

OS SERTÕES E A IMAGINAÇÃO DE UM LEITOR DESTE FINAL DE SÉCULO*

Roberto Akira Goto**

RESUMO

O autor procura analisar Os Sertões como obra literária. De modo a caracterizar o seu enfoque trágico, a obra-prima de Euclides da Cunha é comparada à tragédia de Eurípides As Bacantes. O artigo é concebido como ensaio literário, recorrendo-se à imaginação para visualizar um possível filme baseado em Os Sertões.

Unitermos: *imaginação – cinema – música – trágico – (o) – romântico (o).*

Ao longo da leitura de *Os Sertões*, um leitor contemporâneo pode sentir algumas vezes sua imaginação tentada e eletrizada pelo desejo de ver – e ouvir – o livro na tela de cinema. Parte deste desejo talvez seja devida à (in)sensibilidade preguiçosa e frenética dos dias de hoje, inclinada mais a acomodar-se na “curtição” de imagens e sons do que a co-produzir com o autor uma interpretação da obra. No entanto, pode-se afirmar com suficiente certeza que o tipo de leitor anti-leitor atual, que não tem a paciência e a perseverança exigidas pelo trabalho do que chamamos simplesmente de leitura, não lê *Os Sertões*. É mais provável que o leitor hipotético a que nos referimos no início seja levado a desejar a transposição cinematográfica do livro por outros motivos. Não se contenta, por exemplo, em transitar os olhos entre as letras no espaço da folha de papel; deseja encontrar as imagens que o livro descreve e narra materializadas, potencializadas e magnificadas na grande tela. Um dos reais motivos que induziriam o desejo da transposição

* O autor é grato ao prof. Roberto Ventura, cujas aulas propiciaram o estímulo intelectual deste trabalho, e à CAPES, que proporcionou o suporte material.

** Graduado em Filosofia pela PUC de Campinas; Mestre em Letras pela UNICAMP; aluno de Doutorado em Teoria Literária da UNICAMP.

cinematográfica repousaria assim na natureza épico-grandiosa d'*Os Sertões*, que demandaria e exigiria algo mais que a palavra escrita para realizar seu poder de expressão.

Um outro motivo, contíguo a este, estaria no que podemos denominar vagamente de plasticidade da obra. Não é difícil pensar num certo caráter plástico de *Os Sertões*; as descrições de seu narrador mobilizam nosso senso visual, conduzindo-o para uma exploração em profundidade e extensão de uma paisagem que requer de fato a amplitude de uma tela de cinema para poder ser visualmente apreciada. No entanto, se é o caso de falar-se numa beleza plástica, é difícil defini-la, posto que não se trata do que se costuma denominar convencionalmente de "paisagens": se há céus límpidos, sua limpidez não é cristalina mas cegante e febril; as árvores não se erguem frondosas ou esplendorosas, mas encurvam-se e entrelaçam-se retorcidas, torturadas, cheias de espinhos; os animais não descansam langorosa ou placidamente à sua sombra, mas escondem-se ou definham entre elas ou carcomem seus galhos e raízes; cores carregadas de calor ou petrificadas pelo negrume dominam estas paisagens, que homens resistentes, hercúleos, grotescos e deformados, e depois cadáveres e esqueletos sem cabeça povoarão. Se há nestas quadras sertanejas alguma beleza plástica, trata-se, abusando sem rigor dos termos em comparação, de uma beleza à Ensor ou Munch¹ e a recriação desses quadros na tela cinematográfica corre o risco de produzir o embelezamento *kitsch* de que costuma ser acusada a câmera quando por exemplo faz do lixo um quadro deleitável. Contudo, não é nisso que pensa o leitor hipotético; ainda vagamente, mas com alguma insistência, ele suspeita da presença de um Delacroix ou mesmo um Michelangelo sob as pinceladas de um Munch ou Ensor, imagina uma paisagem que é ao mesmo tempo ascética e exuberante, desequilibrada e excessiva, intensamente trabalhada e estruturada e que, ele espera, o transporte cinematográfico pode fazer emergir e dar relevo.

Estes motivos, porém, restariam literalmente sem ação não fosse o elemento dinâmico ou cinético – para estar de acordo com a sugestão cinematográfica – que energiza a obra. Uma primeira impressão de dinamismo – pode-se dizer, mais exterior que interior – é dada pelo movimento da descrição. Não se trata ainda de uma descrição ela mesma dinâmica, mas que podemos chamar de móvel. A descrição, ao molde das que costumam ser empreendidas por naturalistas e antropólogos, discorrendo sobre *habitats*, faunas, flores e populações, mobiliza os olhos da imaginação no passo do observador. Se se detém um pouco neste nível, o leitor logo projeta para *Os Sertões* um filme como os documentários geográficos e históricos em que a câmera pode passear e perder-se por horizontes amplos e vertiginosos, aproximar-se metícuosa deste ou daquele tipo de solo, planta ou animal, distanciar-se com o que chamamos de objetividade científica enquanto o naturalista e historiador articula em *off* as suas observações.

No entanto, é praticamente impossível abstrair este nível e o leitor percebe logo que, se um filme pode ser feito a partir d'*Os Sertões*, ele não deve ser, em essência, um documentário. Será antes, mais apropriadamente, um

1 Para Gilberto Freyre a deformação das figuras, combinada com a aversão euclidiana ao banal, sugere El Greco. (Cit. por Rabello, Sylvio, in *Euclides da Cunha*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 196).

filme que, aproveitando toda a vagueza e amplitude que a palavra adquire no senso comum, podemos chamar de místico: um filme sem fala, sem narrador em *off* e mesmo sem diálogos, mas em que os próprios elementos, da Terra à Luta, se pronunciam com a máxima eloquência a que pode aspirar um artefato cinematográfico – a eloquência das imagens. Em *Os Sertões*, desde o início, a descrição é um processo através do qual o que é aparentemente apenas descrito como que narra-se a si mesmo. A personificação e antropomorfização da natureza, a substantivação e subjetivação das forças naturais têm por efeito compor um objeto que fala por si mesmo. À força de expressões ciclópicas, o narrador nos lança ante uma Terra que, dinamizada por um *animus* próprio, visceral, pulsa, convulsiona-se, adormece, seca, racha-se, quebra-se, engole dilúvios torrenciais, submete-se ao vento rapace, explode aqui e ali em flora exuberante. Um tempo místico e cíclico, o das letargias, repetições e revoluções da terra, se descortina na tela; um narrador taumaturgo² faz com que compartilhemos de sua relação primeira, primeva, com um mundo estranho e por isso igualmente primevo – um mundo de novo original e originário, partejado pelos espantosos e admiráveis movimentos da terra.

II

Identificado o espanto gerado e provido pelo substrato místico, o leitor hipotético deve dar-se conta do entusiasmo progressivo provocado pela leitura de todo o livro. Entusiasmo que se relaciona também com certo dinamismo, mais propriamente uma dinâmica: a que se imprime na construção ou composição mesma da obra. Percorridos ou atravessados *Os Sertões*, o leitor pode perceber retrospectivamente que o livro avança em *crescendo*, acelerando ou intensificando o passo, comprimindo e concentrando o ritmo, martelando progressivamente as teclas do *pathos* e da paixão. Estimulado pelas analogias musicais, e se tiver um pouco de melômano, o leitor pode figurar *Os Sertões* como uma grande sinfonia em basicamente três movimentos duplos: um Largo/Allegro em “A Terra”; um Adagio/Allegro em “O Homem”; um Allegro/Presto em “A Luta”. A música que encherá estes andamentos não deverá ser mera música de fundo, mas algo como uma enzima ou fermento musical, uma linguagem xifópaga da visual, a dar ao mesmo tempo, suporte, expressividade, profundidade, amplificação para as imagens, numa relação semelhante à que existe, por exemplo, entre a música de Phillip Glass e os quadros de *Koyaanisqatsi*.

Lembrando-se do caráter telúrico e dionisíaco e ao mesmo tempo ascético de *Os Sertões*, combinado com a expressão verbal eloquente, opulenta, oscilando entre o arrebatamento e o raciocínio metódico, o leitor talvez traga à imaginação os sons, por exemplo, da Sétima Sinfonia de Beethoven. Mas o raciocinar por antítese e paradoxos, a amplitude e o zelo arquitetônico da obra, bem como o apelo insistente e encoberto da Morte, estas características exigiriam como expressão musical a arte contrapontística, arquitetônica, mística das grandes fugas de Bach. Entretanto, Bach e Beethoven são para este caso ao mesmo tempo excessivos e insuficientes. Suas melodias, harmonia e fugas extravasam e traem a natureza específica desta terra, deste Ho-

2 No sentido daquele que se espanta, se admira ante as coisas, segundo a raiz grega da palavra.

mem, desta Luta: sua aridez, sua aspereza, sua rudeza, rusticidade e primitividade; a música de um ou de outro silenciaria, sufocaria com sua beleza já cristalizada estes aspectos essenciais, no mesmo passo em que não daria conta deles.

A música própria a *Os Sertões* é a música própria dos sertões: o som quebradiço da terra que seca e se racha, da folha que se esfarela, da pele e dos ossos do animal partido pelo sol, o som farfalhante do fogo espontâneo, o som cortante do vento e do pó, o som fugaz ou brutal de chuvas rápidas, leves ou torrenciais e diluvianas, o som renovado de plantas que reflorescem e de animais renascidos; os sons de aboios e cavalgadas, de desafios e sambas sertanejos, de rezas e procissões, das longas e vagarosas, cansativas e incansáveis retiradas de migrantes; os sons de martelos e pedras, de prédicas doces e violentas, de sinos, de peregrinações, de protestos, de marcha batida, de tiros, tambores, toques de clarim, sanfonas, hinos militares e cantigas regionais, de apitos, de bombas e canhões, de gritos, estertores, convulsões e também do silêncio: sons que, alguns, ouviremos em *Vidas Secas*, mas que em *Os Sertões* parecem mais vigorosos e mais austeros, mais despojados e mais ásperos. A eles deveriam ser acrescentados apenas os timbres de uma flauta e um tambor primitivos: a flauta percuciente que traça a linha fina, reta ou ondulante, divertida ou sinistra, pânica, através dos amplos espaços vazios, por sobre os acampamentos dos soldados, entre os cadáveres pendurados ao longo das estradas, em meio à Morte da cidadela destruída, fumegante; o tambor que chama a natureza morta à vida renovada, remexe as forças vivas de sob a terra para que aflorem, marca o compasso irracional de uma lógica vital e mortal, dos rompantes dos peregrinos, dos ataques dos soldados, das degolas sistemáticas e sumárias.

Se se aprofundar o exame do *crescendo* que lhe propicia o entusiasmo progressivo, o leitor provavelmente irá encontrar no fim do caminho um plano lógico – também logístico –, uma planta arquitetônica ou um projeto de engenharia literária. Em outras palavras, o ritmo ascendente de *Os sertões*, que nos eleva gradativa e metodicamente, como uma vaga que vai aumentando pouco a pouco, do nível da Terra ao clímax da Luta, é fruto da combinação singular que o autor opera para montar a dinâmica de sua obra, em que a ciência acaba por carregar água para o moinho da arte.³ Com esta percepção ou intuição, o leitor pode dar consciência, expressão e sossego a uma questão crítica que se esconde entre as dobras do nosso pensamento quando fechamos o livro, finda a leitura. A questão é: por que *Os Sertões* ainda convencem e comovem seu leitor, mais de oitenta anos após seu aparecimento, durante os quais tantas mudanças rolaram pelo leito da Ciência? Questão que se desdobra em outras: de que fonte provém sua força de convencimento e comoção? A que parte de nós a obra faz apelo para convencer e comover?

Boa parte dessa força origina-se, sem dúvida, do desenho lógico que, empregando teorias deterministas, imprime-se na estruturação da obra. O engenheiro tolhido na prática cotidiana por horizontes pequenos e mesquinhos vingou-se e compensou-se dessa pequenez carregando seu raciocínio lógico e seu labor construtivo para a engenharia mais ampla e grandiosa das

3 Em carta a José Veríssimo, Euclides da Cunha reputa “o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos”, como sendo em sua época “a tendência mais elevada do pensamento humano” (cf. Rabello, Sylvio, op. cit., p. 182).

idéias e símbolos.⁴ Deu-se ao cuidado da observação e não adotou cegamente os modelos para simplesmente aplicar o geral ao particular, explicando este por aquele; partindo do geral como referência, procura capturar a singularidade de cada fenômeno: é uma terra singular o sertão nordestino, como nenhuma outra do resto do mundo, uma "categoria geográfica que Hegel não citou";⁵ é singular também o homem sertanejo, plasmado por condições geográficas e históricas específicas; como será singular a luta que esse homem travará naquela terra. A consulta do singular e do específico cimentou as determinações, deu materialidade e concreção ao determinismo.

Contudo, as teorias raciais que fornecem o estofado desse determinismo perderam suporte e atualidade para os pressupostos mais recentes das ciências biológicas e sociais, ante os quais aquelas chegam a parecer toscas. O determinismo das raças é insuficiente e inoperante para, por si só, sustentar a persuasão do leitor. É difícil estabelecer em que medida é a ciência euclidiana, isto é, seu conhecimento das teorias científicas da época, ou é sua arte, sua maneira de compor a frase, arranjar o discurso, montar o edifício da obra, que nos persuade. Menos facilmente se percebe que esta persuasão quase nunca ou nunca é puramente racional ou lógica; há nela quase sempre um fator emotivo, devido certamente à pronta colaboração na obra entre o científico e o artístico.

O plano de *Os Sertões* inclui uma lógica e uma logística literárias, uma estratégia mais ou menos consciente de construção da obra, de exposição do drama: começa-se pela terra porque ela representa o primeiro elemento da cadeia de determinações, o chão sobre o qual se ergue a argumentação determinista; mas começa-se pela terra também para, em primeiro lugar, descortinar-se o panorama, o cenário do drama, dramático ele próprio, em que a seguir se apresentam, de forma lógica, os personagens dramáticos e, por fim, a cena propriamente dita, a luta em que os últimos atuarão e se desdobrarão. A natureza do cenário e de seus atores, o caráter de fato histórico que reveste os personagens e sua tragédia potencializam o efeito dramático que obtêm do espectador, isto é, do leitor, pois não se trata de uma teatralidade no que isto significa de artificial, uma mera pose teatral, mas de uma teatralidade viva, estofada e animada por uma visão da natureza, do homem e da história. Mas o efeito provém ainda do modo como o escritor trabalha, amalgama estes elementos, que não se dispõem na obra de forma meramente linear e simétrica, como se obedecessem a uma lógica simplista: a Terra tanto forma quanto deforma o Homem, alimenta-o e o deixa morrer; morre ela mesma, para renascer de acordo com a vigência implacável de ciclos absurdamente lógicos; a amplitude da terra contrasta com a pequenez do Homem; ao passo que o ciclo da seca o enrija; a resistência do Homem o engrandece, transforma-o em titã ante a grandeza e a magnitude da Terra adversa e é este titã concentrado num corpo pequeno, aparentemente frágil, que dará o tom de mistério da Luta. Esta lógica de contrastes carrega-nos por caminhos tortuosos, carrega sobre nós cargas imprevistas de artilharia e cavalaria verbais, toma-nos de assalto, fazendo de nós às vezes vítimas, às vezes protagonistas

4 O biógrafo de *Euclides da Cunha* coleciona um sem-número de expressões fatigadas e deprimidas com que o biógrafo manifestava seu desagrado ante o exercício rotineiro da profissão (cf. Rabello, Sylvio, *op. cit.*, capítulo "O Engenheiro Errante", p. 205-232).

5 Cf. Cunha, Euclides da, *Os Sertões*, São Paulo, Abril Cultural, 1982, p. 45.

de uma guerra de guerrilhas; uma certa logística de escritor, que imita a tensão entre os modelos alinhados do exército regular e as táticas irregulares, os negaceios diabólicos das guerrilhas sertanejas, empurra o leitor, induz e conduz o corpo contraditório de suas emoções, intuições, reflexões. Não o empurra porém para um final apaziguador, empurra-o para o vórtice da dúvida; o livro termina na Luta, mas não propriamente com a Luta, pois a tensão e a paixão persistem, prolongam-se em nós como um eco, como a fumaça desprendida das casas incendiadas, ardentes como a brasa remanescente do fogo.

III

A esta altura, o leitor deve perceber que esses efeitos não são produto unicamente da habilidade logística do escritor na construção de sua obra nem de sua combinação com a lógica do determinismo. O labor construtivo, o gosto pelos paradoxos, o apreço por imagens e figuras mitológicas, mesmo certo gongorismo ou barroquismo⁶ que consistem em não lapidar inteiramente o verbo ou lapidá-lo de modo a fazê-lo parecer meio bruto, rústico ou rude, exótico ou estranho, são características pelas quais o autor tangencia sua própria época. Resta descobrir o fator que distancia *Os Sertões* de obras coetâneas e aparentadas, colocando-os num plano solitário no quadro literário da época; o fator que impede o labor construtivo de redundar na ourivesaria da arte-pela-arte, o gosto pelos paradoxos de converter-se em máquina fabricadora de chaves-de-ouro, o apreço por imagens e figuras mitológicas de associar-se ao helenismo da moda⁷ ou o gongorismo de traduzir-se em artificialidade e pedantismo. Valendo-se de um raciocínio simples, o leitor pensará que, se as características levantadas produzem um efeito nas obras da época e outro, diverso ou divergente, em *Os Sertões*, é certamente porque há nestes últimos um fator que falta às outras, que trabalha aqueles aspectos de modo a orientá-los num sentido singular. De fato, em *Os Sertões* os paradoxos não são consonâncias que consumam uma frase ou período, um acorde para o qual aqueles caminham e em que repousam, satisfeitos, consolados ou desiludidos; mas dissonâncias que permanecem ferindo a consciência e o inconsciente do leitor com sua negatividade permanentemente irresolvida; as figuras mitológicas adquirem uma consistência e um peso telúricos e a lapidação da palavra parece ser feita justamente para engrossar essa consistência, para fazer a imagem reverberar não por seu "equilíbrio helênico"⁸ mas por seus excessos, suas deformidades, pelas crostas de terra que ainda a encobrem, após ser ela resgatada da terra em que se ocultava.

Em *Os Sertões*, a busca da palavra rara transfigura-se na garimpagem do

6 Estes termos são empregados aqui sem rigor e não querem dizer senão o que vai explicitado a seguir.

7 A "mania do Helenismo" a que se refere Brito Broca em seu ensaio sobre Coelho Netto (cf. Broca, Brito, "Coelho Netto, Romancista", in *Ensaio da Mão Canhestra*, São Paulo, Polis, 1981, p. 181).

8 O "equilíbrio helênico" comporia, com o "humour inglês" e a "elegância renaniana", os ideais dominantes da época de Euclides. (Cf. Rabello, Sylvio, op. cit., p. 177-178).

arcaico, do "termo esquecido"⁹ que, extraído ou arrancado do subsolo ideológico, do inconsciente da sociedade, tem o poder, a força de suscitar a expressão viva de uma cultura antiga, soterrada pelo esquecimento mas não morta. O "estilo cósmico" atribuído ao autor, que traduziria "uma força da Providência no primeiro dia da criação"¹⁰, funda-se no uso dessa palavra demiúrgica, que vai buscar no fundo da Terra a origem do drama que ela descortina e mostra. As raízes da Luta, em *Os Sertões*, não se detêm no solo das contingências e necessidades da História; atravessam-no para enterrar-se no subsolo da natureza, extraíndo sua seiva das predisposições e tendências biológicas primeiras da espécie humana.¹¹ A determinação em última instância não pertence às relações econômicas e sociais, mas à ligação umbilical, íntima, mimética e contraditória entre Homem e Natureza; é das entranhas dessa ligação que escapam, com os excessos e a violência produzidos pelo recalque e pela longa dormência, as forças vitais e contraditórias que alimentarão o fogo da Luta e acentuarão suas tonalidades dramáticas. O determinismo histórico, que se pretende científico, é atravessado e nutrido por um determinismo mítico, trágico, que deve muito a uma visão da realidade amiga do monumental¹² e do dramático¹³ e que se realiza através de uma consciência artística, de escritor.

O determinismo desemboca, assim, em fatalidade,¹⁴ o que significa que o movimento que *Os Sertões* descreve não é apenas o de causas e determinações empurrando agentes para os acontecimentos e seus efeitos; há finalidades e destinos puxando os homens como o olho de um redemoinho ou, mais precisamente, como uma linha invisível e implacável atada a um ponto posterior e obscuro da História e para além da História, que atrai para si irresistivelmente os fatos e feitos humanos não *porque* os produz, mas *para* consumá-los. Uma teleologia escatológica esconde-se no curso da História; sua presença é certamente uma das manifestações do senso trágico que dá a *Os Sertões* a consistência de que carecem outras obras da época fabricadas com elementos e labores semelhantes.

9 Teodoro Sampaio registrou a reação do escritor à leitura do bilhete em que um vaqueiro dava notícia ao patrão do estouro de sua boiada: "Falar assim é que é falar com a natureza" (citado por Rabello, Sylvio, op. cit., p. 146).

10 Expressões de Rabello, Sylvio, op. cit. p. 194.

11 Condenando o empastelamento de jornais monarquistas da capital da República após a derrota da Expedição Moreira César, o autor atribui a ação à "força portentosa da hereditariedade" (cf. Cunha, Euclides da, op. cit., p. 261) — referência que compreende, neste caso, tanto características de uma raça específica quanto o substrato instintivo, universal, pré-histórico do ser humano.

12 A biografia do escritor registra o episódio quase anedótico em que Euclides da Cunha, incumbido por Júlio de Mesquita de escrever a reportagem sobre um incêndio ocorrido próximo à redação de *O Estado de São Paulo* e não conseguindo redigi-la, protestou: "Ora, seu Mesquita, mandar-me fazer uma notícia de incêndio é o mesmo que mandar Turenne caçar tico-tico" (cf. Rabello, Sylvio, op. cit., p. 151).

13 Cf. RABELLO, Sylvio, op. cit., p. 197.

14 Por ocasião da morte de Machado de Assis, Euclides da Cunha escreve, em carta a Vicente de Carvalho: "Quem definirá um dia essa Maldade obscura e inconsciente das coisas, que inspirou aos gregos a concepção indecisa da Fatalidade?" (citado por Rabello, Sylvio, op. cit., p. 336 e epígrafe).

Atravessada pelo trágico¹⁵, a História é também, em *Os Sertões*, o espaço-tempo do excessivo, do irracional, do obscuro. As ações humanas, individuais ou coletivas, transbordam da compreensão racional; são objeto, no mesmo passo, da explicação e do espanto da razão. O diagnóstico de loucura que a razão científica ou cientificista atribui ao "gnóstico bronco"¹⁶ é uma forma pela qual esta razão, no mesmo turno em que aborda e explica o fenômeno, admite os limites de sua presença no mundo e na História; a loucura que melhor estaria no hospício mas que, não obstante, entra e se instala na História¹⁷, indica que há momentos e partes da corrente histórica que se deixam penetrar e conduzir pela não-razão e que se oferecem à perplexidade e à tentativa de entendimento da razão mas não ao seu governo. A loucura que entra na História também pede outra espécie de razão para poder ser compreendida. Não se trata apenas de uma loucura médico-psiquiátrica. Seu caráter dominante é o de manifestação vital; constitui o conteúdo e o modo através dos quais forças formadoras do substrato cultural e psicológico de um povo levantam-se da camada inferior em que jaziam para sublevarem-se, emergirem à corredeira da História. Sob sua face clínica, a loucura do Conselheiro e dos fiéis de Canudos guarda, fundamentalmente, um aspecto trágico: em *Os Sertões* eles são personagens que agem como que possuídos,¹⁸ dominados, conduzidos por aquelas forças ancestrais e primevas, que subordinam e levam de roldão as determinantes históricas mais imediatas ou superficiais.

O leitor pode recordar-se, neste ponto, das bacantes da tragédia de Eurípedes: ao cumprir os mistérios de Dionísio, possuídas pelo espírito diomísíaco, ganhavam força para arrancar árvores, esmagar e trucidar animais, transformar o tirso em dardo capaz de atravessar e arrebentar couraças e escudos.¹⁹ A face misteriosa da campanha de Canudos, tecla na qual vez e outra vem bater o narrador de *Os Sertões*, começa por mostrar-se no episódio em que os peregrinos dirigem-se a Uauá em procissão, entoando cânticos e rezas, portando estandartes religiosos; o aspecto misterioso que desaloja e afugenta os soldados e constitui a força dos peregrinos vem, justamente, do fato

15 O trágico constituía, para Euclides da Cunha, não só um molde literário mas também de concepção de mundo e de vida. Associava-se não apenas à sua admiração pelos revolucionários franceses, enaltecidos em versos adolescentes, como também à sua predileção pelos modelos gregos, que aplicava à sua própria existência. Num auto-retrato poético, definiu-se "misto de celta, de tapuío e grego"; estando em Salvador para cobrir a campanha de Canudos, a cidade pareceu-lhe "uma outra Bizâncio"; aos filhos chamava de "três pequenos titãs"; e, concluída sua participação no concurso pela cadeira de Lógica do Ginásio nacional, escreveu: "Somente agora descansou, o bárbaro" (cf. Rabello, Sylvio, op. cit. p. 176, 91, 216, 349).

16 CUNHA, Euclides da, op. cit., p. 116.

17 Antonio Conselheiro, "destinado à solicitude dos médicos, veio, impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a história como poderia ter ido para o hospício" (cf. Cunha, Euclides da, op. cit., p. 114).

18 Ser possuído, num contexto trágico, é ser ao mesmo tempo um *eu* e um *outro*, agir mas de acordo com uma força maior que o indivíduo, que penetra e atravessa sua autodeterminação. Cf. a análise de *Os sete contra Tebas* em Vernant, Jean-Pierre, e Vidal-Naquet, Pierre, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, SP, Duas Cidades, 1977, p. 21.

19 Cf. Eurípedes, *As Bacantes*, versos 677-775, SP, Abril Cultural, 1976, p. 101-104.

de estes cumprirem e viverem a guerra como um ritual, isto é, um mistério.²⁰ A resistência incansável e interminável que os combatentes de Canudos opõem aos soldados é misteriosa também porque se deve ao mistério, a um culto que o Estado não compreende mas em que os fiéis crêem fervorosamente e do qual retiram sua perseverança como se retira um alimento enraizado no fundo da terra, pois não se trata da religião domesticada por dogmas oficiais, mas da mais anímica e primitiva, formada e deformada pelas paixões dos visionários da idade média,²¹ plantada na relação entre Homem e Terra, associada tanto ao fervor beato do "beija" das imagens e das indefectíveis pregações diárias quanto ao vigor quase pagão e dionisíaco dos ataques dos jagunços, antecipados pelo estardalhaço dos apitos estridentes, e cuja agressividade aterradora e maliciosa não está em oposição aos mistérios dessa religião.

A sublevação das forças inferiores, instintivas, integra o movimento de metamorfoses e fusões sintetizado nas frases do Conselheiro que o narrador de *Os Sertões* e a tradição destacaram de suas profecias: "então o certão virará praia e a praia virará certão".²² O cristianismo beato e puritano ganha influxos pagãos; o natural alimenta e orienta o sobrenatural, dando-lhe peso e sentido de coisa real; o apocalipse significa um novo gênesis; é ardorosa a espera do fim-do-mundo e a alusão pejorativa do narrador ao amor livre, à promiscuidade e à confusão que reinariam na cidadela de Canudos pode escavar o que havia de báquico nessa espera.

Perseguindo o trágico, o autor de *Os Sertões* deixou de lado, ao tratar da vida da comunidade de Canudos, os aspectos mais regrados e corriqueiros, que apresentavam o risco de avizinhá-la do cotidiano vulgar e prosaico das outras vilas sertanejas;²³ e, ao longo da Luta, deixou-a mergulhada na penumbra do misterioso, confirmado e acentuado pelo badalar monótono, insistente e pontual do sino, pelo clamor murmurado das rezas, pelos hinos e cantorias rituais. Da mesma forma, desbastado de elementos que poderiam contrabalançar ou atenuar a figura do fanático desequilibrado, o Conselheiro euclidiano aparece como personagem de mente transtornada e torturada, que age possuído e transportado por forças coletivas e ancestrais de que ele é mandatário e porta-voz mas que, por seu turno, conferem apoio e eco às suas crenças e obsessões messiânico-sebastianistas. Seu aspecto torturado remete certamente aos signos do misticismo cristão – provação no deserto, vida de

20 Cf. o sentido com que a palavra "mistério" aparece em *As Bacantes* (Eurípedes, op. cit., versos 470 e seguintes, p. 91).

21 Um "antropologista", diz o narrador de *Os Sertões*, caracterizaria o "fenômeno" Antonio Conselheiro como um "anacronismo palmar, a revivescência de atributos psíquicos remotísimos"; seu "misticismo estranho" revive seitas dos "primeiros dias da igreja, quando o gnosticismo universal se erigia como transição obrigatória entre o paganismo e o cristianismo" (cf. Cunha, Euclides da, op. cit., p. 115).

22 CUNHA, Euclides da, op. cit., p. 128.

23 O discurso histórico-sociológico, aproveitando dados disponíveis já na época de Euclides da Cunha e aqueles que ele próprio recolheu, traçará de Canudos a imagem de um povoado onde a vida "era normal", não faltando mesmo uma estratificação social que dividia o arraial num bairro pobre e noutro, mais abastado (cf. Pereira de Queiroz, Maria Isaura, *O Messianismo no Brasil e no Mundo*, SP, Alfa-Omega, 1977, p. 231-236). Interessava certamente ao autor e sobretudo à forma de *Os Sertões* destacar e acentuar o que Canudos continha de excepcional, ainda que com conotação negativa.

anacoreta marcada por privações, penitências, ascetes – mas o que é próprio do mártir de Cristo neste caso não se cumpre: a condição trágica do Conselheiro não vem daquela consciência que se opõe à força dos fados e pede “afasta de mim este cálice”, que expõe uma fratura do humano no arcabouço do sobre-humano; para afinal resignar-se ao destino. O Conselheiro é torturado e transtornado ao modo dos personagens que são apanhados e torcidos pela roda do destino e impelidos por ela a caminhar irresistível e inapelavelmente para o abismo, mesmo quando um vislumbre de consciência possa lhes apontar a queda iminente, porque o destino coincide e se iguala com o desejo.

O que era esperado, em Canudos, acaba se realizando pelas vias do desejo: lutar até a morte, à destruição total, é cumprir o destino, consumir a espera do fim do mundo. A loucura, neste caso, aparece em seu sentido mais comum e popular: a perda da consciência ou da razão e a entrega do corpo aos impulsos básicos e primários ou às esperanças impossíveis e obsessivas. Em *As Bacantes*, a perda da razão a que levam tanto o culto de Dionísio quanto a resistência a ele, é figurada pela imagem literal da perda da cabeça. O autor de *Os Sertões* encontrou, para potencializar a metáfora, uma literalidade factual, que pesa pelo paroxismo, pela abundância hiperbólica e aterradora das cabeças cortadas. A História também deu ao escritor brasileiro material para recriar em escala cinematográfica o conflito entre as duas formas de loucura que aparecem na tragédia de Eurípedes: a loucura das ménades, que advém do culto e da submissão ao deus e se traduz em delírio, excesso, liberação de energias ocultas e perigosas, e a loucura de Penteu, com a qual Dionísio o castiga por resistir ao seu culto, impedir ou ridicularizar seus ritos e que implica descontrole e desconcerto, contrasenso, emergência do recalcado e morte. No filme hipotético que o leitor imagina para *Os Sertões*, um país estranho, possuído por esperanças messiânicas, emergiria no sertão; como as ménades, traria consigo o ancestralidade, as forças telúricas, a “rocha viva da nossa raça”²⁴; sobre e contra esse país marcharia a República, jovem e impulsiva como Penteu, guardiã da racionalidade, das leis positivas, dos direitos do cidadão e que se desconcerta diante do inimigo oculto, perde a cabeça e, enlouquecida, deixa o místico e o irracional emergirem e cavalgarem o racional.

IV

O leitor surpreende-se de que o “seu” filme sobre *Os Sertões* passa neste ponto a tomar aspecto alegórico. Sua fantasia cinéfila chega mesmo a imaginar uma cena de fundo explicitamente alegórico em que Canudos, personificada, conduz em exposição pública a cabeça da República, devidamente emblematizada pelo barrete frígio, como faz Agave com a de seu filho Penteu. O leitor, porém, não considerará sua imaginação demasiado arbitrária levando em conta que uma tendência à personificação alegórica é própria do livro, na medida em que a Terra, o Homem, a Luta nele aparecem e se articulam como se fossem entidades mitológicas. No entanto, a tentação do alegórico pode indicar também outra faceta de *Os Sertões*: a ausência de

24 CUNHA, Euclides da, op. cit., p. 423.

grandes personagens individuais – curiosa e irônica se confrontada com o gosto e a admiração do autor por Carlyle.²⁵ De fato, percebe o leitor, não há grandes homens fazendo a História em *Os Sertões*. Menos agentes que agidos, seus personagens menos fazem a História do que são feitos por ela, sentido que resulta sem dúvida do ponto de vista determinista a partir do qual a obra foi construída, mas que advém igualmente da perspectiva místico-trágica, escatológica: ser feito pela História, neste caso, não significa apenas ser seu produto, mas também sua vítima sacrificial, ser sacrificado para que o destino se consuma; a História não é somente um processo de causas e efeitos, mas também o espaço-tempo de uma paixão cujas raízes remontam à Terra, à Natureza. A caracterização mítica dos heróis, aqui e ali no livro cercados pelos substantivos e adjetivos titânicos e ciclópicos, não os liberta para alçarem vôo sobre a terra e, do alto, conduzirem os mortais comuns, puxarem o carro da História; ao contrário, estão atados e subordinados a uma ordem bem maior que eles, profunda, obscura e misteriosa, que pode fazê-los submeter-se e curvar-se.²⁶

O grande homem de *Os Sertões*, o Conselheiro, o é enquanto imitação daquela imagem medieval: grande e agigantado porque erguido e suportado pelos ombros dos titãs sertanejos, os héracles-quasímodos, os jagunços e peregrinos que amplificam sua voz e suas crenças e que, ao mesmo tempo confirmando e diluindo sua aura mística, fazem girar a roda da Luta mesmo após sua morte. O personagem Moreira César, por sua vez, é resultado irônico da desmistificação do ídolo heróico, desmistificação a que o narrador confere uma consistência objetiva, apoiada no peso dos fatos e na minúcia realista. Seu retrato mostra justamente que a situação, a ordem das coisas é maior que o homem que a expectativa destinava à grandeza e ao heroísmo; o grande homem na verdade é parte de um todo que o transcende e que, desrespeitado, pode ferir e matar. Se há em *Os Sertões* lições de filosofia moral, de atitudes que se devem adotar diante da realidade, uma delas é certamente aquela que ensina o sujeito a conformar-se à ordem do mundo para, aproveitando suas forças, agir sobre ele, de acordo com a máxima segundo a qual “a natureza não se vence, se não quando se lhe obedece”.²⁷ O verdadeiro herói da guerra, isto é seu vencedor, acaba sendo o homem prosaico e pragmático que, com paciência e persistência bovinas, organiza e despacha comboios de mantimentos e munições para a frente de luta; conforme a ironia do narrador, em direção anti-romântica, a guerra é vencida pelas tropas de burros que transportam as provisões, não por arrebatamentos heróicos. Estes, que se distribuem episodicamente ao longo da Luta, também acabam neutralizados e maculados pela carnificina, a prática metódica da degola dos prisioneiros, as aflitivas e esgotantes retiradas, os protestos transtornados que cobrem as paredes dos casebres que pontilham as estradas do sertão.

Apesar de tudo, é difícil negar que há grandes personagens no livro e

25 “... mesmo viajando, ele conduzia os livros prediletos ao lado dos *Engineer's Pocket-books*: o seu Carlyle ou o seu Paul Saint-Victor ao lado das tabelas de cálculo” (cf. Rabello, Sylvio, *op. cit.*, p. 209).

26 O indivíduo, na tragédia, delibera e executa atos “cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa” (cf. Vernant, Jean-Pierre, e Vidal-Naquet, Pierre, *op. cit.*, p. 19).

27 Aforismo III do *Novum Organum* de Francis Bacon.

que algum romantismo o atravessa. Não sendo individuais, porém, os grandes personagens serão certamente coletivos e o leitor não precisa de muito esforço para identificar um grande personagem coletivo na comunidade de Canudos. O que a engrandece é também o que a enobrece, de acordo com os atributos que o Romantismo foi buscar no medievalismo: força, potência, coragem, audácia, bravura, sagacidade, resistência, pertinácia e mesmo o fanatismo na medida em que significa o combate e o sacrifício intransigentes por uma crença até o último fôlego. O sentido romântico desse personagem coincide com a sua estatura – ou altitude – trágica; deve-se ao fato de ser elevado a um ponto sobre-humano, vizinho do sobrenatural. Esta ascensão avulta e empolga por contraste com a trajetória do outro personagem coletivo – o Exército –, que é implacavelmente descendente e deixa exposto pelo avesso o romantismo do narrador.

Refletindo sobre este ponto, o leitor pode notar que a sua simpatia pelos sertanejos e jagunços de Canudos não é imediata e, avaliando retrospectivamente a leitura, chega a ser surpreendente que ele a termine colocando-se franca e comovidamente ao lado daqueles que o narrador começa por descrever como homens toscos, semi-selvagens, lutadores traiçoeiros. As primeiras simpatias o leitor as dedica ao lado que o narrador inicialmente elogia ou critica apenas para corrigir seus erros de tática ou mesmo para instigar à luta. O movimento e as metamorfoses do leitor são, na verdade, os movimentos e metamorfoses do narrador; o leitor o acompanha como um discípulo, aprende com ele a admirar os jagunços e a desiludir-se do Exército. A princípio é este o repositório dos ideais; é o Exército que representa e guarda as esperanças de heroísmo, de nobreza de espírito e ação, de igualdade, de cidadania e racionalidade. O comportamento dos soldados e seus comandantes na campanha desfaz estas esperanças e ideais, esfarela uma determinada imagem romântica do Exército alimentada desde o cadete que identificava a República brasileira – que o Exército defende e representa – com a República dos tempos heróicos da Revolução Francesa.

Que *Os Sertões* detém um caráter trágico pode ser avaliado e confirmado agora pelo lado dos efeitos que produz a visão destas duas trajetórias quase simetricamente inversas: a piedade ante o sacrifício de Canudos; o terror ante a *facies hippocratica* afinal exibida pelo Exército, convertido em instrumento incontrolado da Morte. Terror e piedade, no entanto, integram-se com desilusão e indignação. Estes ingredientes devem-se à tensão que, em *Os Sertões*, opõe o acontecido ao ideal, o que foi ao que deveria ter sido. Não se trata da tensão entre o que foi e o que poderia ter sido, associada à imagem das ruínas da História e cujos efeitos seriam a frustração e a melancolia. A tensão que divide o narrador e o leitor de *Os Sertões* se produz na fratura entre o processo histórico objetivo e os ideais republicanos que esperavam e ditavam para seu representante, o Exército, uma conduta mais nobre e racional. A vitória do Exército é inglória e a República vence tanto quanto enlouquece. A desilusão com o Exército e a República envolve também um reconhecimento dos limites da razão; como nas tragédias, em *Os Sertões* a razão é obrigada a confessar-se impotente para compreender e abarcar todo o real, seu lado escuro, misterioso e irracional – que ela então limita-se a mostrar, espantar-se com ele, mesmo a admirá-lo.

Contudo, o outro efeito, a indignação, pressupõe e implica uma não-

-aceitação: a República *tinha* de ser racional, clara, lúcida, positiva;²⁸ o fato de desviar-se desses imperativos lógicos e ideais é que faz da campanha de Canudos um crime. A narrativa de *Os Sertões* se constrói sobre e contra uma visão idealizada da República; o crime da República real é tão maior e mais grave quanto mais vilipendiado e aviltado é o ideal. Porém, a denúncia que o narrador oferece com uma mão é contrabalançada pelos meios que a outra mão oferece para a purgação do crime, para que se compreendam e purifiquem as paixões inconscientes e ancestrais que o produziram ou nele emergiram e se saciaram. A campanha “lembra um refluxo para o passado”.²⁹ Pode-se estender o sentido da frase para o recuo ao tempo das grandes tragédias, anterior e paralelo ao tempo histórico, em que os crimes têm motivações extra-humanas, extravasam para o corpo das relações entre o homem e o natural e o sobrenatural e sobretudo revelam, traduzem e consumam o inevitável.

O contato com o obscuro, o estranho, o misterioso que o outro representa produz desconcerto e descontrole; em Penteu, faz aflorar a feminilidade que logra e entorta sua masculinidade de homem do Estado nascido dos dentes do dragão, fazendo-o travestir-se de bacante e imitar aquelas que, racionalmente, pretendia combater; no Exército republicano, faz emergir e explodir a “selvatiqueza” que vexa e prostra a racionalidade daquele que deveria ser o agente e o portador da civilização, equiparando-o e rebaixando-o ante o inimigo que ele combatia, forçando-o imperceptivelmente a vestir-se como ele, a adotar suas táticas maliciosas. O que fere e subjuga o racional, o dever-ser, é um ser irracional que carrega a força de determinantes naturais e biológicas.

Uma outra tensão atravessa, desse modo, *Os Sertões*: a que opõe o ideal ao fatal, o que deveria ter sido ao “só poderia ocorrer o que ocorreu”.³⁰ E, contrariamente ao que pede o Direito positivo, o autor que oferece a denúncia não formula nem solicita a pena correspondente; é talvez porque se trata de um crime oferecido antes à consciência e à expiação coletivas que à punição; ou cuja punição está no próprio fato de ser rememorado. Vem daí certamente o componente catártico de *Os Sertões*: na medida mesma em que denuncia o crime, o “livro vingador”,³¹ descrevendo-o e circunstanciando-o, recordando a sua vergonha, como que ritualiza sua purgação.³² Trata-se de um castigo ritual, que vem de fora tanto quanto de dentro: dos deuses, isto é, de princípios abstratos (a Razão, a Nobreza), mas também da nossa consciência interior, do reconhecimento e autoconhecimento que passamos a ter a respeito dos elementos e forças inconscientes.

28 A idealização, em Euclides da Cunha, tinha a ver com a perseguição da justeza e da justiça, da clareza e da transparência, com sua obsessão pela retidão, a “linha reta” que procurou imprimir à própria vida – e que acentuam por contraste sua admiração (seu medo, de acordo com o biógrafo) pelo obscuro. Cf. Rabello, Sylvio, *op. cit.*, capítulo XII – “A Linha Reta”, p. 337-361.

29 CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 8.

30 NOGUEIRA GALVÃO, Walnice, “‘Os sertões’ para Estrangeiros”, in *Gatos de Outro Saco*, SP, Brasiliense, 1981, p. 80.

31 Cf. RABELLO, Sylvio, *op. cit.*, cap. VI – “Livro Vingador”, p. 135-203.

32 Walnice Nogueira Galvão anota que “os poderes constituídos e o próprio Exército receberam o livro com imenso alvivo” (*op. cit.*, p. 79).

Os Sertões, sem dúvida, não se detém neste nível de generalidade em que o “nós” implicado e envolvido nesse e por esse autoconhecimento significa o “nós, seres humanos”. O plural compreende uma categoria mais específica cujo sentido é “nós, brasileiros”. Neste caso, à diferença da tragédia em que a humanidade, o substrato humano de cada espectador é representado, desnudado e posto à prova na pessoa – persona – de um personagem individual, em *Os Sertões* o personagem que problematiza, põe em questão a identidade nacional, é o próprio país. O caráter épico da obra, desta forma, não é produzido pela intermediação de um herói nacional mas, por assim dizer, dado quase diretamente por todo um povo, com todo o contingente anônimo o obscuro que ele inclui.

No entanto, sobre ser épico o Brasil n’*Os Sertões* é ainda um personagem trágico: um país cindido entre um litoral conhecido, em que se concentrariam o governo, a civilização, o moderno, e um interior desconhecido e ameaçador, em que se levantariam as forças da barbárie, do antigo, em cujo contato o governo se converte em desgoverno, a força em fraqueza; um país, portanto, cujos feitos e fados não são apresentados simplesmente para o canto e a exaltação, mas para a problematização e a perplexidade. Um país estranho esconde-se no interior do país familiar e conhecido, rebela-se contra o seu governo, resiste às suas seguidas tentativas de repressão até ser finalmente sufocado – tal como (é a imagem que ocorre ao leitor) aconteceria no processo de emergência e recalque de materiais do inconsciente.

Contudo, o que neste caso permite pensar num *eu* não é o personagem ele mesmo mas o narrador que o constitui, que lhe dá forma e expressão. Se em *Os Sertões* o Brasil aparece como um eu dividido³³ é também porque é visto e representado por uma consciência dramática e dramatizadora, ela própria dividida, que, à semelhança do coro da tragédia grega,³⁴ a um tempo comentando e participando da ação, oscila e se contradiz na tentativa de entendê-la e explicá-la – e em grande parte o livro é um drama de compreensão, um esforço no sentido de desvendar e domar racionalmente esse outro que, trazido para o cercado da consciência, o extravasa, nega, resiste interminavelmente à compreensão e à domesticação. A subjetividade da narrativa e do narrador emerge nesse movimento quase convulsivo de pausas, voltas, repetições, retardamentos, acelerações, que, nos seus “espasmos de fuzil ou centelhas de raio”,³⁵ faz esgarçar-se e rasgar-se a superfície do dis-

33 Expressão que não quer lembrar uma referência às modernas teorias sobre a esquizofrenia mas remeter, antes, à “psicologia mítica” de que falam os autores de *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, na qual a divisão do eu envolve uma tensão entre o voluntário e o involuntário, entre a decisão consciente e a possessão. Cf. Vernant, Jean-Pierre, e Vidal-Naquet, Pierre, op. cit., p. 22-23).

34 A hesitação e a oscilação do coro, na tragédia grega, acompanham e marcam a “impermeabilidade dos espíritos”; o fato de que “para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco” (cf. Vernant, Jean-Pierre, e Vidal-Naquet, Pierre, op. cit., p. 26-27). Veja-se, a este respeito, o episódio das conversações que soldados e jagunços travam perto dos últimos dias da Luta, in Cunha, Euclides da, op. cit., p. 388.

35 Expressão de Afrânio Peixoto, citado por Rabello, Sylvio, op. cit., pp. 194-195.

curso da objetividade científica para que se entreveja através da fissura desta exterioridade a interioridade do próprio discurso e do sujeito que o constitui; ler *Os Sertões* é acompanhar “de fora”, como espectador e observador, a paisagem descrita e os fatos narrados, mas é também ao mesmo tempo compartilhar e integrar o movimento da consciência narradora, para o qual somos conduzidos pelo próprio jogo das antíteses, pela amplitude das categorias científicas e filosóficas, pelas imagens ciclópicas, pelos horizontes míticos, pelo fôlego épico, pela lógica-logística da construção.

Ao leitor não foge a tentação de classificar de titânico ou tirânico esse discurso que procura menos seduzir que avassalar, preocupado em penetrar tudo com a luz de suas explicações e que até certo ponto constrói ele próprio o mistério do outro por contraste com a claridade da objetividade científica que ele persegue a todo custo – mas que, ante a impotência (ou, mais precisamente, a não-onipotência) desta e a opacidade daquele, acaba por deixar tingir-se a si mesmo de tons escuros, entregando partes de seu território ao senso do misterioso, tal como o Exército republicano termina por mimetizar a “selvatiqueza” do inimigo oculto, rendendo-se ao que ele próprio escondia de bárbaro e selvagem sob a roupagem de sua missão civilizadora.

Missão análoga e contígua tinha o discurso, devida aos seus próprios fundamentos e pretensões científicas: como o Exército no cumprimento do ideário republicano, ele deve marchar no sentido de aplicar a razão aos fatos e ações humanas. Deve haver lógica na marcha e no combate: cuidando desta lógica é que o narrador, aqui e ali, corrige e repara erros de tática e estratégia, sugere as alternativas e hipóteses mais racionais. Esta lógica não exclui a violência – a violência necessária e inevitável, tributo a ser pago ao ideal, para que a razão se realize na História. O curso implacável da civilização, da evolução biológica a que estamos condenados, exige que as raças fortes esmaguem as mais fracas; a campanha de Canudos, portanto, justificase racionalmente enquanto “primeiro assalto” desta luta.³⁶

No entanto, o contato com o desconhecido e o sagrado, a resistência ilógica e irracional dos fiéis de Canudos desnortearam e desconcertaram a marcha, deceparam suas cabeças e o que deveria ser uma campanha limpa, lógica e racional, fragmentou-se em contramarchas, recuos e retiradas, toldou-se ela mesma de misticismo, insânia, barbárie. Ironia análoga é reservada ao discurso sobre a campanha: o que parece aspirar à exposição com clareza e em linha reta, a explicar e compreender tudo racionalmente, entra também por caminhos tortuosos, desvios e voltas, avanços e recuos, terminando por combinar a admiração ante as luzes da razão com a simpatia pelo obscuro e misterioso.

Assim, o esclarecimento que é dado ao leitor de *Os Sertões* vem acompanhado de uma dose renitente de estranheza e perplexidade, que invade o próprio espaço do racional e nele persiste. A compreensão em última instância da campanha de Canudos não nos é dada pela categoria de racionalidade mas por sua oposta, ou por uma razão muito mais ampla, capaz de conter em

36 Cf. CUNHA, Euclides da, op. cit., p. 7 e 60.

sua órbita, sua ordem cósmica, as subcategorias do equívoco, do acaso, do absurdo.³⁷

Como o próprio narrador, o leitor permanece dividido entre dois mundos opostos, de valores divergentes e pontos de vista opacos um para o outro e que se contaminam mas não se compreendem. Um efeito que, lembra-se o leitor, ele obtém da leitura de *As Bacantes*, igualmente dividido entre um Penteu que desconhece e não compreende os mistérios da divindade, acusa-a de sofismar, procura encarcerar e dominar os que lhe prestam culto, e um Dionísio que, senhor das forças que a razão consciente desconhece, liberta suas seguidoras para que desafiem, contaminem e punam a ignorância de Penteu.

Ao nos mostrar no interior do país um outro país, irredutível à autoconsciência daquele, rebelde a seus valores e ciências, *Os Sertões* tanto apelam ao nosso reconhecimento quanto acusam nossa ignorância e estranheza. Uma ignorância e uma estranheza que não resultam apenas de um exercício de mente, mas atravessam o corpo, tal como não constituem constatações explícitas do narrador mas produzem-se a partir da própria forma ou caráter da obra.

Os Sertões, com efeito, persistem sendo, para o leitor deste final de século, um livro estranho, ou estranhador: um livro que, expondo a ciência positivista de sua época, o faz no entanto desde o interior de uma textura mística; e em que o material explicativo e interpretativo acumulado pela razão científica ajuda a acentuar os aspectos irracionais das ações e processos humanos. Mas daí vem talvez sua força de atração e permanência: *Os Sertões* não está aí apenas como documento histórico ou ensaio de interpretação científica, não constitui somente um “elemento instigador da memória brasileira”,³⁸ da maneira mais larga, *Os Sertões* nos envolve – diz respeito à identidade do país dizendo respeito à nossa própria, de modo que ao indagar ao fim da leitura “quem somos nós”, o leitor estará diante de uma perplexidade de fundo e sentido radicalmente ambíguos.

Roberto Goto

Campinas, dez/88

Abstract

The author tries to analyse *Os Sertões* as a literary work, attempting to characterize its tragic matter. In this perspective, he intends to compare the Euclides da Cunha's masterpiece with a Euripides' tragedy, *Bacchae*.

The text wants to be itself a literary exercise, using the imagination to visualize how and what would be a film based on *Os Sertões*.

Key-words: *Imagination – cinema – music – tragic – romantic.*

37 Em outro aspecto, ou sob outra forma (a das tragédias modernas, como as shakespearianas, por exemplo), o senso do trágico envolve a idéia de encadeamento demoníaco de acasos e equívocos, que acrescenta às forças da ancestralidade e do inconsciente os fatores da trama, que enreda e arrasta os indivíduos de um modo ao mesmo tempo racional e irracional, inteligível e ininteligível, ultrapassando suas vontades conscientes. É sobretudo neste sentido que o trágico parece figurar na recriação romanesca da guerra de Canudos por Mario Vargas Llosa, em *A Guerra do Fim do Mundo* (RJ, Francisco Alves).

38 NOGUEIRA GALVÃO, Walnice, op. cit., p. 84.