

## UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DE TRÊS POEMAS DE EUCLIDES DA CUNHA

Ricardo Gessner<sup>1</sup>

**RESUMO:** Normalmente Euclides da Cunha é associado a seu livro mais famoso: *Os sertões*. Devido ao modo como a linguagem é articulada, muitos críticos classificam essa prosa como “poética”, ressaltando seus efeitos estéticos; outros, até mesmo identificam uma constante métrica em alguns trechos, estruturando-os em versos. Sua obra também se estende a outros escritos, inclusive poemas, cuja projeção em estudos sobre o autor é menor. Em vista disso, o presente artigo propõe-se a apresentar, analisar e discutir três poemas de Euclides da Cunha, selecionados em virtude de suas particularidades temáticas, assim como de apresentarem aspectos que vão aparecer de maneira mais desenvolvida n’*Os sertões*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Poesia; Euclides da Cunha.

**ABSTRACT:** Euclides da Cunha is usually associated with his most famous work: *Os sertões*. Because of its language, many critics classify that prose as “poetic”, emphasizing its aesthetic effects. Others can even identify a metric constant in some excerpts, structuring them into verse. But Euclides da Cunha’s works also extends to other kinds of writings, including poems, which received less attention in studies about the author. Thereby, this paper proposes to present, analyze and discuss three poems by Euclides da Cunha, selected by its thematic peculiarities, as well as it presents aspects that will be developed in *Os sertões*.

**KEY-WORDS:** Brazilian literature; Poetry; Euclides da Cunha

### Introdução

Pronunciar o nome Euclides da Cunha (1866 – 1909) é subentender *Os Sertões*. Para alguns, o nome também se estende a uma vida polêmica, de um engenheiro militar, um franzino inquieto que foi assassinado por Dilermando de Assis, numa espécie de confronto à *la* prestação de contas. A remissão à grandiosa obra publicada em 1902 é praticamente automática. Mas, como disse Gilberto Freyre, em *Perfil de Euclides e outros perfis*, “não se deve concluir que Euclides tenha sido um desses autores de obra única e gloriosa da qual se tornam, pelo resto da vida e depois de mortos, uma espécie de maridos de professora” (2011, p. 31). A obra euclidiana, ademais d’*Os Sertões*, inclui livros ensaísticos também importantes, apesar de menos conhecidos, como *Contrastes e Confrontos*, publicada em 1907, ou *À margem da história*, de 1909; ademais do gênero ensaístico, a obra euclidiana abrange diários,

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp; Doutorando em Teoria e História Literária pela Unicamp. Professor Colaborador pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). E-mail: rigessner@yahoo.com.br

como *Canudos: diário de uma expedição*, compilação publicada em 1939, bem como correspondências, artigos de jornal e... poesia.

Como poeta, Euclides da Cunha é largamente saudado pela poeticidade da prosa de sua obra magna, onde através de oximoros descreve-se “poeticamente” a paisagem geográfica, bem como qualifica figurativamente as imagens dos sertanejos, jagunços e seus caracteres psicológicos, com fortes traços de literariedade. É dele o paradoxo *Hércules-Quasímodo*, reunião da beleza e força de um herói grego, junto à feiura e fraqueza de um personagem da literatura francesa, para caracterizar o sertanejo.

O jogo antitético percorre uma escala inteira de variações. O famoso oxímoron *Hércules-Quasímodo* (...) não é exemplo muito raro em Euclides: pertencem à mesma família paraíso tenebroso, sol escuro, tumulto sem ruídos, carga paralisada, profecia retrospectiva, medo glorioso, construtores de ruínas, etc (MEYER, 2008, p. 231).

Afrânio Coutinho talvez tenha dado o passo mais radical ao enquadrar *Os Sertões* não como obra de cunho ensaístico, mas de ficção: para além de um estudo geográfico, antropológico ou sociológico, trata-se de um romance épico, cujo antepassado mais ilustre é a *Iliada*. Até mesmo Paulo Leminski vê n’*Os Sertões* a estrutura de um gigantesco haikai: cada capítulo – A TERRA; O HOMEM; A LUTA – representaria analogamente, a estruturação de versos de um haikai: no primeiro verso temos um dado da natureza; no segundo, um evento dentro desse dado; por último, a síntese entre a relação da instância natural com o evento nela inserido.

Entre nós, análogo possível seria Euclides da Cunha, como Bashô, um ex-militar: Euclides pertenceu, em fins do Império, a uma brilhante turma de cadetes do Exército brasileiro, daquele Exército positivista, abolicionista, anticlerical e republicano, que moldou os destinos do Brasil, até tomar o poder, em 1964.

Tenente e engenheiro, Euclides, construtor de pontes, como Bashô era superintendente de águas, fez um haikai chamado *Os sertões*, uma *íliada* positivista de quinhentas e quarenta páginas, dividida em três partes: *A TERRA / O HOMEM / A LUTA* (LEMINSKI, 2013, p. 98).

E mais do que isso, Décio Pellegrini, em seu recente livro *Minhas lembranças de Leminski* (2014), relata sobre o poeta curitibano:

Leminski ordena de dedo em riste:

- Então, diga o que é para você um grande livro!

- *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Leminski volta a suspirar fundo.

- E, é um grande livro. Gosto muito da primeira parte, “A Terra”.

Pé Vermelho nem acredita:

- Você gosta da *primeira parte*? Aquele palavrório geológico? É a parte mais chata, aliás, chatíssima!!

- Para você – diz Leminski. Você leu só as informações, procurando ação, mas as ações da Terra são pouco perceptíveis. O planeta gira e a gente nem percebe. Eu li o ritmo das palavras, aquele intricado verbal quase mineral de tão áspero. É a prosa mais densa da literatura brasileira e, por isso mesmo, rejeitada por tantos e apreciada por poucos – conclui sorrindo para o copo, bebe e bate o copo na mesa, encerrando o assunto. (PELLEGRINI, 2014 p. 55).

A “fala” de Leminski surpreende a maioria dos que leem, leram ou lerão *Os sertões*. De fato, a primeira parte do livro, intitulada “A Terra” é a mais rechaçada pelo público leitor, não apenas pelos “erros geográficos”, mas principalmente pela linguagem empolada, técnica e difícil de penetrar. Por outro lado, a “fala” de Leminski aponta para outro atributo largamente elucidado pela crítica euclidiana: a poeticidade – a estruturação e articulação da linguagem, a busca pela palavra rara, científica; os jogos antitéticos e o uso das mais variadas figuras de linguagem; enfim, diversos atributos que constituem uma linguagem – aproveitando o ensejo para citar Leminski – uma linguagem em “alta voltagem”, ou seja, sua evidente articulação.

Ao abordar a poeticidade d’*Os Sertões*, os passos mais extremos foram dados por Guilherme de Almeida e Augusto de Campos. Ambos procuraram trechos cuja metrificação é mais evidente, transpondo excertos do texto euclidiano para versos. Guilherme de Almeida originalmente publicou seu “A poesia de ‘Os sertões’” no jornal Diário de S. Paulo. Expõe trechos cujo recorte é possível estabelecer uma metrificação fixa, principalmente em decassílabos e alexandrinos, assim como trechos cuja metrificação é livre. Num dado momento, Guilherme de Almeida afirma que o mais importante em Poesia não é a metrificação, mas o Ritmo. Corroborar, portanto, a “fala” anterior de Leminski, ao declarar ter lido o *ritmo* das palavras:

Mas, poesia não é apenas verso. Antes e acima da medida está o Ritmo, que é, como Deus, primeiro. Poesia é, essencialmente, Ritmo no sentir, no pensar e no dizer. Nem só de metro vive ela, como nem só de pão vive o homem. Vive, principalmente, de imagens, como principalmente, vivemos de sonhos. A imagem é a luz que projeta o verso. (ALMEIDA, 2002, p. 211).

Augusto de Campos, por sua vez, publica seu estudo “Transertões” no caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo*, em 03 de Março de 1996, e posteriormente no volume *Os Sertões dos Campos – duas vezes Euclides* (1997). Após render suas homenagens a Guilherme de

Almeida, Augusto de Campos elenca uma série de excertos cuja metrificaco, figuras de linguagem, e elementos de articulação poética da linguagem é evidente. No final de “Transertes” Augusto de Campos “compe” alguns poemas utilizando alguns dos “versos” selecionados d’*Os sertes*, inclusive explorando recursos de disposição gráfica.

Apesar da evidente poeticidade, a crítica atm-se a exalt-la principalmente n’*Os sertes*. Mas Euclides da Cunha escreveu, sim, em versos e inclusive foi antologizado por Manuel Bandeira, em sua *Antologia de poetas bissextos contemporâneos*, publicada em 1946. A menor atenção dada aos seus versos deve-se a inúmeros fatores, dentre eles sua parca circulação, bem como a difícil acessibilidade a eles. Euclides da Cunha escreveu poemas num caderno, intitulado *Ondas* (entre 1883 e 1884), e publicou alguns em jornais ao longo de sua vida. Somente em 2009 veio a público o volume *Euclides da Cunha – Poesia Reunida*, organizado por Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman, em que traz toda a produção em versos de Euclides da Cunha, inclusive diferentes versões de um mesmo poema.

Passados cinco anos dessa publicação, ainda pouco se fala sobre a poesia euclidiana. Este trabalho, frente a isso, tem como proposta interpretar alguns poemas de Euclides da Cunha, apresentando alguns aspectos característicos de sua escritura, que vão, inclusive, culminar n’*Os sertes*, e que são largamente celebrados pela crítica.

Como apontam os organizadores Bernucci e Foot, de todo acervo de poesia euclidiano, *Ondas*  o único que mantm “certa unidade de composição” (BERNUCCI et FOOT, 2009, p.25). Mas algumas curiosidades circundam esse volume. Trata-se de um caderno, cuja datação dos poemas nele registrados se estende de 1883 a 1884. Desse período aos dias de hoje, alguns poemas se perderam. Além disso, no frontispício do caderno há uma anotação do próprio Euclides dizendo: “Eu tinha 15 anos / Contm, pois, a tua ironia, quem quer que sejas...” (CUNHA, 2009, p. 49) – espécie de advertência a um possível leitor. Em seguida, na folha de rosto, estão as seguintes anotações, datadas de 1906: “– Ondas. Primeiras poesias – de Euclides Cunha – Rio de Janeiro – 1883 – 14 anos de idade *obsv.(sic) fundamental, para explicar a série de absurdos que há nestas páginas. 1906 – Euclides*” (CUNHA, 2009, p. 51). Se Euclides da Cunha escreveu esses poemas entre 1883 e 1884, ele não teria 14 nem 15 anos de idade, mas contaria com 17, 18 anos. Não se sabe se o lapso  proposital ou não. Além disso, chama a atenção a preocupação em desculpar-se pela “imaturidade” não apenas da idade, mas dos próprios poemas, o que sugere uma projeção a um possível leitor.

Por todo o livro, aliás, Euclides da Cunha cerca-se de “autocríticas” quando menciona algum poema. Na maior parte das notas ao longo de *Ondas*, escritas de próprio punho, o autor refere-se aos seus poemas como “pobre poesia, ingênuos” ou se auto-ironiza pondo em dúvida a validade poética do texto, como em nota ao poema “Tiradentes...”: “Escrevi esta **poesia (?)** num momento de febre...” (CUNHA, 2009, p. 92, grifo nosso). Isso demonstra que, apesar de não terem vindo a público durante sua vida, Euclides tinha consciência de que seus poemas poderiam ser lidos posteriormente, principalmente se levarmos em conta a nota datada de 1906, na folha de rosto do caderno. Ora, em 1902 havia sido publicado *Os sertões*; em 1906, portanto, Euclides era já conhecido do grande público. Não é à toa a sua preocupação.

### **Alguns poemas**

Ao invés de buscar uma classificação para os poemas euclidianos, se pendem para o Romantismo, se flertam com Castro Alves ou Charles Baudelaire, não é do escopo deste trabalho essa verificação. O que aqui se pretende é apresentar alguns de seus poemas, estabelecendo-os como ponto de partida para uma interpretação *à posteriori*, conjugando um fio condutor temático. Como ponto de partida, portanto, vejamos o seguinte poema:

Ironia... (?)

Como os tufões que rolam do infinito  
E rebramem na frente das maretas  
Da rocha assim no peito de granito  
Bramavam, batendo, as picaretas...

De cada malho audaz se erguia um grito  
As alavancas fortes, férreas, retas  
Tombavam, firmes com fragor maldito –  
Dos pulsos dos viris, rijos atletas!

Lançaram fogo à mina e nesse instante  
Um som ásp’ro – rasgado, retumbante –  
Bramiu por entre a vastidão sombria...

Dissipou-se a fumaça... ouviu-se um brado  
– Gemia um operário, ensanguentado!...

Num riso imenso a pedra se entreabria!...

(CUNHA, 2009, p. 70).

De imediato, dir-se-ia que se trata de um soneto, cuja última estrofe aparece truncada – o último verso em separado corroborando as reticências do verso anterior. O poema todo é em decassílabo, com o respectivo esquema rímico: ABAB ABAB CCD EED. Remonta-se a certa tradição cuja valorização pelas formas fixas é evidente, mas de imediato, enquadrar o poema num movimento específico é arriscado.

Escrito em 10 de Novembro de 1883, época em que o Realismo literário dava seus primeiros passos no contexto brasileiro, movimento, inclusive, avesso à escrita de versos, arriscar-se-ia classificar o poema como Romântico de vertente social, afeito a um Castro Alves ou a um Fagundes Varela, pois, a princípio, parece retratar as condições precárias dos trabalhadores nas pedreiras. A última estrofe evidencia tal aspecto, ao explicitar o operário ferido, consequência de uma operação mal sucedida de “lançar fogo à mina” (9º verso). Olhemos mais de perto.

A primeira estrofe traz uma curiosa associação: a do vento – “tufões” – com a “rocha”, dois elementos da natureza bastante distintos. Da mesma forma que o vento contra as “maretas” (pequenas formações de ondas marítimas) emite um som evidente – “...os tufões que rolam do infinito / e **rebramem** na frente das maretas” – o mesmo se passa com as pedras: “da rocha assim no peito de granito / **bramavam**, batendo, as picaretas...”<sup>2</sup>. Note que o autor utiliza-se do mesmo verbo, “bramir”, para explicitar tanto o som emitido pelo impacto do vento e da picareta, bem como para construir uma analogia entre os dois fenômenos. O termo “como”, funcionando como conjunção subordinada comparativa corrobora essa perspectiva ao sugerir certa igualdade entre as duas instâncias. A analogia promove um efeito de estranhamento não apenas por aproximar dois elementos naturais distintos – o vento e a rocha – mas também por se tratar de, no primeiro caso, um evento natural e, no outro, de um evento de intervenção humana na natureza, do homem explorando as rochas. No caso, a figura do ser humano ainda não é evidente na primeira estrofe, mas aparece metonimicamente com a picareta.

Na segunda estrofe ocorre o adensamento da retratação do impacto entre a picareta e a rocha. É como se o eu-lírico recortasse do tempo, fixasse o instante, e o descrevesse. Se na primeira estrofe a picareta bramia na rocha, agora ela abre malhos, promovido pelos “pulsos”

---

<sup>2</sup> O verso transposto para ordem direta ficaria: “assim, as picaretas bramavam batendo no peito de granito da rocha”.

dos trabalhadores retratados como “viris” e “atletas”, retratação com tendência idealizante. No primeiro verso – “de cada malho audaz se erguia um **grito**” – o “grito” sugere a humanização do instrumento de trabalho em contato com a rocha: o impacto da picareta sobre a pedra resulta não em um “bramido”, mas num “grito”, um gesto humano como que de denúncia e reação diante da violência, reafirmado no terceiro verso – o “fragor maldito”.

Na passagem da primeira para a segunda estrofe há as reticências: “Bramavam, batendo, as picaretas... // De cada malho audaz se erguia um grito”, que promove, na retratação daquele cenário, o aspecto de certa continuidade e, ao mesmo tempo, constância: os trabalhadores em cima das pedras batendo com suas picaretas, em gestos repetidos e constantes. Da segunda para a terceira estrofe a passagem se dá de maneira abrupta, com uma exclamação: “Dos pulsos dos viris, rijos atletas! // Lançaram fogo à mina nesse instante”; é o elemento surpresa: o que parece ser uma dinamite estoura repentinamente e fere aquela constância que se encontra nas estrofes anteriores. Seguido desse momento-surpresa, o eu-lírico retrata, novamente utilizando-se do recurso de “fixação do instante” promovido na segunda estrofe, o efeito da explosão: “Um som asp’ro – rasgado, retumbante – / Bramiu por entre a vastidão sombria...”. O modo como descreve o som – “asp’ro, rasgado, retumbante” –, utilizando-se da repetição do retroflexo /r/ – rasgado, retumbante –, que sugere justamente o efeito da explosão “rasgando” a rocha; bem como do tepe alveolar /r/ – asp’ro – que se resvala na estrofe seguinte – bramiu, por, entre, sóbria –, sugerindo um rolar de pedras ocasionado pela explosão. Importante ressaltar que novamente o verbo “bramir” aparece, inserindo o evento no mesmo campo dos “tufões contra as maretas” e das “picaretas nas rochas”.

Como da primeira para a segunda estrofe, agora, da terceira para a quarta estrofe a passagem se dá por meio de reticências: “Bramiu por entre a vastidão sombria... // Dissipou-se a fumaça... ouviu-se um brado”, que figurativiza um momento de calma posterior à explosão. Nessa estrofe, aliás, as reticências vão aparecer em todos os versos, de modo a criar-se um tom de suspense em equilíbrio aos dois elementos-surpresa: 1) o operário ferido: “– Gemia um operário ensanguentado!...” e 2) a humanização da pedra num gesto de rir: “Num riso imenso a pedra se entreabria!...”. Entre os 13º e 14º versos há um espaço em branco, que funciona como se fosse outro verso: é o ícone da pedra entreaberta; é um verso graficamente em branco, aparentemente vazio, mas cheio de efeitos de sentido: da mesma

forma que o operário tira malhos da rocha, o eu-lírico tirou esse malho da última estrofe; a explosão que parte a pedra, evidencia essa fragmentação no plano formal do poema, pelo espaço em branco.

O último verso do poema é o ponto culminante: é a vingança da pedra; é a ironia que o título do poema anuncia: o riso da pedra, metáfora do somido explosivo, que promove um efeito de vingança frente a sua destruição, um gesto duplo de humanização: rir e vingar. O riso da pedra manifesta-se no gemido do operário, no brado que se ouviu dissipada a fumaça, no som do estouro retumbante, no grito saído de cada malho da rocha, como bramido gerado pelas picaretas nas pedras. O riso da pedra permeia por todo o poema. Inclusive através de anagramas formais (conf. STAROBINSKI, 1974); eis alguns exemplos: “num **RISO** imenso a pedra se entreab**RIA**” (último verso); “dos pulsos dos vi**RIS**, rij**Os** atletas!” (8º verso); “de cada malho audaz s e**RguIA** um grito” (5º verso); “da **Rocha** ass**Im** no peito de gr**Anito**” (3º verso); “como os tufõe**S** que **Rolam** do infin**ItO**” (1º verso); e o próprio título: “**iRonIA**”

Seria um exagero dizer que se trata de um poema exclusivamente de cunho social, como se pensou numa leitura imediata, em que se retrataria a condição precária do operário. Em momento algum se fala da condição do trabalhador e, se houve uma explosão mal sucedida, não fica claro no poema se é oriunda de más condições de trabalho. Trata-se mais de um “jeito de olhar”, diria, de um “olhar poético” para a realidade, ao gosto do que disse Augusto Meyer, em “Nota sobre Euclides da Cunha”:

Sob o Euclides engenheiro, impregnado do espírito positivo de sua época, transparece o Euclides poeta, isto é, um homem de aguda sensibilidade, insaciado e inquieto, sofrendo as causas na sua carne, **com uma vocação insopitável para traduzir em transfiguração superior de vida poética o espetáculo da natureza, da paisagem humana, da visão histórica.** (MEYER, 2008, p. 227, grifo nosso).

O poema anuncia recursos que serão identificados tanto na obra magna de *Os Sertões*, bem como em escritos posteriores. Um dos principais aspectos que caminham nessa direção é: a paralisação instantânea de um evento para sua descrição, que gera outro recurso, largamente apontado pela crítica: um jeito de olhar, um certo olhar poético, sobre a realidade. Valendo-se das palavras de Franklyn de Oliveira sobre um dos aspectos estilísticos d’*Os sertões*: “tendência para a apreensão das imagens em seu momento tensorial mais fremente, qualquer coisa como captação de uma parada brusca no núcleo mesmo do movimento” (OLIVEIRA, 2002, p. 208). No caso do poema “Ironia...?” essa paralisação instantânea pode ser

identificada na segunda estrofe, em que o eu-lírico enfoca o movimento ritmado e repetido dos operários cavando a pedra, assim como na última estrofe, momento enquanto a fumaça se dissipa e o gemido do operário se confunde em unidade metafórica do “riso da pedra”. Em outras palavras, trata-se de um “olhar fotográfico”.

Seguindo essa direção, o recurso da paralisação do instante, é mais explícito no poema seguinte:

Num ângulo da rua  
Revolta, em febre, delirante, lassa  
Pejado o olhar de uma sangrenta chama  
Triste e jogral, cheia de seda e lama  
A bronca multidão ante a mim passa...

E grita, brada, chora, ri e clama...  
Nos céus a lua o argênteo ciclo traça  
E aclara trêm'la, fraca, fria e baça  
A terra – um palco, a multidão – um drama!...

E a vozeria estoura, estala, brama...  
– Fria uma mulher sai da populaça, –  
Sombria luz o seu olhar derrama,

Chora uma lágrima – no seio a amassa  
Faz u'a moeda d'ouro... e a turba clama  
Revolta, em febre, delirante, passa!...

(CUNHA, 2009, p. 139).

Novamente tem-se um soneto decassílabo com um esquema rímico fixo: ABBA, BAAB, BAB, ABA. Os versos musicais, principalmente os das duas primeiras estrofes, constituídos de aliterações – em especial dos fonemas /r/, /l/, /s/ –, rimas internas (“delirante” e “ante”, por exemplo), promovem um efeito onomatopaico do agito dessa multidão. A atenção ao instante, por sua vez, é evidente desde o título do poema – “Num ângulo da rua” – e remete a um olhar atento que, por sua vez, não se fixa apenas sobre a multidão, mas para um evento específico dentro dela.

Em meio à multidão disforme e volátil, surge a figura dessa mulher alheia ao movimento agitado da turba, entre o 10º e o 13º versos: “– Fria uma mulher sai da populaça, – Sombria luz o seu olhar derrama, // Chora uma lágrima – no seio a amassa / Faz u'a moeda d'ouro... e a turba clama”. Sua figuração não é clara no poema, não há uma caracterização precisa ou sugerida de quem é essa mulher, quais os seus males; sabe-se do seu olhar de “sombria luz”, e que ela chora, além da contraposição entre ela e a multidão que passa. Fica a

sugestão entre a volatilidade de um tempo passageiro, fugidio, figurado pela multidão que passa, e a eternidade na figura dessa mulher que fica. Em nota ao poema Euclides da Cunha, porém, aclara a questão:

**Esse fraco e insignificante soneto envolve a tragédia de uma existência...** Ah... ninguém sabe o que é o ângulo de uma rua; postai-vos nele – quedai-vos enquanto a turba revolve-se e **vereis o eterno e multiforme choque** da mentira e da desgraça, **da gargalhada e da lágrima**; - oh! Vereis muitas e muitas e muitas cousas mais a principal – **vereis a virgem de ontem vacilar lacrimosa entre a fome e a moeda: entre o hospital e o bordel!** (CUNHA, 2009, p 139, grifo nosso).

A nota de Euclides corrobora a sugestão antitética entre multidão/mulher: ao olhar sob o enfoque do ângulo de uma rua, “vereis o eterno e multiforme choque (...) da gargalhada e da lágrima”, noutras palavras, choque entre a turba e a mulher. Mais do que isso, a nota ilumina sobre a identidade dessa mulher: “vereis a virgem de ontem vacilar lacrimosa entre a fome e a moeda: entre o hospital e o bordel”. Lido o poema a partir dessa nota, pode-se deduzir de que se trata de uma prostituta. Ou melhor, de uma mulher que vendeu seu corpo (“virgem de ontem”) por uma questão de necessidade, por isso “vacila lacrimosa entre a fome e a moeda”, ou seja, sua angústia entre ter que vender seu corpo para conseguir comprar um alimento (ter a “moeda”) ou passar fome.

Indiretamente, esse “olhar poético” identifica a particularidade dentro da multiplicidade, e essa particularidade denuncia, como disse Euclides da Cunha em nota ao poema, “a tragédia de uma existência” (CUNHA, 2009, p. 139), de alguém que se vê sem recursos. A maneira quase imperceptível como essa mulher é vista dentro da multidão denuncia sua insignificância, que por sua vez, denuncia um mundo individualista – o jargão do estar só na multidão.

Outra tendência frequente é a personalização, ou melhor, humanização do inanimado. Essa tendência, ainda segundo Franklyn de Oliveira, reflete um traço oscilante da arte de escrever de Euclides da Cunha, entre expressionismo e impressionismo. Quando pende para o expressionismo: “não nos oferece as coisas, mas as ideias das coisas, a ideia do objeto – pensa e sente subjetivamente as coisas de onde a sua **tendência para a personificação, a espiritualização do inanimado, a simbolização**, a dessexualização” (OLIVEIRA, 2002, p. 212, grifo nosso), no caso do poema: as picaretas em contato com a rocha geram gritos; a pedra ri e se vinga. Quando pende para o impressionismo, a tendência é uma mitificação da

realidade: “tudo ele vivifica, numa ânsia de extrair do universo um mistério trágico que não está nas coisas, a não ser como doação de seu ser aos objetos” (OLIVEIRA, 2002, p. 212): a tragicidade promovida pela “vingança” da natureza sobre o homem, figurada no riso da pedra.

Vejamos o poema seguinte, que segue a mesma linha:

No campo

Oh que manhã formosa... Purpurina  
Rubente envolta nos seus véus de auroras  
Cheia de risos de canções sonoras  
Vagueia a primavera na campina...

Alados grupos de gazis cantores  
Se erguem do Sol aos palpitantes lumes  
E banham-se nas ondas de perfumes  
Do belo e róseo mar virgem das flores!...

O campônio aparece – calmo fita  
A vida enorme que em redor palpita –  
E toma, assoviando, p’r um atalho...

Tempos depois – co’ a voz – argêntea e honesta –  
Cantava, ásp’ro o machado – na floresta  
As rígidas estrofes do trabalho!...

(CUNHA, 2009, p. 90)

Trata-se de um soneto com versos decassílabos e esquema rímico fixo: ABBA, CDDC, EEF, GGF. Como sugerido desde o título, o espaço do poema é o campo: as duas primeiras estrofes descrevem a paisagem, enquanto que nas duas últimas o enfoque é no trabalhador rural e seu instrumento de trabalho.

O primeiro verso do primeiro quarteto situa o momento presente no qual o eu-lírico se inscreve: é o amanhecer – “Oh que manhã formosa...”. Em seguida, faz-se a caracterização do céu do amanhecer: “... Purpurina / Rubente envolta nos véus de auroras”, ou seja – “purpurina rubente”: tinta vermelha – é o que da cor aos “véus de auroras”, ao céu do amanhecer, o tom avermelhado do despertar do dia. Os dois versos seguintes – “Cheia de risos de canções sonoras / Vagueia a primavera na campina”, caracteriza a paisagem terrestre. Através da metáfora da “primavera que vagueia pela campina”, sugere-se um campo florido, de flora

farta, entremeado por “risos de canções sonoras”, sugerindo um olhar transcendental<sup>3</sup> por parte do eu-lírico, que identifica um ritmo que se manifesta nessa paisagem.

A segunda estrofe segue uma estruturação análoga a da primeira: o eu-lírico mantém um olhar ao que parece ser de ordem transcendental – “... palpitações lumes” e “... ondas de perfumes” – mas também exalta as manifestações de ordem material, concreta, presentes nessa paisagem como os “elegantes pássaros” que emitem sons, figurados no primeiro verso: “Alados grupos de gazis cantores”, e as flores pelo campo, no 4º verso: “Do belo e róseo mar virgem das flores!...”. Como na primeira estrofe, temos um olhar atento ao que é do âmbito do céu e terrestre.

A 3ª estrofe atém-se a um evento dentro dessa paisagem: um “campônio”, um trabalhador rural surge, contemplativo, para depois seguir o seu caminho.

A 4ª estrofe diz respeito ao universo do “campônio”, fixando o olhar ao seu instrumento de trabalho – o machado.

Um aspecto que chama atenção é que pelo poema há três tipos de canto: 1) na 1ª estrofe: “Cheia de risos de **canções** sonoras”, 2) na 2ª estrofe: “Alados grupos de gazis **cantores**” e 3) na 4ª estrofe: “**Cantava**, asp’ro o machado – na floresta”. E, além disso, pode-se dizer de um tipo de manifestação musical que não é exatamente um canto: o “assovio” do campônio quando segue para o trabalho: “E toma, **assoviando**, p’r um atalho”. Essa divisão entre canto e assovio sugere uma diferenciação entre o que a natureza manifesta e o que se manifesta na natureza. Vejamos.

Do “canto” na 1ª estrofe não se diz explicitamente de onde vem, quem o produz; mas está sugerido que é a manifestação plena de uma natureza harmoniosa. A “primavera na campina” – metáforização da florescência – é personificada pelo verbo “vagar”, ou seja, o eu-lírico se utiliza desse recurso para conceber a natureza como tendo uma manifestação própria, independente. Enquanto essa “primavera vagueia”, ela o faz “cheia de risos de canções sonoras”. Note como aqui o eu-lírico constrói essa figura: “risos de canções”. O que isso significa? “Canção” pressupõe harmonia, remete ao universo da musicalidade; no verso, porém, aparece ao lado o termo “risos”, que não necessariamente faz parte desse universo, pois remete a uma ação espontânea, promovendo, portanto, um efeito de estranhamento.

---

<sup>3</sup> Cabe ressaltar que neste contexto “transcendental” não se refere à filosofia de cunho kantiano, mas refere-se ao que é transcendente, ou seja, ao que transcende a realidade concreta, imediata ou aparente.

Consolida-se um oxímoro: a ideia de uma harmonia espontânea, que é, por sua vez, a própria manifestação da Natureza enquanto Cosmos. O “canto”, nesse sentido, é uma espécie de ritmo da natureza que se manifesta de maneira harmoniosa e, ao mesmo tempo, espontânea. O eu-lírico consolida uma “mitificação” da natureza; remonta a um olhar que concebe no Cosmos certos padrões, ou em outras palavras, certos ritmos. Em resumo, o “canto” na 1ª estrofe remete a uma concepção metafísica, transcendente, da natureza.

A visão transcendente permeia pela 2ª estrofe, evidenciando-se no segundo verso: “Se erguem do Sol aos palpítantes lumes”. Note aí dois aspectos: 1) “sol” está posto como símbolo através do “s” maiúsculo, sugerindo uma remissão deificante ao deus-Sol, bem como ao amanhecer, fonte de onde “erguem-se os gazis cantores”, e 2) “palpítantes lumes”: o termo “palpítantes” sugere e corrobora o olhar transcendente do eu-lírico, que vivifica a natureza em sua manifestação. Na 3ª estrofe esse olhar ainda é presente, no segundo verso, em que se diz: “A vida enorme que em redor palpita”; a “vida” refere-se a toda a paisagem que envolve o “campônio”, ou seja, a natureza, sendo que ela “palpita”, manifesta-se em seu princípio vital e transcendente. Note que o verbo “palpitar”, no 2º verso da 3ª estrofe mantém uma sutil ligação com o 2º verso da 2ª estrofe, adjetivando os “palpítantes lumes”, ou seja, “lumes que palpítam”.

O “canto” na 2ª estrofe advém dos “lados grupos de gazis cantores”, ou seja, dos pássaros que cruzam o céu do amanhecer. Diferentemente da 1ª estrofe, aqui o “canto” é manifestação de um ser pertencente a natureza; não é o “canto” transcendente, mas manifestação presente, imersos nessa natureza: “Banham-se nas ondas de perfume / Do belo e róseo mar virgem das flores!...”.

Por fim, na 4ª estrofe, o canto advém de uma manifestação presente na natureza, mas não se trata exatamente de um ser vivo, como os pássaros da 2ª estrofe; trata-se de um objeto – o machado: “Cantava, asp’ro o machado – na floresta”. Esse canto é o som do machado em movimento, o som do machado como instrumento de trabalho. Ele não canta, por sua vez, a voz “argêntea e honesta”, mas, sim, as “rígidas estrofes do trabalho”.

Enquanto que na 3ª estrofe há uma personificação da natureza, conforme interpretado anteriormente no verso “A vida enorme que em redor palpita”, na 4ª estrofe há uma poetização do trabalho, promovida pelo machado que canta as “rígidas estrofes do trabalho”. Essa poetização remete a um ritmo, uma cadência de ação, evidenciado pelo termo “estrofes”.

Nesse sentido, é possível identificar uma analogia com a visão transcendente sobre a natureza, que também tem seu canto, seu ritmo em “palpitações”. Da mesma forma que há um princípio ativo na natureza, manifestado pela “primavera que vagueia” pelos campos, pelas “flores em seu mar de perfume”, há um princípio ativo que se manifesta no trabalho, que é evidenciado pelo machado, mas é promovido pelo “campônio”, pelo trabalhador rural que manuseia esse instrumento.

Na verdade, o trabalho evidencia não um princípio ativo, mas um “princípio destrutivo”. Apesar de não estar explícito na última estrofe, nem em qualquer outra parte do poema, é possível inferir que o machado – na floresta – é utilizado para derrubar as árvores. Manuseado pela “campônio”, este – o trabalhador rural – torna-se, portanto, a fonte do princípio destrutivo, inserido na natureza. O “campônio” – espécime metonímico/metafórico do ser humano – como princípio destrutivo, coloca-se como um diferenciador que, no poema, evidencia-se na 3ª estrofe. No primeiro verso – “O campônio aparece – calmo fita”, ou seja, tem uma atitude passiva, de contemplação: ele fita “A vida enorme que em redor palpita”. Quando age, o “campônio” segue rumo ao trabalho e manifesta-se “assoviando”. O “assovio”, por sua vez, é a antítese do “canto” que permeia a natureza.

Importante esclarecer que esse princípio destrutivo não representa um aspecto de perversidade humana; não há nada do poema, seja direta ou implicitamente, que remeta a uma crítica de ordem ética ou do caráter humano. É um princípio de equilíbrio.

N’*Os sertões*, o ser humano é posto como agente geológico: na primeira parte do livro – “A Terra” – quando Euclides da Cunha desenvolve seu estudo sobre a geografia brasileira, num dado momento faz uma reflexão sobre uma “evolução regressiva” da paisagem: o que antes era uma paisagem de flora farta evolui regressivamente a um deserto, ocasionado principalmente pela ação de um fator geológico esquecido: o ser humano: “Esquecemo-nos (...) de um agente geológico notável – o homem” (CUNHA, 2006, p. 62). Tanto no poema “Ironia... ?” quanto no poema “No Campo”, o ser humano aparece como sendo esse agente geológico que “... de fato, não raro, reage brutalmente sobre a terra e entre nós, nomeadamente, assumiu, em todo o decorrer da História, o papel de um terrível fazedor de desertos” (CUNHA, 2006, p. 62).

O jogo antitético entre natureza e ser humano aparece de maneira mais conflituosa no poema “Ironia... ?”; em “No Campo”, há um equilíbrio entre ambas as instâncias, figuradas,

respectivamente, por um princípio ativo e um princípio destrutivo. O ser humano não é um “fazedor de desertos”, mas um agente equilibrador, está integrado de maneira harmoniosa que, por sua vez, é sugerida pela ausência de reveses por parte da natureza.

Para concluir, vale ressaltar que o eu-lírico parte de um olhar transcendental na 1ª estrofe, começa a adensar na materialidade da paisagem na 2ª estrofe, ao mencionar os pássaros e as flores, condensa ainda mais na 3ª estrofe, ao retratar o “campônio” e, finalmente, concretiza-se por completo na 4ª estrofe, com a atenção fixa a um objeto – o “machado”. Até mesmo temporalmente a 4ª estrofe diferencia-se da 1ª, ao iniciar dizendo-se “Tempos depois...”.

Em resumo, temos um olhar que faz o seguinte movimento: inicia estabelecendo o tempo, menciona a “luz” rubra que caracteriza o “céu” da manhã; em seguida descreve a paisagem “terrestre”; perpassa pelos seres-vivos dessa paisagem: os “animais” – os pássaros – e as “plantas” – as flores –, para então chegar ao “ser humano” – o campônio – e aí findar no machado, simbolizando o “trabalho” do ser humano.

Toda essa sequência não é gratuita: mantidas as devidas proporções, é quase a mesma que se passa no livro bíblico do *Gênesis*, o livro em que é narrada a criação do mundo por Deus. Cria-se primeiro a “luz”, em seguida diferencia-se o “céu” das águas, emerge-se a “terra”, faz a terra ser habitada por “animais” e “plantas”, cria-se o “ser-humano”, que finda expulso do Paraíso e é condenado a obter seu alimento, fruto do suor do seu “trabalho”.

Essa analogia estrutural sugere um olhar mítico para a realidade. Aquilo que Franklyn de Oliveira disse sobre Euclides da Cunha n’*Os sertões*, serve para caracterizar esse poema: “O estudo pormenorizado de sua elaboração metafórica conduz à identificação de seu realismo como sendo de ordem mítica – na translação de sentidos Euclides inclui um evidente elemento de personificação das coisas” (OLIVEIRA, 2002, p. 212).

Ao longo da análise e interpretação desse poema, viu-se como a realidade, figurada pela natureza, bem como os elementos a ela pertencentes, é por várias vezes personificada em “risos de canções”, “vagar pela campina”, “palpitar”, “cantar estrofes”. Essa personificação remete aquela ordem mítica, corroborada pela possível analogia estrutural como o livro bíblico do *Gênesis*.

## Considerações finais

Este artigo não se propôs a uma sistematização da poesia de Euclides da Cunha. A principal proposta foi de interpretar alguns de seus poemas, verificando as características que lhe são particulares, bem como as que vão também aparecer n’*Os sertões*, sua obra mais conhecida e também celebrada por ter uma forte verve poética.

Em si mesmos, os poemas trabalhados não trazem nenhuma originalidade tanto do ponto de vista estético como temático. Os três analisados são sonetos, decassílabos, com esquema rímico fixo. O mesmo padrão se dá em diversos outros na obra poética euclidiana, talvez a maioria; aqueles que não se estruturam na forma de soneto, seguem algum outro padrão, sejam quartetos, oitavas, sempre com algum esquema de rima. De um lado isso significa que em Euclides da Cunha não havia uma preocupação de renovação estética, e ao mesmo tempo indica a articulação do que em sua época estava em voga: justamente a forma fixa. Era um poeta despretensioso, nesse sentido.

Alguns críticos e comentaristas apontam na obra poética de Euclides certa tendência socialista. O autor, de fato, durante parte de sua juventude flertou com movimentos revolucionários e ele mesmo envolveu-se nalgumas polêmicas. Isso não significa que sua poesia se resume num panfletarismo de divulgação de ideais revolucionários ou pedagógicos. Ao contrário, Euclides da Cunha logra de maneira plena a poetização do trabalho e do trabalhador, sim, sem apagar o *constructo* poético. Mais do que contestação social, seus poemas são objetos artísticos. Apesar de não atingirem a “grandeza” de um Castro Alves pela temática ou de um Olavo Bilac pela forma, Euclides da Cunha combina temática e forma à sua maneira. Além disso, há de se levar em conta que a maior parte de sua produção poética foi feita quando ainda era bastante jovem, não tendo sistematizado nenhum projeto nesse sentido e até mesmo tendo quase abandonado a escrita de poesia, tornando-se mais uma espécie de *hobbie*, feita ocasionalmente.

Desse modo não é à toa que sua obra poética serve como respaldo para melhor compreender e situar a prosa d’*Os sertões*. Viu-se ao longo deste artigo alguns recursos que serão largamente utilizados em sua obra máxima, sendo os principais: a paralização do instante e a mitificação da realidade. Isso não significa que sejam os únicos; existem outros recursos que não foram discutidos neste trabalho, mas que valem sua menção: o principal

deles a cientificidade. Poemas como “Álgebra Lírica”, com uma linguagem altamente científica, facilmente leva alguns a colocarem-no ao lado de um Augusto dos Anjos; outros como “Um soneto” e “Rebate (aos padres)” celebram o valor da ciência, bem como da figura de alguns cientistas como Galileu, sobrepondo-se a religião.

A guisa de conclusão, Euclides da Cunha tem seus melhores momentos quando poetiza sobre o trabalho e a relação entre natureza e ser humano, na maneira como figurativiza esses instantes, seja humanizando a natureza, seja ironizando a condição humana. São seus momentos de maior identidade e poeticidade.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *A poesia de “Os sertões”*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/memoria3.pdf>. Acesso em 10 jul. 2014.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Os sertões dos Campos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CUNHA, Euclides da. *Poesia reunida*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FREYRE, Gilberto. Euclides da Cunha. In: *Perfil e outros perfis*. São Paulo: Global, 2011, pp. 31-85.
- MEYER, Augusto. Nota sobre Euclides da Cunha. In: *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, pp. 224-233.
- OLIVEIRA, Franklyn de. Euclides da Cunha. In: *A literatura no Brasil*. V. 4, São Paulo: Global, 2002, pp. 204-217.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

**Artigo recebido em março de 2015.**  
**Artigo aceito em maio de 2015.**