

LITERATURA EM TRANSE ARCAÍSMOS: LITERATURA E RELIGIÃO

Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina

Uma das designações que recebia o poeta arcaico era a de *Vates*, o possesso, o inspirado por Deus, em transe. Johan Huizinga, em 1938, sublinhava a relação entre o jogo e a poesia e as ramificações dessa no pensamento religioso e filosófico. Ao aproximar a *poiesis* de uma função lúdica reforça sua tese de que a poesia “está para além da seriedade, naquele plano primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase e do riso”¹. Estas qualificações possuem conseqüências na consideração sobre as funções do poeta. Nas sociedades arcaicas ao poeta era atribuído um conhecimento extraordinário. O poeta-vidente era um composto de funções complexas. Gradualmente, transferia para sua poesia a função de profetizar e de iniciar, ao mesmo tempo em que também legislava, falava e escrevia para o povo e deveria dar conta igualmente de uma questão específica da expressão poética. Sendo assim, no poeta arcaico, no *Vates*, era imprecisa a linha limítrofe entre a expressão religiosa e filosófica e a expressão poética.

No argumento deste ensaio a figura do poeta *Vates* será utilizada como uma alegoria assimétrica, uma peça em tom de falsete para ler o livro que possui lugar canônico na obra de Euclides da Cunha. Em *Os sertões* as fronteiras entre a filosofia, a religião – aqui entendida como desejo por um nacionalismo cósmico (além da política e aquém da religião) – e a literatura interpenetram-se de forma assimétrica a ponto de não ser mais possível estabelecer onde começa a função poética e onde terminam a religião e a filosofia. Nesse sentido, Jacques Derrida, argumentaria que a paixão religiosa tem seu corpo histórico formado por dois fenômenos base: a língua e a nação. “Ora, se existe, nos dias de hoje, uma outra ‘questão da religião’, uma conjuntura atual e nova, uma reaparição inaudita dessa coisa sem idade, e mundial ou planetária, o que se questiona, com toda a certeza, é a língua – mais precisamente, o idioma, a literalidade, a escrita que formam o elemento, de qualquer revelação e de qualquer crença, um elemento, em última instância, irreduzível e intraduzível – mas um idioma indissociável, antes demais nada, indissociável do vínculo social, político, familiar, étnico, comunitário, da nação e do povo: autoctonia, solo e sangue, relação cada vez mais problemática à cidadania e ao Estado.”² A obsessão pela língua e pela nação conduzirá Euclides da Cunha a uma espécie de transe dessacralizado, a um tipo de mediação entre a nação e o povo, na qual elementos laicos e sacros transpassam um ao outro no seu investimento por um regime textual marcado pelo excesso de funções, fazendo com que a escrita transite em via de mão dupla entre o signo e o simbólico.

¹ Johan Huizinga. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, tradução João Paulo Monteiro. 2.ª edição. São Paulo: Perspectiva. 1990.

² Jacques Derrida e Gianni Vattimo, organizadores. *A religião: o seminário de Capri*; com a participação de Aldo Gargani; Hans-Georg Gadamer et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2000; pp. 12-13.

As xilogravuras de Adir Botelho que acompanham este ensaio fazem parte do álbum “Canudos”.

³ Augusto e Haroldo de Campos. *Os sertões dos Campos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996; p. 32.

⁴ Idem.

⁵ Idem; pp. 33-34.

O signo

Canudos-Iduméia

“Je t’ apporte l’enfant d’une nuit d’ Idumée”
(Mallarmé)

Era uma evocação.

Como se a Terra se ataviasse em dados trechos
para idênticos dramas,
tinha-se, ali, o que quer que era
recordando um recanto de Iduméia,

na paragem lendária que perlonga as
ribas meridionais do Asfaltite,
esterelizada para todo o sempre

Em 1996, Augusto de Campos em “Transertões” apresenta ao leitor alguns poemas compostos de rearranjos de frases de *Os sertões*. “Quase todos eles foram obtidos sem alteração do texto ou da pontuação. Em geral recorto as linhas para pôr em evidência os ritmos mais expressivos”³, comenta o poeta. No poema transcrito aqui, *Canudos -Iduméia*, acrescentou Augusto de Campos uma epígrafe de Mallarmé com o intuito de evidenciar uma coincidência curiosa. Além da metáfora da “terra estéril” bíblica, tomada por Stéphane Mallarmé como símbolo da gestação solitária do poema, e, por sua vez, tomada por Euclides da Cunha como símbolo de uma tarefa de escrita não menos solitária e por vezes angustiante, Augusto de Campos lembra “que em 1897, o ano em que Euclides iniciava a árida saga de sua grande obra, Mallarmé lançava os dados do seu livro livre.”⁴ No estudo que acompanha esse “transpoetar” n’*Os sertões*, Augusto de Campos demonstra “o quanto as estruturas poéticas – no seu adensamento rítmico, plástico e sonoro – contribuíram para dar ao texto o “tonus” peculiar que é a sua marca impressionante. Em muitos dos mais altos trechos do seu livro, naqueles precisamente em que ele se revela mais original e persuasivo, recorreu Euclides aos métodos da poesia, não se restringindo, é claro, à adoção de ritmos e metros, embora estes intervenham com significativa parcela para esta caracterização, mas recorrendo também a condensadas figuras de linguagem – metáforas, metonímias, antíteses – , tudo convergindo para tornar o discurso meramente didático ou expositivo e dar-lhe a configuração sensível e diferencial que eleva o repórter de Canudos às alturas de um notável criador literário.”⁵ Augusto de Campos elege como interlocutor de seu estudo o artigo, *A Poesia d’ “Os sertões”*, que Guilherme de Almeida escrevera em o *Diário de São Paulo* de 18/08/1946, no qual o autor assinalava o implícito e muitas vezes flagrante alento versificatório da frase euclidiana. Augusto de Campos, em nota de rodapé, escreve que lera inicialmente a referência ao ensaio de Guilherme de Almeida no livro de Olímpio de Souza Andrade, *História e interpretação de Os sertões*, e que posteriormente conseguira o texto após uma consulta à Casa de Guilherme de Almeida. Nas duas competentes análises desse alento para o verso de Euclides da Cunha, tanto na de Guilherme de

Almeida quanto na de Augusto de Campos, há uma clara preferência em tratar do problema do verso no seu aspecto métrico-rítmico-sonoro em detrimento de uma análise da linguagem que esses versos engendram. Augusto de Campos, no trecho acima citado, anota que as figuras de linguagem empregadas por Euclides da Cunha completavam esse conjunto que seria a língua poética de *Os sertões*, mas não investe em analisá-las no conjunto do verso, nas séries que os versos compõem. Separar a língua de *Os sertões* em unidades rítmico-sonoras, de um lado, e unidades estilísticas, de outro, não resulta no encontro do estilo do livro, porque o estilo de *Os sertões* não se faz através de somatórias ou conjugações entre saberes ou competências, e sim com base na percepção dos enfrentamentos que o discurso opera entre forças que, normalmente, no século XIX, se excluíam. Mais interessante do que conjugar o esquema métrico com as figuras de linguagem contidas na prosa hiperbólica de Euclides da Cunha seria refletir como esse metro se estranha com as figuras das quais se vale, pois disso resulta um produto que impressiona pela sua assimetria, por sua monstruosidade.

Guilherme de Almeida, em seu estudo, vincula a preferência de Euclides da Cunha pelo verso decassílabo “a uma imposição atávica, pois que essa, de dez sílabas, é medida nobre do verso português: a pauta uniforme d’*Os Lusíadas*.” Entretanto, daí surge a questão: como um verso decassílabo, nobre e perfeita herança de uma literatura da qual supostamente teria derivado a literatura brasileira, abrigaria figuras de linguagem tão convulsivas e bárbaras? Figuras como aquelas utilizadas no *Os sertões* para reimaginar o vale do rio Vaza-Barris, no nordeste da Bahia: “estranho território”, “paisagem sinistra e desolada”, ou aquelas que teriam atravessado quatrocentos anos de história absolutamente esquecida: “As nossas melhores cartas, enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, *terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras”⁶; figuras com as quais plasmou o sertanejo como personagem tanto em *Os sertões* como nos textos sobre a Amazônia, sertanejo idealizado como homem forte: “Rocha viva”, sobre a qual se poderia criar o brasileiro do futuro. Na composição deste personagem Euclides utilizou-se de várias antinomias como a do “expatriado dentro de sua própria pátria”, e a da condição paradoxal do civilizado que se tornava um bárbaro em Canudos ou no Purus.

Haroldo de Campos⁷, em “Da Transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar”, observa que esse desequilíbrio, essa assimetria entre uma organização frasal clássica e um excesso barroco da linguagem euclidianiana, adquiriu para outros críticos um valor pejorativo⁸. No entanto, lembra que Mário de Andrade irá, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, caracterizar a linguagem empregada no *Ateneu* de Raul Pompéia como a última e derradeira, porém inconsciente, “legítima expressão do barroco entre nós”. E como Franklin de Oliveira considerou a linguagem de Raul Pompéia como precursora da de Euclides da Cunha, Haroldo de Campos inclui a herança de ambos autores, Raul Pompéia e Euclides da Cunha, na derivação barroca do continente americano. Diferente do barroco científico com o qual Alfredo Bosi caracterizou o estilo euclidianiano, Haroldo de Campos reivindica a categoria de obra barroca para *Os sertões* fundamentado nas categorias que Walter Benjamin desenvolve no estudo sobre o drama barroco alemão no qual a linguagem da obra barroca está caracterizada pela opacidade e pelo excesso. Nesse sentido, haveria uma mistura na frase euclidianiana que vai da racionalidade do decassílabo clássico até a irracio-

⁶ Euclides da Cunha. *Os sertões*: (campanha de Canudos). Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. 2.ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; p.80

⁷ No mesmo ano em que Augusto de Campos se debruçava a estudar o pendão versificador de *Os sertões*, Haroldo de Campos também investia em leitura da obra maior de Euclides da Cunha. O texto de Augusto de Campos foi inicialmente publicado no Suplemento *Mais!* da *Folha de São Paulo*, em 13/11/1996; um ano depois, a editora Sette Letras publicou as duas leituras num volume intitulado *Os sertões dos Campos*.

⁸ Nesse ensaio Haroldo de Campos faz um levantamento de críticos e historiadores da literatura que enxergaram esse desequilíbrio como defeito ou mau gosto. Cita passagens da antologia organizada por Antonio Candido e Aderaldo Castelo, *Presença da Literatura Brasileira*, nas quais os autores-organizadores tacham o estilo de Euclides da Cunha de “pomposo e tenso”, apesar de reconhecerem nele um “talento expressivo incomum”.

⁹ Uma opção como a de Euclides da Cunha em *Os sertões* tem conseqüências teóricas e metodológicas de capital importância para a análise discursiva. Jacques Derrida dirá oito décadas depois da publicação do original de Euclides da Cunha que “um texto não pertenceria a nenhum gênero. Todo texto participa de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero, sempre há gêneros e gêneros, mas essa participação não é jamais um pertencimento.” “The Law of Genre”, em *Acts of Literature*, Editado por Derek Attridge. Routledge: London, 1980.

¹⁰ Glauber Rocha. *Cartas ao mundo*, Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; pp. 669-672.

nalidade da hipérbole barroca, cujo resultado seria um tipo de razão barroca.

O ritmo da linguagem de Euclides da Cunha, desse modo, articula funções do poeta arcaico, o *Vates*, cuja função de mediação, numa sociedade em transição para o moderno, oscila entre a pedagogia paternalista e autoritária que o faria falar pelo povo e para o povo e a pedagogia do simbólico que faz com que se desaprendam os conteúdos previamente definidos pela pedagogia da república e se recriem os mesmos símbolos mediados pela experiência da passagem da palavra que nomeia os conteúdos da nação a um discurso transindividual que recria esses mesmos conteúdos. Na verdade, a experiência do *Vates* é uma prática muito antiga que parte do dom, que institui um relacionamento no grupo humano não regulado pelo valor de troca, e que se estabelece a partir de um pacto de gratuidade. Na mistura de funções o *Vates* Euclides cria um tipo de relacionamento entre seres – o sertanejo excluído e o representante da racionalidade moderna da República – que prescinde da troca simbólica do ideário da nação; bem como opera uma passagem entre os gêneros textuais – entre o ensaio sociológico, a história e a literatura –; da mesma forma que transita entre modos de expressão – o verso e a prosa, o decassílabo, a hipérbole e a antítese, procedimento esse que leva esse regime discursivo a enfrentar a lei do gênero no âmbito da literatura.⁹ Essa arcaica função de *Vates* moderno, percebida na obra de Euclides da Cunha, poderia ser estendida a uma outra obra igualmente paradoxal: a de Glauber Rocha.

“ROCHA VIVA”: O SIMBÓLICO

Ao ser convocado para organizar *Roteiros do Terceiro Mundo*, Orlando Senna, tomava conhecimento das duas cartas de Glauber Rocha para Carlos Augusto Calil com as indicações para edição do livro e montagem de um programa de exibição de seus filmes. Ambas as cartas haviam sido escritas em Paris, nos dias 2 e 28 de dezembro de 1980. A primeira tratava especificamente do livro, sugerindo a publicação dos longametragens-ficção em um único volume “porque estes 8 filmes são referentes ao III mundo e marcam uma fase de meu trabalho”. Linhas adiante, Glauber define o móvel e a dimensão do projeto: “a edição seria boa para preservar a base literária dos filmes – pois esses roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda funcionam como romances...”¹⁰. A multifuncionalidade dessas peças de Glauber Rocha pode ser compreendida nos mesmos termos com os quais se refletiu aqui sobre as funções que Euclides da Cunha imprimiu em *Os sertões*. A linguagem do cinema novo de Glauber Rocha estaria entre estatutos muito fortes do cinema: entre a vanguarda revolucionária russa e alemã, nas figuras admiradas de Brecht e Eisenstein e o espetáculo da cultura de massa de John Ford, configurando uma pop-cinematografia à la Godard nos trópicos. Contudo, além de inventar pela discussão estética sua linguagem cinematográfica, o *Vates* Glauber Rocha encontraria na sua proposta de um cinema épico e didático uma função de mediação cujo efeito mais visível seria o de recriar os signos da nação: o litoral, o sertão, o campo e a cidade, oferecendo a eles uma nova dimensão simbólica; ou seja, a meio século de distância da publicação de *Os sertões*, o poeta na sua versão arcaica reencontra seu lugar na América Latina ao operar uma nova leitura da paisagem da nação.

A função arcaica do *Vates* não se restringe, tanto em Glauber Rocha com em Euclides da Cunha, ao aspecto de educador ou líder, amplia-se até o limite de uma função utópica messiânica, ou seja, na conjugação de aspectos filosóficos e religiosos e, portanto, ainda no âmbito das funções do *Vates*. Sendo assim, tanto a obra de Euclides da Cunha, em especial *Os sertões*, mas ainda os ensaios sobre a Amazônia, quanto o cinema de Glauber Rocha interessam ao pesquisador social, ao crítico literário e ao leitor curioso devido a uma característica profético-laica que os textos desses poetas assumem com base numa função de mediação. O processo de seleção, de acúmulo e de gasto dos elementos da história, do cotidiano, da ciência, da filosofia e da religião operado por essas obras interessa particularmente a uma atitude que está à espera da reinvenção da sociedade e de sua cultura. Por isso, os signos recriados no texto de *Os sertões* serão reinterpretados em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e da mesma forma por outros textos porque a barbárie instalada no coração do continente ainda requer essa operação justamente com esses signos. Glauber Rocha lê essa vocação profética laica em Euclides da Cunha por mais de uma vez. A primeira em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, obra de referência explícita ao livro *Os sertões*, a segunda em *Terra em Transe*, cuja referência não é propriamente o texto euclidiano, mas o dilema a que esta obra particularmente estava exposta.

Sem considerar sobre o quanto a posição de mediação do poeta *Vates* e seu trânsito entre os saberes, entre gêneros textuais, entre mundos, pôde servir de anteparo para um possível desejo de popularização de suas obras, sem considerar também o quanto essa passagem conduz o estético ao político, mesmo que seja ao popular-nacional-revolucionário no caso de Glauber Rocha e ao messianismo histórico em Euclides da Cunha¹¹, gostaria de chamar a atenção para a capacidade de observação direta e esforço de abstração que esses dois poetas *Vates* possuíam. Por mais paradoxal que possa parecer a qualidade de observação direta para um profeta, essa é uma característica muito peculiar de Euclides da Cunha que se dobra em Glauber Rocha. Euclides da Cunha publicou seu primeiro artigo, "Em viagem", em 04/04/1884, num pequeno jornal de alunos, *O Democrata*, do Colégio Aquino, no Rio de Janeiro. Registra um passeio de bonde e as impressões que a natureza lhe subsidiava enquanto observava a paisagem ao seu redor. A natureza causa-lhe êxtase, no entanto, observa algo que destoa desse sentimento de completude romântica, "contudo uma idéia triste nubla-me este quadro grandioso – lançando para frente o olhar azul da floresta, a linha da locomotiva, como uma ruga fatal na fronte da natureza..."¹² A aparição da linha do trem em meio à paisagem expressa-se na metáfora de uma ruga. "O progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não vem o tempo em que ela, sem seiva, minada, morrerá."¹³ O jovem Euclides da Cunha não errou no seu prognóstico. No entanto, outras foram as causas da degradação, as rugas das ferrovias não se instalaram em plenitude na paisagem brasileira. A capacidade de observação direta da natureza e a transformação das primeiras impressões em história fazem com que os relatos de Euclides da Cunha assumam as funções de discurso antecipatório. Roberto Ventura chama atenção para a peculiar capacidade de julgamento inerente à escrita de Euclides da Cunha. "Euclides julgava inexorável a marcha do progresso e da civilização, que traria a absorção do indígena e do sertanejo pelas raças tidas como superiores. Os sertões quer nordestinos, quer amazônicos, são vistos como desertos, espaços fora da escrita. Ao explorar a caatinga e a floresta e resga-

¹¹ Interessante seria desenvolver aqui uma reflexão acerca dos limites entre a estética e política nas duas obras aqui comentadas, no sentido de perceber como em ambas as obras se constrói o caráter de legibilidade, ou seja, falando com o termos de Hannah Arendt, como se constrói um novo *sensu communis* que a estética teria função de articular mediante atitudes persuasivas comparáveis àquelas empregadas para validar juízos sobre o gosto? E em que medida essa construção de um novo critério de legibilidade tanto de *Os sertões* como de *Deus e o diabo na terra do sol* não teria obedecido a um critério representacional, ou seja, uma crítica ao poder instaurado pelo político cujo resultado não ultrapassou o nível do ideológico?

¹² Euclides da Cunha. *Obra Completa*. Rio de Janeiro. Ed. Aguilar, 1995; p. 567.

¹³ Idem.

¹⁴ Roberto Ventura. "Visões do deserto. Selva e sertão em Euclides da Cunha", em *História, ciências, saúde: Manguinhos*, jul. 1998, v. 5. Rio de Janeiro; p. 147.

¹⁵ Euclides da Cunha, *Obra Completa*, op. cit.; p. 567.

¹⁶ Euclides da Cunha. *Os sertões*, op.cit.; pp. 266-267

tar o sertanejo do esquecimento, o narrador-viajante procurava inseri-los na história. O escritor defendia a integração dos sertões à escrita e à história, cujos limites e fronteiras estariam em contínua expansão. Povoar, colonizar e escriturar são os instrumentos de tal transplante da civilização para os territórios bárbaros. Fora da escrita e da história, não há salvação: só existe o deserto."¹⁴ Olhar, julgar e escrever são ações que, pensadas dessa forma, serviriam para qualificar a forma discursiva de Euclides da Cunha, sugerindo que o seu modo de criação estaria fundamentado na supremacia do olho, supremacia da função da retina sobre a função da imaginação. O jovem Euclides já se autodenominava "correspondente" da turma, o aquele relata o passeio para dar notícia aos colegas: "O meu cargo de correspondente ordena-me que escreva de modo a fazer rir (!)...".¹⁵ Todavia, essa capacidade de observação direta do correspondente da guerra de Canudos, essa imposição da vista, regime natural e de proposição realista, cede espaço para a capacidade de ter visões dissonantes, regime cultural híbrido e de proposição barroca. Ao descrever Antonio Conselheiro, Euclides da Cunha faz mais do que simplesmente percebê-lo em seus aspectos naturais; no lugar disso, narra a gênese de um anacoreta sombrio no meio do sertão baiano. No fragmento d'*Os sertões*, intitulado de modo não menos visionário, "Como se faz um monstro", o narrador euclidiano relata o quanto a imaginação foi fundamental para a criação do fenômeno:

No seio de uma sociedade primitiva que pelas qualidades étnicas e influxo das Santas missões malévolas compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres, o seu viver misterioso rodeou-o logo de não vulgar prestígio, agravando-lhe, talvez, o temperamento delirante. A pouco e pouco todo o domínio que, sem cálculo, derramava em torno, parece haver refluído sobre si mesmo. Todas as conjecturas ou lendas que para logo o circundaram fizeram o ambiente propício ao germinar do próprio desvario. A sua insânia estava, ali, exteriorizada. Espelhavam-na a admiração intensa e o respeito absoluto que o tornaram em pouco tempo árbitro incondicional de todas as divergências ou brigas, conselheiro predileto em todas as decisões. A multidão poupara-lhe o indagar torturante acerca do próprio estado emotivo, o esforço dessas interrogativas angustiosas e dessa introspecção delirante, entre os quais envolve a loucura nos cérebros abalados. Remodelava-o à sua imagem. Criava-o. Ampliava-lhe desmesuradamente a vida, lançando-lhe dentro os erros de dois mil anos.

Precisava de alguém que lhe traduzisse a idealização indefinida, e a guiasse nas trilhas misteriosas para os céus...

O evangelizador surgiu, monstruoso, mas autômato.

Aquele dominador foi um títere. Agiu passivo, como uma sombra. Mas esta condensava o obscurantismo das três raças.

E cresceu tanto que se projetou na História..."¹⁶

Euclides vê com os olhos, no entanto enxerga mais do que a vista lhe proporciona. Ele compõe uma visão na qual o presente é composto por uma imaginação na qual estão contidas imagens do passado e do futuro do que ele observa. Compreende-se o encantamento de Euclides da Cunha com Antônio Maciel com base no desejo que o militar positivista nutria em conhecer o fenômeno que tinha gerado Antônio Conselheiro e que o saber de sua época

não lhe permitia o acesso. Esse caminho Euclides da Cunha encontrou no processo de reelaboração discursiva com base na imagem: a imaginação. “Remodelava-o à sua imagem. Criava-o. Ampliava-lhe desmesuradamente a vida, lançando-lhe dentro os erros de dois mil anos”. Contudo, a caracterização que Euclides da Cunha faz de Antonio Maciel absolve-o de toda a culpa. “Agiu passivo, como uma sombra. Mas essa condensava o obscurantismo das três raças.” Quando Glauber Rocha revisita *Os sertões em Deus e o Diabo na Terra do Sol* reproduz essa experiência no mesmo contexto, só que seis décadas depois. Antônio das Mortes, depois de ter participado do extermínio do povoado de Monte Santo, encontra o cego Júlio e lhe pergunta por Corisco a quem persegue com intuito de matá-lo. O cego Júlio lhe responde:

— Seu Antônio, tá vendo bem aí adiante dos seus olhos?
— É o sertão grande de Canudos.
— Depois... Nesse sertão grande eu enxergo, no fundo, a terra vermelha do sangue do Conselheiro. Morreu quatro expedição do Governo. Moreira César... Isso eu vejo melhor no meu escuro...

A visão do cego lhe permite ver e julgar a ponto de declarar ao jagunço matador que:

A culpa não é do povo, Antônio. Não é do povo!

No filme *Terra em Transe*, o poeta Paulo Martins debate-se com angústia entre as exigências de sua arte e as exigências de Eldorado, país onde vive. Tanto em Euclides da Cunha como Glauber as referências ao Paraíso Perdido e ao Eldorado não significam propriamente locais da *eutopia*, estão mais próximos da acepção da utopia enquanto locais à margem da História moderna. O *u-topos* é entendido como um não-lugar na História, mas também como um portador de uma história primeva a partir da qual seria construída a modernidade diferida. Paulo Martins depois de ter apoiado a eleição de um candidato ao governo de Alecrim, Estado pertencente à federação Eldorado, passa a compor o estafe do governo. Os ideais do poeta Paulo Martins aproximam-se dos versos de Martín Fierro que são lidos por ele em voz alta para Sara:

Es el pobre en su orfandad
de la fortuna el desecho
porque nadie toma a pecho
al defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa
escuela, iglesia y derechos.¹⁷

Martín e Martins tornam-se símbolos de um dilema angustiante, dilema que se articula na ambivalente função que exercem os poetas: fazer parte do governo, ser porta voz do povo e obedecer às exigências de sua poesia. Esse conflito se evidencia no momento em que Paulo tem que enfrentar, enquanto governo, uma revolta camponesa. Paulo agride fisicamente o líder da rebelião que logo depois será assassinado por um policial. São palavras de Paulo:

Eu fui lá, bati num pobre camponês porque ele me ameaçou...

Podia ter metido a enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil... A fraqueza... gente fraca... sempre... gente fraca e com medo...¹⁸

¹⁷ Glauber Rocha, *Terra em Transe*, em *Roteiros do Terceyro Mundo*, organização Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985; p. 293.

¹⁸ Idem, op. cit.; p. 297.

¹⁹ Idem, op. cit.; p. 312

²⁰ Jacques Derrida e Gianni Vattimo, organizadores. *A religião*, op. cit.; pp. 12 -13.

²¹ Na sua sexta tese sobre a História, Walter Benjamin revela o quanto está empenhado em elaborar uma concepção de experiência, um problema filosófico recorrente em sua obra, cuja característica marcante é a capacidade de articulação entre um saber passado, a tradição, o sedimento, e uma esperança de não-sujeição a esse mesmo passado opressor. "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem no passado, como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer." Walter Benjamin, *Teses sobre Filosofia da História*, em *Magia e Técnica, Arte e Política*, tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; pp. 224 - 225.

Depois desse episódio Paulo desiste de apoiar a ideologia da revolução que fez com que o grupo de Vieira chegasse ao poder em Alecrim. A tensão entre o impulso estético desinteressado e a contingência compulsória da instituição social chega ao ápice no momento em que Paulo Martins volta a apoiar Vieira agora candidato a presidente de Eldorado. Numa cena intitulada "Encontro de um líder com o povo", Paulo, após discursar em um comício, apresenta Vieira como o candidato popular, do povo. Entretanto, o comício é um carnaval, com muitos sambistas dançando. Sara pergunta a Paulo:

- Por quê? Por que te lançar nessa desordem?
- Que desordem?
- Veja! Vieira não pode falar!
- E durante mais de um século ninguém poderá!
- Você jogou Vieira no abismo...
- Eu?! O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele.
- A culpa não é do povo, a culpa não é do povo!...
- Mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz.¹⁹

As palavras do cego Júlio, de *Deus e o Diabo* são repetidas neste momento – *A culpa não é do povo. Quem as profere é a professora interiorana Sara, dirigindo-se ao cosmopolita poeta Paulo na tentativa de fazê-lo enxergar além do que sua retina retém como imagem. A professora e o cego ativam, neste momento, as funções de mediação entre o deserto e a história, entre o jagunço e o poeta, entre Antonio das Mortes e Paulo, entre a barbárie republicana no deserto-Canudos e a literatura desejosa por encontrar no deserto seu caráter diferenciador. Jacques Derrida, em "Fé e saber", diz que "para representar a abstração, e a aporia do sem saída, talvez seja necessário retirar-se para o deserto, até mesmo se isolar numa ilha, e contar uma história que não seja um mito."²⁰ Talvez resida nessas palavras o sentido de Euclides da Cunha em escrever *Os sertões* e o de Glauber Rocha em escrever os roteiros de *Deus e o Diabo e Terra em Transe*. Desse modo, retorna-se à função arcaica do poeta Vates. O poeta Paulo Martins e o narrador de *Os sertões* em alguns momentos retiram-se para o deserto para poder falar do deserto, da aporia, do impossível ou daquilo que ainda não é, assumindo assim a função de profetas. No entanto, diferentemente de outras experiências de fé que colocam o santo e o profeta na condição de indene, de salvo, do sagrado, a experiência desses dois personagens é a da danação, é a experiência inexorável do dano, do perigo iminente da perda²¹. Após as duas experiências em que Paulo Martins agride aquele pelo qual ele abstratamente luta, o personagem entra num tipo de transe, um estado de torpor gerado por um conflito intenso. Esse estado de transe, compreendido aqui como crise de angústia que se manifesta em ocasiões ou em lances perigosos, também pode ser percebido no jagunço Antônio das Mortes, na perigosa experiência de caçar seus iguais, o sertanejo. Em Euclides da Cunha isso pode ser percebido nas figuras antitéticas que constrói para falar da aporia em que se constitui a paisagem nacional. Poder-se-ia pensar no estado de transe como um modo, uma maneira barroca de trabalhar a aporia.*

LITERATURA EM TRANSE

Há ecos de transe aporético em outros autores do fim do século XIX brasileiro. Haroldo de Campos no estudo antes citado lembra a genealogia que Mário de Andrade traça entre Raul Pompéia e Euclides da Cunha. As similaridades entre esses autores, reunidas por Haroldo de Campos em torno de uma maneira barroca, são estendidas ao livro *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, no estudo de Raul Antelo, publicado na Revista *Gragoatá*, em 1997. "Aristarco, alter ego do imperador no universo d'*Ateneu*, o justicador, o censor ubíquo [...] o deus enfim desse relato de reclusão é também um fetiche de *profundis* a contemplar outro museu de coisas raras, que, a rigor, é o mesmo, duplicando assim a ação da gravura desbotada do próprio dom Pedro, no quarto abjeto da rua da Misericórdia. Lembremos para tanto o fim apocalíptico, à Canudos, do relato de Raul Pompéia."²² O crítico argumenta que a similaridade entre *Bom Crioulo* e *O Ateneu*, por serem relatos de reclusão, se constrói com a narração de uma história em sua ausência. Ambos relatam uma história de amor, no *Bom Crioulo*, e uma história social, n'*O Ateneu*, cujos laços são vividos na sua "deflação, sua defloração, sua morte". Anota ainda que mesmo sendo compreendidos como relatos de reclusão os romances diferem no sentido que "*Bom Crioulo* se alinha pelo instinto ao passo que *O Ateneu* postula a instituição. Caminha parece colocar toda a energia fora do social (no músculo) e assim expulsar o social de toda espontaneidade, reduzido que está a mera limitação contratual. Pompéia, por sua vez, taxa negativamente as necessidades para ressaltar os aspectos criativos e inventivos do social que, em seu caso, revelam meios originais de satisfazer um conceito móvel de belo."²³ Incomodou não somente a Mário de Andrade o caráter revoltado a que atribuiu a preferência do autor de *O Ateneu* pela parte maldita do indivíduo, como também incomodou a Valdemar Cavalcanti a opção pelo sombrio em *Bom Crioulo*. Dessa forma, evidencia-se ambivalência entre uma literatura finissecular racionalista, pedagógica e nacional, em confronto com uma modernidade a perigo porque investe na possibilidade da literatura de engendrar o novo em formas não previstas. No momento em que os autores experimentam ou estão em vias de experimentar o perigo do desconhecido, apostam numa estratégia textual em que o medo, advindo com o novo, mascara-se no transe.

Num estudo em que tece similaridades entre a escrita de Euclides da Cunha e de Raúl Pompéia, a que denominou de poéticas da extinção, Francisco Foot Hardmann aproximou esse tipo de escrita a uma certa desilusão. "E seria bom sublinhar, neste passo, que a maioria dos contemporâneos de Pompéia, de Araripe a Capistrano e Rodrigo Octavio, de Bilac a Coelho Neto, ressaltarão as desilusões com os rumos da sociedade burguesa e do governo republicano como traumas"²⁴. Apoiando-se na leitura operada por Araripe Jr., em 1909, no ensaio "Dois vulcões extintos", Francisco Hardman desenvolve a premissa de que os ideais da república ruíam nos corações e mentes desses autores como o regime de ilusões perdidas. Das ruínas desenvolveriam então um estilo "em que a melancolia profunda tece seus demônios e a crise do pensamento humano pode ser traduzida em *queda satânica*, sendo a militância civil e política substituída por uma *nostalgia da forma*."²⁵ Ao separar o que não está separado em Euclides da Cunha, Francisco Hardman afirma que na prosa, ao relatarem a queda de seus respectivos mundos, Raul Pompéia e Euclides da Cunha acabam por reduzir a uma pesquisa formal com o inexprimível a ambivalência

²² Raul Antelo. "Protocolos de leitura: o gênero em reclusão", em *Gragoatá*, Niterói, n. 3, pp. 9-21, 2. sem. 1997.

²³ Idem.

²⁴ Francisco Foot Hardman, "Mundos extintos: as poéticas de Euclides e Pompéia", em *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 13-14, dezembro de 2002, pp. 288-317. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

²⁵ Idem, p. 296.

²⁶ Idem.

²⁷ Romero, Sílvio. "Recebendo Euclides na Academia". *Euclides da Cunha. Um paraíso perdido. Reunião dos ensaios amazônicos*. Hildon Rocha (org.). Rio de Janeiro: Vozes / Instituto Nacional do Livro, 1976; p.79.

²⁸ João Cezar de Castro Rocha. *País ou Paisagem*, texto inédito, 2003.

a que as obras desse momento histórico estavam sujeitas, restando "uma forma sonhada e sua sondagem melancólica, que recobre a trilha da morte, arrisca-se a todo instante a dissipar-se".²⁶ Em *Os sertões*, como em *O Ateneu*, a força imaginativa não pode ser resumida ao relato de mundos em extinção; ao contrário, a possibilidade de um mundo em plena marcha utópica é característica do investimento lingüístico das duas obras. Esse mundo em marcha utópica pode não ter os contornos do mundo idealizado dos relatos utópicos mais otimistas, contudo, a utopia é o traço distintivo da linguagem americana frente ao processo de acúmulo de ruínas europeu. A análise não pode separar o aspecto formal do texto de sua contingência mais do que histórica, não pode separar a obra de sua política. Tal abordagem, de alguma forma, aproxima-se da análise desenvolvida por Augusto de Campos na qual a ênfase recai apenas sobre o hibridismo textual, de gênero, prosa e poema, de *Os sertões*, assim declinando da tarefa de articular uma teoria do estilo Euclides da Cunha no trato com as aporias de seu tempo, ou seja, declina justamente da política de seu texto. Euclides da Cunha não dá adeus a um mundo perdido para sempre, ao contrário saúda uma nova era, bastante complexa e paradoxal, uma vez que se trata de refletir sobre a implementação do moderno em uma sociedade de bases arcaicas. A melhor maneira de lidar com o paradoxo é criando outros paradoxos. O paradoxo maior residiria na sua condição ambivalente de escritor *Vates* cujo acúmulo das funções de legislador, educador, poeta e profeta implica o dispêndio da própria noção de moderno.

O seu modo de operar a linguagem leva o texto de Euclides a ser considerado não somente na materialidade mesma de sua obra, mas também na relação com outros saberes e, conseqüentemente, emaranha-se em nas relações de poder na cultura brasileira. Sílvio Romero ao receber Euclides da Cunha como novo membro da Academia Brasileira de Letras, em discurso proferido a 18 de dezembro de 1906, chama a atenção para o ceticismo do autor de *Os sertões*, bem como reclama uma solução para o paradoxo criado pela linguagem euclidiana. Comenta Sílvio Romero: "Em vosso livro, logo nas primeiras páginas, estabeleceis que a nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social; *estamos condenados à civilização: ou progredimos ou desapareceremos*. Logo, é que não nos julgais no todo civilizados, e, a despeito de tantas aparências enganadoras, corremos perigo... Por quê? Claro, existe aí um problema a resolver, uma antinomia a explicar."²⁷ A solução do paradoxo que dá testemunho da condição da modernidade na América Latina incomoda a intelectualidade republicana que reconhece Euclides da Cunha como um seu igual. Sílvio Romero pergunta atônito: "Por quê?" João Cezar de Castro Rocha interpreta essa atitude de Sílvio Romero como uma negação das "conseqüências do radical questionamento da obra de Euclides da Cunha, preferindo decifrar o enigmático autor. [...] Na verdade, a abordagem que esboço depende de um movimento oposto; movimento esse que consiste em ler a obra de Euclides como a enunciação de uma "pergunta filosófica", na definição proposta por Jean-François Lyotard."²⁸ O texto de Euclides da Cunha, quando se pergunta sobre a viabilidade de nossa existência, transfere a pergunta para as diversas áreas com as quais dialoga. Sua condição de texto limítrofe o desloca para um estado de perigo, já que a fronteira é uma região onde não há segurança.

Manuel Bonfim e Olavo Bilac publicam em 1910 um livro de leitura para o curso médio das escolas primárias com a finalidade de sugerir com um único livro, ou conforme eles mesmos definem



²⁹ Olavo Bilac e Manuel Bomfim. *Atravez do Brazil*. 7.ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921; p. VIII.

³⁰ Euclides da Cunha. *Á Marjem da Historia*. Lisboa - Paris: Aillaud e Bertrand. 1922; p. 14.

³¹ Euclides da Cunha. *Os sertões*, op. cit.; pp. 66.

– o livro único –, as mais diversas situações de aprendizagem. Fundamentados que estão os autores na “moderna Pedagogia” rejeitam o velho modelo enciclopédico de compor publicações didáticas e, com *Atravez do Brazil*, propõem um livro de lição que, além de conter o “desenvolvimento de uma narrativa, offerecendo motivos para diferentes lições do programma”, acrescenta uma outra “grande lição”: com a simples leitura do livro a criança “aprenderá a conhecer um pouco o Brazil.” O que interessa ressaltar aqui é o caráter de descobrimento da geopolítica nacional que os autores objetivam com sua pedagogia. Os autores criam uma narrativa em que diversos “trases”, leiam-se, momentos de perigos, pelos quais passam os dois meninos personagens em suas aventuras pelo Brasil, serão relatados aos leitores com o intuito de lhes mostrar o país. No entanto, a advertência das páginas iniciais do livro revela que não se trata do “transe” que Euclides da Cunha faz questão de narrar em sua obra. São palavras de Bomfim e Bilac: “Os heroes principaes d’estas simples aventuras, não os apresentamos, está claro, para que sejam imitados em tudo, mas para que sejam amados e admirados no que representam de generoso e nobre os estímulos que os impelliram, nos diversos trases por que passaram.”²⁹ O perigo que a viagem pelo Brasil oferece aos brasileiros não deve ser experimentado, ou seja, deve ser apenas representado nessa leitura. Já em Euclides da Cunha o transe faz parte do relato, sem ele, sem o momento do perigo, não haveria a experiência com o país. Qual é o perigo de que fala Euclides da Cunha n’*Os sertões*? Na nota preliminar que introduz o livro, o autor observa uma inconsciência generalizada, uma falta de conhecimento dos compatriotas em relação aos seus próprios compatriotas, o que nos faz lembrar do que o próprio Euclides diz nos ensaios sobre a Amazônia.

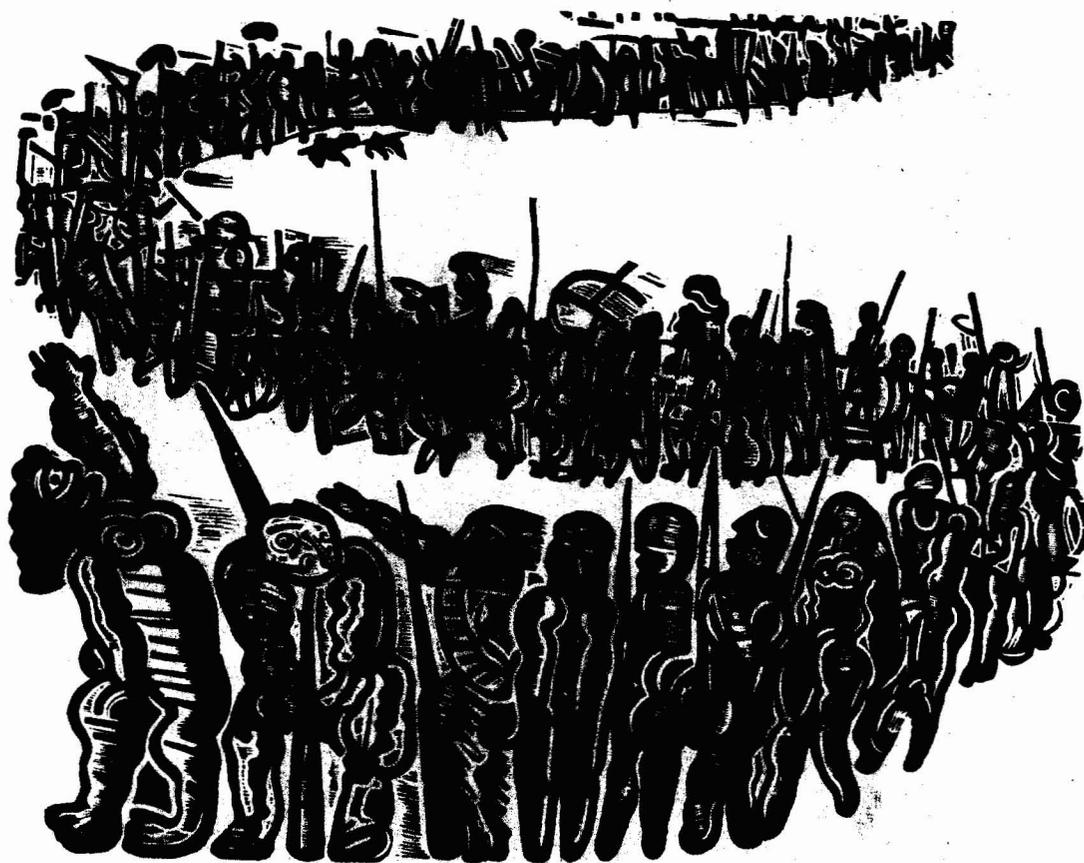
Naquelles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro: e está pizando terras brasileiras. Antolha-se-lhe em contra-senso pasmozo: à ficção de direito estabelecendo por vezes a exterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe-se uma outra, rudemente física: a terra sem a pátria.³⁰

Desse modo, faz sentido a iniciativa de Bilac e Bomfim de fazer conhecer o Brasil aos brasileiros. Entretanto, em nome de uma Pedagogia moderna, baseada na imitação de bons exemplos, os autores de *Atravez do Brazil* excluem a possibilidade da experiência pelo transe. Na nota preliminar ao livro *Os sertões*, Euclides da Cunha inclui a necessidade de experienciar o país, de conhecê-lo, mas essa experiência virá através de uma escrita em perigo.

A campanha de Canudos tem por isso a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o asserto o termo-la realizado nós, filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã – tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes. Além disso, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo.³¹

Euclides da Cunha não renuncia ao risco, ao perigo de condenar sua própria classe – a intelectualidade e a elite militar as quais pertence – com seu relato. Distancia-se do moderno e de suas atribuições pedagógicas modernas quando não afasta o caráter mimético do transe que deverá compor a experiência com a nação. Se fosse possível refletir sobre a escrita de Euclides da Cunha como mediadora, portanto como moderna, a mediação somente





Xilogravura de Adir Botelho, do álbum "Canudos".

se materializa na ambivalência de funções, na zona perigosa entre religião e política, na articulação entre fé e saber, situando-se, dessa forma, na zona do não-moderno. Na fronteira entre religião e política ele arrisca-se a falar do mal não pela ótica do bem, fala do mal pela boca do mal, nega-se à exterioridade do exótico, e inventa a palavra precisa para a coisa observada. Como no subtítulo que cunha para falar da vida seca do sertão: "Insulamento no Deserto":

O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há como revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve – a insurreição da terra contra o homem³².

Notável é sua capacidade de observação direta, para além de todo realismo; a experiência do texto euclidiano vem daí, do momento observado, da efemeridade com todas as suas instabilidades perigosas. No transe lúcido, sua linguagem lida com a guerra, com o sertão, com Antonio Maciel, com o caucheiro, com o rio que faz ruínas da pátria e compõe um relato em que o olho sabe que a visão é inesgotável pelo discurso. Sendo assim, da vista da paisagem natural, descrita com os olhos da ciência e da literatura, Euclides da Cunha cria a visão de uma paisagem onde estão considerados todos os detalhes que ficariam fora de uma descrição realista. A visão do texto acaba por constituir-se em seu próprio fantasma³³, afastando-se, desse modo da estética realista.

O transe dos místicos... Olhe bem nossos olhos, a nossa pele... Se começamos a ver as coisas claras, somente a violência das mãos...³⁴

São palavras de Paulo Martins, em *Terra em Transe*, nas quais se pode ler a afirmação de uma política do texto cujo efeito mais imediato seria o de produzir um efeito de real, já que tanto Glauber Rocha como Euclides da Cunha não são escritores da Antiguidade para os quais o 'real' estava sempre ao lado da História. O efeito do real fundamentaria nesses autores sua opinião inconfessa, "esse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade"³⁵. Esse verossímil inconfesso de *Os sertões*: "estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desapareceremos"³⁶, que na sua leitura Sílvio Romero interpreta como momento de perigo, e que na de Glauber Rocha é interpretada como uma impossibilidade entre céu e inferno, entre Deus e o Diabo, que está no brado revolucionário de Diaz:

Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização³⁷.

Nesse sentido, tanto em Euclides da Cunha quanto em Glauber Rocha é possível articular a hipótese de que seus regimes discursivos, cada um a seu modo, estavam tão atrelados às vicissitudes e conjunturas de suas épocas que foram capazes de criar imagens e paisagens tão dissonantes as quais foram aqui contempladas.

Cegos de visão vetada guiam

cegos.

Aflitos incapazes de esperança conduzem

aflitos.

Literatura em transe.

³² Idem; p. 233.

³³ A respeito dessa presença do discurso da história em *Os sertões* é oportuno lembrar que Roland Barthes, em "O efeito de real" (1968), chama a atenção para o fato de que na "retórica clássica havia de certo modo institucionalizado o fantasma sob o nome de uma figura particular, a hipotipose, encarregada de 'pôr as coisas sob os olhos do ouvinte' não de maneira neutra, constatativa, mas deixando à representação todo brilho do desejo (isso fazia parte do discurso fortemente iluminado, de círculos coloridos: a *illustris oratio*); renunciando declaradamente às injunções do código retórico, o realismo tem de procurar uma nova razão para descrever". Roland Barthes, *O Rumor da língua*, tradução Mário Laranjeira, Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁴ Glauber Rocha, *Terra em Transe*, op. cit.; p. 314.

³⁵ Idem; p. 164.

³⁶ Euclides da Cunha, *Os sertões*, op.cit.; p. 157.

³⁷ Glauber Rocha, *Terra em Transe*, op. cit.; p. 324.

