear quite naturally, as if the poet, in a cannibal exercise, indeed "turned Indian".

KEYWORDS: Anthropophagy, perspectivism, Cobra Norato, Raul Bopp

Cobra Norato (1997), de Raul Bopp, foi idealizado em 1921, quando o autor era estudante de direito em Belém, escrito em 1928, e publicado em 1931.

Em *Cobra Norato e a Revolução Caraíba* (1985), de Lígia Morrone Averbuck, a autora lembra que o poema é frequentemente colocado pela crítica ao lado de outras produções modernistas como *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, produções da mesma safra poética que *Cobra Norato* e com as quais este último formaria a “tríade mítica do Modernismo”. No entanto, ela destaca que, até o momento em que escreve seu texto, o poema não teria sido realmente contemplado pela crítica e somente diante do que ela chama um renovado interesse pelo movimento modernista, a obra de Bopp apareceria realçada por um significado fundamental no conjunto do período,

como expressão de uma poética linguística e estilisticamente revolucionária, pela margem conotativa revelada nas entrelinhas do seu texto e sua aproximação com uma das mais ricas formulações da temática modernista, a do movimento antropofágico (AVERBUCK, 1985, p. 06).

A Antropofagia, da maneira como é descrita pelo próprio Raul Bopp em *Vida e Morte da Antropofagia* (1977), buscava o encontro com um Brasil profundo, ainda desconhecido, que seria capaz de contribuir para a formação de uma verdadeira consciência nacional.

Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria [...] retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional (BOPP, 1977, p. 41).

A estada de pouco mais de um ano de Bopp na Amazônia parece responder justamente ao desejo de vivenciar esse encontro com um Brasil ainda envolto em mistério, à espera de ser tocado. Em *Samburá – Notas de Viagens e Saldos Literários* (1974), o poeta descreve as primeiras sensações diante da verde imensidão que parecia não ter fim.

Ao chegar à Amazônia, senti que estava ante um cenário diferente, de uma violência desconcertante. A linha constante de água e mato era a moldura de um

mundo ainda incógnito e confuso. A impressão que me causava o ambiente, na sua estranha brutalidade, escapava das concordâncias. Era uma geografia do mal-acabado. As florestas não tinham fim (BOPP, 1974, p. 21).

No seu espanto e deslumbramento diante de uma realidade até então desconhecida, o poeta parece ter se aberto para o essencial da experiência antropofágica: o movimento de ir na direção do outro até tornar-se outro.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. [...] Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas (ANDRADE, 1995, p. 47, 48 e 51).

O encontro de Bopp com a antropofagia, do qual *Cobra Norato* foi uma das consequências, fica ainda mais evidente e próximo quando lemos uma outra descrição feita pelo poeta ao recordar sua experiência na floresta distante, mágica e inexplorada, experiência que ele denominou como a de “sentir o Brasil”.

A estada de pouco mais de um ano na Amazônia deixou em mim assinaladas influências. Cenários imensos, que se estendiam com a presença do rio por toda parte, refletiam-se com estranha fascinação no espírito da gente. A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Inconscientemente, fui sentindo uma nova maneira de apreciar as coisas. A própria malária, contraída em minhas viagens, acomodou meu espírito na humildade, criando um mundo surrealista, com espaços imaginários [...] Com a minha vivência na Amazônia, de profundidades incalculáveis, fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil, com o seu sentido mágico desdobrado na sua totalidade (BOPP, 1977, p. 12 e 13).

Além da antropofagia e também por causa dela, *Cobra Norato* foi marcado em sua origem pelos trabalhos de Antonio Brandão Amorim, tupinólogo, autor do livro *Lendas em Nheengatu e em Português*, trabalhos descritos por Bopp em “Magicismo do Universo Amazônico num Poema” como tendo um “forte sabor indígena”.

Eu não havia lido nada mais delicioso. Era um idioma novo. [...] No seu mundo as árvores falavam. O sol andava de um lugar para outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio [...] Essas leituras me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que formava das coisas (BOPP, 1977, p. 58 e 59).

Outra influência foram as lendas amazônicas, entre elas a lenda da Cobra Grande, que tem no Cobra Norato uma de suas variantes.

No paranã do Cachoeiri, entre o Amazonas e o Trombetas, nasceram Honorato e sua irmã Maria, Maria Caninana. A mãe sentiu-se grávida quando se banhava no rio Claro. Os filhos eram gêmeos e vieram ao mundo na forma de duas serpentes escuras. [...] Criaram-se livremente, revirando ao sol os dorsos negros, mergulhando nas marolas e bufando de alegria selvagem. O povo chamava-os: Cobra Norato e Maria Caninana. Cobra Norato era forte e bom. Nunca fez mal a ninguém. [...] Quando apareciam as estrelas e o aracuã deixava de cantar, Honorato saía d'água, arrastando o corpo enorme pela areia que rangia [...] e deixava o couro monstruoso da cobra, erguendo-se um rapaz bonito, todo de branco. [...] O corpo da cobra ficava estirado junto do paranã. Pela madrugada, antes do último cantar do galo, Honorato descia a barranca, metia-se dentro da cobra que estava imóvel. Sacudia-se. E a cobra, viva e feia, remergulhava nas águas do paranã. Voltava a ser a Cobra Norato (CASCUDO, 2001, p. 25).

Em *Cobra Norato*, Bopp criou uma variante própria da lenda arranjando uma moça para Cobra Norato – a filha da rainha Luzia por ele buscada durante todo o poema, mas que ele só poderia desposar caso vencesse um ciclo de provas, entre elas, passar por sete mulheres brancas, de ventres despovoados, guardadas por um jacaré, entregar a sombra pro Bicho do Fundo, fazer mirongas na lua nova e beber três gotas de sangue.

Em sua estrutura formal, o poema apresenta-se como um texto fragmentário, feito de montagens de versos.

Alinharei desordenadamente alguns versos, na tentativa de apresentar aspectos do universo amazônico, na sua profundidade. Nesse mundo imenso de água e mato, com eco de vozes indecifradas, aparece o herói do poema: Cobra Norato, no seu estado de obsessão afetiva, semi-sexual, à procura da filha da Rainha Luzia (BOPP, 1977, p. 61).

Ao longo dos 33 cantos que compõem o poema, diversas vozes se cruzam na narrativa desordenada, fazendo lembrar as vozes anônimas do mato que impressionaram o poeta enquanto esteve na Amazônia. Affonso Romano de Sant'Anna, no texto de orelha da edição de 1997 de *Cobra Norato*, diz que, neste livro, o autor teria se preocupado menos com o tratamento do verso do que com a utilização do mito dentro da estética modernista. Daí as

pequenas correções feitas pelo poeta nas muitas reedições do livro. Mesmo assim, percebe-se na fragmentação da linguagem, na multiplicação das vozes, mesmo em certo vocabulário que o poeta mais ao final do poema solicita (trem, telégrafo), e na própria forma livre do verso, com afinidades musicais improváveis, distintas das utilizadas até então, certo trabalho estético do verso em diálogo com as inovações formais da época.

As influências indígenas presentes no poema se deixam notar de diversas formas, desde o início até o final do texto que, em sua construção, parece incorporar um modo de vida e pensamento propriamente indígena.

O mundo descrito no poema é um mundo onde a natureza e os animais falam, sentem, pensam, sendo descritos de forma humana, personificados ao máximo em um exercício de perspectivismo, no qual a humanidade é o atributo comum a todos os seres vivos e ao próprio mundo. Essa noção, vista como um aspecto característico da maior parte das cosmologias ameríndias foi desenvolvida pelo etnólogo Eduardo Viveiros de Castro em muitas obras e trabalhos, e retomada em entrevistas por ele concedidas, como a entrevista a Flávio Moura “O que me interessa são as questões indígenas – no plural”, originalmente publicada na revista virtual *Trópico* e reunida no volume especial da série *Encontros* (2008), da Azougue

“Perspectivismo” foi um rótulo que tomei emprestado ao vocabulário filosófico moderno para qualificar um aspecto muito característico de várias, senão todas, as cosmologias ameríndias. Trata-se da noção de que, em primeiro lugar, o mundo é povoado de muitas espécies de seres (além dos humanos propriamente ditos) dotados de consciência e de cultura e, em segundo lugar, de que cada uma dessas espécies vê a si mesma e às demais espécies de modo bastante singular: cada uma se vê a si mesma como humana, vendo todas as demais como não-humanas, isto é, como espécies de animais ou de espíritos. [...] Há vários desdobramentos e implicações desse complexo de ideias: por exemplo, que a forma corporal de cada espécie é uma roupa ou invólucro que oculta uma forma interna humanóide; ou, ainda, que os xamãs são os únicos indivíduos capazes de assumir o ponto de vista de mais de uma espécie além da sua própria; ou, ainda, que, dada a humanidade reflexiva de cada espécie, a caça e o consumo de carne

animal são empresas metafisicamente delicadas, jamais livres de conotações canibais. Tudo isso assenta em um pressuposto fundamental, o de que o fundo comum da humanidade e da animalidade não é, como para nós, a animalidade, mas a humanidade (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 75 e 76).

O exercício perspectivista indígena pode ser visto em *Cobra Norato* desde construções como:

A noite chega mansinho
Estrelas conversam em voz baixa (p. 3)

A sombra escondeu as árvores
Sapos beijudos espiam no escuro

Aqui um pedaço de mato está de castigo
Arvorezinhas acocoram-se no charco
Um fio de água atrasada lambe a lama (p. 5)

Tais construções se repetem ao longo de todo poema. A própria estrutura central da lenda do Cobra Norato reflete a natureza do perspectivismo já que o eu lírico do poema possui apenas o corpo de cobra, ou melhor, a pele da cobra, que ele abandona ou coloca conforme a intenção, revelando, ao tirar a pele, sua humanidade interior.

Em um gesto perspectivista e, ao mesmo tempo, antropofágico, Cobra Norato diz ao seu compadre e acompanhante de viagem, o tatu:

A festa parece animada, compadre
- Vamos virar gente pra entrar?
- Então vamos
(p. 35)

Só quando decidem ir embora da festa regada a muita bebida, a “tiquira”, e “cuité com farinha”, além de muitas canções que, ao mesmo tempo, trazem histórias, é que percebemos que para virar gente e entrar na festa, eles tiveram que deixar, lá fora, o corpo, onde está contida sua animalidade. “Traga umas ervas de surra-cachorro e vamos pegar o corpo que ficou lá fora” (p. 37).

As metamorfoses que se encenam, esse virar gente, ou virar bicho, o poema as situa no contexto de festas, celebrações, práticas mágicas, onde há muita comida, fumo e bebida, a bebida que em outro momento da literatura foi decisiva para o “virar onça” do personagem do conto de Guimarães Rosa, “Meu Tio o Iauaretê”.

Cobra Norato igualmente traz aspectos da floresta que Raul Bopp destaca quando fala da sua experiência de sentir esse Brasil profundo, quase sempre desconhecido, esse Brasil de dentro, menor, que resiste e persiste, para o qual Viveiros de Castro também preferiu fugir.

Em momentos esparsos, o poema anuncia a floresta cheia de segredos e signos, as vozes que não se reconhecem, e vai expandindo e impregnando suas imagens dessa alma que paira sobre tudo, que habita tudo.

Começa a floresta cifrada
(p. 5)

A selva imensa está com insônia

Bocejam árvores sonolentas
Ai que a noite secou. A água do rio se quebrou
Tenho que ir-me embora

Meu sumo sem rumo no fundo do mato
onde as velhas árvores grávidas cochilam
(p. 6)

Um berro atravessa a floresta
Chegam outras vozes

O rio se engasgou num barranco

Espia-me um sapo sapo
Aqui tem cheiro de gente
-Quem é você?

- Sou Cobra Norato
- Vou me amasiar com a filha da rainha Luzia.
(p. 9)

Nesse mundo da “floresta de hálito podre parindo cobras” as árvores falam e estudam geometria:

Aqui é a escola das árvores
Estão estudando geometria

-Vocês são cegas de nascença Têm que obedecer ao rio

-Ai ai! Nós somos escravas do rio
(p. 10)

Em sua caminhada contínua, entrecortada, em busca da filha da rainha Luzia, Cobra Norato também distingue sons estranhos à floresta, sons de “progresso”:

Ouvem-se apitos um bate-que-bate
Estão soldando serrando serrando
Parece que fabricam terra...
Ué! Estão mesmo fabricando terra

Chiam longos tanques de lodo-pacoema
Os velhos andaimes podres se derretem
Lameiros se emendam
Mato amontoado derrama-se no chão
(p.11)

Muitas vezes perdido em sua travessia, Cobra Norato se encontra com a tempestade, com as chuvas, os relâmpagos, o trovãozinho que ronca. O uso de muitas palavras no diminutivo também é recorrente no poema, inclusive verbos, que dão forma a esse mundo outro, de proximidades, de relações.

No fundo
uma lâmina rápida risca o mato
Trovãozinho roncou: já vou

Vem de longe
um trovão de voz grossa resmungando
Abre um pedaço do céu
Desabam paredões estrondando no escuro
Arvorezinhas sonham tempestades...

A sombra vai comendo devagarzinho os horizontes inchados
(p. 12)

A simbologia da cobra na cultura indígena, explorada em múltiplos desdobramentos nesse poema de Raul Bopp, foi pensada no texto “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”, publicado na revista *Concinnitas* (2005), do historiador da arte alemão Aby Warburg.

Neste texto, ele parte do fato de ser o culto da serpente, realizado pelos indígenas desta região, uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo.

No texto, Warburg relaciona os rituais dos Pueblo utilizando serpentes aos da Grécia arcaica e também à herança simbólica pagã na cultura cristã ocidental.

Em particular, ele aborda as danças mascaradas com as quais os índios pueblos acreditam poder influenciar as almas ativas de animais ou plantas. Warburg mostra que as práticas mágicas desse povo têm relação direta com o seu sustento, por exemplo, eles dançam para garantir uma colheita farta ou mesmo para fazer chover. A dança com máscaras se desdobra de três maneiras: na forma da pura dança animal, na forma da dança de adoração à árvore, e na forma da dança com serpentes vivas.

A região habitada pelos pueblos é marcada, como lembra Warburg, pela seca. Neste sentido, a dança em que se manipulam serpentes vivas tem a função de invocar a tempestade. Uma interessante observação feita por Warburg percebe a presença da serpente nos desenhos feitos em cerâmicas antigas, nos quais ela tem na língua uma ponta de lança. Em outras representações, a serpente aparece como relâmpago estando, portanto, nesse formato, magicamente ligada ao próprio relâmpago. Sua presença como elemento central nas danças que invocam a chuva pode ser melhor compreendida a partir justamente dessa relação simbólica. Outro detalhe é que:

nessa dança das cobras, a serpente não é sacrificada, mas transformada em mensageira – pela consagração e pela sugestiva dança de mímicas – e despachada de modo que, uma vez regressa às almas dos mortos, possa produzir tempestades nos céus, na forma do relâmpago. Temos aqui uma penetração do mito e da prática mágica na humanidade primitiva (WARBURG, 2005, p. 23).

A partir dessa significação positiva da serpente na cultura primitiva, Warburg vê como o mesmo animal foi associado na própria Grécia e no antigo testamento à “forma

destruidora vinda do submundo”, à ideia do mal e da tentação, uma visão da serpente como demônio que encontra uma oposição na ideia da divindade-serpente, que o autor vê como uma espécie de “símbolo pagão indestrutível”, sempre a reaparecer seja no texto bíblico, seja na cultura da antiguidade clássica, e que já estava dada nas práticas mágicas primitivas.

A serpente, em algumas culturas indígenas, desempenha, dessa forma, o papel de símbolo, é como um instrumento de orientação desses povos, que, para Warburg, situam-se em um meio termo, entre a magia e o *logos*, em um estado de hibridez e transição. “Entre a cultura do toque e a do pensamento há a cultura da conexão simbólica [...]” (WARBURG, 2005, p. 16).

O mesmo papel simbólico essencial que a serpente desempenha na cultura desses povos indígenas da América do Norte estudados por Warburg, ela parece desempenhar nesse poema mítico-modernista. A serpente Cobra Norato, viajante, andarilha da floresta, híbrida de homem e animal, é como a entrada que conduz ao outro mundo, ao Outro, por metaforizá-lo em si mesma.

Ao seguir o rastro da cobra, que, por sua vez, segue outro rastro, o poema segue em uma proliferação de imagens e significados, explorando a humanidade compartilhada por todos os seres em construções como essa:

A noite encalhou com um carregamento de estrelas
(p. 23)

Jacaré em férias
mastigam estrelas que se derretem dentro d'água
(p. 39)

O poema deixa que o rio fale, enquanto Cobra Norato pede à floresta que vem caminhando que ela se abra para que ele possa entrar, deslizando, por entre as raízes que se movem com pernas atoladas.

-Ai, eu era um rio solteiro
Vinha bebendo o meu caminho
mas o mato me entupiu
Agora estou com o útero doendo ai ai
(p. 24)

Cobra Norato encena e nos coloca nesse outro mundo de relações, onde até silêncios imensos se respondem, onde tudo se comunica, tudo fala e percebe.

Vou me estirar neste paturá
para ouvir barulhos de beira de mato
e sentir a noite toda habitada de estrelas

Quem sabe se uma delas
com seus fios de prata
vui o rasto luminoso da filha da rainha Luzia?

Dissolvem-se rumores distantes
num fundo de floresta anônima

Sinto bater em cadência
a pulsação da terra

Silêncios imensos se respondem...
(p. 26)

Vegetações e fenômenos muito próprios da floresta Amazônica, como o mangue e a pororoca, também falam no poema:

O mangue de cara feia
vem de longe caminhando com a gente
(p. 28)

Noite pontual
Lua cheia apontou, pororoca roncou
(p. 29)

Da mesma forma, as imagens do poema *Cobra Norato* contemplam certa dimensão de mistério essencial às culturas indígenas, que, como lembra Warburg, no texto aqui já citado sobre os Pueblo, a cultura da era da máquina teria destruído. “A cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, tão arduamente conquistaram: o espaço

para devoção, que envolvia a seu turno, um espaço requerido para a reflexão” (WARBURG, 2005, p. 29).

- Há tanta coisa que a gente não entende, compadre
- O que é que haverá lá atrás das estrelas?
(p. 31)

Em certa altura do poema, no meio das andanças da Cobra Norato e do compadre tatu que vão machucando estradas mais para diante, há um episódio de prática mágica antropofágica dos povos indígenas, em que uma onça, trazida pelo mato diante dos apelos a ele feito pelo pajé, entra no corpo deste último.

Depois de ter “virado onça”, o Mestre Paricá chama os doentes e o pajé realiza uma benzedura de destorcer quebranto.

E depois fuma e defuma
[...]

Em seguida pela uma figa de Angola
Risca uma cruz no chão
e varre o feitiço do corpo com penas de ema.

Aproximando-se do final dessa sua viagem pela “floresta de espantalhos monstros que movem-se riscando sombras estranhas pelo chão”, Cobra Norato passa a distinguir ruídos anônimos outros, que ressoam a civilização.

-Quem é que vem?
-Vem vindo um trem:
Maria-fumaça passa passa passa
(p. 44)

E a civilização, ao poucos, parece confundir-se com a própria paisagem e as coisas do lugar, por exemplo, quando o poema diz:

Jaburus de monóculo namoram estrelas míopes
(p. 44)

ou mesmo:

Uma árvore telegrafou para outra:

psi psi psi (p. 47).

A própria Cobra Grande, avistada ao final, se confunde com um navio e o poema constrói uma série de ressonâncias nos momentos finais, mesmo a Cobra Grande e a Cobra Norato não se distinguem claramente e há uma construção que permite mesmo uma possível identificação da Cobra Grande com o próprio poeta, quando o poema diz: “Cobra Grande esturrou direito pra Belém (p. 54)”.

Tal associação da Cobra Grande, ou mesmo da Cobra Norato, com o poeta, sugerida por esse verso, talvez indique uma relação entre esse homem com pele de cobra que empreende a sua viagem, a sua errância pela floresta Amazônica, com a própria experiência de errância e viagens de Raul Bopp, que também se embrenha na floresta em busca desse Brasil profundo, que ele, poeticamente, ensaia devorar.

Outra imagem que nos parece decisiva nestes fins de viagem é a que formula para a Cobra Grande o seguinte destino: “Entrou no cano da Sé/ e ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora (p. 54)”.

Essa imagem talvez permita compreender uma espécie de, em primeiro lugar, localização de toda essa abordagem mítica e lendária, que já vinha sendo preparada desde o aparecimento de palavras do progresso, da civilização, como trem, telégrafo, binóculo, em um contexto bastante específico: o do Modernismo paulista, não à toa o poema fala em “cano da Sé”.

Ao mesmo tempo, a imagem da cobra com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora talvez permita ver algo como uma referência a todo um processo de “esmagamento” - provocado principalmente pela colonização - das lendas e mitos dos povos indígenas nacionais, em favor de um catolicismo diante do qual os índios sempre revelaram-se, antes de tudo, inconstantes.

Essa proverbial inconstância não foi registrada apenas para as coisas da fé. Ela passou, na verdade, a ser um traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional: o índio mal-converso que, à primeira oportunidade, manda Deus, enxada e roupas ao diabo, retornando feliz à selva, presa de um atavismo incurável. A inconstância é uma constante da equação selvagem (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 187).

Ao final, a inscrição no Modernismo e, mais especificamente, no movimento antropofágico, fica evidente quando Cobra Norato faz questão de que seu compadre tatu convide para sua festa de casamento com a tão procurada filha da rainha Luzia. “O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha/Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo” (p. 57).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 1995.

AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Prefácio de Guilhermino Cesar. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1985.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Ilustrações de Poty. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

_____. *Samburá – Notas de Viagens e Saldos Literários*. Brasília: Editora Brasília, 1974.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas brasileiras*. 7ª edição. São Paulo: Global, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Eduardo Viveiros de Castro - Série Encontros*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. “O campo na selva, visto da praia”. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p. 170 - 199.

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002

WARBURG, Aby. “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”. Trad. Jason Campelo. Revisão técnica: Roberto Conduru. In: *Concinnitas*. Ano 6, vol. 1, nº 8, 2005, p. 9 - 39.

Recebido em de 10 de novembro de 2016.

Aceite em 20 de julho 2017.

Como citar este artigo:

VOLTARELLI, Maura. Perspectivismo e Antropofagia em Cobra Norato, de Raul Bopp. Rio de Janeiro, *Palimpsesto*, n. 24, p.162-176, jan.-jan. 2017. Disponível em: < <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num24/estudos/palimpsesto24estudos09.pdf> >. Acesso em: *dd mmm. aaaa*. ISSN: 1809-3507