



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

NO ANFITEATRO DE CANUDOS UM SOLDADO DESCANSAVA...

Rosa Maria A. Nechi Verceze¹
Francisco Ferreira Moreira -*In Memoriam*²

Resumo: Este artigo é uma proposta de análise que tem como suporte um fragmento de “Os sertões” de Euclides da Cunha e visa articular alguns dispositivos da Semiótica greimasiana com a Teoria dos mitos numa versão de Northrop Frye, com vistas a investigar as imagens infernais e apocalípticas que subjazem a narrativa. Visa ainda, através da produção de um texto analítico, aferir na prática, a viabilidade das teorias.

Palavras chaves: Apocalipse, avesso dialético, crítica arquetípica, fazer narrativo, fazer poético, inferno, modalizações, paraíso, referencialização, sagrado e Semiótica.

Abstrat: This article is an attempt to analyze a fragment from the book “Os sertões” written by Euclides da Cunha and it aims to articulate some Greimasian Semiotic principles articulated with Northrop Frye’s Myth Theory in order to investigate apocalyptic and hell’s images imbedded in the narrative. It still deals with an analytical text which reaches to analyze the practical viability of such theories.

Keys words: Apocalypsis, archetypical critic, narrative making, poetic making, modeling, referensation and semiot.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo principal articular a **Teoria Semiótica** e, através dela, construir um texto a partir da análise de um recorte narrativo extraído de “Os sertões”, levando em consideração alguns dispositivos da teoria com vistas a demonstrar, na prática, a viabilidade operacional da mesma. Entretanto, minha intenção é investigar e compreender como as *imagens infernais* se organizam no processo narrativo que compõe a grande epopéia brasileira - “Os sertões” de *Euclides da Cunha* -, tendo como teoria de base a *Crítica Arquetípica* configurada numa *Teoria dos Mitos* interpretada por *Frye* (1.973) e

1

Professora de Filologia e Língua Portuguesa na Universidade Federal de Rondônia, Campus de Porto Velho, mestre em Filologia e Língua Portuguesa pela USP/SP e doutora em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Rosa_nechi@hotmail.com

2

Mestre em Línguística e Doutor em Teoria Literária pela UNESP de Araraquara – SP - *In Memoriam*

81



articulada com uma *semiótica literária*. Deste modo, considero o momento oportuno para colocar em ação a proposta como forma de levar a cabo um trabalho-exercício, ainda que um pouco tímido no que diz respeito à aplicação das referidas teorias.

Nessa perspectiva, selecionei um trecho de “Os sertões” (p.29-30) que traz a lume uma descrição funesta das cercanias de Canudos e apresenta-se como um monumento de imagens poéticas, porém, de certa forma, sombrias, em função de sua própria construção narrativa e do evento que relata. O trecho em estudo nos dá uma idéia panorâmica de toda a região do conflito, expondo situações que reforçam os aspectos topográficos e sobretudo os aspectos *vida e morte*, levando-nos a pensar na oposição *luz/trevas*, que, nessa lógica, tem como correlatos o *sagrado* e seu *avesso*, uma vez que, no mundo mítico, a crença ocidental sempre colocou como lugar de reflexão teológica a existência do *inferno* em oposição ao *paraíso*. Pensar estas oposições, não é pensar só nos arquétipos do *Bem* e do *Mal* especificamente do ponto de vista da *Teoria dos Arquétipos*, mas pensar também semioticamente pelo viés de uma vertente mitológica que, aliás, depois de estudadas e analisadas antropologicamente, serviu para que Levi-Strauss também pudesse trazer suas contribuições à *Semiótica*, levando em conta as relações paradigmáticas das estruturas narrativas em oposição às unidades sintagmáticas desenvolvidas por Vladimir Propp em seu “Morfologia do conto Maravilhoso”.

De modo que, como o trabalho tem na *Teoria dos Mitos* um princípio cosmogônico e pretende explorar um *corpus* cujo suporte é um texto literário, vale lembrar que a linguagem artística elabora, em nível do imaginário, a relação existencial do homem com o mundo através da ficcionalidade do espaço, da personagem e do acontecimento. A criação da realidade ficcional se faz por meio de uma operação imitativa que, estruturando o mundo, o homem e as ocorrências, produz o simulacro de uma realidade objetiva, mas com relação ao discurso, este só se configura como literário se houver um investimento semiótico, ou seja, deve passar por um processo de *referencialização*² exatamente a partir do aspecto simbólico das imagens.

2

Segundo Bertrand a referencialização diz respeito às anáforas e catáforas semânticas, conjunto de processos internos que operam na construção do tecido discursivo.



São essas imagens que, segundo Frye, quando associadas à idéia de *apocalipse*, constroem um céu religioso, e quando associadas ao seu avesso dialético instauram o *inferno existencial* possível de converter-se esteticamente em realidades diversas, como o inferno criado nas telas do cinema, na pintura ou especificamente nas páginas da literatura como é o caso em estudo. É, pois, com esse olhar teórico, visando estabelecer relações de sentido entre as imagens provenientes desse passado cosmogônico que habitam o nosso imaginário e que se materializaram ao longo da história das artes e aquelas que, munidas de um certo investimento figurativo, se articulam no processo narrativo, que pretendo desenvolver minha proposta de análise na esperança de que, as hipóteses, aqui, levantadas respondam às verificações, à construção teórica e ao trabalho de experimentação.

1. O cenário

O trecho objeto da análise, a princípio, apresenta-se como um cenário construído a partir da articulação de um narrador que, ao penetrar no espaço da ficção, cria uma realidade ficcional como *referencialização* de um mundo da imitação que se forja com base nas referências do mundo natural. O processo narrativo desenvolve-se a partir de indicações metafóricas que, como elos de uma corrente, vão conduzindo a construção textual e formando a estrutura do mundo simulado sem, no entanto, perder de vista as referências do mundo natural onde pairam as figuras dos acontecimentos históricos.

A primeira metáfora correlaciona-se com a estrutura e a tessitura do texto ficcional situando a fala do narrador que se vale de uma debreagem de tempo (“percorrendo certa vez, nos fins de setembro,...”) para comprovar sua presença no espaço do conflito enquanto marca seu distanciamento com relação ao acontecimento. Essa posição introduz na narrativa, um tom memorialista porque há, por parte do narrador, um processo de recuperação das cenas, inclusive, de forma cuidadosa e analítica aumentando assim, o poder de credibilidade ficcional do texto. A segunda metáfora relaciona-se com o signo literário, matéria-prima da ficção e se aloja de maneira paradoxal ao relato puro do acontecimento histórico, uma vez que se configura como uma construção poética que reveste todo o cenário enquanto cria expectativas para o episódio que irá desenrolar-se. Uma terceira metáfora, resultante do entrelaçamento do signo com o tecido do texto, remete ao universo ideológico



de direção externa que permeia os mistérios de decifração do cenário narrado: “as cercanias de Canudos”.

Em outras palavras, diríamos que a primeira metáfora nos revela também um *saber/poder* e um *fazer* do narrador, pois lhe permite recuar no tempo em busca de reminiscências para, por meio de um *saber sobre o passado* e de um *fazer narrativo*, construir metonimicamente o cenário da guerra de Canudos. A segunda metáfora espalha seus indícios por todo o texto, uma vez que está ligada ao *fazer poético* do narrador, enquanto a terceira estabelece as correlações do texto com sua exterioridade, ou seja, funciona como uma porta de entrada para desmitificação do mundo ficcional montado pela linguagem.

Esta metáfora nos permite ver, por exemplo, as focalizações entre primeira e terceira pessoas que o narrador ocupa para, num primeiro plano demonstrar o *saber/poder*; depois, debruando para uma terceira pessoa estabelece um *querer*, que é o *querer mostrar* como uma cena, mesmo sendo parte do saber cognitivo, pelo processo de *modalização* transforma-se numa figura visual pelo *fazer descritivo* do narrador. Quanto à presença da primeira pessoa do plural, ela está lexicalmente marcada pelo verbo encontrar (“encontramos”) no fragmento que constitui o primeiro parágrafo do texto em estudo e funciona como uma espécie de fusão de narrador e personagem uma vez que nos demais parágrafos os enunciados se deflagram em terceira pessoa, sempre com os verbos empregados em tempos míticos, sejam imperfeito ou mais-que-perfeito do indicativo.

Os sujeitos que se estabelecem no restante do texto funcionam apenas como *actantes*, na medida em que são manipulados por um *olhar observador* que age como *ator participante* deduzindo a partir de localizações explícitas, predicados perceptivos e denominações condizentes com a construção em pauta. As estruturas que ali se aliam na criação de um espaço descontínuo e discretizado é de inteira responsabilidade desse *olhar observador* que, de certa forma, é quem decide sobre o visível e o invisível também. O seu saber é definido por uma certeza de verdade naquilo que vê, assim, a construção de um mundo prévio, embora virtualizado, é minuciosamente calculada e sabiamente ordenada.

Esse *olhar observador* permite demarcar com precisão as oposições que se configuram na narrativa. No parágrafo em estudo, é possível identificar algumas delas, como, por exemplo, “*as colinas que se dispunham circulando um vale único*” e “*pequenos arbustos,(..)*” em oposição a “*uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a*



vegetação franzina” (grifo nosso). Todas estas oposições se estruturam dentro da narrativa de forma organizada e conforme uma lógica que geralmente costuma se demonstrar por meio de esquemas *semióticos* quando se estuda o *nível tensivo* da semiótica. Mas além dessas oposições, há outras de cunho simbólico que, submersas nas estruturas do texto, murmuram imaginariamente um passado cosmogônico, na medida que lembram certas passagens que nos remetem ao mito, além de anunciarem os mistérios da vida e da morte, bem como prenunciarem as imagens que irão se desdobrar ao longo do texto.

Assim, podemos produzir a análise a partir de fragmentos ilustrativos do texto, da seguinte maneira: a primeira parte do primeiro parágrafo que trata das “colinas circulando um vale único”, do ponto de vista de um olhar teórico pelo viés dos mitos, simula a descida ao *Inferno*, uma vez que o narrador confessa fugir dos disparos espaçados de canhões, como *Dante* na “*Divina Comédia*” em situação semelhante, fugindo das feras na floresta da entrada do *Inferno*. Aqui há, também, “um vale único”, como no *Inferno de Dante*; entretanto, o narrador não desce às profundezas do vale e, também como o poeta da *Divina Comédia*, não avança sozinho. Se para *Dante* a companhia é o poeta *Virgílio*, para o caso em estudo, -- *encontramos* – é a palavra-chave que pluraliza o eu-narrador, marcando, assim, a presença de outra entidade que o acompanha em sua trajetória por aquelas regiões bizarras e insólitas.

A narrativa ainda afirma que na região, “pequenos arbustos, icozeiros virentes viçando em tufos intermediários de *palmatórias* de flores rutilantes (grifo do autor) davam ao lugar a aparência de algum *velho jardim abandonado*”, tendo “ao lado, *uma árvore única*, (grifo nosso) uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina” (p.29-30). Essa imagem nos remete ao *mito do paraíso*, o Jardim do Éden. A alusão a uma árvore única nos lembra a árvore da sabedoria, aquela que continha o conhecimento do Bem e do Mal cujo fruto foi a causa da desobediência primeira protagonizada por *Adão* e que culminou com sua expulsão do paraíso. No jardim de “Os sertões” ela se encontra alta, grandiosa e majestosa como a transcender de tempos imemoriais e testemunhar a história do homem durante séculos e séculos. Ali está ela sábia e imponente, anteceder-se ao homem naquele meio e o vira sucumbir vítima de sua própria insensatez. O jardim ainda permanece ali, porém, abandonado, pois, como *Adão*, o homem sertanejo também fora expulso daquele paraíso e agora, sob os horrores da guerra, encontra-se confinado no estreito labirinto do inferno – *Canudos*.



2. Magia e poesia tecendo a narrativa

Apesar do cenário sórdido, as cenas que nele se desenvolvem são poéticas, a tentativa de enfoque científico que o narrador introduz ao credenciar a existência do fenômeno à *secura extrema dos ares* funciona, metaforicamente, como um recurso estratégico na elaboração do processo ficcional, na medida em que instaura a multissignificação e aumenta a densidade poética do texto. O tom poético se faz sentir no trecho em que o narrador, tomado pela emoção do *ver*, esquece a lógica de construção racional e passa a narrar por meio do *olhar* e não mais pelo *pensar*, como vinha fazendo até então. “O sol poente desatava, longa, sua sombra pelo chão e protegido por ela – braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava.

Descansava... havia três meses”(p.30).

A cena desenrola-se no espaço aberto da natureza, nos fins de setembro na brusca atmosfera do sertão, criada pela astúcia do narrador e iluminada pela magia da poesia que envolve todo recorte narrativo. O desdobramento poético do segundo parágrafo forma um bloco singular no corpo do texto, com enunciados que se materializam discursivamente através do jogo de vozes da terceira pessoa, produzindo uma representação viva de imagens poéticas que se incorporam ao ritual mágico da narrativa. Deste modo a estrutura do bloco em estudo forja um diálogo poético que tem início quando o narrador elege o sol poente como ponto de partida para exposição das imagens que, em frases ritmadas, constroem o quadro cênico *iconizando* o aparecimento do “soldado de braços largamente abertos...”

Assim, a disposição dos signos na construção do bloco narrativo apresenta, de forma simbólica, o imaginário do narrador traduzido em expressões poéticas, de modo a transitar sempre entre o verbal e o visual. A rede de sentidos que estabelece o processo dialógico entre o sol poente, a sombra da árvore única e os céus, instaura miticamente o reino simbólico da poesia sobre o qual um soldado descansava... havia três meses. Aqui as amarras que sustentam a tessitura do texto relaxam-se, os liames espaço-temporais rompem-se formando um novo desenho no tecido textual bordado de figuras com fios de sinestésias, na medida em que espaço e tempo se conjugam assim como o verbal e visual se amalgamam para construir as imagens que povoam poeticamente toda a extensão do texto. O narrador, ao transcender do mundo natural *transforma*, pelo *poder* da ficção, o espaço infernal do mundo



histórico em que a morte rondara sinistramente, em lugar sagrado onde um soldado descansava... sem no entanto, compactuar com a morbidez da morte. Ali estava alheio a decomposição, os inimigos da matéria não lhe haviam maculado o corpo.

O espaço em que um soldado descansava, pela descrição feita, mais parece um berço que um leito de morte, a preparação do cenário, a alegorização por meio de ornamentos naturais, bem como as próprias alusões ao Éden nos lembram a infância do homem num passado remoto. E, como não podia faltar na construção poética desse “presépio”, novamente a *árvore-mãe* aparece como a envolver o soldado em seu manto de sombra, para protegê-lo do excesso cáustico daquela estação do ano. O conjunto de signos posto em articulação pelo narrador no trecho acima se converte em figuras ou formas simbólicas que, como vimos, saem do mundo profano (inferno) e avançam em direção a um lugar *sagrado* (paraíso) onde reina a paz, a tranqüilidade, o descanso.

A engenhosidade com a qual é formado o universo ficcional nos permite transitar simbolicamente nestes mundos que não nos parecem mundo dos *vivos* nem reino dos *mortos*, mas mundo *fantástico* e reino do *sono*. Assim temos a construção de um espaço alegórico que começa pelo sol poente e o emprego do verbo *desatava*, como se um feixe luminoso estivesse contido por amarras durante todo o dia, mas ao chegar o momento em que se anunciava a presença da noite, sua projeção sobre a árvore “*desatava* em longa sombra pelo chão” (p.30). É o *mundo fantástico*, na medida em que todos os elementos lingüísticos que participam da construção do espaço têm uma configuração fantástica. É a mágica do sonhar, o imaginário que se desdobra em poesia.

Já a imagem do soldado conforme está descrita nos remete ao mundo *sagrado*, na medida em que imaginamos uma cruz estendida sobre o solo como podemos ler no fragmento poético – “braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava.” É o *reino do sono*. O termo *descansava* aí colocado, nos dá a idéia exata de sono profundo, além de manter em suspense a imagem adormecida visto que antecipa uma certa expectativa com relação ao estado do soldado que será referencializado pelo enunciado: “Descansava... havia três meses.” A construção de tal enunciado mitifica, de certa forma, o estado do soldado, além funcionar como chave para o desdobramento de todo o processo poético-narrativo que vem a seguir. O fenômeno poético tem origem a partir de um fato



extraordinário que envolve o soldado e o mantém intacto como se dormisse naquele espaço ermo, porém, singular.

2. Um soldado descansava...

A partir do terceiro parágrafo o narrador passa a focalizar não mais o meio, o cenário como antes, mas direciona suas lentes para os sinais singulares que confirmam e atualizam os horrores da guerra. Ali jazia um soldado. “Morrera no assalto de 18 de julho. A coronha da Mannlicher estrondada, o cinturão e o boné jogados a uma banda, e a farda em tiras, diziam que sucumbira em luta corpo a corpo com adversário possante”(p.30). Pela ilustração se percebe que a tônica da narrativa agora se volta para o evento, buscando recuperar algumas figuras que, além de testemunharem os fatos, constroem também um retrato do Brasil da época, sobre o qual falaremos mais adiante. Quanto a técnica de construção da narrativa, agora o narrador operacionaliza uma mudança estratégica com o emprego do verbo *morrer* num tempo mítico: pretérito-mas-que-perfeito, para manter um efeito de dúvida sobre o acontecimento - *morte*.

A narrativa construída nesses moldes, embora marcada pela data 18 de julho, cria um efeito a-temporal para sacramentar o fato, enquanto anula o efeito de morte definitiva para o soldado. Há um efeito suspensivo da vida; o soldado não *morreu*, ele apenas *morrera*: descansava. O emprego do tempo verbal no mais-que-perfeito congela a imagem e impede o efeito disjuntivo *vida/morte*. *Caíra*, mas *caíra derreando-se* como em câmera lenta para amortecer a queda indo apenas adornar-se para um descanso transitório sem, no entanto, concretizar a *passagem* da vida para a morte. E na serenidade desse descanso, sequer fora percebido quando do enterro dos companheiros mortos; sua exclusão involuntária na operação de sepultamentos caracteriza um estado de vida e não de morte. – “Não compartira, por isto, a vala comum de menos de um côvado de fundo em que eram jogados, formando pela última vez juntos, os companheiros abatidos na batalha” (p.30).E assim como o narrador, ao fugir dos estampidos dos canhões, não descera ao fundo do vale único, ele também não descera ao fundo do *inferno sepulcral* descrito no próprio texto como “um fosso de promiscuidade lúgubre e repugnante”. (p.30)



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

A repetição da cena poética reproduzindo a forma como o soldado fora encontrado naquele estado, agora, exposta de maneira mais completa e ampliada, reforça o efeito de singularidade que lhe concedera *a secura extrema dos ares*, “deixando-o ali há três meses – braços largamente abertos, rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luares claros, para as estrelas fulgurantes...” (p. 30). Aqui fica mais evidente, ainda, a oposição *vida/morte*, na medida em que a morte é algo funesto que numa configuração espacial, relaciona-se com o *embaixo*, com as *profundezas*, com o *frio*, com a *escuridão*, mas aqui, no que se convencionou chamar de *cena poética*, o que ocorre são nítidas oposições ao que seria a morte: o soldado está em posição de repouso (adormecido) num espaço especial (paraíso) que se intermedia entre o céu (alturas) e o inferno (sepultura), seu rosto está voltado para *os céus*, não para as profundezas; para *os sóis ardentes*, não para o frio; para *os luares claros* e para *as estrelas fulgurantes...* e não para a *escuridão*; aliás, a expressão “estrelas fulgurantes”, dada a maneira como se encontra no texto, acompanhada de uma reticência, sugere esperanças portanto, vida e não morte.

Essa idéia tende a se completar no parágrafo seguinte quando o narrador afirma que o soldado “estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos, de modo a incutir a ilusão exata de um lutador cansado, retemperando-se em tranqüilo sono, à sombra daquela árvore benfazeja”. (p.30) Vê-se, portanto, que não há sinais de morte definitiva. O que, aqui, poder-se-ia chamar de *herói* carrega os traços de um *lutador cansado*, porém, sem nenhuma mácula, sem nenhum sinal de decomposição; ele apenas dorme à sombra de uma árvore majestosa na esperança de recuperar as energias perdidas em combate e volver novamente ao pleno *turbilhão da vida*.

Nesse estágio, as imagens do cavalo e do soldado se unem pelo mesmo destino. Os que haviam morrido “naquele mesmo dia, semelhavam espécimes empalhados, de museus” (p.30) Mas há, entre eles, um em estreita relação de singularidade com o soldado, une-se a ele pela semelhança dos fatos, pela bravura e sobretudo pela *performance* heróica. Entretanto, como o herói não morre, ele também se mitificara e ali “se destacava impressionadoramente” não como o cavalo *ctônio* que, vestido em trevas, surge galopando das entranhas da terra ou das profundezas abissais do mar, mas como o cavalo *celeste* que se eleva aos céus até a esfera dos deuses bons e dos heróis. Ali estava ele como a se opor aos cavalos da morte, aos *ctônios* da *cratofania infernal* e a guarnecer a entrada do acampamento



em Canudos, ou a esperar seu valente cavaleiro, transcendente do combate no mesmo instante em que ele se tornara *um animal fantástico*.

Sua semelhança com o herói principal da cena não pára por aí, uma vez que a construção da narrativa está atravessada de *isotopias*, valores *fóricos* e outros conectores que nos permitem, por meio de analogias, tecer comparações entre o soldado e o cavalo, ambos, heróis singulares da narrativa. As semelhanças vão além dos fenômenos configurados nos efeitos de imagens que surgem ao longo do texto, na medida em que o processo da escrita tanto para um, quanto para o outro, contempla uma poética da narrativa.

Se, por um lado, há todo um cenário previamente preparado para que se destaque, ali, a figura de um soldado ainda intacta, conservando em si e em volta detalhes que possibilitam recuperar o momento do confronto, por outro lado, a descrição acerca do cavalo não é diferente. Ela traz aos nossos olhos um dos momentos mais cinematográficos narrados pela escrita conforme se pode constatar no trecho: “Fora a montaria de um valente, o alferes Wanderley; e abatera-se, juntamente com o cavaleiro. Ao resvalar, porém, estrebuchando malferido pela rampa íngreme, quedou, adiante, a meia encosta, entalado entre fragedos. Ficou quase em pé com as patas dianteiras firmes num ressalto da pedra.”

Mas o soldado e o cavalo ainda carregam outras semelhanças, enquanto um conserva traços fisionômicos e incute *a ilusão de um lutador cansado*, o outro estancou (...) num quase curvetear (...) com todas *as aparências de vida* (grifo nosso). Ambos estão envolvidos pelo mesmo manto poético que lhes concedeu o narrador: um com “o rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luars claros, para as estrelas fulgurantes...”; o outro, “com toda aparência de vida, sobretudo quando, ao passarem as rajadas ríspidas do nordeste, que se lhes agitavam as longas crinas ondulantes...” (p.30)

Considerações finais

Pensando em dar ao trabalho um fechamento diferente procuramos aqui expandir os limites simbólicos da narrativa fazendo uma leitura mais aberta, embora concisa, e por um outro viés. Assim, examinando mais profundamente o recorte no sentido de se fazer uma analogia com relação ao país, concluímos que o soldado na constelação dos



símbolos é representação da lei, da ordem e do poder. É, portanto, a face organizacional e política da nação que está em desvantagem na luta contra um *adversário possante*, que é, na verdade, a outra face desta mesma nação, não necessariamente o sertanejo, mas um outro exército formado pelos batalhões da intransigência, da ignorância e da miséria, municionados pelas armas do fanatismo tanto político quanto religioso.

O cinturão – símbolo da lei, da justiça e da punição, assim como o boné que se sobrepõe a cabeça para manter a ordem e o equilíbrio estão literalmente *jogados*, por fim a farda, que representa a imagem e soberania da nação, está em *tiras*. Assim, o narrador expõe para o mundo o conceito de uma nação com a imagem enxovalhada pelas desigualdades sociais, e manchado do sangue daqueles que lutam pelo direito de viver e pelo o direito à terra em sua própria terra.

Finalmente, o que se esboça a partir desse jogo simbólico que narra em ritmo poético a saga de Canudos é uma denúncia, é a exposição da imagem de um país de heróis impedidos de vencer, uma terra de homens que morrem para viver, uma nação amordaçada e abatida. Abatida, porém, não vencida.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual Editora, 1988.
- BERNUCCI, Leopoldo M. **A Imitação dos Sertões: prógonos contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- . **Os Sertões: Campanha de Canudos** (Edição Crítica). São Paulo: Imprensa Oficial, Ateliê, 2002.
- BERTRAND, Denis . **Précis de Sémiotique Littéraire**. Tradução Grupo CASA São Paulo, Araraquara, s/d.
- . **Espaço e Sentido**. Tradução Grupo CASA, São Paulo, Araraquara, s/d.
- CHEVALLIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro – RJ: José Olympio Editora, 1995.



- CUNHA, Euclides. **Os Sertões: a Campanha de Canudos**. Edição especial da Folha de S. Paulo: São Paulo, 2000.
- GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1973.
- . **Sobre os Sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- (org.) **Ensaio de semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.
- . **Semiótica e Ciências Sociais**. Coimbra: Almeida, s/d.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973.
- . **Fábulas de Identidade: estudos de mitologia poética**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- DURAND, Gilbert. **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Tradução de Hélder Godinho, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa – Tomo II**. Tradução de Marina Appenzeler, Campinas – SP: Papyrus Editora, 1995.
- TATIT, Luiz. **Análise Semiótica através das Letras**, São Paulo: Ateliê Editora, 2001.

ANEXO

HIGRÔMETROS SINGULARES

Percorrendo certa vez, nos fins de setembro, as cercanias de Canudos, fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos, encontramos, no descer de uma encosta, anfiteatro irregular, onde as colinas se dispunham circulando um vale único. Pequenos arbustos, icozeiros¹ virentes viçando em tufo intermeados de *palmatórias*² de flores rutilantes, davam ao lugar a aparência exata de um velho jardim em abandono. Ao lado uma árvore única, uma quixabeira³ alta, sobranceando a vegetação franzina.

¹ **Icozeiros** árvores pequenas e copadas da família das caparidáceas, muito característica da caatinga nordestina, de folhas coreáceas, ovado-elípticas, flores de 3 a 5 cm, cujo fruto (icó) é uma baga com polpa e muita sementes.

² **Palmatórias** plantas que comumente designam várias cactáceas do gênero *Opuntia vulgaris*, especialmente a *Opuntia monacantia*. Assim as define Euclides “espalmadas de flores rubras e acúleos finíssimos e penetrantes.

³ **Quixabeira** arvoreta lacterescente, da família das sapotáceas, muito difundida na caatinga, e que tem folhas pequenas e numerosos espinhos. Serve de alimento para o gado na época da seca.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

O sol poente desatava, longa, sua sombra pelo chão e protegido por ela – braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava.

Descansava... havia três meses.

Morrera no assalto de 18 de julho. A coroinha da Mannlicher⁴ estrondada, o cinturão e o boné jogados a uma banda, e a farda em tiras, diziam que sucumbira na luta corpo a corpo com adversário possante. Caíra, certo, derreando-se à violenta pancada que lhe sulcara a fronte, manchada de uma escara preta. E ao enterrar-se, dias depois, os mortos, não fora percebido. Não compartira, por isso, a vala comum de menos de um côvado⁵ de fundo em que eram jogados, formando pela última vez juntos, os companheiros abatidos na batalha. O destino que o removera do lar desprotegido fizera-lhe afinal uma concessão: livrara-o da promiscuidade lúgubre de um fosso repugnante; e deixara-o ali há três meses – braços largamente abertos, rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luazes claros, para as estrelas fulgurantes...

E estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos, de modo a incutir a ilusão exata de um lutador cansado, retemperando-se em tranqüilo sono, à sombra daquela árvore benfazeja. Nenhum verme – o mais vulgar dos trágicos analistas da matéria – lhe maculara os tecidos. Volvia ao turbilhão da vida sem decomposição repugnante, numa exaustão imperceptível. Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a secura extrema dos. Os cavalos mortos naquele mesmo dia, pareciam espécimes empalhados, de museus. O pescoço apenas mais alongado e fino, as pernas ressequidas e o arcabouço engelhado e duro.

A entrada do acampamento, em Canudos, um deles, sobre todos, se destacava impressionantemente. Fora a montada de um valente, o alferes⁶ Wanderley; e abatera-se, morto juntamente com o cavalo. Ao resvalar, porém, estrebuchando malferido pela rampa íngreme, quando, adiante, à meia encosta, entalado entre fragedos. Ficou quase em pé com as patas dianteiras firmes num ressalto da pedra.... E ali estacou feito um animal fantástico, aprumado sobre a ladeira, num quase curvetear, no último arremesso da carga paralisada, com todas as aparências de vida, sobretudo quando, ao passarem as rajadas ríspidas do nordeste, se agitavam as longas crinas ondulantes...ares.

⁴ **Mannlicher** chamada assim pelos militares e pelos autores que trataram do assunto. Os jagunços chamavam-na Munulixe, o que pode causar confusão com o fuzil desenvolvido por Ferdinand von Mannlicher (com um ferrolho de puxar para trás num único movimento).

⁵ **Côvado** antiga medida de comprimento equivalente a três palmos, ou seja, 0,66 m.

⁶ **Alferes** militar que detinha a graduação acima do primeiro cadete e abaixo do primeiro tenente. Patente hierárquica do Exército brasileiro colonial, imperial e do início da República. Corresponde ao atual aspirante a oficial.