

AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E PARODÍSTICAS ENTRE OS SERTÕES E O APOCALIPSE

Allan Marx de Moraes Pereira (IC) e João Cesário Leonel Ferreira (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackpesquisa

RESUMO

Este artigo, resultado de nossa pesquisa de iniciação científica, examina as relações intertextuais e parodísticas entre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e o *Apocalipse*, de João, uma hipótese originalmente formulada pela crítica literária Walnice Nogueira Galvão (2009). Por meio do método das passagens paralelas, constatamos que, na representação euclidiana do Arraial de Canudos, foram empregadas, de fato, imagens invertidas do retrato bíblico da nova Jerusalém: a cidade santa, quadrangular, simétrica, feita de ouro e pedras preciosas, converte-se no arraial de barro, construído irracionalmente, a esmo; a igreja, inexistente, aparece informe, tosca; o rio de água viva dá lugar ao Vaza Barris barrento, seco; a árvore da vida é trocada pela natureza morta; e, ao invés da graça divina, a maldição é imprecada. De acordo com a teoria da paródia de Linda Hutcheon (1985), estudiosa que, a partir do caráter duplo da raiz etimológica do vocábulo – contracanto ou canto paralelo –, concebeu uma definição de paródia como repetição com diferença, capaz de contemplar práticas modernas que não necessariamente lançam mão do ridículo, concluímos que há, realmente, uma relação parodística entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*. Além disso, com base nos estudos de Gérard Genette (2006), identificamos ocorrências de intertextualidade entre as obras, especialmente por meio de alusões.

Palavras-chave: Os Sertões. Apocalipse. Paródia.

ABSTRACT

This article, which is the result of our scientific initiation research, analyses the intertextual and parodical relationships between *Os Sertões*, by Euclides da Cunha, and the New Testament's the *Apocalypse of John*, a hypothesis originally put forward by literary critic Walnice Nogueira Galvão (2009). Through the method of parallel passages, we observe that, in Euclides' representation of the Settlement of Canudos, inverted images of the biblical portrait of the new Jerusalem were indeed employed: the symmetrical, square holy city, made of gold and precious stones, transforms into the irrational, haphazardly built clay settlement; the non-existent temple emerges, shapeless and crude; the river of the water of life gives way to the muddy and dry Vaza Barris; the tree of life is replaced by dead nature; and, where there would be divine grace, there is, instead, a curse. According to the theory of parody as set forth by Linda Hutcheon (1985), a scholar who, parting from the dual character of the etymological root of the term – counter-song or parallel song – conceived a definition of parody as a repetition with differentiation, able to encompass modern practices that do not necessarily resort to ridicule, we conclude that there is, in fact, a parodical relationship between *Os Sertões* and the *Apocalypse*. Furthermore, based on Gérard Genette's studies (2006), we identify some instances of intertextuality between the works, particularly through the use of allusions.

Keywords: Os Sertões. Apocalypse. Parody.

1. INTRODUÇÃO

A obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, é considerada um clássico da literatura brasileira e do nosso pensamento social. Publicada em 1902, focaliza a Guerra de Canudos, conflito entre a comunidade sertaneja liderada por Antônio Conselheiro, estabelecida no interior da Bahia, e o exército brasileiro, cujo desfecho foi o massacre dos conselheiristas em 1897. O eminente crítico literário Antonio Candido inclui o livro de Euclides entre os mais importantes para conhecer o Brasil, especialmente para a compreensão do período republicano de nossa história, e ressalta que “um tópico de grande relevo [na obra] é o isolamento geográfico e cultural que segregava boa parte das populações sertanejas, separando-as da civilização urbana ao ponto de se poder falar em ‘dois Brasis’, quase alheios um ao outro” (2013).

As relações entre *Os Sertões* e o *Apocalipse* – livro bíblico tradicionalmente atribuído a João¹, com revelações sobre o fim dos tempos e a volta de Jesus – foram apontadas pela pesquisadora Walnice Nogueira Galvão, estudiosa da obra euclidiana, que relatou seu espanto com a descoberta: “[...] de todos os intertextos possíveis, o mais inesperado foi a Bíblia. Com efeito, não se suporia que um oficial do exército positivista da época, quando a elite letrada do país era integrada por ateus anticlericais, cogitasse da Bíblia como fonte” (GALVÃO, 2009, p. 2). Em seguida, ela explica, de modo breve, sua tese:

[...] a intertextualidade com as Escrituras é observável em dois níveis. Primeiro, no grande sintagma narrativo que faz *Os sertões* começar pelo Gênesis e terminar pelo Apocalipse. Segundo, nas imagens apocalípticas invertidas que compõem a figuração de Canudos, em que tudo é uma paródia demoníaca da Cidade de Deus. Esta, de ouro e pedras preciosas em arruado retilíneo, se contrapõe ao arraial de barro com vielas em labirinto; a Árvore da Vida fenece nos garranchos da caatinga; o Rio da Vida transforma-se no Vaza-Barris seco; e assim por diante. (GALVÃO, 2009, p. 12)

No ensaio *Polifonia e paixão*, Galvão (2009, p. 38-40) volta à questão, sem, entretanto, aprofundar-se. Nesta pesquisa, propusemo-nos a investigar o segundo nível de intertextualidade conjecturado pela estudiosa, que se tornou, assim, o problema de nossa pesquisa: existe relação parodística entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*? Para avaliar essa hipótese, fundamentamo-nos em teóricos da paródia e da intertextualidade, especialmente Linda Hutcheon (1985) e Gérard Genette (2006).

¹ De acordo com Frederico Lourenço (2018, p. 550), o profeta apocalíptico e o evangelista, autor do quarto Evangelho, podem não ser a mesma pessoa.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1 Paródia e Intertextualidade

A origem da paródia remonta à Grécia Antiga, “quando era comum, particularmente entre filósofos céticos e cínicos, que reagiam contra a autoridade de Homero parodiando-lhe as principais linhas” (MOISÉS, 2013, p. 351). Posteriormente “levada para Roma, a imitação satírica transmitiu-se à Idade Média, e manteve-se até os nossos dias, ora parasitária das obras parodiadas, ora erguendo-se ao nível das criações superiores” (MOISÉS, 2013, p. 351). Nesse percurso, o estudioso brasileiro Massaud Moisés identifica duas concepções principais: “[...] a história do seu conceito, que pode ser dividido em tradicional e moderno, acompanhou de perto esse itinerário” (2013, p. 351).

A definição tradicional de paródia, que pressupõe uma imitação de natureza cômica e função crítica: “o ridículo crítico’ continua a ser o [seu] propósito mais vulgarmente citado” (HUTCHEON, 1985, p. 71), pode ser encontrada na maioria dos dicionários. A título de exemplo, o Dicionário Houaiss a define como “obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc. com objetivo jocoso ou satírico” (2002). O próprio Moisés, em seu dicionário especializado em termos literários, segue essa perspectiva tradicional em sua conceituação: “[A paródia] designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de outra obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante” (2013, p. 350). Contudo, o estudioso brasileiro reconhece que a noção de paródia, em sua acepção moderna, pode prescindir de propósitos ridicularizadores:

De acordo com o sentido do prefixo *para*, a paródia pode conter oposição (contracanto) ou ser uma obra criada à semelhança da outra (canto paralelo). Encerrando intenção negativa no primeiro caso, torna-se positiva no outro: ali, retoma-se a obra de um escritor para desqualificá-lo por meio do ridículo; aqui, para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando latências positivas trans-históricas (MOISÉS, 2013, p. 351).

Depois do desenvolvimento da noção de intertextualidade, introduzida, no final da década de 1970, pela filósofa búlgara Julia Kristeva, sob a influência da teoria dialógica do filósofo russo Mikhail Bakhtin, a paródia passou a ser comumente vista como uma prática intertextual: “Implicando o diálogo entre duas obras, entre dois discursos, não entre um texto e a realidade do mundo, a paródia desenvolve-se como intertextualidade” (MOISÉS, 2013, p. 351). Embora o pioneirismo seja de Kristeva, para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (2005, p. 68), a

classificação dos tipos de relações intertextuais mais influente foi concebida pelo crítico literário e teórico da literatura Gérard Genette, como reconhecem especialistas brasileiras: “Muitas das tipologias de intertextualidade são tributárias das [suas] relevantes observações em *Palimpsestes*” (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 119). Ao estudioso francês é devida a importante distinção entre copresença e derivação:

A partir de *Palimpsestes*, de Gérard Genette, adquiriu-se o hábito de distinguir entre dois tipos de práticas intertextuais. As primeiras inscrevem uma relação de co-presença (A está presente no texto B) e as segundas, uma relação de derivação (A retomado e transformado em B; neste caso, Genette fala então da prática hipertextual). (SAMOYAULT, 2008, p. 48)

Genette propôs, em sua tipologia, restringir a definição de intertextualidade às relações de copresença e incluí-la em uma noção mais abrangente, denominada transtextualidade, isto é, “transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’” (GENETTE, 2006, p. 13). De acordo com o teórico estruturalista francês, existem cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade², paratextualidade³, metatextualidade⁴, hipertextualidade⁵ e arquitextualidade⁶. A paródia, vocábulo usado por Genette “para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo [...], que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo ‘parodiado’” (GENETTE, 2006, p. 38), foi classificada como uma forma de hipertextualidade – categoria que designa relações de derivação.

Apesar da importância da tipologia de Genette, consideramos a perspectiva da crítica literária canadense Linda Hutcheon (1985) a respeito da paródia mais adequada ao nosso objeto de estudo, já que ela concebeu uma teoria que contempla a prática paródica moderna.

² A intertextualidade designa a “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 14), por meio de práticas como a citação, o plágio e a alusão.

³ A paratextualidade refere-se à “relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*” (GENETTE, 2006, p. 15, grifo do autor), que abrange título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, de rodapé ou de fim de texto, epígrafes, ilustrações, etc.

⁴ A metatextualidade corresponde à “relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’ que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. [...] É, por excelência, a relação *crítica*” (GENETTE, 2006, p. 16-7, grifo do autor).

⁵ A hipertextualidade designa “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 16-7, grifo do autor), ou seja, a derivação “de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: diremos *imitação*” (GENETTE, 2006, p. 22, grifo do autor), que compreende práticas como a paródia, o pastiche e o travestimento burlesco.

⁶ A arquitextualidade, considerada o tipo mais abstrato e o mais implícito de transtextualidade, diz respeito ao “conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2006, p. 13).

Sob a justificativa de ajustar o conceito às necessidades da arte do século XX, “uma arte que implica um outro conceito, algo diferente, de apropriação textual” (HUTCHEON, 1985, p. 22), a teórica pós-modernista – para Moisés (2013, p. 350-2), uma das estudiosas mais importantes a versarem a questão – amplia a noção comum de paródia, presente em diversos dicionários, que pressupõe a imitação de um texto com propósitos ridicularizadores, zombeteiros ou caricaturescos, para incluir, em nível pragmático, a sugestão de cumplicidade e acordo: “[...] muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio” (HUTCHEON, 1985 p. 78). Essa perspectiva é respaldada pela raiz etimológica do vocábulo, pois o radical “odos” significa canto, enquanto o prefixo “para” tem dois significados, “contra” e “ao longo de” (HUTCHEON, 1985, p.47-8):

[...] o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Desprendida da ideia de ridículo, a paródia pode ser vista como um princípio construtivo na história da literatura: “talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas estéticas através do tempo” (HUTCHEON, 1985, p.51). Hutcheon ressalta, assim, que a paródia, com sua função crítica, constituindo-se simultaneamente como criação e recriação, revisa discursos predecessores e torna-se, por consequência, responsável pela evolução das formas literárias:

A paródia é, pois, tanto um ato pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária. Daí surgiu a teoria dos formalistas acerca do papel da paródia na evolução ou mudança das formas literárias. A paródia era vista como uma substituição dialética de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Neste ponto, os elementos são ‘refuncionalizados’ [...]. Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada. [...] A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária. (HUTCHEON, 1985, p. 52)

Ao reapropriar, dialogicamente, o passado, ao concomitantemente reforçar a tradição e escarnecer dela, o discurso paródico mistura e funde impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais:

As transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas – autorizadas pela própria norma que procura subverter. Mesmo ao escarnecer, a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada.

É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio. Ser um guardião, todavia, [...] pode ser uma posição revolucionária; a questão é que não precisa de o ser. (HUTCHEON, 1985, p. 97)

Para reconhecer o mundo invertido, é necessário algum conhecimento da ordem do mundo que inverte e, de certo modo, incorpora. O ato de parodiar pode ser considerado, portanto, normativo na sua identificação com o discurso anterior, mas, por outro lado, contestatório na sua necessidade de diferenciação. À vista disso, Hutcheon enxerga, na paródia, uma essência paradoxal, a saber, a transgressão autorizada de normas:

Este paradoxo da subversão legalizada, embora não oficial, é característica de todo discurso paródico na medida em que a paródia postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela ‘reconhecibilidade’ (HUTCHEON, 1985, p. 96)

Com base nesses pressupostos, Hutcheon (1985, p. 17) define a paródia em termos simultaneamente formais e pragmáticos como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”, ou seja, é uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. A teórica acrescenta que a paródia é híbrida e de voz dupla: “[...] é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 39).

2.2 Canudos: uma paródia demoníaca da nova Jerusalém

Para examinar a existência de relação parodística entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*, utilizaremos o *método das passagens paralelas*, considerado “o método mais geral [...], o procedimento essencial da pesquisa e dos estudos literários” (COMPAGNON, 2010, p. 67). Essa escolha mostra-se adequada ao nosso objeto de estudo, já que, de acordo com Hutcheon (1985, p. 16), a presença de “paralelismos com uma diferença irônica” constitui a característica fundamental da paródia.

Ao investigarmos *Os Sertões*, identificamos uma série de fragmentos do capítulo V da segunda parte, denominada *O Homem*, com especial relevância para o nosso estudo

comparativo. Enquanto os quatro primeiros capítulos de *O Homem* ocupam-se da questão etnológica brasileira, do jagunço, do sertanejo e de Antônio Conselheiro, o quinto e último capítulo, que focalizaremos, trata do Arraial de Canudos, discorrendo sobre vários aspectos e eventos: antecedentes, aspecto original, crescimento, regime, população, polícia, templo, rezas, agrupamentos, antirrepublicanismo e a malfadada missão intentada pela igreja. Essas passagens serão comparadas com extratos dos capítulos 21 e 22 do *Apocalipse*, que descrevem a cidade santa, a nova Jerusalém.

Na primeira subseção do capítulo V, o narrador, ao discorrer sobre o povoamento do Arraial de Canudos, enuncia uma sentença de considerável importância para nossa análise: “Era o lugar sagrado, cingido de montanhas, onde não penetraria a ação do governo maldito. A sua topografia interessante modelava-o ante a imaginação daquelas gentes simples como o primeiro degrau, amplíssimo e alto, para os céus [...]” (CUNHA, 2018, p. 290). A noção de dialogismo, concebida por Mikhail Bakhtin (2018, p. 207-211), pode nos ajudar a esclarecer essa passagem. O dialogismo, em uma de suas concepções, é o princípio constitutivo do enunciado: “Um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2020, p. 27). Assim, ouvem-se, no enunciado, pelo menos duas vozes. No trecho da obra de Euclides que transcrevemos, está presente a voz dos sertanejos, que acreditavam estarem se dirigindo para um lugar sagrado, protegido dos malfeitos do governo amaldiçoado, onde alcançariam a salvação divina. A expressão “imaginação daquelas gentes simples”, que sugere ingenuidade e ilusão, indica uma perspectiva do narrador em contraponto à dos sertanejos. Podemos concluir, assim, que a passagem se serviu de ironia, “figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender” (HOUAISS, 2002).

Ao invés da “terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cuscuz de milho as barrancas” (CUNHA, 2018, p. 309), os sertanejos encontrariam, infelizmente, a versão demoníaca da Cidade de Deus. Doravante compararemos fragmentos para verificar se realmente há, em *Os Sertões*, repetição de passagens do *Apocalipse* com inversão irônica, o que constitui o cerne da definição de paródia de Hutcheon. A expressão “inversão irônica”, presente no conceito da teórica canadense, pode ser compreendida como discrepância, já que, em outras ocasiões, Hutcheon refere-se à paródia simplesmente como “repetição com diferença” (HUTCHEON p. 128).

Vejamos, primeiramente, o trecho do *Apocalipse* que descreve a nova Jerusalém, cidade santa que, de acordo com a profecia de João, descerá dos céus depois do Juízo Final:

E levou-me em espírito para uma montanha enorme e alta; e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, descendo do céu [vinda] de Deus, tendo a glória de Deus. A sua luminosidade [era] semelhante a uma pedra preciosíssima, como uma pedra de jaspe cristalino, tendo uma grande e alta muralha e doze

portões; e nos portões [estão] doze anjos e os nomes gravados são os nomes das doze tribos de Israel. [...] E aquele que fala comigo tinha uma cana dourada para medir, para que medisse a cidade e os portões dela e a muralha dela. E a cidade jaz quadrangular e o seu comprimento [é] tanto quanto a largura. E mediu a cidade com a cana: tinha doze mil estádios. O comprimento e a largura e a altura dela são iguais. E mediu a sua muralha: cento e quarenta e quatro côvados [segundo] a medida do ser humano, que é [a medida] do anjo. E a estrutura da sua muralha [era] jaspe; e a cidade [era] ouro puro semelhante a puro vidro. Os alicerces da muralha da cidade estão adornados com toda a pedra preciosa. O primeiro alicerce: jaspe. O segundo: safira. O terceiro: calcedônia. O quarto: esmeralda. O quinto: sardônica. O sexto: sárdio. O sétimo: crisólito. O oitavo: berilo. O nono: topázio. O décimo: crisópraso. O décimo primeiro: jacinto. O décimo segundo: ametista. E os dozes portões [eram] doze pérolas: cada um dos portões era de uma pérola; e a rua da cidade [era] ouro puro, como vidro transparente. (BÍBLIA, Apocalipse 21, 10-21, p. 600-601)

A Cidade de Deus é resplandecente, de formato simétrico, cúbico, feita de ouro, pedras preciosas e pérolas. Há uma preocupação demasiada com simetria, regularidade, medida: “a cidade jaz quadrangular”, “o seu comprimento [é] tanto quanto a largura”, “o comprimento e a largura e a altura dela são iguais”, “doze mil estádios”⁷, “cento e quarenta e quatro côvados”⁸. O profeta parece associar simetria, proporcionalidade geométrica e exatidão numérica a harmonia, beleza e perfeição. Além disso, a passagem ressalta a opulência da cidade celestial: além de ouro e pérolas, compõem-na os mais variados tipos de pedras preciosas, como jaspe, safira, calcedônia, esmeralda, sardônica, sárdio, crisólito, berilo, topázio, crisópraso, jacinto e ametista. O arraial de Canudos, como veremos, divergia sobremaneira da cidade bíblica:

O arraial crescia vertiginosamente, coalhando as colinas. A edificação rudimentar permitia à multidão sem lares fazer até doze casas por dia; e, à medida que se formava, a tapera colossal parecia estereografar a feição moral da sociedade ali acoutada. Era a objetivação daquela insânia imensa. Documento iniludível permitindo o corpo de delito direto sobre os desmandos de um povo. Aquilo se fazia a esmo, adoidadamente. A *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. Visto de longe, desdobrado pelos cômoros, atulhando as canhadas, cobrindo área enorme, truncado nas quebradas, revoltado nos pendores – tinha o aspecto perfeito de uma cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto. Não se distinguiam as ruas. Substituí-as dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos... Feitas de pau-a-pique [...] (CUNHA, 2018, p. 291-292, grifos do autor)

⁷ “doze mil estádios”: 2.200 km.

⁸ “cento e quarenta e quatro côvados”: 95 m.

Diferentemente da nova Jerusalém, com sua configuração retilínea e perfeita, o Arraial de Canudos retratado em *Os Sertões* caracteriza-se pela irracionalidade, pela loucura, pela deformidade, pela horribilidade, como denotam os termos: “insânia imensa”, “a esmo”, “adoidadamente”, “*urbs* monstruosa”, “*civitas* sinistra do erro”, “cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto”, “dédalo desesperador”, “construído [...] por uma multidão de loucos”. Os críticos literários Antonio Candido e José Aderaldo Castelo (2001, p. 412), ao analisarem esse trecho, destacam: “[...] a força de movimento da linguagem, que mostra o arraial como um enorme organismo se espalhando à maneira das formações patológicas”. Além de divergir pela forma, o arraial contrasta com a cidade divina – repleta de ouro e pedras preciosas – pela composição de pau a pique, técnica de construção rudimentar que utiliza madeira e, principalmente, barro. A esse respeito, Galvão (2009, p. 39) pondera que “Em vez da Cidade de Deus, o labirinto emaranhado de casebres de taipa, edificado de terra e cor de terra, sem sequer o quadriculado das ruas confortador da mente humana”.

O segundo aspecto da inversão que examinaremos diz respeito ao templo. Enquanto o profeta João anuncia que: “E não vi templo nela [nova Jerusalém], porque o Senhor Deus Todo-Poderoso é o seu templo, assim como o Cordeiro” (BÍBLIA, Apocalipse 21, 22, p. 601), em Canudos:

Delineara-a [a igreja nova] o próprio Conselheiro. Velho arquiteto de igrejas, requintara no monumento que lhe cerraria a carreira. Levantava, volvida para o levante, aquela fachada estupenda, sem módulos, sem proporções, sem regras; de estilo indecifrável, mascarada de frisos grosseiros e volutas impossíveis, cabriolando num delírio de curvas incorretas; rasgada de ogivas horrorosas, esburacada de troneiras; informe e brutal, feito a testada de um hipogeu desenterrado; como se tentasse objetivar, a pedra e cal, a própria desordem do espírito delirante. Era a sua obra-prima.
(CUNHA, 2018, p. 307)

A descrição da nova igreja assemelha-se com o retrato do arraial que vimos anteriormente: disforme, tosca, irregular, horrenda, como expressam os termos: “sem proporções”, “sem regras”, “indecifrável”, “frisos grosseiros”, “curvas incorretas”, “rasgada de ogivas horrendas”, “esburacada”, “informe”, “brutal” e “desordem do espírito delirante”. Todavia, em relação a esse aspecto, a discrepância entre cidade divina e o arraial de taipa dos sertanejos é ainda mais sobressalente, pois naquela não se vislumbra templo algum: “[a nova Jerusalém] dispensa um templo, porque a cidade inteira é a morada do Cordeiro” (GALVÃO, 2009, p. 38).

O terceiro e o quarto pontos que comparemos dizem respeito ao rio e à árvore, que, na cidade celestial, são descritos da seguinte maneira:

E mostrou-me um rio de água viva, brilhante como cristal, fluindo do trono de Deus e do Cordeiro. No meio da sua rua e do rio, de um lado e de outro, [estava] uma árvore da vida, que produz doze frutos, dando o seu fruto

consoante cada mês; e as folhas da árvore [servem] para cura das nações. E toda a coisa maldita já não existirá [...]. (BÍBLIA, Apocalipse 22, 1-3, p. 602)

Enquanto na nova Jerusalém reluziria o rio de água viva, ao chegar em Canudos, os sertanejos “Deparavam o Vaza-Barris seco, ou empanzinado volvendo apenas águas barrentas das enchentes, entre os flancos entorroados das colinas [...]” (CUNHA, 2018, p. 308). O rio celestial, associado à vida, é fluente, límpido e resplandecente, contrastando com o riacho intermitente do sertão, seco ou barrento, turvo, presságio da escassez, da miséria, da morte, a ponto de arrasar a miragem jubilosa dos recém-chegados: “Tinham esvanecida a miragem feliz; mas não se desapeavam no misticismo lamentável [...]” (CUNHA, 2018, p. 309). Os maus agouros, contudo, não vinham apenas do rio Vaza-Barris:

Emoldurava-o uma natureza morta: paisagens tristes; colinas nuas, uniformes, prolongando-se, ondeantes, até às serranias distantes, sem uma nesga de mato; rasgadas de lascas de talcoxisto, mal revestidas, em raros pontos, de acervos de bromélias, encimadas, noutros, pelos cactos esguios e solitários. O monte da Favela, ao sul, empolava-se mais alto, tendo no sopé, fronteiro à praça, alguns pés de quixabeiras, agrupados em horto selvagem. À meia encosta via-se solitária, em ruínas, a antiga casa da fazenda [...] (CUNHA, 2018, p. 294)

Em oposição à árvore da vida, cujos frutos e folhas proviam em abundância e curavam, no sertão a paisagem era desoladora: despida, rasgada, desértica, melancólica, de onde se entrevia uma antiga casa em ruínas. Galvão (2009, p. 38), a propósito, observa que “Em vez do jardim civilizado, obra do homem, centralizado pelo rio da água da vida e pela árvore da vida, ali está a vegetação da caatinga, arbustos e cactos sem a verdura, só garranchos e espinhos”.

O narrador conclui o capítulo V da segunda parte de *Os Sertões* com outro paralelo entre Canudos – amaldiçoada pelo frei capuchino – e a nova Jerusalém – glorificada por Deus:

E veio um dos sete anjos, dos que têm as sete taças cheias das sete últimas pragas, e me falou dizendo: ‘Vem cá, te mostrarei a noiva, a esposa do Cordeiro’. E levou-me em espírito para uma montanha enorme e alta; e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, descendo do céu [vinda] de Deus, tendo a glória de Deus [...]. (BÍBLIA, Apocalipse 21, 9-11, p. 600)

Esse excerto do *Apocalipse*, em que um anjo mostra ao profeta, do alto de uma grandiosa montanha, a cidade santa, abençoada por Deus, pode ser comparado com uma

passagem de *Os Sertões* intitulada, em diversas edições, “Maldição sobre a Jerusalém de Taipa”⁹, cuja parte final transcrevemos:

O missionário, “como outrora os apóstolos às portas das cidades que os repeliam, sacudiu o pó das sandálias” apelando para o *veredictum* tremendo da Justiça Divina...
E abalou, furtando-se a seguro pelos becos, acompanhado dos dois sócios de reveses...
Galga a estrada coleante, entre os declives da Favela.
Atinge o alto da montanha. Pára um momento...
Considera pela última vez o povoado, embaixo...
É invadido de súbita onda de tristeza. Equipara-se “ao Divino Mestre diante de Jerusalém”.
Mas amaldiçoou...
(CUNHA, 2018, p. 327, grifo do autor)

O missionário mencionado pelo texto é o frei João Evangelista de Monte Marciano, capuchino italiano, que, acompanhado do frei Caetano de S. Leo e do padre Vicente Sabino dos Santos, vigário da paróquia do Cumbe, liderou uma malograda missão que, em 1895, tentou convencer os conselheiristas a dissolver seu ajuntamento. A intervenção, solicitada pelo governador baiano Rodrigues Lima ao arcebispo D. Jerônimo Tomé, terminou em desavença, possivelmente porque “O frade italiano não possuía as qualidades essenciais para levar a bom termo ação religiosa tão importante. Após uns poucos dias de permanência em Canudos, a trindade missioneira teve de abandonar o local, agravando assim o relacionamento dos canudenses com o poder público” (CALASANS, 1987, p. 6). Na cena de *Os Sertões* que reproduzimos, o capuchinho italiano, ao deixar o arraial, ofendido, magoado, sacode o pó das sandálias e amaldiçoa o povoado sertanejo.

Podemos identificar, nesse trecho, significativas ocorrências de intertextualidade, definida, segundo Gérard Genette (2006, p. 14), “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, [...] presença efetiva de um texto em um outro”, que abrange a citação, o plágio e a alusão:

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...].
(GENETTE, 2006, p. 14, grifo do autor)

⁹ “Maldição sobre a Jerusalém de Taipa” aparece, na maioria das edições, como subtítulo da última seção do capítulo V da segunda parte de *Os Sertões*. Walnice Nogueira Galvão (2009, p. 249) explica, no entanto, que os subtítulos que dividem os longos capítulos do livro não foram idealizados pelo autor, mas, sim, pelo editor Fernando Nery, ao preparar a 12ª edição, em 1933, mais de duas décadas depois do falecimento de Euclides da Cunha. Apesar da tradição, na edição crítica os subtítulos foram eliminados, sob a justificativa de “restaurar a última vontade do autor” (GALVÃO, 2009, p. 249). Essa opção tem repercussões relevantes para o nosso estudo, pois o subtítulo mencionado estabelece notórias relações intertextuais com o *Apocalipse*.

Na passagem da obra de Euclides que reproduzimos anteriormente, há duas citações marcadas com aspas: “como outrora os apóstolos às portas das cidades que os repeliam, sacudiu o pó das sandálias” (CUNHA, 2018, p. 327) e “ao Divino Mestre diante de Jerusalém” (CUNHA, 2018, p. 327), ambas extraídas, com algumas adaptações, do relatório do frei João Evangelista de Monte Marciano apresentado ao Arcebispado da Bahia em 1895: “como outr’ora os apóstolos às portas das cidades que os repeliam, eu sacudia alli mesmo o pó das sandálias” (MARCIANO, 1987, p. 6) e “como o Divino Mestre diante de Jerusalém” (MARCIANO, 1987, p. 7).

Cumprido notar, ainda, que as citações do frei Marciano tomadas de empréstimo por Euclides, mantêm, por sua vez, relações intertextuais com a *Bíblia*. Na comparação com apóstolos que, enfrentando inospitalidade, sacudiram as sandálias, identifica-se uma alusão¹⁰ – na acepção proposta por Genette – a passagens dos evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas:

E disse-lhes [Jesus]: “Em qualquer casa em que entrardes, ficai nela até partirdes dali. E seja qual for a localidade que não vos receber e [cujos habitantes] não vos ouvirem, saindo de lá, sacudi o pó debaixo dos vossos pés, em testemunho contra eles”. (BÍBLIA, Evangelho segundo Marcos 6, 10-11, p. 178)

E quem não vos receber nem quiser ouvir as vossas palavras, saindo para fora da casa e daquela cidade, sacudi o pó dos vossos pés. (BÍBLIA, Evangelho segundo Mateus 10, 14-15, p. 92)

Mas, em qualquer cidade em que entrardes e não vos receberem, saí à praça pública e dizei: “Até o pó da vossa cidade, que se pegou aos nossos pés, sacudimos, para vo-lo deixar. No entanto, ficai sabendo que ficou próximo o reino de Deus”. Digo-vos que naquele dia será mais tolerável para Sodoma do que para aquela cidade. (BÍBLIA, Evangelho segundo Lucas 10, 10-11, p. 260)

Na outra comparação – com o “Divino Mestre” (MARCIANO, 1987, p. 7) –, podemos identificar outra alusão, desta vez à cena do *Apocalipse* (BÍBLIA, 2018, p. 600) em que o profeta João, levado por um anjo para o alto de uma montanha, contempla a Cidade de Deus.

Podemos concluir, destarte, que, nesse último paralelo entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*, há uma inversão irônica entre Canudos – amaldiçoada pelo frei capuchino, do alto de uma montanha – e a nova Jerusalém – contemplada pelo profeta João, também do alto de uma montanha, e abençoada por Deus.

¹⁰ Há teóricas da intertextualidade, notadamente Tiphaine Samoyault (2008, p. 50) e Nathalie Piégay-Gros (Apud KOCH; BENTES; MAGALHÃES, 2012, p. 124-6), que distinguem alusão e referência: a primeira seria implícita, enquanto a segunda, explícita.

A representação de Canudos como local maldito e funesto é reforçada pela qualificação de “cidade sinistra” (CUNHA, 2018, p 322) e por sentenças que designam o arraial como sepultura: “[...] era uma tapera dentro de uma furna” (CUNHA, 2018, p. 297), esconderijo de malfeitores brutais: “[...] era o homizio de famigerados facínoras” (CUNHA, 2018, p. 302), e toca de feras sanguinárias: “Daniel vai penetrar na furna dos leões [...]” (CUNHA, 2018, p 321), que, aliás, contém outra alusão bíblica, desta vez à célebre história narrada no livro de Daniel (BÍBLIA, Daniel 6, 1-29, p. 1014-1016), em que o profeta que nomeia o livro, lançado em uma cova de leões por causa de um ardil, foi salvo por Deus, que fechou as bocas das feras.

Os paralelos entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*, examinados em sequência, são cumulativos e contribuem, assim, para a construção da imagem do Arraial de Canudos como nova Jerusalém invertida, isto é, inferno: “Os ingênuos contos sertanejos desde muito lhes haviam revelado as estradas fascinadoramente traiçoeiras que levam ao Inferno. Canudos, imunda ante-sala do Paraíso, pobre peristilo dos céus, devia ser assim mesmo — repugnante, aterrador, horrendo [...]” (CUNHA, 2018, p. 308).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de analisar o complexo paralelismo entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*, temos condições de, finalmente, refletir sobre a questão principal do nosso estudo: a existência de relação parodística entre as obras. De acordo com Hutcheon (1985, p. 17), a paródia pode ser definida como imitação com inversão irônica ou repetição com diferença. A representação do Arraial de Canudos no capítulo V da segunda parte da clássica obra de Euclides parece condizer com a concepção de paródia moderna proposta pela estudiosa canadense. Constatamos que, na representação euclidiana de Canudos, foram empregadas, de fato, imagens invertidas da nova Jerusalém apocalíptica: há pelo menos cinco paralelos entre o retrato da cidade divina e o da cidade maldita. O primeiro diz respeito à configuração e à composição das cidades: uma é retilínea, simétrica, feita de ouro e pedras preciosas; a outra é irracional, assimétrica, de barro. O segundo concerne ao templo: em uma, inexistente, dispensável, pois toda a cidade é a morada do Cordeiro; na outra, disforme, horrendo. O terceiro refere-se ao rio: de água viva em uma; seco ou barrento na outra. O quarto é relativo à vegetação: de um lado, a árvore da vida; do outro, a natureza morta da caatinga, com seus garranchos e espinhos. O quinto associa-se à graça ou à imprecação lançada: de uma montanha, o profeta apocalíptico admirava a cidade celestial, abençoada por Deus; ao passo que o missionário capuchinho, também de uma montanha, praguejava contra a Jerusalém de

taipa. Observa-se, portanto, uma série de “paralelismos com uma diferença irônica” (HUTCHEON, p. 16), o que constitui a essência da concepção de paródia de Hutcheon. Além disso, identificamos ocorrências de intertextualidade restrita, segundo a perspectiva de Gérard Genette (2006), entre *Os Sertões* e a *Bíblia*, especificamente por meio de alusões.

Conforme a teoria da paródia de Linda Hutcheon (1985), que, a partir do caráter duplo da raiz etimológica do vocábulo – contracanto ou canto paralelo –, concebeu uma definição de paródia como repetição com diferença, capaz de contemplar práticas modernas que não necessariamente lançam mão do ridículo, concluímos que há, realmente, uma relação parodística entre *Os Sertões* e o *Apocalipse*, já que, na representação euclidiana de Canudos, imagens invertidas da cidade santa estabelecem paralelismos com diferença irônica. Percebemos, assim, a “natureza híbrida da conexão da paródia com o ‘mundo’, [...] [a] mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais” (HUTCHEON, 1985, p. 146).

4. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BÍBLIA, volume I: Novo Testamento: os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BÍBLIA, volume II: Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BÍBLIA, volume III: Antigo Testamento: Os Livros Proféticos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CALASANS, José. *Apresentação do Relatório apresentado pelo Revd. Frei João Evangelista de Monte Marciano ao Arcebispado da Bahia sobre Antônio Conselheiro e seu Séquito no Arraial de Canudos – 1895*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987, pp. 5-9.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido indica 10 livros para conhecer o Brasil. *Blog da Boitempo*, São Paulo, 17 de maio de 2013. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/05/17/antonio-candido-indica-10-livros-para-conhecer-o-brasil/>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia: v. 1 – Das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*: (Campanha de Canudos); edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 5 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Euclidiana*: ensaios sobre Euclides da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2012.

LOURENÇO, Frederico. Nota introdutória ao Apocalipse. In: *BÍBLIA, volume II*: Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 549-552.

MARCIANO, João Evangelista de Monte. *Relatório apresentado pelo Revd. Frei João Evangelista de Monte Marciano ao Arcebispado da Bahia sobre Antônio Conselheiro e seu Séquito no Arraial de Canudos – 1895*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild: 2008.

Contatos: e-mail aluno: allanmarx87@gmail.com e e-mail orientador: leonel@mackenzie.br