



---

## DOSSIÊ "História e literatura"

---

### Barroquismo amazonense Linguagem e real na Amazônia de Euclides da Cunha

Ingrid Robyn

Professora Assistente da Universidade de Nebraska-Lincoln  
irobyn2@unl.edu

Recebido em 18/06/2016. Aprovado em 02/09/2016.

Como citar este artigo: Robyn, I. "Barroquismo amazonense. Linguagem e real na Amazônia de Euclides da Cunha". *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n 2 [3], p. 95-99. 2016. ISSN 2447-9020. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

**Resumo:** Este artigo analisa os aspectos literários de *Um paraíso perdido*, coletânea dos textos que Euclides da Cunha dedicou à Amazônia. Considerando o *barroquismo* desta obra, propõe-se contrastar esses textos com o projeto estético-cultural de Alejo Carpentier. Sugere-se que, como no caso do escritor cubano, a presença desse *barroquismo* na obra de Euclides da Cunha reflete um esforço consciente de mimetizar, através da linguagem, o caráter convulsivo, desmesurado e maravilhoso que o autor atribui à própria paisagem amazônica; estabelecendo-se assim um paralelismo entre linguagem e real, ao mesmo tempo em que se questiona a possibilidade mesma de nomear essa paisagem.

**Palavras-chave:** Euclides da Cunha; Alejo Carpentier; Amazônia; neobarroco; linguagem e real; literatura latino-americana.

#### *Amazonian baroquism Language and reality on the Amazon of Euclides da Cunha*

**Abstract:** This article analyzes some literary aspects of *Um paraíso perdido*, which comprises Euclides da Cunha's writings on the Amazon region. Considering these texts' *baroquism*, we propose to contrast *Um paraíso perdido* with Alejo Carpentier's aesthetic and cultural project. As in the case of the Cuban writer, Euclides da Cunha's *baroquism* reflects a conscious will to mimetize the tortuous and excessive character that he attributes to the Amazon, regarded as marvelous by him. In this sense, his work establishes a direct parallel between language and reality, at the same time that it questions the very possibility of describing the Amazonian landscape.

**Keywords:** Euclides da Cunha; Alejo Carpentier; Amazon; neobaroque; language and reality; Latin-American literature.

## Introdução

É senso-comum em meio à crítica apontar o *barroquismo*<sup>1</sup> da linguagem de Euclides da Cunha, juízo que invariavelmente se refere à análise da sua obra máxima, *Os sertões* (1902).<sup>2</sup> Poucos, no entanto, são os estudos sobre o problema da linguagem em seus textos amazônicos, publicados após sua morte em *Contrastes e confrontos* (1907) e *À margem da história* (1909). Esses textos foram posteriormente reunidos sob o ainda mais sugestivo título *Um paraíso perdido*, título com que o próprio autor pretendia nomear a obra,<sup>3</sup> jamais concluída, em que os converteria em sua “segunda vingança contra o deserto”.<sup>4</sup> Ao contrário de *Os sertões*, *Um paraíso perdido* é uma obra fragmentária e heterogênea, composta por textos que incluem relatórios oficiais, artigos, ensaios e cartas pessoais; isto é, textos que primam por sua “veracidade”. Devido a isso – como sugerem Roberto Ventura e Luiz Costa Lima<sup>5</sup> –, a maior parte da bibliografia produzida em torno a *Um paraíso perdido* detêm-se nos seus aspectos documental e biográfico, passando por alto em seu caráter eminentemente literário.<sup>6</sup> No entanto, as semelhanças entre a linguagem empregada em *Os sertões* e nos textos reunidos em *Um paraíso perdido* é notável, impelindo-nos, uma vez aceito o termo *barroquista* para caracterizar a linguagem de *Os sertões*, a estender esse juízo também aos seus textos amazônicos. Na verdade, para além do recurso a uma *linguagem* que em muitos sentidos aproxima-se à barroca, também encontramos nesses textos uma série de *motivos* convencionalmente associados a essa estética, convidando-nos, portanto, a pensar *Um paraíso perdido* dentro desta chave.

Qualquer análise que pretenda caracterizar como barroca ou *barroquista* a linguagem de Euclides da Cunha implica, de imediato, uma série de problemas. O primeiro e mais evidente diz respeito ao que se entende por barroco, ou para restringirmos um pouco mais a questão, quais os traços específicos dessa estética que nos permitiriam caracterizar seu *barroquismo* linguístico; questão fundamental se pensamos na multiplicidade de definições e aplicações de que foi objeto esse conceito, e que leva um autor como Pierre Charpentrat a praticamente negar a possibilidade de se pensar numa estética barroca.<sup>7</sup> O segundo, em parte derivado do primeiro, diz respeito à possibilidade de se utilizar o conceito de barroco para a análise de manifestações literárias que não

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho, grafaremos termos como *barroquismo* e *barroquista* sempre em itálico, a fim de indicar a multiplicidade de definições e aplicações de que foi objeto o conceito de barroco, por um lado, e a dificuldade em precisar-se um referente correspondente a ele, por outro. Por razões similares, optamos por utilizar termos como *barroquismo* e *barroquista* à mais categórica denominação de barroca ao referir-nos à obra de Euclides da Cunha e outros escritores contemporâneos.

<sup>2</sup> É o que nos indica Hildeberto Barbosa Filho. Fazendo um balanço de sua recepção crítica, o crítico chama a atenção sobre a recorrência desse juízo com relação a *Os sertões*, sobretudo no que diz respeito à sua recepção inicial – na qual a atribuição de um certo *barroquismo* à linguagem de Euclides da Cunha geralmente vinha acompanhada de alguma crítica negativa com respeito à mesma, ou ao que então se considerava um “excesso de ornamentação e obscurantismo”. Cf. “Os sertões: historiografia e esteticidade”. In *O clarim e a oração. Cem anos de Os sertões*, org. Rinaldo de Fernandes (São Paulo: Geração Editorial, 2002), 315-30. Deixando de lado o ranço neoclássico presente nesse tipo de avaliação, a identificação da linguagem de Euclides da Cunha como barroca, como ressalta o próprio Hildeberto Barbosa Filho, continua sendo partilhada por muitos críticos mais recentes, entre quais o exemplo mais óbvio talvez seja Haroldo de Campos, “Da transgermanização de Euclides: Uma abordagem preliminar”. In *O clarim e a oração*, 303-13.

<sup>3</sup> A referência encontra-se numa carta escrita pelo autor a seu amigo Coelho Neto, citada por Leandro Tocantins na introdução à sua edição de *Um paraíso perdido*: “Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: Um paraíso perdido, onde procurarei vingar a Hiléia maravilhosa de todas as brutalidades que a maculam desde o século XVII”. Cf. Leandro Tocantins, “A Amazônia na vida e na expressão de Euclides da Cunha”. In Euclides da Cunha, *Um paraíso perdido. Ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*, org. Leandro Tocantins (Rio de Janeiro: José Olympio, 1994), XX-XXI.

<sup>4</sup> Essa ideia também se encontra na correspondência do autor, na qual, de acordo a Leandro Tocantins, Euclides da Cunha refere-se a *Um paraíso perdido* como seu “segundo livro vingador”.

<sup>5</sup> Roberto Ventura, “Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha”. In *O sertão e os sertões*, org. Beth Brait (São Paulo: Arte e Ciência, 1998), 63-77 e Luis Costa Lima, “Euclides: ruínas e identidade nacional”. In *O clarim e a oração*, 349-65.

<sup>6</sup> É o caso das obras de Leandro Tocantins, Robério Braga e Leão Velloso, nas quais não pode deixar de notar, ainda, em certo tom laudatório que pouco contribui para a sua compreensão. Cf. Leandro Tocantins, *Euclides da Cunha e o paraíso perdido* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968); Robério Braga, *Euclides da Cunha no Amazonas* (Manaus: Valer, 2002) e Leão Velloso, *Euclides da Cunha na Amazônia* (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966).

<sup>7</sup> Pierre Charpentrat, *Le mirage baroque* (Paris: Minuit, 1967).

pertencem ao período barroco, sem com isso incorrer numa excessiva flexibilização do conceito ou, o que seria pior, dar vazão às famosas teorias do eterno retorno.<sup>8</sup> O terceiro, igualmente fundamental, é saber o que o próprio autor pensava a respeito da questão da linguagem, sobretudo da relação entre linguagem e objeto de representação, entre linguagem e real; questão frequentemente apontada como ponto nodal do barroco, e de crucial importância desde o ponto de vista do caráter documental atribuído a esses textos.

À primeira vista, o confronto com esses questionamentos parece invalidar a qualificação da obra de Euclides da Cunha como barroca. Ademais, se é que é possível estabelecer qualquer vínculo entre a obra de Euclides da Cunha e algum projeto estético-literário, a aproximação mais óbvia seria com o realismo naturalista, no que diz respeito à prosa, e o parnasianismo, no âmbito da poesia. Para Euclides da Cunha, a linguagem deve ser um instrumento transparente e objetivo para retratar a realidade: seu ideal de perfeição artística está diretamente relacionado aos princípios de equilíbrio, exatidão, precisão e adequação da linguagem utilizada ao objeto descrito, isto é, à noção clássica de *decorum*.

Sem deixar de considerar essas ressalvas, não há dúvida de que a linguagem que caracteriza *Um paraíso perdido* está longe da veracidade e clareza que o autor pretendeu imprimir a esses textos, aproximando-se em muitos sentidos dos princípios que norteiam a estética barroca. Além disso, embora o autor dificilmente se identificasse como um escritor barroco ou neobarroco, Euclides da Cunha revela-se consciente da ruptura que a linguagem de *Um paraíso perdido* viria a representar com relação aos padrões clássicos ou neoclássicos de escritura. Na verdade, como veremos adiante, Euclides da Cunha chega inclusive a justificar o que estamos chamando de *barroquismo* linguístico de *Um paraíso perdido* diante dos imperativos suscitados pela descrição da paisagem amazônica.

Ora, essa associação entre o uso de uma determinada linguagem, no caso, de um certo *barroquismo*, e a paisagem específica que se pretende descrever, a Amazônia – paisagem ignota, exuberante, convulsiva, e em muitos sentidos, maravilhosa, na perspectiva do autor – nos remete à discussão sobre o barroco que emerge na literatura e na crítica hispano-americanas a partir de meados do século XX, e que encontra um dos seus maiores expoentes em Alejo Carpentier. Coadunando a busca de uma identidade latino-americana com a de uma linguagem capaz de representar a realidade do continente, Carpentier seria responsável por elaborar um projeto estético-literário em que o barroco aparece como linguagem e/ou estilo necessários para o escritor latino-americano, único capaz de traduzir, para a literatura, o caráter maravilhoso dessa realidade.

Tendo isso em mente, gostaríamos de propor um exercício comparativo, em muitos sentidos anacrônico, com o objetivo de iluminar o problema das relações entre linguagem e real em *Um paraíso perdido*, utilizando para isso as reflexões de Carpentier sobre o barroco americano. Para tanto, partiremos de uma breve exposição dos princípios fundamentais do projeto estético-literário de Carpentier, para depois verificar em que medida suas reflexões sobre o barroco possibilitam iluminar o eventual *barroquismo* da linguagem com que Euclides da Cunha constrói a sua própria representação da Amazônia. Ao fazê-lo, enfatizaremos os aspectos literários de *Um paraíso perdido*, e sua relação conflitiva com o caráter documental que o autor pretendeu imprimir à

---

<sup>8</sup> Aludimos aqui às várias teorias que buscaram compreender o *barroco* como uma espécie de constante histórica, ou constante do espírito, destinada a retornar ciclicamente através da história. Elaboradas entre fins do século XIX e inícios do XX, essas teorias foram retomadas mais recentemente na tentativa de estabelecer paralelismos entre o barroco, e certas manifestações artísticas modernas ou pós-modernas. Como exemplos das primeiras, poderíamos citar os casos de Heinrich Wölfflin e Eugenio D'Ors; já das segundas, os exemplos mais conhecidos talvez sejam o de Omar Calabrese e Severo Sarduy. Cf. Heinrich Wölfflin, *Princípios fundamentais: de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (Paris: Gallimard, 1952); Eugenio d'Ors, *Lo barroco* (Madrid: Tecnos/Alianza Editorial, 2002); Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A sign of the times* (Princeton: Princeton University Press, 1987) e Severo Sarduy, "Ensayos". In *Obra completa* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. 2).

sua representação da Amazônia, isto é: a contradição entre o *barroquismo* que imprime a esta obra e seu ideal de transparência da linguagem. O objetivo desse exercício, evidentemente, não é demonstrar que Euclides da Cunha houvesse de alguma forma antecipado o projeto estético-literário proposto por Carpentier, nem muitos menos buscar, através da análise de sua obra, alguma espécie de confirmação para a tese da inevitabilidade do recurso a uma linguagem barroca para representar as realidades latino-americanas, como propõe Carpentier. O objetivo, aqui, não é mais do que apontar os possíveis paralelismos entre as soluções oferecidas por dois escritores, separados espacial e temporalmente, ao deparar-se, essencialmente, com um mesmo problema: o da representação da paisagem americana e das relações entre mimese e literatura.

### Barroco e real maravilhoso

A questão do barroco aparece relativamente tarde na ensaística de Carpentier, condensando-se nos ensaios “Problemática de la actual novela latinoamericana” – de *Tientos y diferencias* (1964) – e “Lo barroco y lo real maravilloso” – conferência proferida na Universidade de Yale e publicada um ano depois em *Razón de ser* (1976). No entanto, Carpentier conquistou sua consagração anos antes, com o seu conceito de real maravilhoso americano, que aparece pela primeira vez no prólogo ao romance *El reino de este mundo* (1949). Os diálogos entre suas discussões sobre o barroco e o conceito de real maravilhoso, contudo, são ineludíveis: há uma relação direta entre o caráter maravilhoso que o autor atribui à realidade americana e a defesa da inevitabilidade do recurso a uma linguagem *barroca* para descrevê-la. Nesse sentido, caberia aqui, antes de mais nada, ensaiar uma definição do conceito de real maravilhoso em Carpentier, para então passar à sua discussão sobre o barroco, entendido como estilo necessário ao escritor que pretenda converter a realidade latino-americana em objeto de representação literária.

Ao confrontar-nos com o conceito de real maravilhoso, é preciso notar o caráter igualmente determinante de *ambos* os termos da expressão. Aparentemente banal, essa observação faz-se necessária diante da frequente indistinção que ainda hoje encontramos em meio à crítica latino-americana entre o projeto estético-cultural por trás da noção de real maravilhoso e o chamado realismo mágico.<sup>9</sup> Dada a indiscutível presença do elemento sobrenatural na ficção do escritor cubano, e a popularidade do realismo mágico latino-americano à mesma época em que se concentra sua produção ensaística e ficcional, boa parte da crítica terminou por assimilar o conceito de real maravilhoso ao realismo mágico. No entanto, ao analisar o seu famoso prólogo a *El reino de este mundo*, a distância que separa o projeto estético-cultural de Carpentier daquilo que se entende por realismo mágico é evidente, como também parece-nos sê-lo a distância entre suas obras e as de escritores como Gabriel García Márquez e Miguel Ángel Asturias.

A noção de real maravilhoso americano nos remete antes a uma determinada visão acerca da história e da realidade latino-americanas que a um projeto estético-literário propriamente dito; implicando ademais, enquanto tal, uma concepção essencialmente realista e, diríamos mesmo, mimética da literatura.<sup>10</sup> Em Carpentier, o conceito de real maravilhoso está relacionado ao caráter novo, insólito, assombroso e, por isso mesmo, maravilhoso da sua *realidade*: “Lo real maravilloso [...] que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano”.<sup>11</sup> Ao contrário do que ocorre com o conceito de realismo mágico, o real maravilhoso

<sup>9</sup> É o que nos indicam Irlemar Chiampi e Alexis Márquez Rodríguez. Cf. Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso* (São Paulo: Perspectiva, 1980), 19-50 e Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (México: Siglo XXI, 1982), 36-51.

<sup>10</sup> Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso* e “Barroquismo e afasia em Alejo Carpentier”. In *Barroco e modernidade* (São Paulo: Perspectiva, 1998), 68-71.

não seria um mero efeito estético, produto das técnicas e imaginação do autor. De acordo com Irleamar Chiampi:

Essa expressão [real maravilhoso], associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental.<sup>12</sup>

Em contraposição ao que pressupõe ser o realismo mágico, o conceito de maravilhoso não se opõe aquilo que é real/natural. Ao contrário, trata-se precisamente de transportar para a literatura um componente da realidade latino-americana, o que não implica romper com o princípio da verossimilhança. Recordando a origem etimológica do termo “maravilhoso”, afirma Irleamar Chiampi:

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso normal das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis).<sup>13</sup>

A noção de real maravilhoso nos remete assim ao assombro que, por seu caráter insólito, produziria a simples contemplação da história, da realidade e mesmo da paisagem latino-americanas. Esse caráter insólito se explica, em grande parte, pelo próprio processo de mestiçagem que está no bojo da cultura latino-americana, responsável por uma certa subversão dos padrões da racionalidade ocidental,<sup>14</sup> e cujo efeito de maravilha caberia ao escritor simplesmente traduzir na sua escritura.

Vale notar que Carpentier revela uma preocupação particular em retratar a realidade latino-americana em suas obras, entendida mesmo como a principal tarefa do escritor latino-americano. Para o autor, a realidade latino-americana seria ainda desconhecida, intocada pela palavra, sub-existindo à margem da história. Caberia ao escritor, portanto, observá-la, nomeá-la, descrevê-la, em outras palavras, torná-la legível ao leitor e inscrevê-la na literatura ocidental: “En cuanto a mí, creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación”.<sup>15</sup> Ressalta aqui a concepção mimética da literatura que anima o projeto estético-literário de Carpentier, e que está detrás de boa parte das suas discussões sobre o real maravilhoso. É significativo que, ao referir-se à tarefa do escritor latino-americano – descrever a realidade que o circunda –, Carpentier proponha deixar-se “que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles”,<sup>16</sup> ressaltando, logo em seguida, a pesquisa documental que lhe haveria servido de base para a elaboração de *El reino de este mundo*, romance que versa sobre a independência do Haiti.

Embora a noção de maravilhoso nos remeta ao caráter insólito, e portanto, assombroso que a realidade latino-americana assumiria aos olhos de quem a contemple, a revelação desse aspecto dependeria da percepção do sujeito. Como já o indica a etimologia da palavra maravilhoso: “Em *mirabilia* está presente o verbo ‘mirar’: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos”.<sup>17</sup> Se num primeiro nível de definição

<sup>11</sup> Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”. In *Obras completas*, vol. 13 (México: Siglo XXI, 1983-90), 187.

<sup>12</sup> Chiampi, *O realismo maravilhoso*, 32.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>15</sup> Carpentier, “Prólogo a *El reino de este mundo*”. In *Obras completas*, vol. 2 (México: Siglo XXI, 1983-90), 17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>17</sup> Chiampi, *O realismo maravilhoso*, 48.

da noção de real maravilhoso o adjetivo maravilhoso aparece como um componente da realidade concreta experimentada no subcontinente latino-americano, num segundo nível, como afirmam Irleamar Chiampi e Alexis Márquez Rodríguez,<sup>18</sup> constitui também um produto da percepção – em muitos sentidos, deformadora – do sujeito. É dela que dependeria, em última instância, sua possibilidade de apreensão, de acordo com Carpentier:

[L]o maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.<sup>19</sup>

Vale notar que *revelação* é um dos termos preferidos com os quais Carpentier se refere à tarefa de descrever a realidade latino-americana, reforçando o substrato religioso já presente na etimologia do termo “maravilhoso”. Referindo-se especificamente às cidades latino-americanas, afirma Carpentier:

Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora - a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya la revelación de una ciudad. Difícil es revelar algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones apistolarias, de imágenes y enfoques personales.<sup>20</sup>

Essas ideias se concretizam de maneira exemplar numa série de textos em que o autor descreve, a partir de uma vista aérea, a paisagem amazônica.<sup>21</sup> Nesses textos, a contemplação e descrição da Amazônia – carregada de visualidade, densidade e eloquência – aparecem precisamente como uma revelação: Carpentier enfatiza a todo momento o assombro e a consequente dificuldade de representação que essa paisagem, por suas formas mesmas, suscitaria. E talvez seja também inspirado nessas ideias que, ao descrever a paisagem amazônica, o autor se refira à região como “mundo del génesis”, ecoando de maneira inequívoca não apenas as primeiras imagens, notadamente paradisíacas, construídas em torno do continente americano, mas também certos motivos convencionalmente associados ao *barroco*.<sup>22</sup> Nesse sentido, estabelece-se uma relação direta entre o caráter virgem, intocado e ignoto dessa paisagem, e o efeito maravilhoso que implicaria a sua descrição por parte do escritor. Mais do que isso, sugere-se que a paisagem amazônica teria permanecido à margem da história, da palavra escrita, e enfatiza-se o caráter eminentemente documental e ao mesmo tempo literário de qualquer esforço por descrevê-la.

\*\*\*\*\*

<sup>18</sup> Ibid. 33-5 e Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso*, 48-50.

<sup>19</sup> Carpentier, “Prólogo”, 15.

<sup>20</sup> Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Obras completas*, vol. 13, 21.

<sup>21</sup> Carpentier, “Visión de América”, *Obras completas*, vol. 3, 274-94. É interessante mencionar, a respeito desses textos, a tese desenvolvida por Roberto Gonzáles Echevarría em seu *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, de acordo com o qual o romance *Los pasos perdidos* (1953) – igualmente ambientado na Amazônia – seria a versão ficcional do diário, jamais concluído, no qual Carpentier pretendia relatar sua viagem à selva venezuelana, e do qual participariam esses textos; escritos e publicados individualmente na revista cubana *Carteles*, entre 1947-8. Cf. Roberto Gonzáles Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* (Madrid: Gredos, 2004).

<sup>22</sup> Referimo-nos aqui aos motivos religiosos e, particularmente, à diáda paraíso/inferno, que teóricos como Werner Weisbach atribuíram ao barroco. Cf. Werner Weisbach, *El barroco. Arte de la contrareforma* (Madrid: Espasa-Calpe, 1948). Soma-se a esse motivo a pulsão telúrica, o panteísmo e o primitivismo que críticos como Eugenio D’Ors e Helmut Hatzfeld associaram a essa estética, contraponto necessário do desdém pela vida presente, expresso na literatura barroca. Cf. Eugenio D’Ors, *Lo barroco* e Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre o barroco* (São Paulo: Perspectiva, 2002).

Toda essa discussão acerca do real maravilhoso, ainda muito vinculada aos diálogos que o autor estabelecia com o surrealismo francês à época em que escreveu *El reino de este mundo*,<sup>23</sup> iria desenvolver-se ao longo da ensaística de Carpentier cada vez mais no sentido da busca de uma *linguagem* capaz de inscrever a realidade latino-americana na literatura, tendo em vista a carência de referenciais culturalizados que permitissem traduzi-la para o leitor. Duas ordens de preocupações orientam Carpentier em suas reflexões a respeito: 1. o desejo de transportar, para a escritura, o mesmo efeito maravilhoso que produziria a contemplação da realidade latino-americana, como já indica o uso da palavra *revelação*; e 2. a busca de uma linguagem que fosse capaz de dotar nossa literatura de uma singularidade e uma originalidade compatíveis com a de sua realidade, dotando os latino-americanos também de uma identidade literária. E é aí que encontramos sua associação entre real maravilhoso e *barroco*, entendido como o “legítimo estilo del novelista latinoamericano actual”.<sup>24</sup>

Tal como o conceito de real maravilhoso, o conceito de *barroco* na ensaística de Carpentier aparece simultaneamente como um atributo da própria realidade latino-americana; como uma determinada forma de percepção e representação do real, supostamente característica do latino-americano – o que equivale a dizer, um atributo cultural; e, por fim, aos requisitos linguísticos a partir daí impostos à literatura – em outras palavras, a um projeto estético-literário.

Antes de mais nada, para Carpentier, o conceito de *barroco* está associado a uma série de traços formais que se observariam na própria realidade concreta de nosso continente, configurando, desde sua própria natureza – grandiosa, exuberante e convulsiva – à arquitetura de suas cidades – que fogem à ordem, ao estilo e ao bom gosto – uma paisagem essencialmente *barroca*:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura – eso no hay ni que demostrarlo –, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos.<sup>25</sup>

E se, para o autor, as próprias formas da natureza e da paisagem latino-americanas seriam barrocas, sua descrição não apenas requereria uma linguagem igualmente barroca, mas conduziria, necessária e espontaneamente, a um *barroquismo*: “Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico tamplado. Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo que se produce espontáneamente en nuestra literatura”.<sup>26</sup> Uma vez mais, estabelece-se uma relação quase direta entre linguagem e real.

Num segundo nível de definição, no entanto, a noção de barroco americano estaria associada a uma determinada forma de perceber e representar a realidade, a uma mentalidade ou, mais amplamente, um tipo de cultura. No esteio das reflexões de Eugenio D’Ors, Carpentier identifica o barroco como produto de um *espírito*, uma pulsão criadora característica de certas épocas e/ou formações histórico-culturais, espírito este que Eugenio D’Ors relaciona às noções de crise, mudança, transformação e inovação: “El barroco [...] se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación [...]”.<sup>27</sup> E é nesse sentido que a América Latina, pela mestiçagem cultural que a caracteriza – responsável por contínuas mutações e inovações – acabaria por engendrar um espírito tipicamente barroco no continente: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre [...]”.<sup>28</sup> Ao que acrescenta,

<sup>23</sup> Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso e “Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie”*. In *Historia y ficción en la novela hispanoamericana*, Alejo Carpentier et. al. (Caracas: Monte Ávila, 1984), 221-249.

<sup>24</sup> Carpentier, “Problemática de la actual novela latino-americana”, 41.

<sup>25</sup> Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Obras completas*, vol. 13, 189.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 191.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 179.

numa argumentação notavelmente tautológica: “Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo”.<sup>29</sup>

Para Carpentier, a realidade latino-americana seria barroca em sua essência, suscitando, quase espontaneamente, o uso de uma linguagem igualmente barroca para descrever-se. Alia-se a isso a pervivência de um certo espírito barroco no subcontinente, que o autor relaciona à sua história e à mestiçagem cultural que o caracterizaria. No entanto, Carpentier não deixa de reconhecer que a linguagem é artifício, referindo-se ao barroco também como uma série de procedimentos linguísticos *conscientemente* empregados pelo escritor na tentativa de traduzir as realidades latino-americanas. Para Carpentier, esse barroquismo estaria relacionado à necessidade de suprir, através da proliferação descritiva, a carência de referenciais culturalizados capazes de traduzir para a escritura, de tornar legível a realidade latino-americana:

La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. La palabra *ceiba* – nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman ‘la madre de los árboles’ – no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. [...] resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda [...] – para situarlo en lo universal.<sup>30</sup>

Nesse sentido, o *barroquismo* proposto por Carpentier explica-se diante da própria novidade representada pela realidade americana, que obrigaria o escritor a recorrer a toda uma cadeia de significantes para designar essa realidade, para descrevê-la ao leitor. De acordo com Irlemar Chiampi:

Carpentier destaca o privilégio linguístico-literário do escritor europeu, que opera dentro de um sistema de significantes, já instalados no repertório de referências do leitor. [...] se o leitor carece de referências (inatingíveis através da mera designação), é preciso construí-las, por um processo de semiose, ou uma cadeia de interpretantes que produza uma mimese adequada. A mimese dos objetos reais americanos, propõe Carpentier, não se consegue senão através da barroquização da escritura.<sup>31</sup>

Unindo de maneira exemplar, numa única formulação, as implicações de sua visão acerca da tarefa do escritor diante dessa realidade nova e o necessário recurso a um estilo *barroco* para descrevê-la, afirma o autor:

Y nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca.<sup>32</sup>

Se bem essas ideias apontam para uma concepção essencialmente mimética da literatura, fundada numa suposta transparência da linguagem – em outras palavras, na ideia de equivalência entre signos e referente –, o efeito dos procedimentos adotados por Carpentier em sua obra nos remetem, ao contrário, a uma concepção de linguagem fundada no princípio da arbitrariedade e,

<sup>29</sup> Ibid.,182.

<sup>30</sup> Alejo. “Problemática de la actual novela latino-americana”, 38-40.

<sup>31</sup> Chiampi, “Barroquismo e afasia em Alejo Carpentier”, *Barroco e modernidade*, 69.

<sup>32</sup> Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, 190.

portanto, na não referencialidade dos signos.<sup>33</sup> Com efeito, embora o descritivismo, a ostentação verbal e a proliferação observadas nas obras de Carpentier se associem a uma tentativa de abarcar a realidade com apetite mimético, seu efeito acaba por ser o de denunciar a impossibilidade de traduzi-la, cifrando, assim, a sua indizibilidade. Daí Irleamar Chiampi atribuir às suas obras um efeito afásico, cujo objetivo seria reproduzir o impacto causado na consciência europeia pelo descobrimento da América, em outras palavras: a dificuldade em encontrar uma linguagem capaz de apreender e representar a realidade americana, observada nas crônicas do descobrimento e conquista. Neste sentido, o efeito afásico que a crítica atribui à obra de Carpentier nos coloca, uma vez mais, diante da imagem paradisíaca construída em torno do continente durante o período barroco; imagem paradisíaca que, desde o próprio título, informa também a imagem que Euclides da Cunha constrói em torno da Amazônia.

### *Barroquismo e afasia em Um paraíso perdido*<sup>34</sup>

Um dos aspectos mais notáveis da linguagem dos romances de Carpentier é o seu descritivismo, particularmente o recurso à proliferação como estratégia descritiva;<sup>35</sup> característica que ele próprio atribui ao *barroco*, e que coloca no cerne de seu projeto estético-literário. Nas palavras de Irleamar Chiampi:

Na linhagem barroquista do realismo maravilhoso se destacam modos peculiares de tensionar a enunciação e problematizar o ato produtor da ficção. É muito frequente, por exemplo, a técnica de proliferação dos significantes, em que a distorção da linearidade do enunciado faculta singular combinação das funções de comunicação e de atestação do narrador. Como denúncia de uma situação narrativa constringedora, a retórica barroquista *quer dizer o indizível*; persegue com a multiplicação (ou distorção) dos significantes o *objeto indescritível*.<sup>36</sup>

Marcadamente visuais, suas descrições se caracterizam como um verdadeiro exercício de ostentação verbal, empregando uma série de recursos linguísticos destinados a amplificar a matéria descritiva. Como exemplo, poderíamos mencionar o recurso frequente às apóstrofes e perífrases, estendendo as frases e adiando o sentido; às inversões e hipérbatos, na maioria das vezes também empregados com o intuito de estender as frases, além de conferir movimento às suas descrições; os circunlóquios, sinonímias, heteronímias e metonímias, adiando a nomeação do objeto descrito; e, finalmente, às infundáveis enumerações, não raro acompanhadas pelo uso de anáforas e assíndetos.

Ora, não seria difícil encontrar esses mesmos recursos linguísticos nos textos que compõem *Um paraíso perdido*, sobretudo naqueles de vocação mais propriamente ensaística; em que aparecem de forma quase obsessiva. Nestes textos, salta à vista a proliferação descritiva, provocando no leitor um efeito de dispersão e desnorreamento, de perda do centro que

<sup>33</sup> Chiampi, “Barroquismo e afasia em Alejo Carpentier”, 67-80.

<sup>34</sup> Tomamos de empréstimo o título do ensaio em que Irleamar Chiampi analisa a relação entre o recurso a uma linguagem *barroquista* e o que identifica como um efeito afásico na obra de Carpentier, mencionado mais acima. A sugestão, óbvia, é de que a presença de uma linguagem *barroquista* nas descrições de Euclides da Cunha em torno da Amazônia – marcadas pela amplificação e a proliferação – se não visava produzir o mesmo efeito afásico pretendido por Carpentier, ao menos parece ter, como ponto de partida, a mesma noção de *indizibilidade* do referente.

<sup>35</sup> Vale a pena reproduzir, aqui, a definição que nos oferece Irleamar Chiampi sobre o conceito de proliferação: “A proliferação, enquanto procedimento retórico de aumento da matéria verbal, constitui uma variante da *amplificação*, ou amplificação artística do enunciado. [...] Formalmente, essa predileção pelo desenvolvimento da formulação linguística – típica de todas as estéticas maneiristas, segundo sugere Curtius – emprenha-se no desdobramento do enunciado por meio de circunlóquios, prosopopeias, apóstrofes e perífrases. Os métodos para dilatar, aumentar, expandir o discurso vinculam-se, além disso, à transformação da retórica em uma *techné* dotada de estatuto poético”. Cf. “A proliferação barroca em *Paradiso*”, *Barroco e modernidade*, 128. Para uma tipologia dos diferentes níveis de proliferação, ver também: Chiampi, “Aspectos do enunciado narrativo neobarroco (sobre Guillermo Cabrera Infante e Borges)”, *Barroco e modernidade*, 81-92.

<sup>36</sup> Chiampi, *O realismo maravilhoso*, 85.

constituiria o objeto da descrição: para Euclides da Cunha, afinal, a Amazônia é o objeto indescritível por definição. Referindo-se à dinâmica de destruição e reconstrução contínuas do rio Amazonas – devida à atividade erosiva que exerce sobre as suas próprias margens –, afirma ele:

Não se lhe apontam formações duradouras, ou fixas. [...] O baixio prestes recém-formado e aflorando à superfície, delinea-se, em contornos indecisos: define-se logo, vivamente; dilata-se e ascende, bombeando levemente nas águas; e na ilha que se gera, crescendo e articulando-se a olhos vistos, apontada de cabuchos, que se alongam e se retorcem à superfície, à maneira de tentáculos de um prodigioso organismo – desencadeia-se para logo a luta das espécies vegetais tão viva e tão dramática que nem lhe faltam no embaralhamento dos colmos, das hastes ou das ramagens revoltas, estirando-se, enredando e confundindo-se, todos os movimentos convulsivos de uma enorme batalha sem ruídos: dos aningaís, que consolidam o tijuco inconsistente com a infibratura dos rizomas estirados; aos mangues, que os suplantam e repelem para as bordas, em violentos e tumultuários bracejos; aos javaris altaneiros, que por sua vez recalcam os últimos expelindo-os para as margens apauladas, e senhoreando os tesos consistentes...<sup>37</sup>

Essa passagem constitui-se de duas únicas frases, sendo a segunda repleta de perífrases e apóstrofes. Nela, encontramos um total de 26 verbos, em diferentes modos, formas e tempos, cuja enumeração vem quase sempre acompanhada de algum advérbio. Desse total de verbos, nada menos do que 20, dentre os quais muitos são sinônimos perfeitos, aludem diretamente à ideia de movimento, alternando-se entre o gerúndio e o presente histórico, ambos tempos verbais destinados a trazer o tempo da descrição para o tempo do leitor; questão importante do ponto de vista da relação que, assim como Carpentier, Euclides da Cunha irá estabelecer entre a sua escritura e o efeito provocado pela paisagem descrita sobre o espectador, como comentaremos mais à frente. Note-se, por fim, o uso das reticências para fechar a frase, sugerindo a possibilidade de prosseguimento da descrição; metáfora para a grandiosidade, expansão e transformação contínuas da paisagem descrita, incapaz de ser captada em sua totalidade e movimento convulsivo através de palavras.

Passagens como essa abundam na obra de Euclides da Cunha e evidenciam o caráter eminentemente literário de *Um paraíso perdido*: mais do que uma série de documentos sobre a Amazônia, esses textos se apresentam como uma mistura de diário de viagem e reflexão, regada a voos poéticos. Pese o apetite mimético que se observa nesses textos, o seu caráter descritivo está longe da objetividade científica que o autor pretendeu dar a *Os sertões*. Ao contrário, de maneira mais evidente que nesta última obra, qualquer conteúdo documental que se poderia atribuir a *Um paraíso perdido* sucumbe completamente ao seu aspecto literário: o aparente realismo de suas descrições esconde um cuidadoso esforço de cifrar, através da linguagem, a aparência tortuosa e convulsiva da paisagem amazônica.

Outra característica marcante da linguagem empregada por Euclides da Cunha em seus textos amazônicos, e amiúde associada ao *barroco*, é o recurso frequente à antítese e ao paradoxo, também presente em *Os sertões*. Associando a dinâmica da natureza às características que impõe à ocupação humana na região, afirma o autor: “Diante do homem errante a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário, que planeie submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-no, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o”.<sup>38</sup> Essas antíteses e paradoxos têm sua expressão mais eloquente no recurso à diáda paraíso/inferno para caracterizar a Amazônia, verdadeiro “paraíso diabólico”,

<sup>37</sup> Euclides da Cunha, “Terra sem história: impressões gerais”, *Um paraíso perdido*, 31.

<sup>38</sup> Euclides da Cunha, “Terra sem história”, 35.

nas palavras do autor.<sup>39</sup> Uma vez mais, e à luz do que observamos na obra de Alejo Carpentier, Euclides da Cunha emprega um motivo não apenas caro ao *barroco*, mas igualmente presente nas crônicas da conquista e colonização da América.

Os diálogos entre o *barroquismo* proposto por Carpentier e a obra de Euclides da Cunha, no entanto, vão além do recurso a esses procedimentos: é a relação entre sua linguagem e os traços mais gerais que Euclides da Cunha atribui à Amazônia que mais o aproxima do escritor cubano. O que observamos em *Um paraíso perdido* é o mesmo paralelismo entre linguagem empregada e paisagem descrita que está no cerne da discussão de Carpentier acerca do *barroco*; paralelismo que, ademais, parece fundar-se num desejo de produzir no leitor o mesmo assombro que essa paisagem provocaria no observador.

A sugestão de um necessário paralelismo entre *barroquismo* linguístico e um eventual *barroquismo* da paisagem descrita que observamos em *Um paraíso perdido*, confirma-se nos comentários de Euclides da Cunha à obra de Alberto Rangel, *Inferno Verde* (1908), igualmente dedicada à Amazônia:

Linhas nervosas e rebeldes, riscadas ao arrepio das fórmulas ordinárias do escrever, revelam-nos, graficamente visíveis, as trilhas multítrvias e revoltas e encruzilhadas lançando-se a todos os rumos, volvendo de todas as bandas, em torcicolos, em desvios, em repentinos atalhos, em súbitas paradas, ora no arremesso de avanços impetuosos, ora de improviso, em recuos, aqui pelo clivoso abrupto dos mais alarmantes paradoxos, além, desafoadamente retilíneas, pelo achanado e firme dos conhecimentos positivos de uma alma a divagar, intrépida e completamente perdida, entre resplendores.<sup>40</sup>

Nessa passagem – em que de resto há uma clara intenção de mimetizar a linguagem do próprio Alberto Rangel – o caráter *nervoso* e *rebelde* atribuído à sua escritura cifraria, *graficamente*, o caráter enrevesado e mutante da própria paisagem amazônica. Ademais, Euclides da Cunha define a linguagem deste autor como contrária às *fórmulas ordinárias do escrever*, permitindo-nos cogitar, se por essa expressão se entende *padrões clássicos ou neoclássicos de escritura*, a possibilidade de uma associação implícita entre essa linguagem e um certo *barroquismo*. Assim como em Carpentier, portanto, Euclides da Cunha explica e justifica a linguagem empregada por Alberto Rangel como subproduto, quase espontâneo, da realidade descrita.

Ora, o recurso à proliferação descritiva em *Um paraíso perdido* coaduna-se perfeitamente com a grandiosidade e a exuberância que, ao longo dos textos que compõem essa obra, Euclides da Cunha atribui à paisagem amazônica: “grandiosidade”, “enormidade”, “exuberância” e “soberania” são termos recorrentes nesses textos. E, uma vez mais, é o próprio autor quem parece indicar esse paralelismo; atribuindo o caráter eloquente, ostensivo e hiperbólico de sua linguagem, ademais, ao desafio à capacidade de apreensão e representação que, *por seu caráter maravilhoso*, representaria essa paisagem:

É que o grande rio, malgrado sua monotonia soberana, evoca em tanta maneira o maravilhoso, que empolga por igual o cronista ingênuo, o aventureiro romântico e o sábio precavido. [...] Há uma hipertrofia da imaginação no ajustar-se ao desconforme da terra, desequilibrando-se a mais sólida mentalidade que lhe balanceie a grandeza.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Ibid., 35.

<sup>40</sup> Euclides da Cunha. “Inferno verde”, *Um paraíso perdido*, 201-2.

<sup>41</sup> Euclides da Cunha. “Terra sem história”, 27.

Com efeito, diante da paisagem amazônica: “As verdades desfecham em hipérbolos”.<sup>42</sup>

Somando-se a isso, todo o rol de verbos, substantivos e adjetivos que articula para descrever a paisagem amazônica – dos quais a descrição do rio evocada acima é excelente exemplo –, assim como o recurso frequente às inversões e hipérbatos, parecem haver sido cuidadosamente escolhidos de maneira a mimetizar as características da paisagem. Praticamente todos os termos, naquela descrição, remetem-nos ao caráter convulsivo, instável e caótico que Euclides da Cunha atribui à paisagem amazônica; cifrando-se, ademais, numa extensa e enviesada frase, a própria dificuldade de apreensão e representação que esse caráter conferiria à Amazônia. Com efeito, nesse “território em marcha”, marcado pela mais perfeita “desordem”, onde o homem, um “intruso impertinente”, estaria ainda “amansando o deserto”, a paisagem: “Agita-se, vibra, arfa, tumultua, desvaira. [...] sua fisionomia altera-se diante do espectador imóvel. [...] E, ainda sob o aspecto secamente topográfico, não há fixá-la em linhas definitivas”.<sup>43</sup> A proliferação descritiva aparece, assim, como metáfora para a indizibilidade do objeto descrito, para o caráter sublime da paisagem amazônica, ao mesmo tempo em que reproduz no leitor o assombro produzido por sua contemplação. De acordo com Roberto Ventura:

Toda cartografia ou interpretação da Amazônia não passariam, para Euclides, de tentativas de captação de um objeto em mutação constante. O estilo e a cognição giram, em seus ensaios amazônicos, como espirais em torno do inapreensível. A vegetação labiríntica e o emaranhado dos rios encontravam expressão em uma sintaxe igualmente sinuosa. A opulência da floresta se recriava no vocabulário luxurioso.<sup>44</sup>

Por fim, também as antíteses e paradoxos, mais do que simples recurso linguístico, aparecem nos textos de Euclides da Cunha como característica da própria realidade amazônica, seja pela dinâmica de destruição e reconstrução que caracterizaria sua natureza, seja pela contradição entre a grandiosidade e exuberância dessa natureza, e as condições de vida, miseráveis, do homem que ali habita.

*Um paraíso perdido* parece dominado por um impulso descritivo, impulso que engendra um certo *barroquismo*. Esse *barroquismo*, sugere Euclides da Cunha, justifica-se pelas próprias características da paisagem amazônica, a qual parece pretender espelhar com sua linguagem. Caberia no entanto analisar porque a paisagem amazônica levaria a esse impulso descritivo, ou seja: que características dessa paisagem explicariam o efeito de assombro e maravilha que provoca no espectador. E aqui, talvez, esteja o aspecto mais decisivo da aproximação que estamos buscando traçar entre as ideias de Carpentier e a prática de Euclides da Cunha.

Para Euclides da Cunha, a Amazônia se apresenta como “terra ignota”. De acordo com o autor, a paisagem amazônica – “primitiva”, “bárbara”, “bravia” e “desértica” – seria um território desconhecido, intocado pelo homem, pela palavra, pela ciência:

A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo. Anula-a a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados, adscrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traço de seus aspectos imutáveis. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Ibid., 27.

<sup>43</sup> Euclides da Cunha. “Inferno verde”, 203.

<sup>44</sup> Ventura, “Visões do deserto”, 75-6.

<sup>45</sup> Euclides da Cunha. “Inferno verde”, 201.

Efetivamente, em Euclides da Cunha: “Selva e sertão são vistos como desertos por seu isolamento geográfico e povoamento rarefeito, e sobretudo por serem territórios ainda não explorados pela ciência [...]”.<sup>46</sup> E é significativo, nesse sentido, que um de seus ensaios mais eloquentes se intitule “Terra sem história”, título que, por si só, resume o caráter ignoto e intocado, virgem enfim, que o autor irá atribuir à Amazônia.

Tal como em Carpentier, esse caráter ignoto não apenas torna a descrição da paisagem amazônica um imperativo, mas sua contemplação mesma uma verdadeira revelação, com toda a carga de maravilha e religiosidade que estão implicadas neste termo: “Euclides descreveu o sertão baiano e a selva amazônica como paisagem fantástica ou maravilhosa, que paralisa o observador, tomado por um misto de terror e êxtase, de desilusão e deslumbramento, frente ao desconhecido”.<sup>47</sup> É o que parece indicar-nos Euclides da Cunha ao utilizar a metáfora da esfinge para referir-se à Amazônia, apontando, logo a seguir, o deslumbramento que provocaria sua contemplação: “Imagine-se, entretanto, uma inteligência heróica, que se afoite a contemplar, de um lance e temerariamente, a esfinge. Titubeará na vertigem do deslumbramento”.<sup>48</sup>

A sugestão de uma associação entre virgindade e, portanto, novidade, e o efeito de assombro suscitado pela revelação dessa paisagem aos olhos do espectador, é reforçada pela associação da Amazônia com o gênese, no que coincide incrivelmente com os termos com que a descreve Carpentier: “Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do *Gênesis*”.<sup>49</sup> E é de notar-se que, assim como em Carpentier, esse efeito maravilhoso, esse *verdadeiro milagre* produzido pela contemplação da paisagem amazônica – e que também Euclides da Cunha, preocupado em retratar as realidades brasileiras, parece estar buscando transportar para a literatura – não poderia ser captado senão através de uma certa predisposição ou acomodação do olhar: “Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira. [...] Porque o que se me abria às vistas desatadas, naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente), uma página inédita e contemporânea do *Gênesis*”.<sup>50</sup> O que tornaria sua descrição não apenas inelidível, como diria Carpentier, mas também um longo e difícil exercício de buscar palavras para o inominado, o indizível; dificuldade de apreensão e representação que, também aqui, nos remete à toda a tradição da literatura de viagem formada em torno ao Brasil, citada com bastante frequência por Euclides da Cunha: “Tal confronto com a natureza é mediado pela leitura dos cronistas e viajantes, com suas visões fantásticas e fabulosas [...]”.<sup>51</sup> Em *Um paraíso perdido*, o caráter sublime da paisagem não se pode explicar senão em sua relação com o divino, e a desmesura da paisagem cifra-se, decorosamente, na desmesura da própria linguagem.

Finalmente, retomando os comentários de Euclides da Cunha à obra de Alberto Rangel, caberia notar a correlação que estabelece o autor entre o caráter ignoto e assombroso da paisagem amazônica e o caráter igualmente novo, assombroso, da linguagem empregada por Alberto Rangel:

O *Inferno verde*, a começar pelo título, devia ser o que é: surpreendente, original, extravagante; feito para despertar a estranheza, o desqu coaster e o antagonismo instintivo da crítica corrente, da crítica sem rebarbas, sem arestas rijas, lisa e acepilhada de ousadias, a traduzir, no conceito vulgar da arte, os efeitos superiores da cultura humana. Porque é um livro bárbaro. Bárbaro, conforme o velho sentido clássico: estranho. [...] A sua impressionabilidade artística tentou abranger o conjunto da terra e surpreender-lhe a vida maravilhosa. Deve assombrar-nos.<sup>52</sup>

---

<sup>46</sup> Ventura, “Visões do deserto”, 65.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 64.

<sup>48</sup> Euclides da Cunha. “Inferno verde”, 201.

<sup>49</sup> “O inferno verde”, 203.

<sup>50</sup> Euclides da Cunha. “Amazônia: a gestação de um mundo”, *Um paraíso perdido*, 4.

<sup>51</sup> Ventura, “Visões do deserto”, 71.

<sup>52</sup> Euclides da Cunha. “Inferno verde”, 202.

Linguagem cuja ruptura com os padrões tradicionais de escritura, elogiada por Euclides da Cunha, não apenas nos faz pensar na possibilidade de associar esse caráter novo e assombroso com um certo *barroquismo*, mas parece remeter-nos, ainda, ao problema da busca de uma originalidade, ou, em outras palavras, de uma identidade literária brasileira. Para ele, Alberto Rangel “[i]nverteu, sem o querer, os cânones vulgaríssimos da arte. [...] O crítico das cidades que não compreender este livro será o seu melhor crítico. Porque o que aí é fantástico e incompreensível não é o autor, é a Amazônia...”<sup>53</sup> Trata-se, como se vê, não apenas de inscrever a paisagem amazônica na literatura, mas da busca de uma linguagem que seja, ao mesmo tempo, capaz de mimetizar essa paisagem, reproduzindo o efeito de assombro e maravilha causado por sua contemplação no leitor, e que se afigure tão nova e original quanto ela, rompendo com certas regras pré-fixadas de escritura. Daí que, ao comentar sobre os problemas com que se defrontaria a crítica literária brasileira ao deparar-se com obras como *Inferno verde*, afirme Euclides da Cunha:

Antes de o exercitar [nosso conceito crítico] em trabalhos desta espécie, *cujá aparência anômala lhes advém de uma profunda originalidade*, cumpre-nos não esquecer o falso e o incaracterístico da nossa estrutura mental [...]. Pensamos demasiado em francês, em alemão, ou mesmo em português. Vivemos em pleno colonato espiritual [...]. Desde a construção das frases ao seriar das idéias, respeitamos em excesso os preceitos das culturas exóticas, que nos deslumbram - e formamos singulares estados de consciência, a priori, cegos aos quadros reais da nossa vida, por maneira que o próprio caráter desaparece-nos, folheado de outros atributos, que lhe truncam, ou amortecem, as arestas ordinárias.<sup>54</sup>

E conclui: “Para os novos quadros e os novos dramas, que se nos antolham, um novo estilo, embora o não reputemos impecável nas suas inevitáveis ousadias”.<sup>55</sup>

### Paraísos perdidos, passos reencontrados

Se é que é possível estabelecer qualquer relação entre a obra de Euclides da Cunha e algum projeto estético-literário, a associação mais óbvia talvez fosse com o realismo-naturalista, precisamente aquele a que iria se contrapor Carpentier ao formular seu conceito de real maravilhoso; ainda que, como vimos, tampouco se possa negar a persistência de certo realismo na obra do autor. Ainda assim, *Um paraíso perdido* apresenta uma série de traços formais e procedimentos que de fato engendram um *barroquismo* linguístico, do qual Euclides da Cunha parece inclusive estar bastante consciente; assim como do efeito afásico que, na tentativa de cifrar a maravilha da paisagem amazônica, acabaria por produzir.

Além disso, há uma profunda coincidência entre as ideias de Carpentier e as de Euclides da Cunha com respeito às relações entre linguagem empregada e paisagem descrita. Ora, ambos os autores justificam a sua própria prática de escritura sugerindo um necessário paralelismo entre linguagem e referente; referente que, ademais, descrevem em termos que nos remetem aos próprios traços formais convencionalmente atribuídos ao *barroco*. No lugar de documentar essa paisagem, Euclides da Cunha busca espelhar suas características através da linguagem empregada, estabelecendo-se um paralelismo entre o caráter convulso da paisagem amazônica e o caráter convulso de sua própria linguagem; a mimese se dá através da forma, não do conteúdo das suas descrições.

<sup>53</sup> Ibid., 202.

<sup>54</sup> Euclides da Cunha. “Inferno verde”, 207.

<sup>55</sup> Ibid., 207.

Por fim, tanto o escritor cubano, como Euclides da Cunha empregam também motivos característicos da estética barroca, aludindo às imagens paradisíacas construídas em torno da América pelos cronistas do descobrimento e da conquista. Essas alusões revelam um certo desejo de regresso ao “primitivo” bastante característico da literatura da época, tanto secular como religiosa, presente desde os títulos que os autores elegem para suas obras: *Um paraíso perdido*, no caso de Euclides da Cunha – referência a *Paradise Lost* (1667), de Milton – e *Los pasos perdidos* (1953), no caso do único romance que Alejo Carpentier ambientou na Amazônia – referência à obra de mesmo título na qual André Breton reúne os textos de sua época dadaísta, o movimento de vanguarda que de maneira mais veemente defendeu o primitivismo.

Embora esse primitivismo apareça de maneira problematizada em ambos os autores – como o indica o acréscimo do artigo indefinido *um* a *Paradise Lost*, no caso de Euclides da Cunha, ou o desfecho disfórico de *Los pasos perdidos*, no caso de Carpentier –, o recurso a essas referências nos remete a uma temática chave da literatura latino-americana: os impasses e dilemas dos “avanços da civilização” sobre a “barbárie” latino-americana. Ora, a presença dessa temática na obra de dois escritores separados temporal e espacialmente, longe de constituir uma coincidência, justifica-se se consideramos o problema de fundo que Alejo Carpentier, Euclides da Cunha e tantos outros escritores latino-americanos parecem ter em mente ao escrever suas obras: a necessidade de inscrever a América Latina na literatura. Como vimos, ao formular seu projeto estético-literário, a principal preocupação de Alejo Carpentier é revelar as realidades americanas, traduzi-las, com tudo o que contêm de singular e original, para a literatura; unindo ao imperativo do referente o da busca de uma linguagem não apenas apropriada, como igualmente original à sua paisagem. Guardadas as devidas proporções, não parecem estar muito distantes disso as preocupações de Euclides da Cunha, cujo objetivo último – logrado em *Os sertões*, e inacabado em *Um paraíso perdido* – parece ser trazer à luz a realidade desses rincões de nosso território, incorporando-os tanto ao imaginário, quanto ao “progresso nacional”; esforço em meio ao qual, como vimos, a busca de uma linguagem capaz de traduzi-las parece apontar, também, para uma busca de originalidade que coroaria a afirmação de uma identidade brasileira.

Não se deve, no entanto, exagerar a coincidência entre os dois autores. Com efeito, se Carpentier parece oferecer uma concepção mimética de literatura e, mais do que isso, não problemática de linguagem, sua produção ficcional acaba por trazer à tona uma plena consciência de suas limitações, do hiato que, por sua própria natureza, distancia signos e referente. No caso de Euclides da Cunha, essa consciência restringe-se a reconhecer as limitações da linguagem diante do sublime. Além do mais, Euclides da Cunha atribui a dificuldade de apreensão e representação que nos ofereceria a paisagem amazônica pelo fato de *ainda* não ter sido revelada pela ciência. Por fim, embora Euclides da Cunha problematize a dicotomia entre barbárie e civilização em certos momentos, tampouco descrê da civilização, da noção de progresso: como aludíamos, tratava-se não apenas de incorporar a Amazônia ao imaginário, mas também ao *progresso* nacionais. Embora mantenha a dicotomia entre civilização e barbárie, Carpentier procura inverter os termos da equação, expressando um certo desejo de regresso ao “primitivo” que, no entanto, o próprio autor problematiza ao longo de suas obras.

Apesar de sua heterogeneidade genérica e aspecto documental, *Um paraíso perdido* não se limita a empregar técnicas características da literatura de ficção e da poesia: mais do que isso, trata-se de uma obra que cifra a indizibilidade mesma do objeto descrito. Em *Um paraíso perdido*, o *barroquismo* linguístico de Euclides da Cunha sobrepõe-se ao apetite mimético e à confiança na linguagem/ciência que encontramos em *Os sertões*, dando vazão a uma representação da Amazônia que se aproxima notavelmente da que elaboraram escritores como Alejo Carpentier, José Eustasio Rivera e outros. Diante da paisagem amazônica, afinal, as “verdades” que tanto perseguiram o positivismo e o realismo-naturalista “desfecham-se em hipérboles”.