

3. ECOS: CANUDOS EM MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES

3.1. O sertão ecoa Canudos, Canudos ecoa o sertão

O conflito bélico em Canudos no final do século XIX marcou profundamente o imaginário cultural do Brasil, favorecendo o surgimento de muitos trabalhos artísticos sobre o tema. Objetivando estudar diferentes possibilidades de representação no âmbito das artes, priorizei a reunião de produções tipologicamente variadas, de forma que a diversidade, critério preponderante da escolha, evidenciasse a impossibilidade de construir uma unidade e totalidade a partir de fragmentos. Nesse sentido, o que chamo de “Ecos da Guerra” corresponde a múltiplas possibilidades de configuração artística do material referente aos eventos históricos. Implícita nesta articulação está também a idéia de que não se trata de formas distintas do mesmo evento histórico, mas, ao contrário, que se trata da reconstrução de eventos históricos distintos.

Em fevereiro de 1897, sete meses antes do término da Guerra de Canudos, o escritor Machado de Assis publicou, na sua coluna dominical do periódico carioca *Gazeta de Notícias*, a última e interessante crônica em que trata de Antônio Conselheiro, dias antes do fracasso da expedição comandada por Moreira César. Provavelmente ironizando as movimentações em torno de Canudos, o texto de Machado de Assis profetiza a repercussão que teria o aparecimento de Antônio Conselheiro no cenário político do Brasil dos primeiros anos da República. Numa referência ao diálogo entre uma mulher do povo e um vendedor de jornais, profetiza o escritor: "O nome Antônio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais. Ela levava uma pequena, naturalmente filha; um dia contará a história à filha, depois à neta, à porta da estalagem, ou no quarto em que residirem" (Assis, 1997, p. 763). A questão colocada é: que representação acabaria por entrar na memória daquela mulher e, num raciocínio metonímico, na memória de todo o Brasil? Mais uma vez, Machado indica uma

possível pista: "Um dia, *anos depois de extinta a seita e a gente de Canudos*, Coelho Neto, contador de cousas do sertão, talvez nos dê algum quadro daquela vida, *fazendo-se cronista imaginoso e magnífico deste episódio /.../*" (Assis, 1997, p. 764, grifos meus) e

Ora bem, quando acabar esta seita dos Canudos, talvez haja nela um livro sobre o fanatismo sertanejo e a figura do Messias. Outro Coelho Neto, se tiver igual talento, pode nos dar daqui a um século um capítulo interessante, estudando o fervor dos bárbaros e a preguiça dos civilizados, que os deixaram crescer tanto, quando era mais fácil tê-los dissolvido com uma patrulha /.../. Talvez então algum devoto, relíquia dos Canudos, celebre o centenário desta finada seita. (p. 765)

De fato, poucos anos após a guerra, foi publicado *Os sertões*, de Euclides da Cunha, livro que passou a desempenhar fundamental papel no fenômeno da permanência daquela guerra e de seus personagens na memória cultural do Brasil. A obra, ainda que não analisada individualmente, é presença constante nesta tese. Sendo de certo modo o mais famoso *eco* do conflito, o que me interessa no livro é principalmente a sua terceira parte, repleta de informações a respeito da guerra. A obra é considerada um verdadeiro divisor de águas em termos de representação do conflito. Em "Canudos não euclidiano", ensaio que inspira o título do subitem 2.2.2 deste trabalho, o professor José Calasans afirma que o livro "monopolizou a temática conselheirista" por cinquenta anos, influenciando fortemente a historiografia do conflito (Calasans, 1986, p. 1). Mais que isso, ele motivou boa parte da produção artística a respeito da guerra. O presente capítulo foi organizado em torno da análise articulada das questões levantadas por tais obras.

Tendo isso em mente, percorrem-se textos relativos à meta-ficção historiográfica e à poesia popular a respeito de Canudos. Da ficção, escolhi basicamente dois textos, conforme apresentado na introdução da tese: *O rei dos jagunços: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos*, de autoria do capitão Manoel Benício e *A Guerra do Fim do Mundo* do escritor peruano Mario Vargas Llosa. A apresentação do livro de Benício é precedida por uma breve reflexão sobre a obra *Os jagunços*, do político e monarquista Afonso Arinos. Junto a eles, a poesia do soldado Manuel Pedro das Dores Bombinho e os manuscritos encontrados em Canudos, formam o *corpus* literário aqui trabalhado. O poema de Bombinho, *Canudos, história em versos*, é

um bom exemplo de narrativa em poesia, produzida em parte no calor dos combates e finalizada pouco depois da guerra. Neste poema de características épicas, emerge, em linguagem popular, a visão de um sertanejo da época que lutou contra os outros filhos da terra. Pensar o lugar do literário nos textos aqui apresentados, a partir de pressupostos teóricos do campo disciplinar da nova história e de estudos da literatura sob perspectivas construtivistas, foi um exercício constante.

A narrativa ficcional de base histórica ou a poesia com traços épicos não foram as únicas formas de criação de histórias a partir de Canudos. As pinturas de Tripoli Gaudenzi, publicadas no livro *Memorial de Canudos* em 1993, configuram-se como espécie de narrativa seqüencial de mais de 400 imagens. O artista plástico e médico baiano utilizou diversas técnicas, como a pintura a óleo e a aquarela para recriar cenas, dispostas em estrutura cronológica linear, iniciada no período anterior à fundação do Belo Monte pelo Conselheiro e se prolongando para além do fim da guerra na representação das mazelas sociais geradas pelo conflito. As pinturas exibem a imagem do horror, ora em cores fortes, ora em preto e branco, o que aumenta a dramaticidade das cenas representadas. Compõe-se agudamente a imagem de uma gente embrutecida, encarquilhada precocemente pelo peso das privações. Como pequenos ensaios em imagem, associados às legendas, o conjunto imagético plasma passagens da guerra que, postas lado a lado numa espécie de imenso mural, suscitam a percepção da narrativa maior, mas também de outras, subsidiárias a elas. Gaudenzi usa o princípio da simultaneidade dos acontecimentos, tentando mostrar o que ocorria nas circunvizinhanças do campo de guerra e também na capital baiana enquanto a guerra se processava às margens do Vaza-barris.

É a partir de imagens como essas que o presente pintor, separado há um século dos eventos culminados pela guerra, de certa maneira trava relação com uma visão de passado, não enquanto passado como realmente ocorreu, mas a partir de vestígios, de rastros daqueles momentos, que foram por ele articulados.

Misto de imagem e texto, *Canudos 100 anos* é um livro publicado em 1997 no centenário da guerra, entrecruzando fotografias de Evandro Teixeira e texto de Ivana Bentes, além de uma breve apresentação de Antonio Callado, pode ser entendido como a obra que melhor sugere a idéia de que a guerra, enquanto

evento capaz de produzir uma imensa fortuna discursiva a seu respeito, fez também ecoar para o presente vestígios das questões dramáticas que historicamente ali se desenvolveram. Tais questões não são apenas aspectos da época da guerra, mas de todo o contexto sócio-econômico com ressonâncias políticas, propiciadoras do conflito belicoso em 1897 e da perpetuação da miséria na região até os dias de hoje. “No sertão, viver é sobreviver”, diz a legenda da fotografia da página 75 do livro de Evandro Teixeira, traduzindo a realidade sertaneja daqueles tempos e de hoje.

Recolhidos por Ivana Bentes, os depoimentos dos sertanejos, moradores da região e herdeiros da memória oral de Canudos, registram idéias semelhantes. A pesquisadora viajou por toda a região envolvida na guerra, coletando depoimentos de sobreviventes e principalmente dos seus descendentes. Os textos e o material fotográfico estão dispostos também na seqüência dos acontecimentos daquela década, mas se prolongam até os dias da realização do trabalho, nas proximidades do centenário da guerra. Ali claramente se trabalha com a idéia de pensar os vestígios do passado ainda observáveis no presente das ruínas parcialmente submersas da cidade, nas armas e munição recolhidas depois do conflito, na fala dos habitantes que de uma forma ou de outra tiveram suas vidas marcadas pelos ecos da guerra.

Nesse tipo de documentação, não parece ser importante saber se o que se diz a respeito do conflito, na região em que ela aconteceu, traduz-se em verdade histórica ou se são pequenos lampejos discursivos manipulados pela propagação da história na tradição oral, experienciada como se fosse real. A reunião de tais relatos associados aos documentos da época e aos possíveis discursos historiográficos construídos enriquecem e aumentam a complexidade do evento num constante confronto de versões. Demonstra-se assim não poder haver versão única nem ausência de pensamento reflexivo a respeito do material analisado em conjunto.

O último eco trabalhado na tese é a narrativa cinematográfica. A história de Canudos recende a riqueza das histórias transformáveis em grande produção cinematográfica. A guerra teve de esperar um século para que seus acontecimentos fossem transformados em filme. Depois do projeto do cineasta Rui Guerra, gerado e abortado ainda nos anos 70, mas que permitiu o surgimento

do romance de Vargas Llosa, o filme *Guerra de Canudos* de Sérgio Resende veio ocupar um lugar no cinema nacional, que ainda não havia utilizado aquela história como enredo de filme. O eco cinematográfico maior, no entanto, já havia sido realizado por Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Apesar de não versar especificamente sobre a guerra, o cineasta levou para as telas do Brasil e do mundo uma leitura da condição humana do sertanejo do nordeste brasileiro, na sua total situação de carência. Canudos ecoa no filme de Glauber Rocha, seja pelas locações no santuário de Monte Santo, seja nas imagens das ruínas de Canudos, ou ainda nas figuras criadas a partir de imagens advindas da tradição do sertanejo do século XIX, base da resistência naquela guerra.

Apesar de extensa para um trabalho dessa natureza, as múltiplas representações aqui expostas buscam mostrar como o sertão de hoje ainda ecoa a Canudos destruída e como a Canudos de hoje continua sendo um grande eco do sertão.

3.2. Canudos em guerra na ficção

3.2.1. Primeiras narrativas

O aparecimento de textos ficcionais após a Guerra de Canudos compõe hoje, ao lado da rica coletânea de reportagens da quarta expedição, feita pela professora Walnice Galvão em 1977, um importante *corpus* textual a respeito daquele momento.

A primeira obra ficcional sobre o conflito foi o livro *Os jagunços*, do político e monarquista Afonso Arinos. Essa obra, aqui abordada sumariamente, foi publicada inicialmente nos jornais como um folhetim assinado sob o pseudônimo Olívio de Barros. O início da publicação aconteceu no final do mês de outubro de 1897, menos de um mês depois do fim do conflito e se estendeu até o dia primeiro de abril do ano seguinte. O ensaísta Brito Broca, no trabalho *Um romance de Afonso Arinos: Os Jagunços*, observa dois prováveis motivos para o uso de pseudônimo:

Afonso Arinos teria resolvido não assinar a obra com o próprio nome, naturalmente por dois motivos: primeiro por tratar-se de um romance de circunstância, escrito *au jour le jour*, ao correr da pena, em que não lhe convinha empenhar sua reputação literária; depois porque no momento a situação dos monarquistas era crítica e Afonso Arinos, fiel ao antigo regime e defendendo-o no jornal, não queria, talvez, atrair mais a atenção sobre a sua militância política com esse folhetim. (Broca, 1991, p. 207)

A obra foi bem recebida pela crítica da época, que a considerou “sincera”, capaz de emprestar ao texto “a cor local do sertão” (Citelli, 1990, p. 47-48), evidenciando a simpatia do político monarquista à atuação de Antônio Conselheiro no interior da Bahia.*

A pesquisadora Sílvia Azevedo destaca, em “Canudos na versão de Afonso Arinos”, a idéia de que a obra é das raras a abordar um tema bélico na literatura brasileira:

Se, de um lado, o subtítulo que acompanha *Os jagunços* pode ser interpretado como forma de despistamento quanto a possíveis reações contra os monarquistas, de outro, aquela classificação recupera o filão sertanista-regionalista, de expressiva presença na produção literária do Brasil, desde o romantismo, dentro do qual, inclusive, o escritor mineiro escreveu a obra pela qual é mais conhecido, o livro de contos *Pelo Sertão*. Visto por esse ângulo, o regionalismo, aliado à interpretação religiosa do movimento conselheirista, oferece a perspectiva na qual será representada, em termos ficcionais, a Guerra de Canudos (Azevedo, 2002, p. 31-32).

A novela de Afonso Arinos é subdividida em duas partes. A primeira, a ser relacionada, no subitem 3.5 deste trabalho, a uma parcela da filmografia relativa à guerra, desenvolve a história do drama pessoal que envolveu um personagem, Luis Pachola, futuro seguidor de Antônio Conselheiro. Na segunda parte do livro, Arinos narra a guerra, segundo Sílvia Azevedo, “representada segundo os informes da época, sem se furtar às descrições das cenas de operações bélicas, o que deveria corresponder às expectativas do leitor da época” (p. 32). O

* Ver todo o subitem 2.2 da tese.

escritor envereda na segunda parte do livro por um caminho interessante e raro na ficção a respeito de Canudos. Apesar de não ter estado na região, como Manoel Benício e Euclides da Cunha, ele procura traçar um perfil bastante detalhado do sertanejo e narrar a história sob o ponto de vista dos canudenses, num claro sinal de fidelidade e simpatia à sua causa, supostos defensores do monarquismo. Entretanto, Arinos o faz por meio do uso do discurso indireto, o que significa que, enquanto procura dar voz ao jagunço, ao mesmo tempo impede essa concessão. De qualquer forma, a novela *Os jagunços*, hoje praticamente esquecida na historiografia literária brasileira, tem o mérito da percepção em um primeiríssimo momento após o conflito, do potencial narrativo que seria explorado ao longo do século XX.

Em 1899, apenas dois anos depois da guerra e da publicação do livro de Afonso Arinos, uma outra obra surgiu. Menos extenso que *Os jagunços*, o livro *O rei dos jagunços: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos*, de Manoel Benício, por transitar entre a ficção e a pesquisa histórica posta em crônica, é obra de maior interesse para este trabalho. A obra do correspondente do *Jornal do Comércio* na guerra apresenta uma estrutura algo semelhante a *Os sertões*, guardadas as diferenças e as proporções de cada projeto. Na primeira página do texto, Benício parece fazer uma referência ao livro que Euclides da Cunha já escrevia àquela altura, responsável pelo consumo de quatro anos de árduo trabalho do autor, mas que lhe proporcionou o prestígio imediato, que Manoel Benício de antemão afirmou não desejar: “Tive tempo de escrever e pouca paciência para, depois de ter escrito a obra, refundi-la em tom melhor – tarefa fatigante e intolerável aos que escrevem despreocupados da fama em clássico português” (Benício, 1997, p. 1).

É interessante ler já na primeira página do livro de um ex-militar, atuante como correspondente de guerra, dizendo-se "abastado de provas e documentos", a afirmativa de que deu intencionalmente ao livro um tom de romance.

/.../ organizei a presente obra em linguagem chã e brasileira, saturada da sintaxe e *vocabulos* adotados pelos nossos sertanejos, dando eu ao complexo um tom de romance (guardada a maior fidelidade histórica),

pensando assim amenizar a aspereza do assunto e o enfado de descrições enfadonhas de quem não tem estilo (p. 1).

O autor abre, dessa maneira, a perspectiva para a reflexão sobre a dimensão da factualidade historiográfica e suas incursões na ficcionalidade. Apesar de não ser exatamente um romance, o livro apresenta, assumidamente pelo autor, procedimentos discursivos típicos da narrativa literária. Benício não se furta a advertir, no entanto, que teve o máximo cuidado em manter fidelidade à História. Esta última idéia é curiosa, na medida em que o livro oscila predominantemente entre o descritivo-narrativo, como foram as suas reportagens publicadas na época da guerra, e o literário, constituído por uma narração tradicional, a partir do que supostamente se sucedeu no conflito. As primeiras palavras do autor revelam a preocupação com a reunião de documentos:

Afora os elementos oriundos de tão boa fonte, outros obtive, com tempo, paciência e cartas enviadas aos amigos do Norte e oficiais que estiveram em mais de uma expedição a Canudos, rogando-lhes me coadjuvassem na organização ideal da crônica *O rei dos jagunços*.

Abastado de provas e documentos, meti ombros à tarefa, valendo-me às vezes de publicações oficiais ao caso discorrido (p. 1).

Percebe-se assim que o autor, testemunha ocular de parte da matéria *narrada* no livro, admite ter buscado fundamentos na documentação escrita e no depoimento dos que testemunharam os eventos que ele próprio não pôde presenciar, mas afirma enveredar pelo romance *apenas* para não enfadar o leitor. Manoel Benício se coloca, portanto, como um cronista dos eventos históricos de que tomou parte como observador. Seu objetivo declarado corresponde ao registro escrito nas fontes, baseado na sua presença nas frentes do conflito para o envio de observações para a redação do jornal no menor intervalo de tempo possível.

A escrita de Manoel Benício deve ser entendida como fruto de uma sucessão de procedimentos complexos relacionados a diversos aspectos que os condicionaram. Ex-militar, capitão honorífico do exército do Brasil, enviado à guerra por um jornal republicano da capital federal, o seu posicionamento político se sintonizava com as forças político-ideológicas que derrubaram a monarquia e instauraram no Brasil a República. Utilizando o conceito de operação

historiográfica de Michel de Certeau (1975), constatamos que, no caso específico da obra em questão, a relação entre o lugar social do autor, seus procedimentos de análise e a escrita resultante dessa operação tríplice se deu de forma conspícua. Se é verdade que a culminância da experiência que ele teve como correspondente de guerra é um livro, que o autor pretende que seja uma crônica histórica, os subsídios textuais a essa escrita percorreram um caminho ainda mais determinado.

O primeiro processo a que se submeteu o correspondente de guerra Manoel Benício foi uma operação de cunho jornalístico. Nela, como testemunha ocular de uma parte da guerra, ele pôde colocar em prática seu olhar crítico em relação às estratégias e procedimentos do general Artur Oscar, subsidiado por sua formação militar. Nem por isso, suas convicções republicanas e sua crença no valor do exército nacional se abalaram. O que a participação na guerra transforma é a visão a respeito das causas do conflito e a imagem que fazia dos seguidores de Antônio Conselheiro.

Como visto no subitem 2.3.2, o trabalho no campo de batalha era precário, conforme afirmado pelo próprio Benício:

tudo o que aí vai é escrito no chão debaixo da barraca. É necessário adivinhar o que escrevo e suprir palavras que omito muitas vezes, porque tenho a infelicidade de nunca reler o que escrevo; e mesmo que o faça, não tenho coragem de emendar. A nossa situação não dá cabimento a estas futilidades de estilo gráfico e letra bonita (Galvão, 1977, p. 253).

Suas anotações por vezes eram feitas em campo aberto, sob uma chuva de balas, como presenciou e registrou em seu diário o major Constantino Nery:

Debaixo de todo aquele chuveiro de balas, o coronel Telles tinha permanecido risonho, com a mão esquerda segura na brida do cavallo e o braço direito a descansar sobre o selim.

/.../

Mais adiante, por trás de um pé de baraúna, unica arvore que havia no meio da varzea, vimos o snr. Manoel Benicio, correspondente do *Jornal do Commercio*. Estava de lapis e carteira em punho a tomar apontamentos. (Nery, 1898, p.72)

O texto de Manoel Benício, por esses motivos, chegava à redação tal qual havia sido escrito. Intuitivamente ou não, em um ritmo frenético, as informações

colhidas *in loco* pelo correspondente valorizaram o lado menos palatável da cobertura da campanha:

A fome, as doenças, as mortes estúpidas, o abandono e o desespero dos soldados feridos são o quadro desolador que o correspondente do *Jornal do Comércio*, fiel ao compromisso de informar o que viu, vai fazer questão de mostrar nas cartas. Daí a ênfase das reportagens de Manuel Benício no lado feio, sujo, em nada glorioso, da Guerra de Canudos (Azevedo, 2003, p. 15).

A pesquisadora Sílvia Azevedo observa o efeito que a escrita em pleno campo de batalha produziu no texto de Benício.

A proximidade do correspondente em relação aos fatos narrados transmite, às cartas, um tom vibrante e emocionado, e que é mantido mesmo naquelas que dão a impressão de terem sido reescritas. Em algumas, em particular a carta de 4 de julho, percebe-se que, para além do mero relato dos acontecimentos, a intenção é escrever um texto com destaque para as cenas de batalha.

Consciente, talvez, do interesse que tais cenas pudessem despertar, o correspondente do *Jornal do Comércio* não poupa detalhes para que o leitor consiga ter uma visualização quase perfeita dos encontros entre soldados e jagunços. Ainda que o repórter reivindique veracidade para o que está contando, quem lê as cartas é levado a suspeitar até que ponto a imaginação do repórter colaborou na descrição de certos momentos de batalha. Narrada na perspectiva de alguém que atuou como soldado, a Guerra de Canudos torna-se, nas reportagens, igualmente próxima do leitor que é invocado nas cartas, em vários momentos. Cúmplice do relato, o leitor vive a ilusão de, através do correspondente, tomar parte na luta (p. 15-16).

A matéria tratada por Manoel Benício lhe permite, depois da guerra, assumir não mais o papel de jornalista, mas de historiador, que pode utilizar os fatos históricos produzidos por ele mesmo enquanto imediatista na guerra. De acordo com Pierre Nora, numa reflexão a respeito dos acontecimentos, “o fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido” (Nora, 1988, p. 181). Benício e a imprensa como um todo, presentes na guerra, realizam tarefa fundamental para que os acontecimentos possam em um futuro próximo ser historicizados. Ainda segundo Nora, ao se referir ao papel da imprensa em um caso na França, afirma:

A ela se deve a volta de um tipo de acontecimento: aquele onde os fatos se escondem e demandam a crítica da informação, a confrontação de testemunhos, a dissipação do segredo mantido pelos desmentidos oficiais, o

colocar em questão princípios que apelam à inteligência e à reflexão, o apelo obrigado a um saber prévio que somente a imprensa escrita pode fornecer e recordar (p. 182)

Essas idéias vão ao encontro da afirmação de Marc Kravetz no trabalho “Os jornalistas ‘fazem’ a história”, ao abordar o caso americano *Watergate*, reconhecendo ali a importância do jornalismo no processo de elaboração da história:

Não foram os jornalistas que inventaram o Watergate, mas foram os jornalistas que deram ao Watergate a sua dimensão histórica. Não jornalistas assumindo uma pose de justiceiros ou de historiadores, mas vulgares jornalistas americanos que praticam a religião do facto, o culto esquizofrénico da acumulação dos factos (Kravetz, 1986, p. 88).

O segundo processo mediador da escrita de Manoel Benício reporta-se já a sua atuação como cronista de *O rei dos jagunços*. Sem ter tido uma formação jornalística*, mas tendo atuado como tal na guerra, Benício optou por uma escrita historiográfica, mesclada de aspectos da narrativa ficcional, sem ser historiador nem romancista, marcando, deste modo, uma situação singular. Ainda segundo Marc Kravetz, no trabalho supracitado,

jornalistas e historiadores participaram conjuntamente num mesmo empreendimento em busca do conhecimento, através, como em qualquer bom empreendimento, de uma certa divisão do trabalho. Aos primeiros caberia estudar o presente e as suas incertezas, aos segundos, o passado e as suas zonas de sombra /.../ (p. 89)

No caso da escrita de Manoel Benício, existe uma superposição das duas figuras, tendo sido jornalista, vivenciado a guerra e ali mesmo produzido os seus textos sob o fogo cruzado. Como seus escritos contrariavam os interesses do comando da guerra, o então correspondente escrevia também na iminência de um atentado contra a sua própria vida. Fora da guerra por esse motivo, e depois do seu fim, o antigo correspondente passa ao papel de historiador, para desenvolver, a partir daquela atuação de jornalista e historiador imediatista, a redação da sua crônica. Como vimos, o “tom de romance” que o agora escritor afirma dar à complexa matéria a ser tratada, não deixará de respeitar “a maior fidelidade

* Na realidade, Benício não poderia ter tal formação, uma vez que a profissão sequer existia nos termos que a conhecemos hoje. Tal aspecto foi abordado nesta tese, no item 2.3.2, página 57.

histórica” (Benício, 1997, p. 1). Com essas afirmações, o autor deixa transparecer seus pressupostos epistemológicos afinados com uma visão positivista da história.

Nesse caso, o autor, de acordo com a conceituação de Linda Hutcheon em “Re-presenting the past”, apropria-se do evento para transformá-lo em *fato narrado* em sua crônica. No processo da escrita, apesar de assumir os procedimentos literários de que lançará mão, Manoel Benício não está consciente de que a transformação em enredo das informações coletadas, somadas a outro tanto pesquisado em fontes documentais e no depoimento de testemunhas oculares, é um processo inscrito no seu contexto social e ideológico. Essa é para Linda Hutcheon uma das grandes questões da ficção pós-moderna:

a narrativização* do passado não é camuflada; os eventos não mais parecem falar por si mesmos, mas são conscientemente expostos como composições narrativas, cuja ordenação narrativa construída – não revelada – é imposta a elas, freqüentemente pela própria figura do narrador (Hutcheon, 1989, p. 66).

Sua escrita do passado acaba tendo também, ainda de acordo com Hutcheon, uma relação com o seu próprio presente: “Os historiadores estão cientes de que estabelecem uma relação entre o passado sobre o qual escrevem e o presente no qual escrevem” (p. 70).

A experiência vivida dois anos antes fora aterradora pelas próprias circunstâncias de guerra. A sua situação particular, contudo, havia sido um tanto pior, porque no final dos trinta e três dias de permanência em Canudos, o correspondente encontrava-se adoecido e ameaçado de morte, por ter o general Artur Oscar como alvo preferido de suas cartas à redação de seu jornal no Rio de Janeiro. Sílvia Azevedo observa que, para Benício, escrever sobre o passado recente não deixava de ser uma forma de, no presente, fixar as agruras vividas naquele período e também as graves acusações desferidas contra Artur Oscar. Assim sendo, sobre o retorno de Manoel Benício a Salvador, no exato momento em que o Ministro da Guerra, o general Carlos Bittencourt também ali chegava para partir em seguida para Canudos, escreve a pesquisadora Sílvia Azevedo:

* O termo em inglês empregado por Linda Hutcheon é “narrativization”. Trata-se de um neologismo naquela língua, daí eu ter optado por traduzi-lo me valendo igualmente da criação de uma palavra em Português.

O repórter sabe, no entanto, que o reforço de 5 mil homens que estava sendo enviado a Canudos, sob as ordens do ministro da Guerra, era prenúncio de que o conflito contra Antônio Conselheiro estava com os dias contados. Tão logo o reduto dos conselheiristas fosse subjugado, as façanhas vividas como enviado de guerra, assim como as acusações contra o general Artur Oscar cairiam no esquecimento. Para que isso não ocorresse, Manuel Benício, a exemplo de Euclides da Cunha com *Os Sertões*, quis também fazer de *O Rei dos Jagunços* uma "obra vingadora", embora, no caso do ex-correspondente do *Jornal do Comércio*, a vingança tivesse sabor de desforra pessoal (Azevedo, 2003, p. 22).

Apesar de podermos reconhecer os aspectos romanescos presentes em *O rei dos jagunços*, principalmente a partir do alerta feito pelo autor, não se pode deixar de observar que o subtítulo “crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos” encerra a matéria principal do texto. O texto é claramente um produto híbrido, ora literário, mas predominantemente documental. Manoel Benício demonstra preocupação em afirmar o rigor da pesquisa e da análise de documentos reunidos, segundo ele próprio afirma na apresentação do livro, ao explicar a origem das informações sobre os ascendentes do Conselheiro:

A monografia dos Maciéis foi escrita sob informações do ilustre cronólogo cearense e homem de letras, o coronel João Brígido, que poderia assinar a primeira parte da obra, tantos foram os recursos históricos e morais que despendeu para a contextura dela. Afora os elementos oriundos de tão boa fonte, outros obtive, com tempo, paciência e cartas enviadas aos amigos do Norte e oficiais que estiveram em mais de uma expedição a Canudos, rogando-lhes me coadjuvassem na organização ideal da crônica *O rei dos jagunços* (Benício, 1997, p. 1).

A declaração de Manoel Benício, acima citada, ilustra a idéia do entrelaçamento claro entre a mera fixação da informação, de origem documental ou verbal, e a utilização de certos procedimentos tidos por literários.

A primeira das duas partes do livro, ‘Os Visionários e Cangaceiros’, apresenta um ensaio biográfico de Antonio Conselheiro, rico em detalhes, desde sua ascendência paterna, passando por seu nascimento, infância e mocidade no Ceará. As informações são provenientes dos escritos de João Brígido, a quem José Calasans apresenta como amigo de infância de Antônio Conselheiro. A respeito dele, escreveu: “Mais do que nas reminiscências, Brígido falou de Maciel e dos

seus parentes em artigos publicados na imprensa de Fortaleza, intitulados ‘Maciéis e Araújo’ e ‘Antônio Conselheiro’, posteriormente incluídos no livro *Ceará (Homens e Fatos)*” (Calasans, 1986, p. 13).

Nos capítulos que compõem a primeira parte, há um narrador em terceira pessoa que conta de forma romanceada a vida de Antônio Conselheiro. Ao lado do texto narrativo, aparecem transcrições de documentos da época, como ofícios policiais ou registros da igreja que tratam da atuação do Conselheiro no sertão. Quem não tiver lido a apresentação ao livro certamente estranhará a riqueza de detalhes a respeito da vida do sertanejo. Certamente suspeitará tratar-se de livre criação do autor do texto. Apesar de se basear na consulta de fontes conhecidas, o cronista não se furta a incluir no texto diálogos que reproduzem no âmbito da ficção aquilo que o autor leu, por exemplo, no texto do antigo companheiro de infância de Antônio Maciel. É aí que reside, principalmente, o literário no texto de Benício:

Uma vez que a intenção de Manuel Benício não era escrever uma obra literária a respeito da Guerra de Canudos, mas usar a ficção como "recheio", esta aparece na obra quase sempre nos momentos de diálogo. O diálogo, usado como situação tipificadora da vida sertaneja, permite ao escritor "enxertar sintaxe e vocabulários sertanejos", como era seu propósito (Azevedo, 2003, p. 36).

A segunda parte do texto, intitulada ‘Militares e Políticos’, alterna-se entre capítulos que tendem ao relato técnico das expedições, a criações do ambiente dentro de Canudos não apenas durante os conflitos, mas também nos momentos intermediários entre eles. É o caso do capítulo “Atenção!”, antecessor dos relatos da quarta expedição.

Benício inicia o capítulo escrevendo: “Antes da investida ao arraial dos jagunços, vejamos o que lá se passava” (Benício, 1997, p. 185). Escrito isto, inicia-se um texto de apenas seis páginas no qual relata, com detalhes, os dias em Canudos. Desse capítulo, podem-se apontar dois aspectos importantes. O primeiro deles são pequenas referências que vão ao encontro da idéia de Rui Facó de que havia em Canudos a separação entre a liderança religiosa do Conselheiro e a liderança leiga, encarnada pela figura de João Abade, que determinava na prática o destino da coletividade:

O desaparecimento periódico do Conselheiro dera lugar, entretanto, a um princípio de corrupção e indisciplina no seu povo, introduzidas pelo gênio e temperamento violentos do comandante João Abade, a quem se temia, mas não se estimava. (p. 154)

O mesmo posicionamento é visto, já no final do livro, em capítulo chamado “Desesperos”, numa passagem em que uma mulher se sente coibida a sair de Canudos, por causa de João Abade: “Fugir não podia, porque, embora o Conselheiro desse ordem para deixar as mulheres sair, João Abade já tinha mandado sovar duas que foram encontradas escapulindo” (p. 187).

Um segundo aspecto refere-se à transcrição do texto de um caderno encontrado junto ao cadáver de um homem, morto em 18 de julho de 1897, dia dos mais aguerridos combates. No capítulo intitulado “Artimanhas e deserções”, imediatamente anterior a que se encontra a transcrição, Benício alerta o leitor de que a partir dali o texto não é seu, mas de um homem a quem chama de “jornalista”. São oito páginas, organizadas sob a forma de diário, dedicadas basicamente à descrição dos dias compreendidos entre 30 de junho e 18 de julho do ano da guerra. No relato, o “jornalista” faz interessantes declarações. Levanta, por exemplo, a idéia de que os jagunços têm ciência da miséria em que se encontram os combatentes oficiais, ressalta a perspicácia dos sertanejos contra quem eles lutam, aponta o fato de os jagunços serem profundos conhecedores da natureza que os cerca, o que os coloca em confortável vantagem em relação aos soldados da República.

Um fato ali narrado, transformado por Manuel Benício em enredo no capítulo seguinte, destaca um salpicar de tiros, esporádicos, vindos de muito perto, mas impossível de se localizar a origem. Os tiros não só vão matando os soldados acampados em plena luz do dia, como também os minando psicologicamente devido ao terror de ser baleado a qualquer momento, mesmo não estando em situação de combate.

No capítulo seguinte, o narrador explica o mistério: tratava-se de um jagunço de nome Tiago, ágil e esperto, disfarçando-se por entre folhagens para fazer disparos com um tipo de munição que não fazia fumaça à luz do dia. Não há registro histórico de que tenha sido capturado um jagunço que praticasse tais atos. O exemplo serve apenas para apontar como provavelmente utilizou o autor do

livro alguns dos documentos a que teve acesso e os incorporou à sua narrativa, criando livremente histórias a partir deles. O tal jagunço Tiago reaparece no final do livro, nostálgico, nas ruínas de Canudos, lamentando o fim do arraial e a sorte de seus companheiros.

Benício parece por em prática o que nos diz Gebhard Rusch, ao tratar de narrativas e histórias, conforme a citação feita no início do capítulo dois:

Em outras palavras, as histórias que vivenciamos e as histórias que narramos adquirem sua coerência interna e suas integrações externas pelo mesmo conjunto de estruturas cognitivas de esquemas de ações. E isso se aplica às narrativas cotidianas, tanto quanto às histórias contadas pelos biólogos, físicos ou historiadores. Esse tipo de coerência finalmente explica o fato de que, por exemplo, explicações causais, teleológicas, condicionais, genéticas, etc. realmente explicam algo, respondem a questões e permitem conclusões (Rusch, 1996, p. 155).

O texto de Manoel Benício é certamente bastante enriquecedor da leitura múltipla que se pode empreender hoje a respeito de Canudos, porque nele são entrevistados com clareza procedimentos intuitivos repetidos em tantas outras tentativas de representação da guerra. Estão ali a crença numa verdade única e numa realidade histórica objetiva, que poderia ser de forma igualmente objetiva representada. Hoje podem nos parecer ingênuas as colocações iniciais do escritor a respeito de uma escrita respeitadora da verdade dos fatos, mas elas são perfeitamente compreensíveis quando as lemos conscientes de que se trata de um homem do final do século XIX, crente nos ideais republicanos que o segmento social a que pertenceu, o exército nacional, tentava instaurar. O escritor consegue perceber na guerra a discrepância entre o discurso de “ordem e progresso” do novo regime, e as práticas de guerra, altamente condenáveis, comandadas pelas altas patentes militares naquele conflito.

3.2.2. Uma escrita pós-moderna em *A guerra do fim do mundo*

Lançado em 1981, o extenso romance *A guerra do fim do mundo*, do escritor peruano Mario Vargas Llosa, foi o livro responsável por dar visibilidade internacional à guerra ocorrida no sertão baiano no final do século XIX.

De acordo com a apresentação feita na introdução desta tese, uma primeira informação a ser fixada é o caráter de pesquisador da história assumido pelo romancista. O primeiro contato com os dados posteriormente transformados em enredo de romance se deu por sua associação ao cineasta Rui Guerra, com quem criou um roteiro para um filme nunca realizado. Esse texto foi o embrião do livro, espécie de “Guerra e Paz” latino-americana, no qual o autor manobra com excelência recursos estilísticos para criar uma obra vigorosa, com os subsídios adquiridos das leituras a respeito da guerra. A eles possivelmente se aliaram conhecimentos das novas epistemologias da História enquanto disciplina, além de seu estilo e talento de escritor. O resultado é um romance em que se maneja com habilidade muitas das complexidades oferecidas pela trama de personagens históricos, pelos eventos lidos e representados de forma múltipla numa vasta bibliografia sobre o assunto e pela pluralidade de pontos de vista teóricos emergidos das incessantes análises feitas daqueles acontecimentos, desde o final do século XIX até os nossos dias. Vargas Llosa amalgama tais aspectos, no seu livro, à criação de personagens ficcionais, em sua maioria livremente baseados em homens da época, escrevendo uma narrativa problematizadora da história. Nela é evidenciada a multiplicidade de visões a respeito do evento maior, a guerra de quase um ano (novembro de 1896 a outubro de 1897), inserida em um contexto de quatro anos de conflitos regionais (1893 a 1897), por sua vez só passíveis de compreensão em um contexto sócio-econômico mais amplo, marcado por fatores como miséria, seca, relações de exploração do trabalho humano e desigualdade fundiária, problemas históricos do Brasil, acentuados naquele século.

Permitindo-se ser “fiel à história”, mas mentindo “com conhecimento de causa” (Llosa, s/d), o escritor peruano, na sua prática discursiva, envereda por questões da escrita, mediadas pelos problemas inerentes ao trabalho com a matéria histórica. Dessa forma, a conceituação a respeito da construção do discurso historiográfico, assim como da escrita de meta-ficção historiográfica, tornam-se ferramentas ímpares para o entendimento de alguns processos discursivos empregados pelo romancista e os significados que podem assumir suas representações.

Ao se colocar como leitor da bibliografia historiográfica a respeito de Canudos, Vargas Llosa abre-nos um primeiro referencial de sua metodologia de

escrita. O romancista parece estar ciente de um aspecto básico apresentado por Linda Hutcheon no livro *Poética do pós-modernismo*: “O passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (Hutcheon, 1991, p. 168). Ao buscar nos escritos os subsídios para a composição do seu romance, o peruano, por essa visão, já mergulhara nas questões relativas ao fazer literário. Devemos somar a esse aspecto a idéia de discurso historiográfico, tendo em mente a conceituação de “operação historiográfica” desenvolvida por Michel de Certeau no trabalho homônimo, enquanto construto humano sociologicamente condicionado. Ler múltiplos textos significou conhecer igualmente múltiplas visões da guerra, construídas a partir do lugar sociológico de cada autor. Isso naturalmente aponta o que Linda Hutcheon chama de “natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico” (p. 122).

Desta feita, ler *tudo* o que se escreveu a respeito da guerra permitiu ao escritor o contato com a multiplicidade de pontos de vista a respeito dos mesmos eventos, constituídos posteriormente, de formas distintas, como fatos históricos. Para Hutcheon, configura-se em uma escrita pós-moderna o discurso capaz de levar em conta tais aspectos:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado /.../. Em outras palavras, o sentido e as formas não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes. Isso não é um ‘desonesto refúgio para escapar à verdade’, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (p. 122).

No artigo “Os meandros do tempo em *A guerra do fim do mundo* de Mario Vargas Llosa”, a pesquisadora paulista Edna Castilho Peres situa o escritor peruano em um contexto literário hispano-americano atual, cuja tendência à escrita de romances históricos é flagrante. Neles

os autores revêem a história, parodiando de modo crítico, satírico ou grotesco. Desarranjam a ordem dos fatos, destroem heróis, enaltecem mitos até então desprezados e, através da ficção, contestam a realidade histórica e reconstróem o que haviam destruído, sempre tendo por base grandes eventos dos povos e grandes mitos da humanidade apresentados nos anais da História (Peres, s/d).

Seu artigo destaca também aspectos que muito interessam à presente reflexão: o papel do narrador e a abordagem do tempo da narração. N' *A guerra do fim do mundo*, observa-se um narrador onisciente que apresenta a estrutura narrativa da obra, abrindo mão de uma seqüência temporal cronológica. As quatro partes em torno das quais se organiza o livro são independentes entre si, guardando, no entanto, uma unidade global quando se olha o romance como um todo.

Na primeira parte, coloca-se claramente a mentalidade dual que “bipolarizava” o problema em processo no sertão a partir da associação de pares tais como sertão / litoral, monarquistas / republicanos, iletrados / letrados, babárie / civilização. O lapso temporal trabalhado no primeiro momento do livro foge ao tradicional intervalo entre 1893 e 1897. A narrativa transita em um espaço de tempo bem maior, remontando a 1877, na década em que se encontram as primeiras notícias das peregrinações de Antônio Conselheiro no sertão. O fim da guerra em 1897 não é o ano estabelecido para o arremate do intervalo de tempo abordado: a narrativa se estende a 1898, o ano posterior ao fim do conflito.

Inserida nesse intervalo de tempo, a narrativa, no entanto, não se mantém na seqüência cronológica. Os acontecimentos vão sendo apresentados em um “vai-vem” temporal que abala o leitor, obrigado talvez a perceber a artificialidade da representação dos grandes períodos temporais (em termos lineares), o que é inerente ao ato de narrar. Paul Veyne aborda essa questão quando, tratando do historiador envolvido no seu processo de escrita, reconhece que ele pode “escrever dez páginas sobre um dia e deslizar em duas linhas por dez anos” (Veyne, 1971, p. 30). O teórico complementa seu raciocínio, dizendo que “o leitor acreditará nele, como num bom romancista, e presumirá que esses dez anos são vazios de acontecimentos” (p. 30). Ao deslizar livremente no tempo, o narrador criado por Vargas Llosa parece querer sinalizar duas questões ao leitor.

Em primeiro lugar, o narrador marca, ao transitar no tempo, além de sua onisciência, a anacronia. A voz narrativa pertence ao presente. Ela é o presente relendo e reconstruindo, a partir de um determinado lugar, o passado. Falar do passado não deixa de ser uma forma de tratar do presente.

Em segundo lugar está a incapacidade de a escrita narrativa dar conta de todos os acontecimentos sucedidos. Além de não ser esse o seu objetivo, ainda que fosse ele não seria realizável. O narrador, assim como faz um historiador, escolhe alguns aspectos a serem narrados, desprezando outros. O recado implicitamente deixado por ele ao leitor se afina com a idéia de Paul Veyne. É como se o narrador mostrasse ao leitor que pode ir e voltar no tempo, porque deixou para trás intencionalmente acontecimentos que poderia ter recriado na narrativa. Autoriza-se, portanto, retornar quantas vezes quiser para resgatá-las num novo momento de representação. O escritor, na figura desse tipo de narrador, pode explicitar a metodologia da sua escrita. Avançar no tempo e depois recuar para repetir o processo tantas vezes quanto necessário parece remeter o leitor à sua própria experiência com o ato de lembrar. Provocado por um estímulo, pode-se acionar uma determinada *lembrança do passado* (não o passado em si), que, na prática, surge como “expressão consciente de acontecimentos passados” (Rusch, 1996, p. 154). De forma análoga comporta-se o narrador: estando em 1897, em plena guerra, algo pode remetê-lo a duas décadas anteriores, para em seguida avançar para o início do conflito. A complexidade no tratamento do tempo não compromete o andamento da narrativa; ao contrário, ela a valoriza.

A segunda parte do livro versa sobre o princípio de 1897, quando a derrota da segunda expedição já era do conhecimento das autoridades baianas. Ela se estende até a expedição de Moreira César. Nessa parte do romance, Vargas Llosa fez o que poucos outros escritores fizeram. Ambientou uma parte da história fora do palco do conflito, para sublinhar as movimentações políticas na capital baiana. O efeito de simultaneidade dos fatos é importante, pois foge do esquema da representação da guerra restrita ao sertão da Bahia para inseri-lo nos panoramas regional e nacional. Esse é o momento em que se destaca um personagem, o “jornalista míope”. As dimensões do tratamento dado ao romance de Vargas Llosa apenas nesse item da tese impedem um aprofundamento analítico dos personagens do romance. Entretanto, num breve olhar lançado a três personagens, o próprio jornalista, Galileo Gall e o Barão de Canabrava, pode-se observar a função de leitores da guerra, exercida, cada um a sua maneira, pelos três personagens.

No detalhado estudo de Leopoldo M. Bernuci, *Historia de un malentendido – un estudio transtextual de ‘La Guerra del Fin del Mundo’ de*

Mario Vargas Llosa, há uma interessante aproximação entre os personagens. O autor observa que eles

têm um ponto em comum que é fundamental para autorizá-los a desempenharem seus papéis: o fato de que todos são a sua maneira intelectuais. A respeito, deve dizer-se que essa é uma condição funcional que os diferencia dos outros personagens como, por exemplo, os militares, os jagunços e os políticos (Bernuci, 1989, p. 83).

É curioso o agrupamento de militares, jagunços e políticos em um grupo dito “não intelectualizado”, porque é razoavelmente seguro hoje afirmar ter sido fator determinante do conflito justamente a manipulação dos militares pela classe política localizada no sertão e interessada na destruição de qualquer liderança que abalasse uma hegemonia local. Afirmar isso não significa, obviamente, desconsiderar as causas de base histórico-econômicas da guerra, mas apenas observar o que pode ter precipitado naquele ponto do sertão um conflito que caminhou para tão terrível desfecho. Isso fica claro no romance, como também está a idéia de que os três personagens tentam empreender uma compreensão dos acontecimentos à luz de suas convicções pessoais. A excentricidade de cada um deles, especialmente a do jornalista e a do cientista, materializa a observação de Linda Hutcheon a respeito dos personagens típicos da meta-ficção historiográfica. A teórica parte do pensamento de Lukács, ao afirmar que o protagonista deveria ser “um tipo, a síntese do geral e do particular” para afirmar que justamente a particularização das personagens, e até sua excentricidade, é que vão materializar, na meta-ficção historiográfica, a “ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença”, no qual o “tipo” universalizado não teria qualquer função (Hutcheon, 1991, p. 151).

No romance de Vargas Llosa, a flagrante identificação do jornalista míope com a figura de Euclides da Cunha conduz à idéia de que justamente o mais importante mediador do pensamento a respeito de Canudos, cuja obra monopolizou por mais de quarenta anos o debate sobre a guerra no sertão, não tenha conseguido se desprender da sua formação positivista, mesmo tendo vivido a experiência da campanha, na escritura de *Os sertões*. A miopia do jornalista é simbólica, na medida em que aponta, na recriação ficcional de Vargas Llosa, o que a visão distorcida da intelectualidade da época poderia ter evitado, caso tivesse olhado o conflito com outros olhos. Leopoldo Bernucci, por meio de um

recurso bastante eficiente de colocar lado a lado o texto de Llosa e sua fonte, evidencia na análise do personagem do jornalista a intertextualidade estabelecida entre *A guerra do fim do mundo* e outros textos. Os dois exemplos abaixo mostram isso.* O primeiro par compara um trecho do livro de Vargas Llosa com uma afirmação bastante conhecida da professora Walnice Galvão no livro *No calor da hora*:

Os correspondentes /.../ podiam ver, e no entanto não viam. Só viram o que foram ver. Embora não estivessem ali. Não apenas um, ou dois. Todos encontraram provas flagrantes da conspiração monárquico-britânica.
(Llosa, 1982, p. 409).

/.../ o que se evidencia à leitura das reportagens é que os correspondentes já sabiam de antemão o que informar quando foram para Canudos.
(Galvão, 1977, p. 117)

O segundo par apresenta uma identificação da fala do jornalista míope a uma anotação de Euclides da Cunha:

Li alguns livros – respondeu envergonhado. E pensou: “E isso não me serviu de nada”. Era o que descobrira nestes meses: a cultura, o conhecimento, mentiras, juízos, cegueira. Tanta leitura não lhe tinha valido de nada para fugir, para se livrar dessa armadilha.
(Llosa, 1982, p. 475).

/.../ nunca lamentei tanto a ausência de uma educação prática e sólida e nunca reconheci tanto a inutilidade das maravilhas teóricas com as quais nos iludimos nos tempos acadêmicos.
(Cunha, in Bernucci, 1989)

São vários os exemplos estabelecidos por Leopoldo Benucci na sua análise não apenas do jornalista míope, mas também de vários outros personagens. Com eles, abre-se a possibilidade de se pensar a intertextualidade e a paródia enquanto técnicas discursivas na meta-ficção historiográfica, que não devem ser consideradas detratoras do passado: “A paródia não é a destruição do passado; na

* Os dois exemplos foram retirados do trabalho de Leopoldo Benucci, mas, para efeito de transcrição, utilizei as minhas edições dos livros de Llosa e Galvão. O trecho de *Canudos e Inéditos*, de Euclides da Cunha, transcrevi da p. 89 do livro de Benucci.

verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (Hutcheon, 1991, p. 165). Nos exemplos citados, percebe-se a intertextualidade entre o texto ficcional de Vargas Llosa e uma reflexão teórica (o pensamento da professora Walnice Galvão, em 1977, a respeito do olhar lançado ao conflito pelos jornalistas) e uma divagação pessoal (as palavras de Euclides da Cunha, na época do conflito). A apropriação parodística de textos de natureza tão diversa enceta no romance a possibilidade de vislumbrar o que Linda Hutcheon chama de “sensação da presença do passado” (Bernucci, 1989, p. 164).

Retornando à estruturação do romance, é na parte três que a história volta a ser ambientada no sertão. A narrativa se estende de fevereiro a outubro de 1897, ou seja, do início da expedição de Moreira César ao desfecho do conflito. O fim de Canudos não é tratado na terceira parte, pois surgirá como memória, já em 1898, entremeadada à conversa do barão de Canabrava e do jornalista míope, na quarta e última parte do livro.

Um último ponto a ser tratado nessa breve abordagem do texto de Vargas Llosa é a curiosa e importante presença do personagem Galileu Gall* no romance. Anarquista escocês, ele era especialista em Frenologia, ciência hoje esquecida, que estuda as relações entre a anatomia do crânio e a personalidade. De acordo com esse pensamento, comungado pelo personagem, o espírito poderia ser visto como uma dimensão do corpo se o intelecto e os instintos, e mesmo os sentimentos, estivessem ligados à constituição do cérebro. Gall vem ao Brasil por estar certo de ser a guerra oportunidade única de examinar o crânio de Antônio Conselheiro. Na prática, o personagem, segundo Leopoldo Bernucci, exerce tripla função no romance. Ao escrever cartas para o periódico francês *L'Étincelle de la révolte*, o personagem funciona como “intérprete da realidade histórica” (Bernucci, 1989, p. 101). A pretexto de informar o leitor francês do que ocorria no Brasil, as cartas do personagem fazem a contextualização histórico-cultural “de uma nação desconhecida para muitos dos leitores hispânicos” (p. 102). É portanto um instrumento do escritor para tornar inteligível o enredo desenvolvido. Nessa mesma linha, é por intermédio de Galileo Gall, convertido em comentarista da natureza e dos aspectos pitorescos do nordeste brasileiro (p. 101), que Vargas

* O nome do personagem é uma clara referência ao cientista italiano Galileo, a cujo nome foi acrescido o sobrenome do frenólogo alemão Franz Joseph Gall.

Llosa consegue fazer fluir a narrativa, sem ter de criar uma sucessão de notas explicativas para os termos regionais eventualmente utilizados. Por fim, o personagem é também o estereótipo do revolucionário, mostrando-se entusiasmado com qualquer atitude por parte do Conselheiro ou dos jagunços, a que atribuía “inequívoca intenção revolucionária” (p. 105). Em nome desse ideal, o personagem no livro lança aos companheiros de Canudos palavras que hoje, passados mais de cem anos da guerra, refletem o sentimento dos movimentos sociais organizados na região:

- Não percais a coragem, irmãos, não sucumbais ao desespero. Não estais apodrecendo em vida porque um fantasma escondido atrás das nuvens assim o decidiu, mas porque a sociedade está mal formada. Estais assim porque não comeis, porque não tendes médicos nem remédios, porque ninguém se preocupa convosco, porque sois pobres. Vosso mal se chama injustiça, abuso, exploração. Não vos resignéis, irmãos. Do fundo de vossa desgraça, rebelai-vos, como vossos irmãos de Canudos. Ocupai as terras, as casas, apoderai-vos dos bens daqueles que se apoderaram de vossa juventude, que roubaram vossa saúde, vossa humanidade... (Llosa, 1982, p. 233).*

Galileo Gall não realizou o desejo de aplicar os preceitos da Frenologia em Antônio Conselheiro. A história, inclusive, registrou, por meio do laudo do dr. Nina Rodrigues, a sua sanidade. No romance, no entanto, Vargas Llosa optou pela versão contrária:

Mas o diagnóstico do Doutor Nina Rodrigues não era compartilhado por todos os seus colegas de Salvador. Desse modo, o Doutor Honorato Nepomuceno de Albuquerque preparava um estudo discrepante do informe da comissão de cientistas. Sustentava ele que esse crânio era tipicamente braquicéfalo, segundo a classificação do naturalista sueco Retzius, com tendências à pobreza e à linearidade mentais (por exemplo, o fanatismo). (p.

O trecho do romance Vargas Llosa repete a publicação de nove de outubro de 1897, do periódico *República*, quando ainda se discutia a necessidade de análise do crânio do Conselheiro, com pequenas variações. O texto transcrito é uma suposição do jornal a respeito de um possível laudo confirmando a sua insanidade, o que o romancista transforma em laudo contestatório da versão oficial, em mais um procedimento (“mistura do histórico com o fictício” e “adulteração dos ‘fatos’ da história consagrada” – Hutcheon, 1991, p. 122)

* É o que mostram as últimas fotos do anexo a esta tese.

considerado por Linda Hutcheon de problematização pós-moderna do conhecimento histórico.

Em *A guerra do fim do mundo*, Mario Vargas Llosa conseguiu estabelecer, a partir da ficção embasada na história, um texto que contribui não apenas para o entendimento da complexidade da época e dos eventos históricos retratados, mas para a própria visão múltipla oferecida pelos acontecimentos em Canudos. O efeito global é a presença de vozes variadas, ecoando simultaneamente no presente, sem que uma rasure a outra. Da pluralidade de visões, no entanto, não se dimensiona uma totalidade, mas a complexidade dos eventos históricos designados por “Guerra de Canudos”. O escritor construiu um texto que transita com eficiência por algumas questões teóricas relativas ao trato meta-ficcional da matéria histórica.

A presença de um jornalista como um dos elementos organizadores da lógica da obra remete de certa forma a uma questão que Pierre Nora levanta no início do trabalho “O retorno do fato”. Sobre a atuação deste tipo de profissional nos domínios da História, diz o teórico:

A ela [imprensa] se deve a volta de um tipo de acontecimento: aquele onde os fatos se escondem e demandam a crítica da informação, a confrontação de testemunhos, a dissipação do segredo mantido pelos desmentidos oficiais, o colocar em questão princípios que apelam à inteligência e à reflexão, o apelo obrigado a um saber prévio que somente a imprensa escrita pode fornecer e recordar (Nora, 1988, p. 182).

O fato de o jornalista apresentar deficiência justamente no campo da visão configura uma construção irônica, capaz de sinalizar algo fundamental com relação à matéria tratada. Se quem está ali para ler e escrever a situação não o pode fazer, e se o fizer fará com o olhar embaçado pela miopia, o resultado da escrita não é apenas uma visão distorcida. É então pela construção irônica que se abre um interessante canal de observação crítica, pois ela é capaz de revelar uma necessidade de repensar de forma política o que é dito ironicamente. É que o significado de algo formulado no campo da ironia não apresenta, como nos afirma Hutcheon, “simplesmente o significado do não-dito”, nem se trata de “uma simples inversão” do que é dito: “é sempre diferente - vários e mais que o dito”

(Hutcheon, 1995, p. 12-13).^{*} Trata-se claramente da construção de um pensamento a partir dos recursos de quem constrói, mas fundamentalmente fruto de elementos condicionantes e limitadores, inerentes à operação estabelecida no ato da escrita (Certeau, 1975). O efeito em escala maior disso tudo é a possibilidade de constatação por nós, leitores, da heterogeneidade das visões dentro dos grupos pressupostamente homogêneos. Dessa forma, a questão não se resume em opor a visão dos conselheiristas à da classe dominante, porque não há total continuidade discursiva em nenhuma das duas formas de encarar os acontecimentos. Ressaltam-se assim as pequenas nuances, incapazes talvez de sobressair em uma grande estrutura, mas que fazem toda a diferença quando se parte para um olhar mais estreito dos acontecimentos.

Enquanto jornalista, o personagem se vê diante da problemática inerente à sua atividade profissional: o imediatismo com o qual deve lidar no dia-a-dia do conflito. Quanto a isso, seu papel no livro de Vargas Llosa é privilegiado, pois o personagem se enquadra em dois aspectos fundamentais a respeito da atividade de “jornalista-historiador” imediatista propostos por Jean Lacouture: a “instantaneidade” e a “relação afetiva”, isto é, o envolvimento com a matéria tratada (Lacouture, 1990, p. 217). O primeiro é inerente ao ofício do jornalista e atravessa o personagem por toda a obra. O segundo se processa na última parte do livro, ambientada no ano seguinte ao término da guerra, nos momentos em que o jornalista míope narra ao barão de Canabrava os últimos momentos do conflito, permeando o relato de suas impressões pessoais, do sentimento que lhe restou da experiência recentemente vivida. Sua presença no romance provoca no leitor um novo olhar não apenas sobre uma figuração atual de Euclides da Cunha (o jornalista, o escritor, o positivista, o homem), a partir de quem foi construído o personagem, mas também sobre o próprio papel do jornalismo nas construções de hoje a respeito dos eventos do sertão do final do século XIX.

Por fim, a partir da citação da fala do personagem Galileo Gall, percebe-se a possibilidade da representação, no ambiente do passado, da permanência no presente, em termos sociológicos, das grandes questões históricas abordadas no

^{*} Linda Hutcheon escreveu: "The "ironic" meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said /.../: it is always different - *other than* and more than said."

romance. É a anacrônica voz do presente ecoando no discurso representado no passado. A causa dos canudenses do século XIX é similar à dos sertanejos de hoje e de tantas outras parcelas de populações postas à margem de sistemas econômicos globalizantes. Assim, o romance toca igualmente em questões relativas à longa duração dos esquemas sociológicos (Braudel, 1978) e justamente por isso não se configura apenas como meta-ficção puramente narrativa da história, mas igualmente como problema (Furet, s/d).

3.3. Outras formas de contar

3.3.1. Histórias em versos

No livro *Canudos na Literatura de Cordel*, o professor José Calasans apresenta, após breve comentário introdutório, sete obras em poesia a respeito da Guerra de Canudos. São elas:

1. Dois ABC's anotados por Euclides da Cunha em sua *Caderneta de Campo*: o primeiro não apresenta título e o segundo chama-se “ABC das incredulidade”;^{*}
2. “A Guerra de Canudos do fanático Conselheiro”, de João de Souza Cunegundes (1897);
3. “A Guerra de Canudos”, de João Melchiades Ferreira da Silva (s.d.);
4. “História de Antônio Conselheiro”, de Arinos de Belém (1940);
5. “ABC das incredulidade”, em versão coligida por José Aras (1963),
6. “Meu folclore”, de José Aras (1957).

Excetuando-se os dois ABC's anotados por Euclides da Cunha e a versão de 1963 do “ABC das incredulidade”, todos os outros são poemas narrativos nos quais se reconstroem “episódios” da guerra pela visão oficial da época. São,

^{*} Os dois ABC's anotados por Euclides da Cunha, assim como a versão coligida por José Aras, são abordadas no item 3.4.1 desta tese.

portanto, poemas muito ricos em imagens estereotipadas de Antônio Conselheiro e dos sertanejos em geral.

“A Guerra de Canudos do fanático Conselheiro”, de João de Souza Cunegundes, foi publicada no Rio de Janeiro, em 1897, ou seja, no próprio ano da guerra. Pouco se sabe do poeta, além do fato de ter ele vivido no Rio de Janeiro. O poema apresenta a visão dos que estavam longe do palco dos acontecimentos. Como indica o título do poema, as idéias presentes no seu texto vão ao encontro das notícias veiculadas na capital federal, comungadas pela intelectualidade da época.

Sua narrativa poética é breve e se reporta às duas últimas expedições a Canudos. O poeta traça uma imagem do sertanejo como bandido que a mocidade da nação se propõe a combater. Da terceira expedição, destaca as privações sofridas pelos soldados em combate e a morte heróica de Moreira César:

Morreu este patriota,
Uma gloria do Brazil:
A favor de sua patria
Contra aquella gente vil.
(apud Calasans, 1984, p. 25)

Muito breve, o poema registra, ao final da quarta expedição, a derrota da “horda de bandidos”, e rende uma homenagem aos mortos na guerra:

Gloria áquelles que morrerão
Com a fé republicana
Defendendo sua patria
Longe, na terra bahiana.

Viva o povo brasileiro
E tambem seu presidente
Gloria aos mortos de Canudos
Chorados por toda a gente!
(p. 27)

O poema “A Guerra de Canudos” foi escrito e publicado em data ignorada pelo poeta João Melchades Ferreira da Silva, o Cantor da Borborema. Paraibano, era soldado e serviu em Canudos. Escreveu seus versos já aposentado, como atesta a última estrofe da obra. Como lutou pela causa republicana, o poeta traçou uma visão absolutamente negativa dos sertanejos. O Conselheiro é representado

no poema como *matricida, santo enganador, bandido e restaurador da monarquia*.

Apesar de registrar idéias há muito tidas como inverídicas, a narrativa de João Melchiades ressalta aspectos importantes, como a suspeita de o coronel Moreira César ter ido ao campo de batalha sem saber exatamente o que encontraria, numa manobra do próprio governo baiano:

O govêrno da Bahia
Com histórias traiçoeiras
Disse a Moreira César
Canudos é uma asneira
Lá só tem duzentos homens
E uma velhas rezadeiras.
(p. 30)

No poema, o Conselheiro, por sua vez, era homem bem informado. Sabia de antemão do ataque da terceira expedição e pôde assim preparar a reação. Morto Moreira César e ocorrida a debandada geral da terceira expedição, o poeta passa em apenas duas estrofes pelos três meses que separaram a derrota da preparação das duas novas colunas militares para uma última incursão a Canudos. É notável a preocupação do ex-combatente em fazer um inventário dos batalhões que seguiam para o combate. O poema do Cantor da Borborema segue passo a passo os principais acontecimentos da quarta expedição: o socorro dado pela segunda coluna à primeira, a interceptação dos víveres pelos conselheiristas, o que causou grande fome, os duros combates de julho, a chegada do ministro da guerra na região trazendo reforços, o cerco e o posterior incêndio de Canudos, a rendição do Beatinho. Não há, no entanto, nenhuma palavra sobre a degola dos prisioneiros.

O poema termina com um lamento sobre a morte do ministro, um mês depois do fim do conflito, “nos braços da política” (Calasans, p. 40) e uma certa nostalgia do tempo da guerra:

Terminei duas revoltas
Mais fiquei aposentado
Me lembro do tempo velho
Do serviço de soldado
Quando sonho com a guerra
Acordo entusiasmado.
(p. 40)

Arinos de Belém era o pseudônimo do paraense José Esteves. Segundo José Calasans, o seu interesse pelo tema deve ter-se devido à presença de tropas do Pará na guerra. De fato, na sua “História de Antônio Conselheiro”, há um especial destaque para a atuação das forças paraenses na guerra. Publicado em Belém no ano de 1940, o poema se inicia pela narrativa biográfica do líder canudense, desde sua mocidade, passando pelo desgosto da traição da esposa. De forma semelhante, mas com maior riqueza de detalhes, faz percurso semelhante ao dos poetas anteriormente citados. Menos veemente no traçado de estereótipos, a visão do poeta do norte do país é também a da condenação das práticas dos sertanejos em Canudos. O ponto mais interessante do poema é o seu final, em que o poeta levanta a suspeita de não ser do Conselheiro o corpo encontrado sepultado nas ruínas da igreja.

E depois de tanta luta
tanto sangue derramado,
oficiais que morreram
no campo glorificado,
o Antonio Conselheiro
em canto algum foi achado.

Não se sabe êsse mistério
"que a política arranjou",
e dêsse mistério em cima
uma pedra se botou,
pois assim era preciso,
desde logo se notou.

Dêsse Antônio Conselheiro
um retrato apareceu.
Cabelos e barba compridos
um bicho se pareceu,
mas não se diz até hoje
se alguém o conheceu,

Na Bahia o fanatismo
caro ao Govêrno custou,
e Antônio Conselheiro
nunca em luta se mostrou
e conforme alguém já disse
Diabo o carregou.

(p. 66)

O autor de “Meu folclore”, José Aras, é considerado uma figura ímpar no sertão. Ivana Bentes entrevistou sua filha em Euclides da Cunha, na década de 1990. Sobre ele escreveu:

José Aras poderia ser um personagem de ficção. Um coronel poeta, positivista, fazendeiro em Bendegó, versado em científicisms, rbdomancia, magnetismo e alquimia que lutava pela construção de latrinas no sertão, signo do progresso. Estudioso de numerologia, conseguiu mudar não apenas seu sobrenome e de toda a família - Aras é nome de fantasia - mas o nome da cidade: de Cumbe para Euclides da Cunha (Bentes, 1997, p. 32).

Assinados pelo pseudônimo Jota Sara, os versos de “Meu folclore” retomam o tom cáustico contra o exército, como faziam os poetas-soldados conselheiristas. Segundo José Calasans, Aras era " 'conselheirista' acima de tudo" (Calasans, 1984, p. 8). O poema narrativo percorre a trajetória de Antônio Conselheiro, para ele um simples penitente, do nascimento à morte. Escrito na década de 1950, curiosamente o poema trata do suposto matricídio cometido pelo Conselheiro, àquela altura já esclarecido e desmentido. Além de várias referências a D. Sebastião, há no poema de José Aras, como no de Arinos de Belém, a menção ao fato de que o Conselheiro não havia morrido, mas fugido com Vilanova para o Ceará:

Encontraram decomposto
O cadáver do Beato,
Senhorinho era barbado,
Conselheiro ganhou o mato
Dizem os fanáticos de lá
Que fugiu para o Ceará
E que lé teve bom trato.
(Apud Calasans, 1984, p. 102)

Encontra-se nesse poema o maior número de referências ao rei D. Sebastião, por motivos diversos. A fartura existente no Belo Monte é atribuída no poema à presença do rei:

Espalharam mil boatos
Por todo aquele sertão
Em Belos Montes já estava
O D. Rei Sebastião,
Dos montes corria azeite
A água do Rio era leite,

As pedras convertiam-se em pão
(p. 74)

Lá dentro da cidade,
Só se falava em Monarquia
D. Sebastião está chegando
Para o reino da Bahia
A côrte era Belos Montes
Quem não vir logo a esta fonte
Depois não se aceitaria
(p. 80)

Organizado e apresentado pelo estudioso de Canudos Marco Antônio Villa, o poema *Canudos, história em versos* foi escrito parcialmente durante o conflito e finalizado no ano seguinte. O organizador do texto observa a singularidade de se encontrar na literatura brasileira um poema de 5984 versos sobre o mesmo tema (Villa, 2002, p. 7). Do poeta, pouco se sabe. Sergipano nascido provavelmente na década de 1860, Manuel Pedro das Dores Bombinho tinha uma certa educação, foi ourives e delegado de polícia em Bom Conselho, no estado da Bahia. Depois da guerra, voltou para Sergipe, onde, de acordo com a folha de rosto do manuscrito, finalizou o poema. Com uma estrutura muito simplificada, com estrofes de quatro versos, o poema apresenta uma grande narrativa épica, rica em informações sobre o conflito.

Um outro dado interessante a respeito do poema é que, tendo sido finalizado em 1898, poucas publicações em livro haviam surgido até então. Isso leva o pesquisador Marco Antônio Villa a afirmar que o poeta escreveu “com base nas notícias que o autor tinha sobre Antonio Conselheiro e os conselheiristas, boa parte deles originários de Sergipe, estado natal do poeta” (p. 10). O poeta viveu na localidade de Simão Dias, no estado de Sergipe, localizado muito próximo da região do conflito na Bahia. Entretanto, ainda segundo Marco Antônio Villa,

foi a participação na quarta expedição que permitiu ao poeta testemunhar os fatos descritos com muita precisão. Basta compararmos com outros relatos de época para constatar a correção da narração. Isto dá também uma característica especial à obra, pois foi escrita não com base em relatos de terceiros, mas por uma testemunha ocular dos fatos (p. 10).

Como integrante da última expedição a Canudos, e tendo sido autoridade policial, as informações a que Bombinho teve acesso somadas à sua vivência no

sertão geram no poema uma imagem totalmente negativa do Conselheiro e da causa dos canudenses.

O poema apresenta uma introdução, escrita no final de junho de 1897, em pleno campo de batalha e justamente nos momentos mais críticos da quarta expedição na guerra. Alguns dos aspectos que chamam a atenção na leitura é a vigorosidade da narrativa inicial, além da ênfase na bravura dos homens, de ambos os lados, pois a situação era penosa para todos:

Seis horas de fuzil não é brinquedo
Neste ato de bravura e mais bravura,
Não se pode dizer quem foi mais bravo
O heroísmo foi o auge da loucura.
(Bombinho, p. 14)

Apesar dessa visão localizada, também nesse primeiro momento um esquema simplista, opondo de um lado os soldados (bem), do outro os jagunços (mal) é apresentado. Essa é a tônica de todo o poema:

Que soldados heróicos ali vi,
Lutavam com valor e sucumbiam
Os jagunços tiranos e cruéis
Atiravam sobre eles e fugiam.
(p. 17)

As partes seguintes do poema correspondem aos acontecimentos da primeira e segunda expedições (parte I), terceira expedição (parte II), quarta expedição (parte III) e última expedição (parte IV). Na realidade, a quarta expedição foi a última. Entretanto, devido aos reveses sofridos por ela no final de junho e por todo o mês de julho de 1897, um grande reforço foi enviado a Canudos. É nesse momento que o próprio Ministro da Guerra se deslocou da capital para Salvador e de lá para Monte Santo, de onde passou a comandar a logística de guerra. Foi a essa comitiva que Euclides da Cunha se uniu na viagem ao sertão da Bahia. O reforço mobilizou tantos soldados, que foi considerado por muitos uma verdadeira quinta expedição.

Em termos formais, a organização do poema remete a uma característica do gênero épico. A seqüência temporal flui linearmente até que a quarta parte do texto retoma o momento temporal representado na introdução. A narrativa, como

na épica clássica, iniciou-se, portanto, *in media res*. Nas primeiras estrofes da Parte I do poema, o poeta se remete ao épico, mas o faz às avessas, afirmando que vai “quebrar as cordas da lira” e que “a musa” nada lhe inspira.

1.
É chegado o momento fatal
De quebrar as cordas da lira
Já que meu canto é tristonho
E a musa nada me inspira.
(I, p. 21)*

Como já nos alertara o organizador do livro, da simplicidade poética da obra emerge sua característica mais importante: a narração. É admirável a quantidade de informações a respeito não apenas dos acontecimentos em si, mas dos participantes dos combates. Há verdadeiros inventários de nomes de soldados e oficiais. Ao lado disso, vez por outra transparece a preocupação com aspectos relativos à representação feita. O poeta se mostra preocupado em manter uma imparcialidade e não fugir à verdade dos fatos:

338.
Tratando da história de Canudos
Não posso deixar de proceder
Imparcialmente é toda a minha vontade
Portanto devo tudo esclarecer.
(II, p. 137)

A estrofe abaixo introduz um comentário que aparece também em outras obras: a idéia de jogo político como máquina de guerra. O fato de a guerra ter acabado muito pouco tempo antes da escrita do poema torna esse tipo de informação ainda mais destacável:

340.
Dizem que o partido monarquista
Despeitado com o partido jacobino
Tramou a grande guerra contra todos
Pra tal fim trabalhou com muito tino.
(II, p. 137)

* Para efeito de citação das estrofes da obra do poeta Manuel Bombinho, passo daqui por diante a indicar com algarismo romano a parte do poema a que pertencem os versos e a página em que se encontram. O número em algarismo arábico que precede a estrofe é a que consta na publicação e indica seu posicionamento naquela parte do poema.

A idéia positivista de absoluta fidelidade aos fatos permeia alguns momentos do poema:

140.
 Durou essa batalha sem cessar
 Na incerteza da derrota ou da vitória
 De oito horas da manhã ao meio dia
 É isso uma verdade e não história.
 (III, p. 172)

340.
 Cada qual conta bem a sua história
 Mas certo e bem certo eu direi
 O terror era grande em todos nós
 Se disser ao contrário mentirei.
 (III, p. 210)

Dois outros aspectos relevantes se apresentam no poema. Em primeiro lugar, há um esboço, uma tentativa de representar a sincronicidade dos acontecimentos. Isso ocorre, por exemplo, no capítulo 6 da primeira parte do poema (p. 57 - 59), quando aparece a movimentação em Canudos ante a perspectiva de chegada da segunda expedição. É interessante notar o desejo de recriar não apenas a concomitância dos eventos (enquanto a segunda expedição se organizava, o Conselheiro e seus seguidores, cientes disso, preparavam-se para a resistência), mas também um pensamento *em* Canudos. Os poemas escritos por conselheiristas são os únicos escritos sobre o que se pensava em Canudos a respeito de toda aquela situação. Além deles, somente depois da guerra, com os depoimentos de sobreviventes, é que se teve acesso a mais informações.* No entanto, em um primeiro momento de representação artística da guerra, o poeta popular procura dar voz a Antônio Conselheiro, emprestando-lhe um discurso em primeira pessoa. Isso acontece com muita relevância já na quarta parte da obra, quando o Conselheiro se desespera e se arrepende de ter colocado tanta gente naquela situação:

* Trato disso no item 3.4.1 da tese.

152.
 Meu Deus!... Que fiz!... onde estou eu!?
 O que vejo! um espectro... Medonho!...
 O remorso me atormenta já de agora
 É visão? É delírio ou é um sonho?...
 (III, p. 210)

153.
 Não é sonho eu vejo o pobre povo
 Vitimado por minha causa que horror
 Fui fraco confesso o meu orgulho
 Queria a monarquia com ardor.
 (III, p. 210)

Um último ponto a ser destacado do poema de Manoel Bombinho é a fixação no poema do impacto do conflito no dia-a-dia das pessoas comuns da região. A seqüência abaixo evidencia alguns aspectos disso:

333
 Canudos só o nome amedrontava
 A todos que moravam no Sertão
 Até mesmo aos pobres de espírito
 Que nada influíam na questão.
 (I, p. 136)

334
 Era triste e penoso tal sofrer
 Do povo que ali já habitava
 Nos matos com família e mal dormidos
 Canudos só o nome amedrontava.
 (I, p. 136)

335
 Os meninos quando choravam os pais diziam
 Os jagunços!... os meninos se calavam
 Uma dor numa perna ou em um dente
 Canudos!... com tal palavra aliviava.
 (I, p. 136)

336
 Mulheres que se achavam em perigo
 De parto e sem terem remissão
 Canudos!... remédio de prodígio

Dali vinha pra elas salvação.
(I, p. 136)

337
No resumo Canudos era um colosso
De prodígio para o povo do sertão
Uns amedrontados dos jagunços
E outros por amarem ao Vilão.
(I, p. 136)

Esse tipo de representação abre a perspectiva para o estudo do cotidiano da época, à luz do mapeamento de mentalidades. Como nos diz Le Goff, está “nas profundezas do cotidiano” o próprio “estilo de uma época” (1988, p. 71). Ao registrar o sentimento mais prosaico de crianças diante de ameaças ou de mulheres aflitas desejosas de um alívio, o poeta preservou algo do imaginário popular da época, que se perderia na estrutura maior do grande evento histórico. Segundo o pesquisador francês Jacques Le Goff, a junção do “individual” (os medos e as crenças de elementos do povo) com o “coletivo” (a inserção das populações da região no estado de guerra) está diretamente ligada a pressupostos básicos da história das mentalidades:

A história das mentalidades não pode ser feita sem estar estreitamente ligada à história dos sistemas culturais, sistemas de crenças, de valores, de equipamento intelectual no seio dos quais as mentalidades são elaboradas, viveram e evoluíram (p. 78).

É justamente essa a junção que o poeta acaba por fazer naquele momento do poema. A seqüência citada representa uma cesura na narrativa dos grandes acontecimentos da região para tratar do que aparentemente é menos importante: o sentimento das pessoas simples diante da precipitação dos acontecimentos. Além disso, mostra-se ainda não serem homogêneas as impressões deixadas. De acordo ainda com Le Goff, “a coexistência de várias mentalidades em uma mesma época e num mesmo espírito é um dos dados delicados, porém essenciais da história das mentalidades” (p. 77).

Os poemas tratados neste item da tese demonstram que os acontecimentos de Canudos apresentaram, enquanto eventos históricos, grande potencial de representação em plano narrativo. A narrativa é a via pela qual a história pode ser transformada em enredo inteligível. Ao tratar disso no processo de escrita historiográfica, Linda Hutcheon lembra-nos ser esse processo capaz de “dotar os eventos do passado de um determinado significado” (Hutcheon, 1989, p.67). Além disso, um enredo “é sempre uma representação totalizante que integra eventos múltiplos e dispersos em uma história unificada”(p. 68). Em suma, ao representar eventos por meio de narrativa, tanto um historiador quanto um poeta estão construindo algo não apenas a partir de uma dada matéria, mas também de seus respectivos lugares sociológicos.

Os poetas da época não tinham obviamente a consciência de seu papel construtivo no processo de transformação de suas experiências na guerra, ou das histórias ouvidas posteriormente, em enredo organizado sob a forma de narrativa. Isso fica claro nos exemplos citados, nos quais recorrentemente aparece a preocupação dos poetas com a “fidelidade aos fatos” e a “imparcialidade”. A consciência da impossibilidade de se atingir tal categoria só aconteceria muitas décadas depois de surgidos esses escritos, quando os historiadores passaram a questionar a idéia de “história total” e centraram suas atenções no entendimento das condições de produção do saber.

A leitura empreendida hoje, à luz das teorias da nova história e dos estudos de literatura em perspectivas construtivistas, permite fazer emergir dos textos tanto os vestígios das estruturas maiores, relativas à longa duração dos processos sociológicos, quanto dos problemas de representação das histórias a partir de procedimentos narrativos.

De qualquer forma, esse tipo de literatura, fundado na representação de eventos históricos, é fruto do uso peculiar da linguagem que engloba contextos sociais e ideológicos refletidos na obra. Em outras palavras, o leitor de hoje pode colocar suas questões ao texto. Não mais visto apenas como objeto de arte independente, fechado em si mesmo, ele certamente as responderá.

3.3.2. História em imagens

O livro *Memorial de Canudos*, publicado em 1993, ano do centenário da chegada de Antônio Conselheiro à região de Canudos, e da fundação do vilarejo de Belo Monte, reúne duzentas e uma reproduções das cerca de quatrocentas pinturas feitas pelo médico e pintor baiano Tripoli Gaudenzi para um trabalho chamado “Projeto Canudos”.

Como um grande álbum narrativo, das quais selecionei e apresento quarenta neste trabalho, a seqüência de imagens conta a história de Canudos, a partir de 1893 até o final da guerra, em 1897. As últimas imagens, contudo, não se restringem à capitulação do arraial. O artista configurou momentos posteriores, como o transporte dos sobreviventes e o sofrimento dos prisioneiros de guerra, sobretudo idosos, mulheres e crianças. Essa narrativa formada por uma sucessão de imagens se associa às legendas, ora bem resumidas, ora mais extensas, de forma que o passar das folhas significa percorrer aspectos fundamentais da trajetória de um vilarejo e seu ajuntamento de sertanejos que, em pouco mais de quatro anos, conheceu o apogeu e um fim brutal.

Tripoli Gaudenzi afirmou em entrevista concedida a Manoel Neto e Roberto Dantas, posteriormente publicada no volume *Os intelectuais e Canudos: o discurso contemporâneo*, em 2001, que a leitura de uma edição de *Os sertões* ilustrada com as já famosas imagens do fotógrafo Flávio de Barros, feitas durante a quarta expedição a Canudos, foi decisiva para a elaboração o projeto. O que mais chamou a atenção do pintor no livro de Euclides da Cunha foi o potencial narrativo ali observado:

Pela primeira vez, achei que aquela história merecia algo mais forte, mais profundo, ela fluía como o roteiro de um filme ou de uma peça de teatro, havia toda uma seqüência narrativa clássica onde se podia facilmente distinguir a descrição do cenário, a descrição dos personagens, a trama, o clímax e o desenlace. Não sei se Euclides fez isso intencionalmente ou não, mas estava lá, tudo certinho (Gaudenzi, 2001, p. 85).

No contexto dessa impressão parece ter nascido o desejo de apresentar a guerra por meio de imagens, ainda que a força das descrições de Euclides da

Cunha o inibisse inicialmente. Em um interessante trecho da entrevista, Tripoli Gaudenzi acentua o poder da ilustração quando associada a um texto, em termos da materialização de imagens abstratas:

Eu sempre pensei que a ilustração materializa o abstrato, embora possa também prejudicar a fantasia, por outro lado, eu dizia a mim mesmo para esquecer isso porque um livro tão forte como *Os Sertões* poderia até dispensar a ilustração, tão fortes eram as suas cores. A literatura tem essa coisa curiosa, é abstrata, quanto mais o escritor detalha a sua abstração mais fácil se torna para o leitor arrumar a sua mentalização, eu acredito que seja assim. Em geral, os estudantes não têm essa prática de mentalização e têm dificuldades, assim como é muito difícil para as pessoas não instruídas, por isso a ilustração entra no processo educativo com grande sucesso. Aí, eu pensei em Canudos, mesmo com toda a sua força do livro, a juventude não conhece a história, pouca gente leu, alguns largaram pela metade... por quê? E achei que se desse uma ajuda com ilustrações *ficaria mais fácil entender como foi a coisa* (p.85, grifo meu).

O pintor deixa clara então a sua intenção. A partir da leitura de *Os sertões* e do reconhecimento do seu potencial narrativo, entra em cena o artista plástico, baiano como os canudenses do século anterior, para lançar seu olhar sobre a história de Canudos e retratá-la, por meio de imagens ligadas por um fio narrativo condutor, com a intenção pedagógica de auxiliar a leitura do livro de Euclides da Cunha e o entendimento de “como foi a coisa”. De fato, na mesma entrevista, Gaudenzi assume o tom pedagógico da obra, além de sua simpatia pela figura de Antônio Conselheiro (p. 92 e 91, respectivamente). Além disso, afirma ter lido tudo o que lhe caiu nas mãos a respeito de Canudos: os relatórios de guerra, os livros de Manoel Benício e Marcos E. Vilella Jr., entre outros. De posse das informações, o projeto foi organizado em sete partes:

1. *Ebulição no sertão. Romeiros em busca da terra prometida.*
2. *A guerra no sertão de Canudos. As três expedições punitivas.*
3. *O povo de Canudos*
4. *Recrudescer a guerra no sertão. A quarta expedição.*
5. *A quase quinta expedição*
6. *O Fim de Canudos*
7. *As mazelas da guerra*

Na Parte I (*Ebulição no sertão. Romeiros em busca da terra prometida.*), o pintor trabalha imagens comuns a partir do ano de 1893, quando, fundado o Belo Monte, grandes levas de sertanejos se deslocaram rumo a Monte Santo, para onde também se dirigia o Conselheiro.



Figura 1. Na trilha de Canudos (p. 30).*

A passagem de Antônio Conselheiro pelas localidades da região era motivo de uma movimentação a mais nas pequenas cidades, que repentinamente se viam repletas deromeiros seguindo o líder religioso em procissão.



Figura 2. A chegada de Antônio Conselheiro e sua gente na vila de Bom Conselho (p. 44).

* Todas as figuras com suas respectivas legendas foram extraídas de GAUDENZI, 1993. As legendas são as presentes no livro.

A seqüência de imagens de Tripoli Gaudenzi, na primeira parte do projeto, procura evidenciar tanto essa movimentação, quanto um Antônio Conselheiro no centro de sua gente, no centro da liderança.



Figura 3. O beato Antônio Conselheiro (p.46).

Ainda a caminho da região em que fundaria o Belo Monte, ocorreu o protesto contra a cobrança de impostos. Como liderança instituída, Antônio Conselheiro discursou contra a República que cobrava dos necessitados aquilo que eles não poderiam pagar. Essa foi uma das primeiras manifestações de insubordinação ao poder instituído, mas que lhe deu prestígio entre os sertanejos, antipáticos à idéia de desembolsar um dinheiro que não tinham para pagar tributos. O protesto se deu em 10 de abril de 1893, em Soure, atual Euclides da Cunha.



Figura 4. Na presença de Antônio Conselheiro o povo protestou, na feira, contra a cobrança de impostos (p. 46).

Em 2001 foi publicado o livro *Canudos – cartas para o barão*, organizado por Consuelo Novais Sampaio. Ali se encontra a correspondência recebida pelo deputado Cícero Dantas, o Barão de Jeremoabo, liderança conservadora na região, monarquista e inimigo político de Luís Viana, um ex-companheiro e governador da Bahia na época da Guerra. Em algumas cartas enviadas a ele, os missivistas dão conta de um êxodo para Canudos, devido à fixação de Antônio Conselheiro em Canudos, criando um problema sério de falta de mão-de-obra na região:

Seguiu daqui e destas imediações esta semana para o Conselheiro umas 16 a 20 famílias, é um horror!!... (12/01/1894, p. 90)*

O Antônio Conselheiro continua a ser o motivo da saída de muita gente daqui, e outros pontos, que ameaça ficarão despovoados. O êxodo agora de nossa gente é grande e o Governador não pode agora tomar providências, que são urgentes.

Continua em grosso o êxodo para Canudos (06/12/1894, p. 99)

... por causa do flagelo do Conselheiro não há trabalhadores. (30/01/1895, p. 103)

* Para efeito de citação das cartas, optei por não mencionar o nome do missivista, a menos que isso seja fundamental para os objetivos da citação. Incluí apenas a data da carta e a página em que se encontra o texto na obra organizada por Consuelo Novais Sampaio.

Tripoli Gaudenzi, já nessa primeira parte da obra, passa a utilizar um importante recurso de montagem das informações em imagens. Ao lado de uma predominância de imagens do sertão, são incluídas outras, em geral da capital baiana, nas quais mostram-se, por exemplo, as movimentações, longe de Canudos, no sentido de limitar a sua influência sobre os sertanejos. Na figura 5, por exemplo, aparece uma reunião do clero contrário, desde a década de 1880, às pregações do Conselheiro no sertão.



Figura 5. A intervenção do Clero, ameaçado nos negócios da fé (p. 48).

Como reconhecidamente pelo artista a coleção de imagens que integra este *Memorial de Canudos* se configura como narrativa de eventos do conflito, uma primeira observação metodológica precisa ser acentuada. Ao tratar do jornalista enquanto construtor de narrativas da realidade, Diana Damasceno, citando Peter Burke, observa que “a importância de múltiplos olhares, de diversas vozes e de variados pontos de vista na (re)construção de um acontecimento é sublinhada com ênfase especial” por aquele autor, quando ele sugere que “a apresentação seqüencial dos acontecimentos já oferece, de forma modelar, a utilização de técnicas tomadas de empréstimo de outras áreas, como a literatura e o cinema; a primeira pelo acento sobre estruturas narrativas e a segunda pelo acento sobre a construção de visibilidades” (Damasceno, 2002, p. 45). Algo semelhante Tripoli Gaudenzi parece ter observado logo na primeira parte de *Os sertões*. Acompanhando a estruturação do seu trabalho, pode-se perceber justamente o uso

daquelas técnicas narrativas, que estabelecem a simultaneidade dos eventos e colocam em evidência pequenos acontecimentos do cotidiano do conflito, mascarados ou negligenciados na representação oficial do evento como um todo.

Em “Apenas uma narrativa verídica”, primeiro capítulo do livro *Como se escreve a história*, Paul Veyne afirma que “a história é uma narrativa de eventos”, mas que ela “não faz reviver esses eventos” (Veyne, 1998, p. 18). Entretanto, a representação pictórica dos pequenos eventos, dos detalhes pelos quais a escrita da história pode não valorizar, tem o poder – ao torná-los visuais – de colocá-los novamente em cena. É o que ocorre nas imagens selecionadas da segunda parte do trabalho de Tripoli Gaudenzi (*A guerra no sertão de Canudos. As três expedições punitivas.*). Assim, o que a legenda da figura 6 chama de armadilha, os conselheiristas, por exemplo, chamavam de estratégia de combate: na falta de armamentos, utilizaram-se os recursos possíveis. Foram justamente esses procedimentos que contribuíram para que Euclides da Cunha, por exemplo, reformulasse a visão de que os homens a serem combatidos, por não terem tido acesso à cultura formal, eram desprovidos de qualquer saber.



Figura 6. As armadilhas nas gargantas da Serra do Cambaio (p. 62).

Com essas estratégias de combate, a segunda expedição teve de retornar à capital, numa retirada que seria duramente criticada pelos que não conheciam as adversidades da luta naquele tipo de terreno, desconhecido do soldado, mas muito familiar aos canudenses.



Figura 7. A retirada da segunda expedição (p. 64).

Depois da retirada dos soldados da segunda expedição, os sertanejos de Canudos passam a monitorar a região, pois sabiam não ser ela a única tropa a ir tentar destruir a comunidade. A Serra do Cambaio (figura 8) era considerada um trecho de difícil travessia e representava, de certa forma, uma barreira natural que isolava Canudos no sertão.



Figura 8. Defensores da Serra do Cambaio (p. 64).

A terceira expedição, muito melhor armada que a segunda, enfrentou as mesmas dificuldades, mas conseguiu chegar às cercanias de Canudos. No primeiro dia de combate, fez-se sentir a disposição de luta dos sertanejos. Consta que Pajeú, guerreiro célebre entre os conselheiristas, atacava destemidamente com carga rápida e violenta, o que confundia os combatentes do exército nacional.

O comandante da terceira expedição, o coronel Moreira César, tido como herói nacional na Guerra do Paraguai, demonstrava excesso de confiança na sua capacidade de controlar a situação e até mesmo a arrogância de supor que os sertanejos sequer lutariam contra ele, cuja alcunha era “Treme-terra”. No entanto, em vez de uma debandada, os sertanejos reagiram violentamente à chegada das tropas oficiais. No comando das operações, o coronel Moreira César foi ferido de morte por um projétil, ainda no primeiro dia das operações de guerra. A consequência disso foi a necessidade de recuar a tropa, sob o comando do Cel. Tamarindo, que horas depois também foi morto. Iniciou-se um dramático processo de debandada geral e o abandono de armas e munição, com que os conselheiristas puderam se armar.



Figura 9. O Cel. Moreira César, mortalmente ferido, foi cercado por oficiais (p. 72).



Figura 10. Na ânsia da fuga, os padioleiros abandonaram no chão o comandante morto e inúmeros feridos (p. 72).

A dispersão da expedição liderada por Moreira César foi extremamente dramática. Em *Memórias de um combatente*, o brigadeiro Marcos Vilella conta sua experiência pessoal na fuga da região e o que presenciou desde o momento da morte do comandante: o corpo de Moreira César e feridos abandonados nas picadas da caatinga, como representou Gaudenzi nas figuras acima. Enquanto os soldados fugiam, os sertanejos ocupavam os locais das batalhas para reconhecer os mortos, sepultá-los e retirar apenas armas e munições. Essas foram as declarações dos prisioneiros feitos na última expedição: o Conselheiro desaconselhava que se tomasse posse de qualquer pertence relacionado aos homens da República, principalmente o dinheiro. Só se permitia a apropriação dos armamentos para a defesa do arraial nos ataques que se sucederiam.

As cenas do despojo dos cadáveres e busca dos mortos, processadas ao mesmo tempo em que os soldados fugiam, remetem à idéia de concomitância das ações. Mesmo se tratando de detalhes, elas têm por função, nessa narrativa dos eventos de guerra, tornar visível a técnica de montagem da história. Segundo Damasceno, no trabalho há pouco citado, isso permite que os fatos possam ser olhados “de frente para trás (cronologicamente) e de baixo para cima (hierarquicamente) e as histórias podem movimentar-se entre os mundos público e privado” (Damasceno, 2002, p. 45-46). A morte do comandante, a fuga dos combatentes e o abandono de seu corpo são eventos fixados numa história ampla do conflito, mas as dificuldades da fuga por parte dos soldados, o despojo dos mortos e a busca por mortos e feridos feitos pelos habitantes do arraial penetram no campo dos pequenos eventos, elevadas, por meio dessas imagens, e pelas narrativas como as de Marcos Evangelista Vilella Jr., ao campo do acontecimental, como apontou Paul Veyne em *Como se escreve a história*. Como as intrigas em torno de Cícero Dantas, citadas pelo historiador, as cenas abaixo “são curiosas em si mesmas e são-no pela simples razão de que aconteceram” (Veyne, 1971, p. 29). Ele ressalta ainda que a abordagem desses pequenos detalhes, muitas vezes inerentes ao campo do pessoal, da vida privada, não têm exatamente importância histórica, mas não deixam de guardar em si a propriedade do interesse: aconteceram; são interessantes na composição de um quadro do passado.



Figura 11. Em busca dos caídos no campo da luta (p. 76).



Figura 12. Do soldado morto, o sertanejo apenas retirava armas e munições (p. 76).



Figura 13. Os que não voltaram (p. 76).



Figura 14. Nas cercanias de Umburanas, o rastro trágico das malogradas expedições (p. 78).

A Parte III do memorial de Tripoli Gaudenzi aborda “O povo de Canudos”, representando homens comuns, violeiros e repentistas da região, que se integravam à população de Canudos. Pajeú, figura altamente temida pela fama que alcançara nos combates contra a segunda e terceira expedições militares, provavelmente morto em julho de 1897, aparece na figura 15 como o inimigo

possivelmente o imaginava: sobre o cavalo em movimento, sem um rosto definido, apenas com uma expressão mista de ódio e destemor.



Figura 15. Pajeú, o temido chefe guerrilheiro (p. 88).

O sineiro Timóteo, mencionado por José Calasans em *Quase biografias de jagunços* (1986), exercia sua função sob as condições mais adversas. Nunca deixou de tocar o sino nas horas determinadas e, por isso, morreu quando a torre do sino foi atingida e derrubada por um tiro do canhão Whitworth 32, mais conhecido como “matadeira”. A derrubada da torre da igreja de Canudos é uma das passagens tratadas por Marcos Vilella Jr. no seu relato. Por falta de conhecimento, a matadeira, pesadíssimo canhão levado para a campanha às custas de muito esforço, não estava sendo utilizada por falta de conhecimento técnico dos operadores da peça. Na presença de Artur Oscar, Marcos Evangelista, artilheiro que era, afirma ter explicado os procedimentos técnicos para o uso do armamento:

E o general falou: “Mas suas explicações estão claras e eu as achei admiráveis. Pergunto-lhe se está disposto a prová-las na prática.” Respondi: “Perfeitamente, V. Ex. determina.” “Então”, disse o general, “mãos à obra.”

Subimos para a Favela, o general, o seu Estado-Maior e eu. (Vilella Jr., 1997, p. 83)

Feito isso, partiram para a prática. A minuciosa descrição dos procedimentos de carga do canhão, preparação do disparo e a efetuação do tiro denotam, no relato de Vilella Jr., a sua preocupação em mais uma vez demonstrar habilidade no ofício de artilheiro, mas fundamentalmente reafirma o potencial de sua memória, capaz de guardar ainda os detalhes dos procedimentos técnicos, descritos com o uso do jargão relativo àquele ofício:

Então ele ordenou: "Pode carregar o canhão." Chamei os praças, inclusive o cabo João Tomás, que era meu chefe-de-peça, e mandei engraxar uma bala rasa. Colocada na culatra, à unha, porque o canhão estava desprovido de guindaste, e empurrada com o soquete por três homens, ouvi o pequeno baque do projétil dentro do seu alojamento e mandei introduzir o cartucho de tela, do qual ficou sobrando uma parte. Mandei riscar o cartucho e tirar o excesso de carga. Isto feito, mandei tocar a manivela de fechamento da cunha e a seguir fechar o tarugo, depois empinar. Graduei a alça para mil e quinhentos metros, dando a deriva de rotação do projétil, pois estávamos em perfeita calma, não precisando de correção do vento. Tudo pronto, convidei o general para fazer a pontaria mas ele recusou-se dizendo que só eu deveria fazê-lo. Obedeci e enxilhei um pouco na pontaria, depois, puxando fora do alojamento a alça, dirigi-me ao general: "Senhor general, minha pontaria foi feita para a contraverga da janela junto à torre da igreja, só não a atingirá se houver defeito da alça ou do canhão." E o general respondeu: "Gosto de ver assim; justificar o tiro antes de dar e não depois, para dizer foi ali mesmo que fiz a pontaria. Pedi licença para dar voz de fogo e, esta obtida, dei-a ao chefe-de-peça, cabo João, velho artilheiro e de uma bravura extrema (p. 83-84).

Disparado o tiro, veio abaixo parte da torre da igreja:

Puxando o detonador, ouviu-se o estrondo do tiro acompanhado de um grande ruído feito pelo projétil em sua trajetória. E o grito do velho cabo João Tomás, com o seu estribilho de sempre: "Conheça, jagunço, o peso do *cearêncio!*", o que fez o general dar uma boa gargalhada. Quando o alvo surgiu de dentro da nuvem de pó, o general, de binóculo na vista, exclamou: "O cadete é bom artilheiro!" A pontaria não podia ter sido melhor, desmoronando parte da torre, e o general, dirigindo-se a mim, disse: "Cadete, ninguém mais toca neste canhão, a não ser o senhor; continue bombardeando a fortaleza." (p. 84)

Como morreu dentro da torre derrubada, possivelmente o sineiro Timóteo foi morto pelo tiro da matadeira, desferido, segundo o relato citado, por Marcos Vilella Jr.



Figura 16. Timóteo, o fiel sineiro (p. 92).

Encontram-se também na terceira parte de *Memorial de Canudos* o dia-a-dia do arraial, com as orações e as prédicas de que o Conselheiro só abriu mão bem no final do conflito, perto de sua morte provavelmente ocorrida em 22 de setembro de 1897.



Figura 17. Oração de Antônio Conselheiro à porta do santuário (p. 94).



Figura 18. Antônio Conselheiro pregava para o seu povo (p.96).

Na Parte IV (*Recrudescer a guerra no sertão. A quarta expedição.*), Gaudenzi retrata o começo do fim da guerra. A derrota da terceira expedição inaugurou um novo tom, o da necessidade de se acabar com os desmandos dos conselheiristas no sertão. Nas cartas ao Barão de Jeremoabo, percebem-se alguns aspectos importantes por parte dos que estavam nas imediações do conflito e a favor das ações republicanas. Alguns missivistas dizem-se conscientes de que a quantidade de armamentos deixada pela terceira expedição à mão dos canudenses tornava o fim do conflito difícil.

De agora em diante a liquidação dali é difícil, pois além dos soldados perdidos lá ficou a artilharia, grande armamento e toda munição que haviam levado e grande quantia em dinheiro que os chefes e oficiais levaram, dizendo-se que o Moreira César levava dinheiro para pagar um mês de soldo a número superior a 1500 praças (07/03/1897, p. 153).

Iniciados os combates da quarta expedição, feitos pela 1ª coluna liderada pelo general Artur Oscar, novas cenas de horror foram vistas. A célebre visão dos restos mortais do coronel Tamarindo, morto em março de 1897, foi igualmente pintada por Tripoli Gaudenzi:



Figura 19. À margem do caminho, o espectro do velho Comandante, Cel. Tamarindo (p. 102).

Agora bem armados, os conselheiristas esperaram os combatentes pelos difíceis caminhos que levavam a Canudos, impedindo um avanço mais rápido. Conseguiram também interceptar a retaguarda da coluna, bloqueando o acesso aos alimentos e à munição transportada para a guerra. A estratégia dos sertanejos era tentar vencer a expedição por meio da fome e da privação de água, pois, conhecedores da região e das carências que a vida lhes impusera como costume, sabiam que as tropas não poderiam resistir por muito tempo àquelas condições.



Figura 20. Soldados sob fogo cerrado (p.110).

As três figuras que se seguem procuram mostrar em momentos simultâneos o que ocorria na guerra. Enquanto os soldados se acabavam em combates difíceis, a cidade de Monte Santo funcionava como uma base de apoio, para onde, inclusive, dirigiu-se o ministro da guerra dois meses antes do fim do conflito. Aquela cidade era o ponto de contato intermediário entre Salvador e o palco da guerra. Dali seguiam os víveres para as tropas e os reforços de munição. A partir de Monte Santo, os caminhos tornavam-se muito perigosos de serem cruzados. As localidades no caminho de Canudos estavam desertas, pois as populações locais haviam fugido da guerra. Também de Monte Santo os feridos eram transportados para Salvador, cujos hospitais já não conseguiam mais acomodar tantas vítimas. Na capital baiana, a tecnologia disponível na época era utilizada no sentido de resolver os casos graves de ferimento a bala.



Figura 21. Monte Santo: praça de guerra, grande acampamento militar da retaguarda (p. 114).



Figura 22. Nos hospitais da capital da Bahia não havia mais disponibilidade de leitos para os feridos na guerra de Canudos (p. 122)



Figura 23. Na Faculdade de Medicina da Bahia, a aplicação pioneira dos raios de Roentgen em feridos de guerra, para a localização de projéteis (p. 124).

A guerra naquele momento dominava por completo o cenário nacional. Sua repercussão internacional também se fez sentir, conforme registrou o pesquisador Paulo Martins em *A reinvenção do sertão*: de 28 reportagens sobre o Brasil, 22 foram a respeito do Conselheiro no jornal *Les Temps* de Paris. Em Londres e Berlim verificou-se proporção semelhante (15 de 22 reportagens no *The Times* e 15 de 17 no *Vossische Zeitung* trataram de Canudos naquele ano - Martins, 2001, p.88).

Na Parte V (*A quase quinta expedição*), destaca-se igualmente a repercussão no cenário político nacional, com as duras críticas dos setores políticos defensores da monarquia à condução da guerra pela forças republicanas. Em Salvador, destaca-se o deputado César Zama, autor de dura crítica à república como um todo seguido de uma avaliação da campanha de Canudos, posteriormente publicada sob o título de *Libelo Republicano Acompanhado de Comentários Sobre a Guerra de Canudos* (Zama, 1989).



Figura 24. O problema político, social e militar de Canudos, suscitou acirrados debates na Assembléia, destacando-se, aí, a figura ímpar de César Zama (p. 130).

Nesse momento, já circulavam na capital as informações colhidas por Manoel Benício a respeito dos erros estratégicos de Artur Oscar. Euclides da Cunha estava a caminho da Bahia, na comitiva do ministro da Guerra. O país inteiro voltava as atenções para o sertão da Bahia.

Consta que o general Artur Oscar havia recebido ordem de exterminar os prisioneiros de guerra, pois não havia onde encerrá-los, presos, depois de acabado o conflito. A degola, conhecida por “gravata vermelha”, e a eventração, passaram a ser procedimentos corriqueiros. Lélis Piedade fez uma menção a esse procedimento no relatório do Comitê Patriótico da Bahia. Poucos dias depois da guerra, na localidade de Queimadas, o jornalista descreveu sua rápida visita a três prisioneiros, finalizando-a com as seguintes palavras: “A hora em que partimos vimo-los seguir para a caatinga, a fim de receberem a *gravata vermelha*. O leitor sabe o que significa esta *gravata vermelha*? A morte” (Piedade, 1997, p. 198). Circulava a idéia de que os prisioneiros temiam a morte por lâmina metálica, porque o próprio Conselheiro garantia que a salvação estava reservada àqueles que morressem por ferimento a bala.



Figura 25. A "gravata vermelha" (o degolamento) (p. 142).



Figura 26. A eventração e o degolamento (142).

As circunstâncias da morte do Conselheiro não são muito precisas. A versão mais aceita foi a morte por disenteria, devido à fome e à contaminação da água agravadas pelo cerco a Canudos. Nertan Macedo, pesquisador do assunto, entrevistou Honório Vilanova, cearense, irmão do grande comerciante e líder leigo em Canudos Antônio Vilanova. A entrevista, publicada no importante livro *Memorial de Vilanova*, aconteceu em 1962, quando Honório estava, ainda lúcido, com 97 anos. Nela o nonagenário sertanejo afirma ter sido a morte do Conselheiro fruto de um ferimento: ‘Quando, ao atravessar o arraial para a igreja nova, recebeu o Conselheiro o balaço que o pôs de cama e depois o matou, aos olhos dos que ainda podiam enxergar claro, morreu a derradeira esperança’ (Macedo, 1983, p. 15).



Figura 27. A morte do Conselheiro (p. 150).

Honório Vilanova contou também a fuga de sua família, assim que o Conselheiro morreu. Seu irmão e compadre Antônio havia pedido licença ao religioso para partir com sua família e assim fizeram. O cerco imposto a Canudos começava a colher frutos. Por meio da imposição da fome e da sede, o arraial podia ser enfraquecido para que o ataque final pudesse ser realizado com maiores garantias de êxito. Junto a isso, uma saída, a que ia dar na estrada de Uauá, foi mantida parcialmente livre justamente para que houvesse fuga de conselheiristas. Assim estaria diminuída a quantidade de combatentes e também a de prisioneiros no final da guerra.

Outras famílias também deixaram Canudos no final de setembro, mas a maior parte dos sertanejos que ali viviam não quiseram parar a luta, possivelmente por não terem qualquer perspectiva de vida fora da comunidade em que viviam com certa prosperidade até o acirramento do conflito.



Figura 28. Dirigentes sertanejos liberaram aqueles que, com suas famílias, quisessem abandonar Canudos (p. 152).

Esse procedimento, no entanto, não é unanimemente considerado seguro pelos observadores locais da guerra. A pouco menos de um mês do fim do conflito, Lélis Piedade escrevia na localidade de Cansação um questionamento ao cerco:

A resolução de sitiar os jagunços é segura, profícua, única razoável, conforme lhes mandei dizer?

Infelizmente, não.

Cinquenta mil homens que mandem para este sitio nada farão, por causa da fome que tem feito desertar muita gente, e por causa da peste (Piedade, 1997, p. 177).

Na sexta e penúltima parte do trabalho, encontra-se “O Fim de Canudos”. No início de outubro, como o arraial desse sinais de enfraquecimento, devido ao prolongado cerco, foi realizado o ataque final, de que participaram o impressionante número de 25% do efetivo dos militares do exército brasileiro da época:



Figura 29. "Cinco mil oitocentos e setenta homens ao toque das cornetas e rufar dos tambores avançaram sobre o arraial indomável! Na vanguarda, mais de três mil baionetas rolavam, como um caudal de ferro e chamas, pelo leito do Vasa-Barris em fora..." (p. 178).



Figura 30. O assalto! (p. 178).

Canudos foi sendo ocupada pelas forças republicanas. A resistência, porém, não cessou. As incursões dos soldados nas vielas e habitações rústicas dos

sertanejos era tarefa de extremo perigo, pois a qualquer momento o soldado poderia ser alvejado por tiros. Foi naquele momento da guerra que aconteceu uma rendição em massa, liderada por Antônio Beatinho. Euclides da Cunha narra com detalhes a chegada de Beatinho, todas as informações a respeito de Canudos por ele apresentadas, incluindo-se os detalhes a respeito da morte de Antônio Conselheiro. O beato negociou a rendição de uma multidão de canudenses, e parte do acampamento para a cidade para buscá-los. A descrição de Euclides da Cunha é perfeitamente bem representada na tela de Gaudenzi:

A entrada dos prisioneiros foi comovedora. Vinha solene, na frente o Beatinho, teso o torso desfibrado, olhos prêsos no chão, e com o passo cadente e tardo exercitado desde muito nas lentas procissões que compartira. O longo cajado oscilava-lhe à mão direita, isòcronamente, feito enorme batuta, compassando a marcha verdadeiramente fúnebre. A um de fundo, a fila extensa, tracejando ondulada curva pelo pendor da colina, seguia na direção do acampamento, passando ao lado do quartel da primeira coluna e acumulando-se, cem metros adiante, em repugnante congérie de corpos repulsivos em andrajos. (Cunha, 1954, p. 536)



Figura 31. Antônio Beato, vulgo Beatinho, à frente de quase trezentas pessoas, entre mulheres, crianças e velhos inválidos, rendeu-se ao exército sitiante (p. 180).

Euclides da Cunha ofereceu uma minuciosa descrição da entrada dessa legião de miseráveis, duramente castigada pela guerra. Havia ali predominantemente mulheres, crianças e idosos, todos silenciosos e cabisbaixos. Os poucos homens adultos estavam feridos ou mutilados, mal andavam,

cambaleavam. A visão aterradora, segundo Euclides da Cunha, repugnava e envergonhava, diminuía o eventual sabor da vitória iminente que algum combatente pudesse ter. Esse grupo, composto por mais de 300 indivíduos, rendeu ao fotógrafo Flávio de Barros uma das mais famosas fotografias feitas na Guerra de Canudos.*



Figura 32. Os chefes militares, surpresos, contemplaram sem compreender como aquela legião desarmada, mutilada e faminta pôde sobreviver aos bombardeios durante tanto tempo (p. 180).

A partir dali, a luta dentro da cidade foi brutal. Canudos foi sendo dominada pelos sucessivos incêndios, mas a resistência continuava.



Figura 33. Visão do fim de Canudos (p. 190).

* Refiro-me à fotografia ree reproduzida na página XX deste trabalho.

Contou-se que mulheres preferiam se atirar em casas em chamas, com crianças aos braços, a caírem nas mãos do inimigo republicano. A suposta cena final, descrita por Euclides da Cunha, foi representada por Gaudenzi em detalhe:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em tôda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (p. 541).



Figura 34. Os últimos defensores de Canudos (p. 197).

O cenário final é de total ruína: escombros, incêndios, corpos amontoados. A enorme quantidade de cães pertencentes aos sertanejos mortos, igualmente flagelados pela fome, passaram a devorar tudo o que encontraram pela frente.



Figura 35. Cães famintos em tropilha, moscardos, varejeiras e moscas em nuvens de milhares, voejavam e zumbiam sobre os corpos em decomposição... (p. 201).

Em meio a tudo isso, os combatentes puderam enfim dar o grito da vitória.



Figura 36. "Canudos era uma vasta fogueira. O Pavilhão Nacional tremulava nas ruínas da cidadela. Ao som do Hino Nacional, a soldadesca aclamou o seu comandante vencedor como o primeiro herói da República!" (p. 204).

O local do sepultamento do corpo do Conselheiro foi localizado dentro da igreja destruída, indicado por prisioneiros, que também reconheceram o corpo. Decepada, a cabeça foi mandada para análise em Salvador.



Figura 37. A faca, jeitosamente brandida, cortou a cabeça do cadáver. E a face horrenda empastada de escaras e de sangue apareceu, ainda uma vez, ante aqueles triunfadores. Importava que o país se convencesse bem que estava, afinal, extinto, aquele terribilíssimo antagonista (p. 206).

A total normalidade, porém, foi constatada. Fora jogada por terra a tese da monomania, patologia de ordem psiquiátrica baseada na obsessão por uma única idéia central, justificadora de qualquer ato para justificar sua consecução.

Em Salvador, logo após a guerra, protestos contra o massacre de Canudos foram feitos por estudantes. As maiores denúncias do genocídio, no entanto, só aconteceriam mais tarde, com a publicação do livro de Martins Horcades. A denúncia de Euclides da Cunha só ocorreu com a publicação de *Os sertões*, cinco anos depois do término do conflito.



Figura 38. No gabinete do diretor de medicina legal da Faculdade de Medicina da Bahia, o crânio de Antônio Conselheiro foi analisado pelo prof. Nina Rodrigues nas presenças do Dr. Francisco Hermelino Ribeiro, do prof. Pacífico Pereira, do prof. Juliano Moreira e de outros lentes, tendo o laudo concluído pela sua normalidade (p. 209).



Figura 39. Estudantes da Faculdade de Direito da Bahia, tendo à frente Methódio Coelho, lançaram um Manifesto à Nação denunciando o genocídio cometido em Canudos (p. 209).

Na capital baiana e depois no Rio de Janeiro, o general Artur Oscar foi recebido pelas autoridades e aclamado herói da Guerra de Canudos.



Figura 40. O Governador da Bahia, Dr. Luiz Viana, recepcionou o Gal. Arthur Oscar de Andrade Guimarães, aclamado herói da Guerra de Canudos (p. 211).

A representação da guerra nas imagens de Tripoli Gaudenzi avança ainda para uma outra temática. A sétima e última parte do trabalho se chama *As mazelas da guerra*. Um sofrimento extra estava reservado aos sobreviventes de Canudos. Na sua maioria mulheres, muitas crianças, além de idosos e homens feridos foram agrupados em verdadeiros campos de refugiados.



Figura 41. Prisioneiras de guerra (p. 216).

Muitas crianças foram retiradas das mães para serem entregues a comerciantes e fazendeiros da região, que provavelmente tinham a intenção de explorar-lhes a força de trabalho, senão imediatamente, assim que pudessem. Alguns militares também levaram consigo “jaguncinhos” como *souvenir* da guerra. Consta também que menores e mulheres jovens, sem qualquer perspectiva futura, foram negociadas ou simplesmente entregues a prostíbulos, principalmente na localidade de Queimadas.

Deve-se ressaltar a atuação do “Comitê Patriótico da Bahia”, responsável pela atenuação desses problemas, ao atuar a partir do segundo semestre de 1897 até 1902. Os relatos de Lélis Piedade, que integram o volumoso relatório contendo o histórico das ações do comitê, dão conta da tentativa, muitas vezes com êxito, de localizar as famílias dos menores órfãos ou abandonados e restituí-los a elas.



Figura 42. Mulheres choravam e se desesperavam ante a perda dos filhos que lhes foram barbaramente arrancados (p. 222).



Figura 43. O tráfico da orfanade desvalida (p. 224).



Figura 44. Na vila de Queimadas, crianças de Canudos foram entregues a proprietárias de prostíbulos (p. 224).

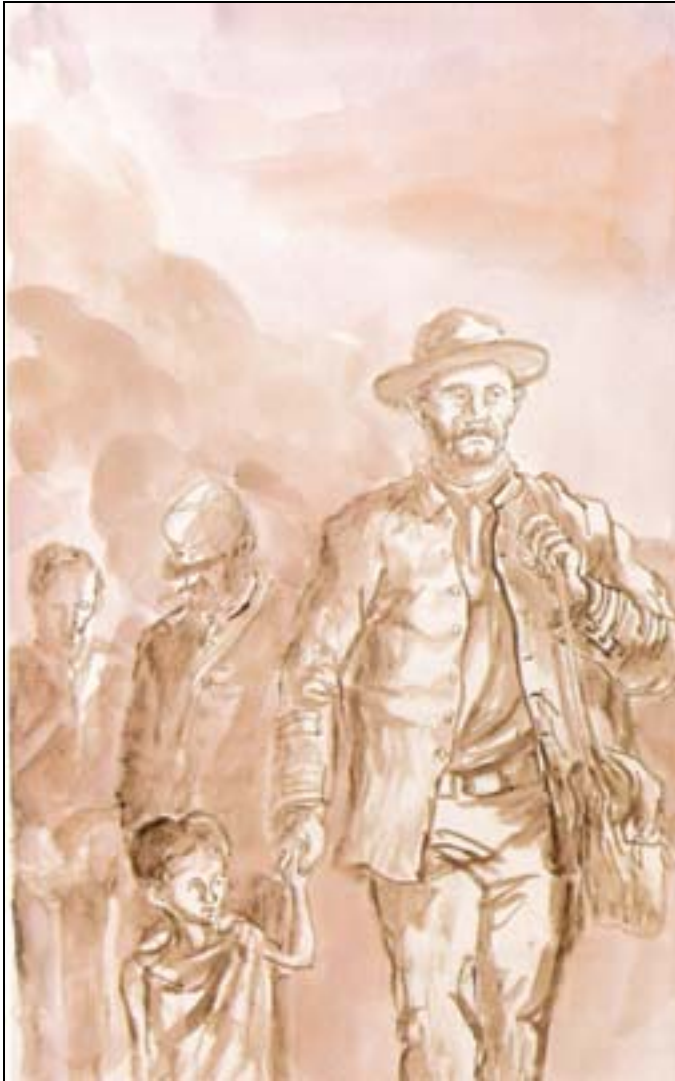


Figura 45. Crianças de canudos foram doadas a militares, fazendeiros e comerciantes (p. 223).

Apesar dos esforços do comitê, para mulheres e crianças mais crescidas, em vista da situação caótica produzida pelas agruras da guerra, estava reservada ainda mais violência. De forma muito discreta, aborda-se o assunto no *Histórico e Relatório do Comitê Patriótico da Bahia*, com registros escassos do abuso sexual contra menores. No *Relatório*, em uma listagem de meninas abrigadas pelo *Comitê*, registraram-se fatos desse tipo:

7. Maria Domingas de Jesus, desvirginada pelo soldado José Maria, do 25º batalhão de infantaria, mulata, clara de 12 anos, filha legítima de José Júlio dos Santos, morto nos últimos combates e Alexandrina de S. Pedro, prisioneira; é natural dos Palmares, onde tem tios vivos e outros parente (Olavo, 1996, p.226).

Observe-se aí o eufemismo “desvirginada”, para designar o claro ato de estupro de uma menina de 12 anos de idade.



Figura 46. Mulheres e crianças sofreram violências sexuais cometidas pela soldadesca (p. 222).

A condução dos sobreviventes foi feita a pé pelo sertão, reforçando o sofrimento comum a todos: sertanejos, militares, civis que ali se encontravam engajados no conflito. Lélis Piedade registrou no relatório do *Comitê Patriótico na Bahia* a situação dramática de toda a região já nos meses de agosto e setembro do ano da guerra. A epidemia de varíola, somadas a tuberculose, disenterias e infecções generalizadas eram agravadas pela escassez de água não contaminada. À beira de todos os caminhos encontravam-se freqüentemente, bem antes do fim da guerra, corpos de sertanejos mortos por ferimentos ou por inanição.

O percurso se estendia até Alagoinhas, onde era necessário esperar o transporte de trem. Uma vez embarcados, verificou-se altíssimo índice de mortalidade nos vagões em que, amontoados, criavam-se as perfeitas condições para a contaminação dos que ainda não tinham sido. Muitos sertanejos e combatentes, fragilizados por doenças e ferimentos, não resistiram a mais esse flagelo.



Figura 47. Sobreviventes de Canudos foram conduzidos a pé, por muitas léguas de estrada, até Queimadas (p. 226).



Figura 48. Na estação de Alagoinhas, a espera (p. 231).



Figura 49. Nas enfermarias improvisadas para isolamento, grassavam a varíola, a tuberculose, as disenterias e as febres infecciosas (p. 238).

Em poucas linhas do texto “Canudos na perspectiva científica”, a antropóloga Luitgarde Barros resumiu a situação aqui exposta:

Só as mulheres que sobreviveram, estupradas muitas, resistiram à longa marcha sob o açoite das tropas, das doenças, da fome, sede e sol causticante, podendo contar na Canudos reconstruída, à beira do fogo na boca da noite, as histórias da travessia até a capital, quando cerca de 60% das prisioneiras sucumbiram. Depois, a diáspora dos filhos, crianças levadas pelos soldados para os prostíbulos ou para a servidão nas casas de família. Muitos militares, voltando aos distantes locais de origem, levaram “jaguncinhos” como troféus de guerra. (Barros, s/d)

O trabalho de Trípoli Gaudenzi recebeu no desenvolvimento desta tese um tratamento que resvala no narrativo, o que reforça o caráter de “história contada” sugerida pela extensa sucessão de imagens. A seleção de quarenta e nove figuras (dentre mais de 400 produzidas pelo artista), dispostas em seqüência, procurou dar conta de alguns aspectos como a manutenção da estrutura narrativa observada na obra de Gaudenzi, a simultaneidade dos eventos retratados, com as referências às localidades no entorno de Canudos e na capital baiana, e a tematização das mazelas provocadas pela guerra. Esse último aspecto é muito pouco abordado na literatura do conflito, pois eles geralmente se limitam a abordar os últimos combates e a capitulação de Canudos no princípio de outubro de 1897. Muito rapidamente o foco das atenções no país voltou-se para a capital federal, como bem destacou, ainda em 1898, o coronel Dantas Barreto no final do seu livro *Última expedição a Canudos*:

Vencida a campanha do fanatismo religioso, começou a revolta do fanatismo político, e o paiz teve que assistir impassível a todas as expansões do odio e do despeito transbordarem sobre a capital federal, onde foram colhidos pela torrente ameaçadora do momento tantos cidadãos do mais alto valor social (Barreto, 1898, p. 241).

3.4. Pensando em Canudos

3.4.1. De Canudos, alguma poesia

Elevada a centro das atenções nacionais na década de 1890, mais fortemente em 1897, a região de Canudos nunca mais deixou de ocupar um lugar

no imaginário cultural brasileiro. Toda a documentação e produção artística da época da guerra configuram, no entanto, um pensamento *a respeito de Canudos*. Pouquíssimas são as fontes representativas de um pensamento *em Canudos*, reveladores das visões dos canudenses a respeito de si mesmos e da situação para a qual caminharam em relação ao restante do país.

Uma primeira forma de expressão a respeito de Antônio Conselheiro foi, segundo Sílvio Romero, a poesia popular. Em *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, Romero registra, já em 1879, a formação de um ciclo de poesia popular em torno da figura de Antônio Conselheiro. Euclides da Cunha comentou em *Os sertões* o registro feito pelo pesquisador, mostrando-se surpreso de já se ter notícias daquela natureza a respeito do Conselheiro quase vinte anos antes do conflito:

O escritor transcrevia aquelas quadras em 1879, precedendo-as com o seguinte comentário: ‘Era um missionário a seu jeito. Com tão poucos recursos fanatizou as povoações que visitou, que o tinham por Santo Antônio Aparecido.’

Já em 1879!... (Cunha, 1954, p. 173)

Em *Canudos na Literatura de Cordel* (1984), o professor José Calasans assinala o fato de a produção de poesia popular sobre Canudos poder ser apontada como uma das mais expressivas. Afirma que Euclides da Cunha percebeu sua importância, apesar de desqualificá-la. Para ele, trata-se de atitude pioneira o fato de o escritor ter considerado válidas aquelas fontes para elaboração de discurso histórico: “Os rudes poetas, rimando-lhe os desvarios em quadras incolores, sem a espontaneidade forte dos improvisos sertanejos, deixaram bem vivos documentos nos versos disparatados /.../” (p. 183). O professor Calasans ressalta também a importância da poesia, pois os próprios conselheiristas viam nela instrumentos de guerra “usadas como armas de combate na guerra de vida e morte...” (Calasans, 1984, p.1-2).

Da poesia reunida por José Calasans há dois poemas, que trazem à luz o pensamento dos sertanejos a respeito de sua situação a partir de Canudos. É portanto exemplo raro de visão de dentro para fora. Trata-se de dois *ABC's* anotados por Euclides da Cunha, os únicos textos escritos na época da guerra recolhidos e preservados.

O primeiro deles consta de 29 estrofes. Excetuando-se a última, um terceto, todas as outras são quadras. Nelas se pode entrever a imagem que o sertanejo da região construiu a respeito daqueles que os atacariam.* A República enquanto sinônimo de desgraça é a informação presente na primeira estrofe do poema:

1.
A 15 de Novembro
Não se pode resistir
Tirarão Governo da Corte
Para desgraça do Brasil.

O autor dos versos retrata claramente a idéia de ser a nova lei dos homens obra de gente malvada, que não está a serviço do bem. Registra igualmente o fato de até mesmo os homens letrados estarem a favor da “lei do cão”:

7.
I garantidos pela lei
esses malvados já estão
uns tem a lei de Deus
Outros a lei do Cão.

10.
Homem de grande sienza
comu Padres e Doutores
mitidos nesta lei
como q.^m já são defençor.

Há nesse *ABC* referência ao rei D. Sebastião. Segundo estudiosos da obra de Euclides da Cunha, essas foram, para o escritor, a prova material das idéias circulantes na capital e em outras cidades do país de que o movimento no sertão era messiânico e sebastianista:

19.
Sebastião já chegou
comta muito rijimento
acabando com o Civil

* Os *ABC's* encontram-se publicados entre as páginas 10 e 17 de *Canudos na Literatura de Cordel* (Calasans, 1984). Para efeito de citação, indico apenas a numeração das estrofes, para que se saiba o posicionamento da quadra no total de 29 estrofes do poema. Fiz o mesmo para o segundo poema citado.

e fazendo os casamento.

20.

Tanta gente que siassigna
nesta lei da falcidade
Xamemos por Jesus
que tenha de nós piedade.

21.

U que reis de formosura
como é Sebastião
foi chamado pelo mundo
da portuguesa Nassão.

22.

Visita vem fazer
Rei D. Sebastião
Coitadinho d'aquele pobre
que estiver nalei do Cão.

O segundo texto se chama “ABC das incredulidade”. Em 26 estrofes de seis versos, outras idéias são apresentadas. Em primeiro lugar, pode-se perceber a imagem feita pelo sertanejo de Canudos em relação aos homens da cidade: reconhecem no agressor “o homem civilizado”. Pode-se talvez supor que a palavra “civilizado” no poema seja sinônimo de “urbano” ou “proveniente do litoral”. De qualquer forma, os “civilizados” estão no sertão lutando contra Deus, que está do lado dos sertanejos:

1.

Agora vou declará
tudo quanto foi passado
na batalha Belo Monte
Cos homem civilizado
que vinhero brigá com Deus
ficaram acreditado

2.

Bem podia eles saberem
q. isto não podia ser
di virem com Deus
q. he quem tem toudo poder
i que o nosso Concelhero
não chega p.a eles ver

As causas da guerra são ainda hoje objeto de reflexões. Apesar de se aceitar o raciocínio de que houve uma questão local, projetada para os planos

regional e nacional, com repercussão internacional, a semente de todo o processo estava nas desavenças locais entre Antônio Conselheiro e as autoridades das vilas, que se sentiam desrespeitadas pelas atitudes de insubordinação civil do líder e de seu séqüito. Foram provavelmente essas autoridades os primeiros a engrossarem os boatos do perigo que o Conselheiro representava pela região. De alguma forma, a calúnia foi responsável em um primeiro momento por se terem agravados os ânimos. Esse tipo de informação está presente na poesia:

6.
 Kalunia e mais calunia
 deste povo levantam
 e correram foram
 contar ao tal governador
 a fim de vim persigui
 ao nosso Salvador.

Também se torna interessante ver revertida para o outro justamente a imagem atribuída aos canudenses. Tidos como assassinos e sanguinários, no poema, os comandantes são os verdadeiros matadores e os soldados são pobres coitados, cumprindo suas ordens:

8.
 Morera Sezar i thamarinho
 eram os 2 vensidores
 q^e viam ao Bello Monte
 como raios abrazadores
 mais ozurubú comeo
 estes cabra matadores.

22.
 Us pobre dos soldadinho
 Si viram tão avechado
 mi ti ansi na catanga
 Curriam que só viado.
 Ca dê nosso genera
 ficou morto no pelado.

Aparece também na poesia a idéia da predestinação divina da vitória, pois, estando do lado do sertanejo a “verdade” cristã, mesmo em inferiores condições de luta, a vitória seria certa:

10.
 Olhi que ignorança
 deste homem da bahia
 q^e só querem pirsigui
 ao povo da conpanhia
 nois temos nossa defeza
 Jesus Jose e Maria.

15.
 Indo ele comuinta furia
 ao Bello Monte arazá
 mais elle si inganou
 que vinhero se acabá
 q. Deus não ajuntou seu povo
 p.^a o demonho espalhá.

18.
 Qapitão Morera Sezar
 hera homem di opinião
 veo dar carne aos zurubú
 nas Catingas do sertão
 quem briga com o Bom Jesus
 não conta vitória não.

A linguagem rústica presente na poesia motivou a seguinte análise por partes do autor de *Os sertões*:

Ora, no mais pobre dos saques que regista a história, onde foram despojos opimos imagens mutiladas e rosários de côco, o que mais acirrava a cobiça dos vitoriosos eram as cartas, quaisquer escritos e, principalmente, os desgraçados versos encontrados. Pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parelhas com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, êles resumiam a psicologia da luta. Valiam tudo porque nada valiam. Registravam as prédicas de Antônio Conselheiro; e, lendo-as, põe-se de manifesto quanto eram elas afinal inócuas, refletindo o turvamento intelectual de um infeliz. Porque o que nelas vibra em tôdas as linhas, é a mesma religiosidade difusa e incongruente, bem pouca significação política permitindo emprestar-se às tendências messiânicas expostas. O rebelado arremetia com a ordem constituída porque se lhe afigurava iminente o reino de delícias prometido. Prenunciava-o a República - pecado mortal de um povo - heresia suprema indicadora do triunfo efêmero do Anti-Cristo. (Cunha, 1954, p. 182-183)

O “ABC das incredulidade” contou com uma versão posterior, coligida por José Aras. Responsável pela sua permanência e divulgação, essa versão não apresenta maiores informações à versão recolhida por Euclides da Cunha a partir de escritos encontrados em Canudos no fim da Guerra.

3.4.2. De Canudos, a memória em relatos

A visão atual a respeito dos acontecimentos em Canudos sofreu um processo de total inversão: se era hegemônica a visão negativa a respeito do povoado e das posturas em relação ao poder público no tempo da guerra, hoje talvez não se encontre uma só voz defensora da atuação do exército.

A título de ilustração, poderíamos tomar a presença do assunto em *sites* na internet. Se utilizarmos como palavras-chave “Guerra de Canudos” ou “Antônio Conselheiro” em qualquer ferramenta de busca, encontraremos centenas de ocorrências, desde páginas que tratam especificamente do conflito a menções pouco significativas a respeito da guerra. Em nenhum *site* específico a visão a respeito dos sertanejos de Canudos, ali encontrada, será negativa. Fenômeno dos nossos dias, o *site* www.orkut.com registrava até outubro de 2005 quatro comunidades temáticas, uma delas com quase 700 integrantes, dedicadas a Antônio Conselheiro e outras dez a Canudos. Em todas, sem exceção, o objetivo é resgatar a dignidade da população sertaneja massacrada na guerra.

O fotógrafo e pesquisador baiano Antônio Olavo, organizador da segunda edição do relatório do *Comitê Patriótico da Bahia* estabeleceu uma interessante reflexão a respeito da permanência do assunto na memória popular, partindo da análise da construção do açude de Cocorobó. A partir de 1969, a região da guerra foi submersa pelas águas do açude. No trabalho “O açude de Cocorobó e a memória popular”, Olavo destaca fatos interessantes a respeito das decisões envolvendo a construção. Entre os primeiros estudos na década de 1940 e a conclusão da obra em 1969, passaram-se mais de 20 anos. A questão que se coloca é a respeito dos critérios utilizados para se decidir pela realização da obra naquele local:

Quais os critérios que fizeram o governo escolher Cocorobó, que era “*um dos projetos*” e conseqüentemente rejeitar as outras opções? Algumas opiniões falam que houve uma “opção técnica”, mas esta formulação nos parece falsa.

Na decisão de construir um açude, não somente “aspectos técnicos” (clima, topografia, vazão de água, impacto ambiental, extensão do espelho d’água, área beneficiada, etc.) devem ser levados em conta. Dois dos critérios mais relevantes para uma tomada de decisão são: a presença de

povoações e a importância histórica da área a ser inundada. Se os “estudos técnicos” que foram feitos acerca da localização do açude, desprezaram o fator histórico ou subestimaram a importância de Canudos, é uma prova evidente de que não existe a tão propalada “neutralidade técnica”. E as elites filtram e utilizam as “opções técnicas”, de acordo com seus interesses. (Olavo, s/d)

Os estudiosos do assunto, como Antônio Olavo, vêm na alteração geográfica do lugar um duro golpe na memória histórica do evento:

Em Canudos, o que estava em jogo, não era a inundação de um pedaço de terra qualquer no sertão nordestino. As águas do açude de Cocorobó cobriram uma área onde ocorreu uma das mais importantes manifestações populares do mundo, que envolveu distintos interesses políticos e econômicos, gerando uma guerra que durou um ano e mobilizou tropas de 17 estados brasileiros culminando numa chacina de milhares de pessoas, que manchou com sangue os brasões da República e do Exército. Estes fatos não eram desconhecidos por ninguém, muito menos pelos técnicos que para lá foram construir o açude. (Olavo, s/d)

Segundo José Calasans, de 1902 a 1940, devido à Publicação de *Os sertões*, falou-se mais de Euclides da Cunha que da guerra. A partir desse momento, surgem "indagações sociais, políticas, culturais, econômicas" (Calasans, 1984, p. 6). É nesse contexto que se insere o estudo da permanência da memória da guerra. O próprio pesquisador José Calasans iniciou o processo que o acompanhou por toda a vida até sua morte no final dos anos 90. Seus trabalhos a respeito do sertão eram feitos a partir de visitas e coleta *in loco* dos depoimentos de sobreviventes e seus descendentes por toda a região. Esses depoimentos passaram a revelar novas versões, por exemplo, da vida no arraial e da personalidade de Antônio Conselheiro. Com a proximidade do centenário da guerra, novos depoimentos foram colhidos, entre os descendentes dos sobreviventes, e foram publicados.

A localização, por exemplo, de Honório Vilanova na década de 1950 permitiu o conhecimento da versão dos fatos de alguém que não apenas vivenciou os antecedentes da guerra e o próprio conflito, mas que estava ligado a uma espécie de cúpula do poder em Canudos. Irmão de Antônio Vilanova, rico comerciante de origem cearense, ele esteve em Canudos com Antônio Conselheiro desde a fundação do Belo Monte em 1893, até sua morte em setembro de 1897.

Antônio Vilanova, ao lado do próprio líder religioso e de João Abade, formava a base das operações em Canudos. Com a morte de Abade em julho de 1897 e o paulatino processo de reclusão do Conselheiro, Antônio Vilanova passou a exercer sozinho o comando em Canudos. O livro *Memorial de Vilanova*, de Nertan Macedo, contém um belo depoimento a respeito da trajetória dos Vilanova e do próprio Conselheiro nos quatro anos entre a fundação e o arrasamento de Canudos.* Por esse depoimento, Honório Vilanova talvez seja o mais célebre dos sobreviventes de Canudos.

Os estudos desse tipo de relato indicaram que o processo da transmissão oral das informações de geração em geração teve um importante papel nas análises que procuravam compreender Canudos enquanto movimento social. A antropóloga Luitgarde Barros destacou bem o papel das mulheres sobreviventes, no ensaio “Canudos na perspectiva científica”:

Pelo processo do raconto oral, essas mulheres mantiveram vivo, na memória dos netos, hoje informantes dos pesquisadores que chegam a Canudos, o momento da tragédia que arrasou famílias inteiras, levando à miséria até os ricos como Joaquim Macambira e Quinquim de Coiqui, que aderiram à ideologia dos beatos. Também falaram do tempo de paz, quando Antonio Conselheiro empolgava as famílias sertanejas com seu ideário de fé, trabalho, caridade e mansidão. (Barros, s/d)

Entre as publicações mais recentes com registro das experiências dos “herdeiros” da memória da guerra, há *Canudos 100 anos*, de 1997, livro que contém o ensaio fotográfico do sertão de hoje, feito pelo fotógrafo Evandro Teixeira, acompanhado pelo texto “O sertão de Canudos” de Ivana Bentes.

Em linguagem clara, a ensaísta trata do percurso da viagem de Salvador à região de Canudos por meio da narrativa de alguns eventos da guerra sublinhada pelo depoimento dos moradores da região. Dessa forma, o texto vai registrando a fala de pessoas que receberam na infância os ecos da guerra. São filhos ou netos de sertanejos que estiveram em Canudos e vivenciaram a cidade dos tempos do Conselheiro. Os depoimentos congregam vozes múltiplas. Há por vezes a reafirmação da história tal qual circulou nas décadas seguintes à guerra, mas predomina a idéia do massacre gratuito, do qual foram vítimas seus pais e avós,

* Utilizo nesta tese a edição de 1983. Estão no capítulo 4 deste trabalho as principais informações do depoimento de Honório Vilanova.

como eles, necessitados apenas de meios mínimos de sobrevivência. Algumas lendas em torno da figura do Conselheiro ali ressurgem.

O primeiro depoente é seu Ioiô Siquiera, morador do município baiano de Euclides da Cunha (localidade chamada Cumbe na época da Guerra) e aficionado pela guerra desde os 16 anos, quando leu *Os sertões* pela primeira vez. Segundo Ivana Bentes, o escritor é o verdadeiro herói daquele homem simples (p. 20), a quem se compara como historiador: “Euclides da Cunha passou menos de 30 dias no sertão, mas viu tudo. Falou com jagunços condenados à morte, pedia pra conversar com os condenados, anotou tudo na sua cadernetinha. Ele historiava, como eu, mas eu deixo tudo na cabeça” (Bentes, 1997, p. 20).

Seu Ioiô aceita a imagem do Conselheiro como alguém que falava contra a República, mas ressalta não ser ele o único:

O Bom Jesus, como chamavam o Conselheiro, pregava contra a República. Dizia que as leis da Monarquia eram melhores. A República mudou tudo, botava impostos. Não era só o Conselheiro que era contra a República, tinha outros graúdos (p. 20).

Levanta-se aí a questão de terem os canudenses alguma ajuda externa para resistirem às forças republicanas. Por outro lado, aparecem no discurso do sertanejo informações muito provavelmente inverídicas, já que constam de muitos documentos oficiais outras versões. É o caso da atuação do Conselheiro como sacerdote:

/.../ além de casar, batizar, rezar no lugar dos padres, o beato estava arrecadando tudo que é homem do Nordeste para o Belo Monte. Os coronéis, os fazendeiros, iam ficando sem mão-de-obra, passaram a denunciar e perseguir o beato. A verdade é que ele fazia muitos benefícios naquele sertão. Fez mutirão para construir casa e roça, deu comida e trabalho pr'aquele povaréu. (p. 28)

Sabe-se que ele não se colocava como tal. Se o fizesse, não teria por que, por exemplo, o próprio clero da época, como o frei João Evangelista do Monte Marciano (1987), contrário às suas práticas, ter afirmado o contrário.

Ivana Bentes observa que as memórias são sempre relacionadas à descrição de imagens: “os velhos no sertão transformam as palavras em visões,

como se tivessem presenciado o , drama de 100 anos atrás” (Bentes, 1997, p. 50). Sua observação se aplica ao depoimento de Dona Zefa de Mamede, descendente dos que viveram a guerra. Diz a ensaísta: “As histórias saem inteiras da memória. Ela fala com o olhar perdido numa outra região do tempo. Não viveu a guerra, *lembra as lembranças de outros*, da mãe, do tio, do avô. Sua fala é minuciosa e intensa como uma visão” (p. 56, grifos meus).

A história da família de D. Zefa é uma das tantas ocorridas numa situação de guerra; não se configuram como acontecimento, pois são quando muito englobadas, no discurso historiográfico oficial, em frases impessoais. Ao narrar sua história, os acontecimentos particulares ressaltam as generalizações da escrita da história.

Com três dias que mataram o Conselheiro, meus pais saíram de Canudos e viram os soldados chegando por Uauá. Minha avó eles já tinham morto a bala. Ela cuidava de mamãe. Estava há três semanas de parida e há quatro dias sem ter que comer quando saiu, deixando minha mãe no santuário. Foi procurar nos arredores um pinguinho de farinha pra botar na boca de mamãe e um tantinho d'água. Passou três esquinas, na quarta, eles dispararam do Alto do Mário. Morreram 18 pessoas com a peça do canhão. A bala pegou minha avó bem no peito, rasgou ela toda, esbagaçou tudo (p. 56)

Da mesma forma, detalhes do dia-a-dia dos canudenses durante o cerco revelam a obstinação da resistência e da decisão de não se entregar, mesmo sendo alto o preço, a própria vida ou a dos filhos:

Minha mãe contava que o povão ficava tudo amontoado no santuário, perto do Bom Jesus Conselheiro. As casas eram feitas de enchimento de favela. Os soldados jogavam água-forte nas paredes, botavam fogo, corria todo mundo. Eles tomaram o rio, ninguém podia beber água. Quem tinha dinheiro, levava pros soldados, pagava pra beber um golinho. Eles pegavam o dinheiro e depois matavam o dono. O povo morria tudo de fome e sede. As mulheres davam a própria urina pros filhos beberem. Elas urinavam na mão, brigavam por um tantinho de urina pra por na boquinha dos filhos. Morreu foi menino. Uma incredulidade (p. 58).

Ivana Bentes observa uma diferença entre os relatos femininos e os masculinos. Enquanto o relato delas é um lamento pelo sofrimento, eles contam histórias cruéis com o intuito de divertir:

Os homens não se lamentam como as mulheres. As histórias da guerra são alegres e cruéis. Excita os narradores. Apesar de todo horror, nessas

histórias os jagunços são sempre heróis e algozes. Na genealogia dos matadores há mais orgulho que lamúrias (p. 94).

É como se para os homens os acontecimentos emergissem de um passado mais distante e que remete a um senso de bravura, de resistência, símbolo talvez da dignidade dos antepassados, único bem que puderam legar às gerações futuras. Nesses relatos, é comum surgir a descrição das atrocidades cometidas também contra os soldados. Numa guerra em que a posteridade reservou às forças oficiais o ônus de ter massacrado uma população inteira, não deixa de ser curioso que sobreviva na tradição oral justamente a representação oposta, o que vem a reforçar a idéia de que na guerra, especialmente naquela, pouco se pôde comemorar no seu fim.

De uma feita Serafim, outro terrível, encontrou na roça um soldado agachado com a boca toda cheia de batata crua, morto de fome do lado de uma panela de água fervente. Não teve dúvida, degolou o bicho ali mesmo, a cabeça foi parar dentro da panela com a boca cheia de batata. Deixaram lá pros soldados apreciarem (p. 94).

A imagem do Conselheiro é também motivo de discussão. De Uauá, entreposto militar durante a guerra, Ivana Bentes registrou o depoimento de um “coronel” de nome Jerônimo Ribeiro, o qual desenvolve um discurso de reafirmação do caráter religioso do Conselheiro e procura desarticular a idéia de liderança de inspiração socialista. Para ele, o Conselheiro pregava o “solidarismo cristão” (p. 100), nada tendo a ver sua mensagem, religiosa de fato, com o “igualitarismo político” (p. 102). Ivana Bentes observa o caráter mutante da figura do Conselheiro, capaz de se modificar de acordo com interesses específicos:

A figura do Conselheiro vai sendo talhada conforme os interesses. Poderia ser tudo: político, religioso, estrategista militar. Só não poderia ser um clichê que todos rejeitam: o psicopata, mentecapto, bufão, descrito por alguns analistas da época e pelo próprio Euclides da Cunha em *Os sertões*. A capacidade intelectual do beato é reafirmada pela sua liderança, organização, pelo trabalho de estrategista antes e durante a guerra e pelas obras que mandou copiar e escreveu (p. 102).

Ex-prefeito da cidade, para o coronel são claras algumas idéias a respeito do Conselheiro. Era bom cristão, caridoso, absolutamente normal. Não acredita nas versões da época: homem envolvido com a política nacional, conspirador contra a República, com o auxílio de forças internacionais. A guerra para ele teve

outra origem: “Foi a mídia que afervurou, que fustigou, estimulou o massacre e a guerra. Isso foi o estopim” (p. 108).

Os filhos ou netos dos que estiveram envolvidos no conflito, ou ainda os que simplesmente moraram na região, são os receptores naturais de certos ecos da guerra. A relevância dos seus depoimentos nada tem a ver com o resgate do passado ou de uma suposta verdade dos fatos, mas são fundamentais no processo de articulação de histórias não registradas com fontes historiográficas consagradas. Esse processo, segundo Gebhard Rusch passa pela própria conceituação de memória e recordação

Rusch lembra-nos de nossa tendência em assumir “que as memórias presentificam acontecimentos e experiências passadas” (Rusch, 1996, p. 152). Entretanto, nesse processo, invariavelmente se negligencia o potencial de criação de histórias passadas a partir de reminiscências, inerente à própria memória:

se quisermos ter certeza do passado, por outro lado, referimo-nos à faculdade da memória com uma tendência a superestimar a qualidade de nossas memórias e julgar mal a função cognitiva da memória. E este sistema circular de basear reciprocamente os conceitos de passado e de memória um no outro, no pensar cotidiano, na verdade nos impede de discernir os potenciais de conflito inerentes à identidade incerta do passado e à natureza cognitiva das memórias (p. 152).

Isso equivale, ainda nas palavras de Rusch, a encarar a memória e a recordação enquanto processo de construção:

/.../ tem havido um aumento da defesa de conceitos que nos permitem relacionar funcionalmente os processos para estabelecer, consolidar e ativar as estruturas cognitivas, mais ou menos estáveis, com o processo global da cognição, para explicar os fenômenos da memória e da recordação como atividades cognitivas e, em conseqüência, para tratá-los como processos construtivos (p. 53).

Esses objetos construídos chegam a nós por meio da narrativa pelas quais os ecos do passado, provenientes de *uma* memória, são construídos. De acordo com o raciocínio construtivista de Rusch, não é que haja um passado depositado na memória para ser acessado no momento da solicitação, como se fossem “relembradas de um lugar” (p. 154). Ela é gerada como resposta a um estímulo. Sua articulação com outras histórias é que podem transformá-las em “documento do passado”. Rusch propõe que isso ocorre de forma similar com as “fontes

historiográficas e fragmentos de evidência”: sua relevância também depende de eles poderem ou não “ser integrados em histórias articuladas” (p. 156).

Pensar *em* Canudos remete-nos a algumas possibilidades. Quando miramos o passado, podemos tentar inferir dos escritos preservados a lógica dos canudenses frente à situação que tiveram de vivenciar. Olhando Canudos hoje, o que resta é o mesmo cenário, onde vivem ainda muitos descendentes daquele povo, ainda submetido às mesmas condições adversas de sobrevivência.

3.5. Ecos de Canudos no cinema

3.5.1. A representação de uma história, em *Guerra de Canudos*

No ano do centenário da guerra, foi lançado o longa-metragem *Guerra de Canudos*, dirigido pelo cineasta Sérgio Rezende. O filme é uma narrativa linear, buscando representar fundamentalmente o último ano do longo processo ideológico-político-social vivido na região, com destaque para a terceira e quarta expedições militares a Canudos.

A história pregressa de Antônio Conselheiro é narrada por uma voz em *off*, enfatizando-se os vinte anos de peregrinação pelo sertão da Bahia até o ano de 1893, momento decisivo para os rumos dos acontecimentos que culminaram com o conflito armado de 1897. É nesse ano que Antônio Conselheiro, ao chegar a Monte Santo com seus seguidores, questionou a cobrança de impostos, a qual, de acordo com a nova lei republicana, deveria ser aplicada até sobre os paupérrimos habitantes do sertão. O célebre incidente terminou com um verdadeiro quebra-quebra na localidade. Também data de 1893 a fundação do Belo Monte, nome pelo qual Antônio Conselheiro designava a cidade, na antiga fazenda Canudos.

O filme de Rezende parte de um ponto inicial muito semelhante à novela *Os jagunços* de Afonso Arinos. No livro, a primeira ação, nas palavras de Brito Broca, gira em torno de uma “tragédia passional”:

Gabriel, jagunço voluntarioso, apaixona-se pela crioula Conceição, filha de Joana, mulata de estimação da fazenda. Devorado pelo ciúme tenta assassinar Luís Pachola, em quem presumia um rival, mas a moça intervém e

acaba sendo vítima da faca do tabaréu furioso. Desesperado com seu gesto, matando a mulher que amava, Gabriel enforca-se. Sob o impacto da tragédia, Luís Pachola sente que daí em diante teria o destino definitivamente ligado ao sacrifício de Conceição, cumprindo-lhe, para corresponder a este, abandonar o mundo e dedicar-se ao serviço de Deus. Resolve, então, reunir-se ao grupo dos fanáticos do Conselheiro, vindo a desempenhar igualmente um papel de destaque na segunda parte do romance (Broca, 1991, p. 209).

De forma comparável ao romance de Afonso Arinos inicia-se o filme de Sérgio Rezende. A família do personagem José Lucena sofre as conseqüências da miséria provocada pela seca prolongada. Suas últimas vacas, únicos bens que ainda possuíam, foram confiscadas pelo poder público. É quando surge Antônio Conselheiro, pedindo pouso para uma noite. O peregrino ainda está na fase de proselitismo, arrebanhando fiéis. Depois de ouvir uma preleção do Conselheiro naquela noite, a família de Lucena se junta ao séqüito, excetuando-se a filha mais velha, Luísa.

Brito Broca observa que em *Os jagunços* a guerra se desenrola em torno do drama pessoal de Luís Pachola. O mesmo acontece com o filme *Guerra de Canudos*, em que um drama familiar ocorre paralelamente ao agravamento da tensão que levou ao conflito armado no arraial.

A partir desse momento, o filme dá um salto no tempo, de 1893 a 1896, quando a tensão relativa à insubordinação civil no Belo Monte é flagrante. O filme retrata rapidamente o embate entre conselheiristas e forças do governo baiano (conhecida como primeira expedição) na localidade de Uauá, mas não faz o mesmo com relação à segunda expedição militar destacada para acabar com o arraial. Em 1896, Canudos já era a cidade com muitas habitações, para onde acorreram levas de sertanejos em miséria, dispostos a construir suas casas, trabalhar na terra e doar uma parte para a chamada Companhia do Conselheiro, que sustentava os idosos e os inválidos.

Surge então a terceira expedição a Canudos, liderada pelo coronel Moreira César. Famoso por sua arrogância, assim é retratado o militar. Com relação a esse comandante, há no filme referências ao que se dizia sobre ele na época. Nas palavras da antropóloga Luitgarde Barros,

o coronel Moreira César, famoso Corta Cabeça dos rebeldes federalistas de Santa Catarina, acreditava que não chegaria a combater em Canudos, porque

sua fama de valentia e inteligência tática poria os conselheiristas em desabalada fuga (Barros, s/d).

Não houve fuga e o corta-cabeça foi morto no primeiro dia de batalha. As cópias do filme em DVD contam com uma versão completa totalmente comentada por Sérgio Rezende. Logo no início do filme, Rezende afirma ter sido o maior desafio da produção transformar um assunto extremamente acadêmico, em espetáculo de cunho popular. Mais que isso, era preciso “*ser fiel à história e ao mesmo tempo incorporar elementos ficcionais*” (Rezende, 2001, grifo meu). Há nos créditos da obra a referência a dois textos básicos: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *O rei dos jagunços*, de Manoel Benício. De fato, por todo o desenvolvimento da obra, percebem-se as citações a esses livros, por meio da incorporação de dados ali presentes aos personagens ficcionais do filme. A história a que Sérgio Rezende se diz fiel é na verdade *uma* história baseada principalmente na versão dos fatos desses dois autores, que, por sua vez, construíram-nas a partir de idéias próprias, socialmente determinadas, de acordo com os pressupostos teóricos apresentados por Michel de Certeau (1975). Com relação à criação ficcional, o cineasta diz:

O drama íntimo dos personagens anônimos não consta dos manuais históricos, das análises sociológicas, políticas ou religiosas. Tivemos que imaginar, criar personagens e situações, dar rosto, sentimento e idéias aos milhares de brasileiros que viveram o episódio (Rezende, 2001).

Ao personagem José Lucena foram incorporados elementos encontrados tanto no livro de Manoel Benício, quanto no *Memorial de Vilanova*, de Nertan Macedo. Esta última obra é composta pelo longo depoimento feito em 1962 por Honório Vilanova, então com 97 anos. Ele viveu em Canudos ao lado do irmão Antônio, tido como líder das estratégias de guerra, principalmente no que dizia respeito aos armamentos. Os Vilanova fugiram de Canudos, segundo esse depoimento. Apesar de terem o consentimento prévio do Conselheiro, a fuga só se deu após a sua morte, em 22 de setembro de 1897. No filme, Lucena é o principal braço armado do Conselheiro, ao lado de Antônio Vilanova, João Abade e Pajeú. Sua transformação em guerrilheiro reproduz o diálogo que Honório Vilanova diz ter travado com o Conselheiro, a respeito de sua participação nos combates:

- Eu dei licença ao senhor para fazer fogo?
- Não, senhor - eu disse.
- Pois bem – continuou o Peregrino – o senhor quer ser soldado do Bom Jesus?
- Quero, sim, senhor.
- Pois lute que não morre.Será apenas baleado... (Macedo, 1983, p.144)

De *O rei dos jagunços*, Sérgio Rezende leva para o filme alguns aspectos fixados no texto de Manoel Benício tanto como referências a eventos da guerra quanto da criação ficcional. Há o personagem de um jornalista, chamado Paulo Martins, inspirado livremente no próprio Manoel Benício. Isso fica claro, por exemplo, na delicada relação estabelecida entre ele e o general Artur Oscar. Como Benício, o jornalista escreve sobre os erros e os desmandos do general no conflito, o que lhe provoca a ira, a censura aos textos e a decisão, no filme, de afastá-lo do local das operações de guerra. Na prática, Benício deixou o local da guerra por estar ameaçado de morte. Paulo Martins é também o fotógrafo da guerra, fato inspirado, naturalmente, na presença de Juan Gutierrez, importante fotógrafo espanhol, com reconhecido trabalho fotográfico anos antes na *Revolta da Armada*, morto na terceira expedição, e Flávio de Barros, o fotógrafo oficial da última expedição a Canudos. São dele todas as fotos do conflito, pois nunca se localizou o material fotográfico de Gutierrez depois da debandada da terceira expedição.

Uma outra passagem no filme que faz referência direta ao livro de Benício era o constante salpicar de tiros, em plena luz do dia e fora de combate, que causava nos soldados um terrível abalo psicológico, pois a qualquer momento poderiam ser alvejados por uma bala inimiga. Manoel Benício trata disso quando transcreve para o seu texto o que ele chama de “diário de um ‘jornalista’ morto”. No capítulo seguinte, sua narrativa esclarece o fato ao apresentar o personagem Tiago, que se ocultava na caatinga e que era o responsável pelos disparos. No filme é o personagem Lucena quem fica de tocaia, mirando os soldados no acampamento do Morro da Favela. Não há, no entanto, qualquer outro registro de que isso tenha ocorrido por lá. Outro caso é o da personagem Penha, esposa de Lucena, associada à figura da única jagunça que chega amarrada, no grupo de rendição liderado por Antônio Beatinho. Depois de um discurso inflamado defendendo o direito a viver livremente em Canudos, a mulher insulta a todos, inclusive o general, e é encaminhada para a morte.

Guerra de Canudos é um filme que consegue mostrar bem alguns aspectos gerais da guerra. Aquele foi um conflito em que nenhum dos lados, por piores que fossem as condições de luta, cedeu. Excetuando-se o grupo liderado por Antônio Beatinho, o restante dos sertanejos de Canudos preferiu morrer atirando-se nos incêndios a caírem nas mãos dos republicanos:

O desdobramento da guerra corresponde à escalada da violência suficientemente explorada no filme, vídeos e reportagens sobre Canudos no ano do centenário da tragédia. Nenhuma das partes recuava abrindo mão de seus propósitos: as tropas oficiais avançando na conquista do território sertanejo, exímias executoras da ordem do presidente Prudente de Moraes de que não levassem prisioneiros para a capital, espalhavam a morte na caatinga. Os canudenses investiam cada vez mais contra os inimigos, enquanto o cerco se fechava no aniquilamento de Belo Monte (Barros, s/d).

Há, no entanto, a construção de passagens não encontradas nos registros históricos, nem relacionadas no próprio filme a um propósito do enredo. O barão de Jeremoabo, liderança política conservadora na região, surge no filme como o barão de Cocorobó. O barão morre no filme em 1897, pela ação do guerrilheiro Pajeú, mas não há qualquer pista sobre o porquê do assassinato. Da mesma forma, as polêmicas sobre a causa da morte de Antônio Conselheiro não são ali discutidas. Nunca se esclareceu se o Conselheiro morreu devido a ferimentos de algum artefato bélico que o atingiu ou se foi vítima de doença, como disenteria, relacionada às condições insalubres do arraial, devido ao prolongado cerco a que estava submetido. O Conselheiro do filme simplesmente se deita e morre.

O filme de Sérgio Rezende opta por dar ao enredo básico da guerra (a existência do Conselheiro e seus seguidores no sertão, sua fixação no Belo Monte, a crescente tensão entre eles e o poder público, as sucessivas expedições objetivando dar termo ao povoado, a guerra propriamente dita, com as privações por ela impostas a ambos os lados e a total destruição de Canudos com a dizimação de seus habitantes) um tratamento narrativo, semelhante àquele presente nos relatos ficcionais sobre o tema. A organização do filme está totalmente de acordo com as idéias de Vanoye e Goliot-Lété em seu *Ensaio sobre a análise filmica*:

É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história como tal não existe. É uma espécie de magma amorfo. Contá-la com palavras,

oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa. Uma sinopse é uma narrativa, um roteiro também, assim como um simples resumo. A história de que uma narrativa não se encarrega, permanece em estado virtual. (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 41)

Como o enredo do filme se concentra em matéria histórica, sua organização sob a forma narrativa se afina com as idéias de François Furet em “Da história-narrativa à história-problema”, quando afirma que “a história obedece a um recorte do tempo que se inscreve num dado bruto da vivência”, fixando no fundo “as recordações dos indivíduos e das coletividades” (Furet, s/d, p. 82). “Guerra de Canudos” pode ser encarada como um ensaio cinematográfico inserido na lógica da história-narrativa, objetivando fixar a memória da guerra, a memória da coletividade derrotada no conflito. Ainda segundo Furet, essa opção de tratamento da matéria histórica é cada vez menos comum na academia, apesar de ser ainda recorrente nas grandes produções:

Ora, o que me parece caracterizar a evolução recente da historiografia é o recuo talvez definitivo dessa forma de história, sempre florescente ao nível das produções de grande consumo, mas cada vez mais abandonadas pelos profissionais da disciplina (p. 84)

Ao reconstruir, por meio da narrativa cronologicamente encadeada, o filme envereda pelas questões da história enquanto narrativa, mas se afasta dela enquanto problematização do passado. Isso não se deve aos procedimentos assumidamente ficcionais do processo, mas porque, segundo Furet, procura “a reconstrução de uma experiência vivida no eixo do tempo” (p. 84), camufladora de uma conceituação indispensável ao processo reconstutivo. O efeito final do filme é panorâmico e reafirmador de uma versão, consagrada principalmente pelos estudos euclidianos na primeira metade do século XX.

3.5.2. A versão glauberiana do messianismo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Caminho diverso daquele empreendido por Sérgio Rezende percorreu Glauber Rocha na criação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

No ensaio "Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade", de 1997, a pesquisadora Célia Tolentino levanta interessantes questões a respeito da representação do homem do sertão na filmografia brasileira. Entre os filmes, está a referida obra de Glauber Rocha. Segundo a pesquisadora Walnice Galvão, em *As formas do falso*, há um paradoxo em torno da figura do sertanejo. Enquanto elemento histórico, o sertanejo real, figura rude e longe de padrões mínimos de civilidade, é aquele que provoca repulsa (Galvão, 1972, p. 18-19). É claro que a idéia de repulsa reporta-se a uma intelectualidade urbana, ciente de seus modelos, mas nada consciente das diferenças existentes entre os diversos grupos sociais que compõem o povo no Brasil. Por outro lado, quando Euclides da Cunha enxerga no sertanejo um tipo semi-bárbaro, em estado de pureza, emerge em seu texto a figura de um sertanejo ideal, que, como ele próprio escreveu, é "antes de tudo um forte" (Cunha, 1954, p. 101), apartado daquele outro, o da realidade e da repulsa. O sertanejo, apesar de sua força, não se desvencilha, na visão de um Euclides, da suposta vulnerabilidade conferida pela mestiçagem, na qual, apesar da abundância de força física, haveria uma carência de força moral e psíquica. Contrapostos aos sertanejos, os homens do litoral, apesar de mais frágeis, possuem os "elementos de uma civilização importada". (p. 477)

Em suma, o ensaio de Walnice Galvão busca traçar um panorama do sertanejo enquanto homem ligado em todos os seus caracteres a um primitivismo, a uma rudeza, que são lidos como "o núcleo original de nossa identidade" (Tolentino, 1997, p. 36). A leitura é feita tanto por uma intelectualidade que viveu as décadas posteriores à guerra, quanto pela arte cinematográfica brasileira, devido à influência da visão euclideana. O primitivo é obviamente percebido pela tradição cultural ali inaugurada não apenas no seu sentido literal (primordial, ou primeiro), mas sobretudo, como atrasado, uma vez que, no caso sertanejo em Canudos, além da mestiçagem, há formas de misticismo, ligadas a fanatismo e a messianismo, o que colabora ainda mais para a visão de atraso associada ao sertão. Euclides da Cunha é mencionado pela autora como forte influência na formação de um imaginário que marcará a produção cinematográfica do gênero no Brasil:

Em consonância com as idéias naturalistas e positivistas de sua época, o pensamento de Euclides reverbera também na inteligência nacional de muitas décadas seguintes, chegando mesmo a contribuir para a composição de uma espécie de imaginário, do qual muito se alimenta nossa arte cinematográfica. (p. 36)

Este é o fator determinante de os estudiosos da produção cinematográfica brasileira, desde a década de 30, considerarem o universo rural nordestino sinônimo de brasilidade. Assim, o cinema teria trilhado caminho semelhante ao de Euclides da Cunha na literatura:

E o cinema descobriu logo que o filão das lutas sertanejas poderia render bons espetáculos sem criar arrepios no espectador. Tão logo se viu em condições de produzir o faroeste nacional, o cinema o fez desenhando nas entrelinhas o que havia feito Euclides da Cunha e todo o sertanismo literário subsequente: à primeira vista, o elogio endereçado ao núcleo da raça mestiça brasileira, composta de força e valentia; subliminarmente, a condenação que afirma o sertanejo circunscrito espacialmente ou num tempo histórico distinto e distante daquele que fala. (p. 39)

Chega-se então a algumas idéias que Glauber Rocha nos apresenta. No ensaio "Estética da Fome", o cineasta afirma que o que a literatura faz na década de 30 é o que o Cinema Novo fotografa em 60. Segundo ele, é justamente a fotografia da verdade, da verdade da miséria do homem brasileiro que pôde fazer do Cinema Novo um movimento de expressão para além das fronteiras do Brasil: "O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60 /.../" (Rocha, 1997, p. 596). Lidos os primeiros parágrafos do ensaio, compreende-se a miséria enquanto "falta" ou "carência" generalizada. São misérias em que a América Latina se vê mergulhada. Em tal situação, e mais especificamente no que chama de "fome latina", o cineasta enxerga um ponto de central importância: "A fome latina /.../ não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do Cinema Mundial /.../ (p. 595). Entretanto, tal pensamento não pode ser entendido no texto de Glauber Rocha como mera figura retórica ou ele próprio um modo original de se formular enquanto reflexão. A referida tragicidade vem do fato de se constatar o problema sem, no entanto, compreendê-lo: "nossa

originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida" (p. 595). Quem não a compreende? Glauber se posiciona explicitamente, mas sugere, justamente pela ausência da indicação, que a incompreensão é geral, dentro e fora da sociedade brasileira. O cinema para ele representa uma instância capaz de, pela força de uma fotografia realista, retirar a imagem do seu estatuto de mero registro ou denúncia para provocar uma discussão política capaz de minar a incompreensão envolvendo a condição de miséria.

Na breve, mas contundente análise do cineasta acerca de seu colega Lima Barreto, Glauber Rocha deixa claro, nos adjetivos utilizados para definir o cineasta de "O cangaço", de que nada adiantam "as fortes tintas apenas", lidas em Euclides da Cunha, sem a profundidade de um José Lins do Rego. O que incomoda o cineasta ao analisar a produção de Lima Barreto é a constatação não só da ausência de grandes questões, mas também da sua explicitação. Assim, o cineasta é, nas palavras cáusticas de Glauber, "um parnasiano munido de grande informação pessimamente interpretada" (Rocha, 2003, p. 92). A crítica feita a Lima Barreto traduz-se em eficaz ferramenta para se pensar alguns aspectos tratados em "Deus e o Diabo na Terra do Sol". No trecho abaixo, percebe-se talvez o ponto central da discordância de Glauber Rocha:

Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. *O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado.* Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra. (Rocha, 1997, p. 91, grifo meu)

Situar politicamente o cangaço enquanto fenômeno sociológico do Brasil é um aspecto claro no pensamento de Glauber. Além disso, o resultado da representação cinematográfica não poderia de forma alguma, enquanto instrumento de reflexão política e mesmo de prática de revolução, deixar-se seduzir por formas de fácil digestão, como a fábula romântica a que ele se refere. Se a fome é o reflexo mais evidente da condição de miséria desenvolvida pelo cineasta no seu ensaio, a idéia de "digestivo" é o que não há, ainda segundo

Glauber Rocha, no Cinema Novo. Parece-lhe absurdo no cinema de Lima Barreto o fato de o cineasta, cinqüenta anos depois de Canudos, repetir os mesmos erros e reproduzir os mesmos preconceitos da intelectualidade do final do século XIX, por não conseguir, seja por convicções políticas, ou mesmo pela carência de aparato teórico, ou ainda por falta de vivência do sertão, compreender as diferenças do outro, encarnado na figura do sertanejo do nordeste do Brasil. É o que nos mostra rapidamente o historiador Rui Facó nas primeiras páginas do seu livro *Cangaceiros e Fanáticos*. A título de exemplo, o autor lembra a existência na segunda metade do século XIX de vozes como a de Joaquim Nabuco e André Rebouças que apontavam a necessidade de uma mudança na estrutura agrária do país como forma de se completar a obra da abolição do trabalho escravo. O próprio Rebouças, porém, faz coro ao discurso de incompreensão típico do intelectual urbano brasileiro da época, quando o assunto gira em torno dos “fanáticos levantados no nordeste”. Escreve Facó: “/.../ refere-se André Rebouças amargurado, a 'essa bárbara insurreição de fanáticos do sertão da Bahia', sem perceber, longe, na Europa, que Canudos se originava precisamente do monopólio da terra, do regime latifundiário que ele condenava com tanta veemência...” (Facó, 1978, p. 17).

Glauber Rocha critica em Lima Barreto a reprodução dos estereótipos, anteriores à obra de Euclides da Cunha, mas que encontram reforço em *Os sertões*, sem compromisso com qualquer esboço de reflexão. O cineasta, por sua vez, apresenta em “Deus e o diabo na terra do sol” farto material em imagem e texto para deslocar com eficiência algumas idéias cristalizadas para um outro foco. Ainda na crítica a “O cangaceiro”, o cineasta, ao considerar negativo o efeito do filme sobre as massas, uma vez que apresenta o cangaço como mero fruto da maldade de alguns homens, problematiza, por exemplo, o caminho que leva Manoel, de “Deus e o Diabo” a seguir aquele caminho. Mais uma vez as idéias de Glauber afinam-se com as de Rui Facó, que aponta uma enorme incongruência no fato de se reduzir a simples criminosos os milhares de pobres rebelados no sertão. Sendo verdade, o fato constituiria um percentual altíssimo de bandidos reunidos em uma comunidade e por isso mesmo anormal, sem precedentes em qualquer tempo ou lugar. Aponta, então, o pesquisador o fato de que os inúmeros surtos de “fanatismo” e “cangaceirismo” tiveram necessariamente causas internas e externas

à região, ou seja, como Glauber propõe, trata-se de algo bastante complexo, impossível de ser reduzido a um esquema opositivo do bem contra o mal. Para o autor, o fator interno preponderante é a manutenção do monopólio da terra, agravado pelo trabalho escravo, o que dificultou o advento da tecnologia moderna.

Foi ainda o monopólio da terra que nos reduziu ao mais lamentável atraso cultural, com o isolamento, ou melhor, o encarceramento em massa das populações rurais na nossa hinterlândia, a que chamamos Sertão, estagnada por quatro séculos. Analfabetismo quase generalizado. Ignorância completa do mundo exterior, mesmo o exterior ao sertão, ainda que nos limites do Brasil. A única forma de consciência do mundo, da natureza, da sociedade, da vida, que possuíam as populações interioranas, era dada pela religião ou por seitas nascidas nas próprias comunidades rurais, variantes do catolicismo. (p. 9)

Ele pontua, enfim, que o apoio buscado pelas massas miseráveis em torno de cangaceiros ou de fanáticos*, "dos beatos ou conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor" era o "fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo" (Facó, 1978, p. 13). Célia Tolentino analisa o filme "Deus e o diabo na terra do sol" pelo viés da cinematografia empenhada em estabelecer através do filme um diálogo com os movimentos sociais do início da década de 60 e que fosse capaz de abordar a inconformidade e a consciência política do homem brasileiro. Dessa forma, o sertão pode ser encarado, nesse cinema político, como "alegoria da nação" e a tela como o próprio meio de diagnosticar o país em sua totalidade.

Glauber Rocha sinaliza na "Estética da Fome" uma necessidade maior que o estabelecimento de um diagnóstico. Por outro lado, a idéia de "alegoria da nação", conforme formula a ensaísta, deve ser vista com cuidado. O cineasta não parece tentar resgatar no passado um ideal de nação, até porque isto seria buscar na miséria a reafirmação dela própria, nada contribuindo para modificar a situação de incompreensão referida por ele próprio naquele ensaio, por parte de nós mesmos e dos que vêm o Brasil de fora. Trata-se antes de se apropriar de elementos oriundos da cultura popular, dotados de uma "dignidade autêntica", para pensar um ideal de nação. Célia Tolentino postula ser uma comunidade como a formada em Canudos (e, por extensão, o movimento em torno do beato

* Rui Facó sempre grafou o vocábulo 'fanático' entre aspas.

Sebastião de "Deus e o Diabo") nada mais que uma última solução, utópica, de recomeço. A retórica do sebastianismo pode então, nas suas palavras, oferecer "um mundo restaurador à fome e ao desamparo do camponês pobre" (Tolentino, 1997, p. 44). Entretanto, quando aborda no filme dois momentos bem distintos entre si, um ligado ao fanatismo religioso e o outro apresentando a própria violência do cangaço, Glauber Rocha propõe a idéia de continuidade, porque aqueles aspectos representam as poucas alternativas restantes ao sertanejo oprimido. No filme, mais que ocupar faces de uma mesma moeda, bem e mal / Deus e Diabo são elementos disponíveis, isto é, são os instrumentos à disposição para resistir à opressão imposta pelas condições sócio-econômicas da região. Com o crucifixo numa mão e noutra o facão, recriam-se temas recorrentes na literatura regionalista brasileira: a religiosidade associada à violência.

No livro *Os jagunços*, de Afonso Arinos, a guerra se desenrola em torno do drama pessoal do personagem Luís Pachola. O mesmo acontece no filme *Guerra de Canudos*, pois o drama da família de José Lucena ocorre paralelamente ao agravamento da tensão que levou ao conflito armado do Belo Monte. *Deus e o Diabo na terra do Sol* parte de um ponto semelhante, pois o protagonista Manoel reage com violência física à desonestidade e opressão impostas por seu patrão. O que poderia ser encarado como drama pessoal do personagem principal é tratado no filme como a sina nordestina de equacionar a miséria, a total carência, a idéia de fome como tão pertinentemente desenvolve Glauber Rocha no texto "A estética da fome". Não há ali propriamente uma separação entre o particular e o geral, entre o público e o privado.

O início do filme de Glauber Rocha aponta a reação violenta do personagem como algo instintivo. O protagonista Manoel comunica ao patrão a morte de parte de um rebanho. O fazendeiro alega não serem seus, e sim do próprio Manoel, os animais mortos. O sertanejo não aceita a situação, discute com o patrão e acaba sendo açoitado por ele. Num rompante instintivo de defesa e violência, mata-o. É justamente essa reação a geradora da movimentação inicial do filme. Glauber, no entanto, relaciona a violência à idéia de *cultura da fome*, afirmando que "somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente" e que "a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência" (Rocha, 1997, p. 597). Assim, com o intuito de se esconder da

perseguição, o homem acaba por chegar ao agrupamento que vive em torno do beato Sebastião. A adesão a um grupo messiânico deve ser lida no filme como um segundo movimento de resistência à opressão causada pela pobreza extrema e pelas relações injustas de trabalho na terra. Assim provavelmente agiram muitos sertanejos que migraram para Canudos entre 1893 e 1897, como pode ser visto no filme de Sérgio Rezende.

Ali também Manoel encontra deus e diabo, bem e mal, a pregação religiosa ao lado de rompantes de violência. Logo após a adesão de Manoel, uma primeira situação em que os dois lados estão presentes. Diz o roteiro:

Sebastião e os beatos avançam pelo sertão. Manuel e os outros homens estão armados e atiram para o alto.

Em uma povoação, os beatos retiram prostitutas de suas casas e Sebastião as chicoteia em público.

As pessoas se aproximam de joelhos, pedem a bênção do Santo.
(Rocha, 1985, p. 267)

Nunca, a não ser numa eventual pista falsa contida no título do filme (de um lado Deus, do outro o diabo), há uma separação entre essas duas forças. Ao contrário, elas permanecem indissociáveis no mesmo plano. Vale também observar que em Glauber Rocha não são repetidos alguns dos estereótipos que as representações relativas ao sertão transformaram em tradição. Não há, por exemplo, a idéia de primitivismo, o que Glauber chega a afirmar na "Estética da fome": "o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo" e "uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária" (Rocha, 1997, p. 597). Isso seria inclusive um bom argumento para justificar as violências cometidas pelas forças republicanas, representantes na guerra, de acordo com a lógica do poder, da "civilização" a serviço do combate à "barbárie".

Também não há, e isto se torna óbvio devido à função pretendida por Glauber em seu cinema, a idéia de restauração do regime anterior como forma de remissão da miséria. Qualquer referência a favor do Império transforma-se, na fala do beato Sebastião, em mero instrumento de manifestação de repulsa à República, reafirmadora, no entender do oprimido, da miséria do homem do campo. Há, no entanto, a promessa utópica, de um mundo no qual haja um povo liberto da

opressão da miséria. Isso fica claro na mais longa fala do Beato Sebastião no filme:

Foi dom Pedro Alves quem descobriu o Brasil e fez a escola de pedra e sangue. Esse caminho no Monte Santo é pra levar até o céu o corpo e a alma dos inocentes...

Agora eu digo: outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor e os menino bebendo leite nas águas do rio. Os home come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água, tem comida.

Então é preciso mostrar aos dono da terra o poder e a força do Santo. /.../ O homem não pode ser escravo do homem! (Rocha, 1985, p. 266).

A violência é, pela ótica de Glauber, o único elemento capaz de mostrar ao opressor a situação do oprimido: "/.../ eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a cultura que ele explora" (Rocha, 1997, p. 597). Essa é a lógica que rege *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O protagonista do filme, Manoel, encarna as duas figuras. Se por um lado se converte em beato, por ver nas palavras de Sebastião talvez sua última alternativa, em seguida transforma-se no "Satanás", cangaceiro capaz das maiores crueldades. Manoel, entretanto, não parece estar afeito à violência, apesar de ela permear sempre o seu caminho. É porém entre os cangaceiros e ao presenciar a violência contra um homem que o vaqueiro fará o questionamento chave da lógica glauberiana: "- Só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?" Corisco responde: "-Homem neste mundo só tem validade quando pega nas armas pra mudá o destino..." (Rocha, 1985, p. 281).

As palavras do cantador que encerram o filme curiosamente retomam a profecia de Antônio Conselheiro, sem contudo perder de vista a questão social, que também é política:

Tá contada a minha história / verdade, imaginação / espero que o sinhô / tenha tirado uma lição / que assim mal dividido / esse mundo anda errado / que a terra é do homem / não é de Deus nem do Diabo / e o sertão vai virar mar / o mar vai virar sertão. (p. 284)

Se o filme situa a representação da miséria, em consonância com uma estética da fome, da carência total, a corrida no final do filme, até que surge o mar, é a corrida no caminho da utopia, na qual, em vez de carência, prevalece a imagem da abundância, nas exuberantes ondas de um mar que chega até o homem do sertão.

Uma das diferenças mais contundentes entre filmes como *Guerra de Canudos* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a postura do cineasta ao elaborar o roteiro com base na matéria histórica. Utilizando a conceituação de François Furet no trabalho “Da história-narrativa à história-problema”, percebe-se que Sérgio Rezende, ao produzir uma obra a ser lançada no ano do centenário da guerra, optou por enveredar pelas questões da narrativa, compondo uma obra traduzida em um grande panorama situado temporalmente cem anos antes, no sertão baiano. Glauber Rocha, inserido que estava no contexto sócio-político-ideológico do Brasil dos anos 60 lançou um olhar sobre o sertão totalmente diferenciado do de Rezende, apesar de ter sido também um leitor de Euclides da Cunha.

Apesar de aparentemente contar a trajetória do personagem Manoel, não é esse pequeno enredo o objeto maior do filme. Ao enveredar pela história-problema, o cineasta opera as mutações propostas pelo teórico citado. Primeiramente, não há ali “a pretensão de contar o que se passou, ou até o que se passou de importante, na história da humanidade ou numa parte da humanidade” (Furet, s/d, p. 84). A experiência com o passado não passa pela necessidade de representar, por exemplo, eventos de um conflito. Ainda segundo Furet, quem trabalha o passado enquanto problema escolhe, conscientemente “aquilo de que fala e, assim fazendo, coloca, a esse passado, questões seletivas” (p. 84). Da mesma forma, ao romper com o acontecimento singular, faz-se necessária a integração dos aspectos representados a uma “rede de significação” ampla, capaz de torná-los “comparáveis num dado período de tempo” (p. 84-85). Não é de se estranhar o perfeito casamento entre os aspectos tratados no filme de Glauber Rocha e a lógica do discurso presente na “Estética da Fome”, discurso esse elaborado como intuito de ser proferido para um seletor público europeu. O Glauber Rocha da “Estética da Fome” já era o jovem cineasta latino-americano, projetado internacionalmente pelo impacto causado por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

A preciosa contribuição que Glauber Rocha forneceu em uma obra como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a idéia de que há muito a ser extraído enquanto reflexão a respeito do Brasil e do próprio terceiro mundo, quando se olha para o passado e se reconhecem nele os claros efeitos de um modelo sociológico perpetuador do atraso e do flagelo econômico da região. Se os homens que escreveram as histórias de Canudos em seus primeiros momentos lidaram com as especificidades do trabalho imediatista, uma reflexão como a impetrada pelo cineasta mais de meio século depois da guerra, não poderia justamente valorizar apenas os seus eventos em si. A guerra é referência forte, pois está ali imortalizada na imagem das ruínas da primeira Canudos, pouco depois da realização do filme submersa nas águas da barragem de Cocorobó. Também se faz presente o papel de Antônio Conselheiro, sem contudo haver uma preocupação em biografá-lo. O beato Sebastião não é o Conselheiro, mas como ele encarna a figura de Deus, se olhado pela ótica dos seus seguidores, e também a do Diabo, quando visto por outro ângulo. Entretanto, além dos elementos eventualmente oferecidos por uma representação da guerra, são igualmente representados os efeitos da longa duração da estrutura social, possibilitadores de eventos históricos como a Guerra de Canudos, e também a sua tematização problematizada como as que o cineasta reconhece na literatura de autores como José Lins do Rego ou Graciliano Ramos.

Além disso, o filme evidencia a necessidade de enxergar a lógica que há nas manifestações populares. Segundo o cineasta, quando as manifestações passam pela violência, são ainda mais expressivas. Surge então em Glauber uma representação do popular, apesar de ele não filmar propriamente o povo. Salvo nas manifestações do Beato Sebastião, as cenas são em geral desprovidas de aglomerações humanas. Dentro da lógica da utopia, o povo ainda não se constituiu, mas está por se formar. O pensamento de Glauber certamente dá uma contribuição significativa no sentido de se pensar as diversas representações culturais produzidas, tendo como ponto de partida a aridez social do sertão do nordeste do Brasil. A maior lição que o sucesso da obra de Euclides da Cunha deu aos que o sucederam foi o fato de que, a partir de Canudos, ao menos em termos artísticos, passou-se a se encarar o sertão por uma outra ótica.