

# *Canudos plural:*

*imagens em movimento do sertão em guerra*



BARROS, Flávio de. Guerra de Canudos, fotografia, 1987.

## *Antônio Fernando de Araújo Sá*

Doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autor, entre outros livros, de *Combates entre história e memórias*. São Cristóvão: Editora da UFS, 2005. [afsa@ufs.br](mailto:afsa@ufs.br)

## Canudos plural: imagens em movimento do sertão em guerra

Antônio Fernando de Araújo Sá

### RESUMO

Este artigo analisa as representações cinematográficas e video-gráficas produzidas durante os centenários de Canudos (1993-1997). Pode-se afirmar que os meios de comunicação de massa se não são os lugares de memória, com certeza são espaços privilegiados no arquivamento e produção da memória contemporânea. Do múltiplo universo audiovisual, optei por analisar as batalhas da memória de Canudos, comparando o filme de Sérgio Rezende (*Guerra de Canudos*, 1997), que reconstruiu a memória euclidiana da Guerra de Canudos, com os filmes e vídeos de Pola Ribeiro, Antônio Olavo, Cireneu Kuhn, Alejandro Gabriel Miguelez e Otto Guerra, que abordam Canudos por meio da tradição oral. Como um passado que não quer passar, a multiplicidade de visões sobre Canudos configura-se num interessante diálogo entre historiografia e cinematografia na construção narrativa sobre o sertão como metáfora da nacionalidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canudos; historiografia; imagens.

### ABSTRACT

This article analyzes produced the cinematographic and video representations during the centennials of Canudos (1993-1997). It can be affirmed that the media if are not the memory places, with certainty they are privileged spaces in the recording and production of the memory contemporary. Of the multiple audiovisual universe, I opted to analyzing the battles of the memory of Canudos, comparing the film of Sergio Rezende (*Canudos War*, 1997), that it reconstructed the Euclidean memory of the War of Canudos, with the films and videos of Pola Ribeiro, Antonio Olavo, Cireneu Kuhn, Alejandro Gabriel Miguelez and Otto Guerra, who approach Canudos by oral tradition. As a past that doesn't want to pass, the multiplicity of view on Canudos configures in an interesting dialogue between historiography and cinematography in the construction narrative on the hinterland as metaphor of the nationality.

**KEYWORDS:** Canudos; historiography; pictures.



*Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história,  
e sim ser capaz de evocar uma imagem*

Susan Sontag<sup>1</sup>

<sup>1</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 75.

Uma das tendências mais atuantes na década de 1990 na cinematografia brasileira foi à busca de um “retrato” do país, utilizando-se de filmes históricos. Surgem agora novos retratos mais plásticos e minucio-

sos do Brasil, como produto de um contexto regional extremamente diverso, apesar de algumas continuidades temáticas, especialmente de problemas não resolvidos como é o caso da questão da terra no Brasil. A ênfase nos roteiros históricos parece, então, representar uma tentativa de recuperar uma “identidade nacional” no contexto de uma suposta homogeneização de um mercado globalizado, na qual aponta duas grandes linhas de força no cinema nacional dos anos 1990: uma que procura uma identidade nacional, tradição já existente na história do nosso cinema; outra que busca a não-identidade, ou seja, “ela procura não reforçar marcas ou traços específicos que possam diferenciá-la do cinema ‘globalizado’, de inspiração americana”<sup>2</sup>.

A redescoberta do sertão nos anos 1990 aparece como uma tendência fílmica de revisitar as fórmulas e temas de sucesso no passado cinematográfico brasileiro. A categoria sertão ocupa um privilegiado espaço no imaginário nacional, especialmente aquela produzida pela imagem televisiva nas últimas décadas, quando são afastadas as imagens de sofrimento e do desconforto das cenas produzidas em preto e branco pelo Cinema Novo. O sertão surge nesta nova produção como um museu exótico, resgatado pela grande produção<sup>3</sup>.

Como um dos principais *topos* na cinematografia nacional, a imagem do sertão nordestino tornou-se uma experiência que compõe todo um sistema iconográfico e sonoro, seja pela dramaticidade das relações com a natureza, seja também pela carga dramática dos episódios históricos ali ocorridos, especialmente a Guerra de Canudos e o Cangaço<sup>4</sup>.

Ainda que presente nos filmes dos anos 1950 e 1960, como *O cangaço*, de Lima Barreto e Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*<sup>5</sup>, este artigo se propõe a analisar a representação visual de Canudos dos anos 1990, comparando o filme de Sérgio Rezende (*Guerra de Canudos – 1997*), que reconstruiu a memória euclidiana da Guerra de Canudos, com os filmes e vídeos de Pola Ribeiro, Antônio Olavo, Cireneu Kuhn, Alejandro Gabriel Miguez e Otto Guerra, que abordam Canudos por meio da tradição oral.

### **Guerra de Canudos, o filme, como lugar de memória**

Robert Rosenstone chamou a atenção para o fato de que vivemos num “mundo dominado pelas imagens, aonde cada vez mais pessoas formam sua idéia do passado através do cinema e da televisão, seja por meio de filmes de ficção, *docudramas*, séries ou documentários”<sup>6</sup>. Essa observação nos levou a pensar na possibilidade de propor o filme *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende como um “lugar de memória”, entendidos aqui como lugares onde a memória se cristaliza e se refugia, recriando aspectos da história por meio de uma presença simbólica, material e funcional. A plausibilidade da assertiva pode ser encontrada no fato de que o filme ter sido veiculado sistematicamente pela imprensa brasileira durante o centenário da destruição de Belo Monte. Além disso, também tem sido utilizado para fins didático-pedagógicos e é projetado em inúmeras atividades realizadas pelos movimentos em defesa da memória de Antônio Conselheiro e da comunidade de Canudos, como é o caso das Semanas Culturais Conselheiro Vivo, em Quixeramobim/CE e nas Romarias de Canudos/BA. Interessante observar que a utilização

<sup>2</sup> SIMIS, Anita & PELLEGRINI, Tânia. O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica? *Congresso da LASA (Latin American Studies Association)*, Chicago, Illinois, 24 a 26 de set. 1998, p. 6 e 7 e 9.

<sup>3</sup> Ver VIEIRA, João Luiz. O (cinema) brasileiro tem memória? Disponível em <<http://www.contracampo.he.com.br/26especial/frames.htm>>. Acesso em 22 jul. 2004.

<sup>4</sup> Ver XAVIER, Ismail. Microcosmo em celulóide. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 01 dez. 2002.

<sup>5</sup> Ver TOLENTINO, Célia A. Ferreira. Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade. *Estudos Sociedade e Agricultura*, n. 9, Rio de Janeiro, out. 1997, p. 55.

<sup>6</sup> ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O Olho da História*, v. 1, n. 5, Salvador, set. 1998, p. 106.

<sup>7</sup> Ver SCHÄFFER, Fábio Maurício. *Imagens e identidades em Os sertões, de Euclides da Cunha, e Guerra de Canudos, de Sérgio Rezende*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Ciências Humanas, Letras e Artes/UFPR, Curitiba, 2001, p. 128.

<sup>8</sup> Ver FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>9</sup> REZENDE, Nilza. *Guerra de Canudos: o filme*. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p. 52.

<sup>10</sup> Ver SALLES, Inês Cardoso. *Cicatrizes submersas dos sertões: Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em correspondência*. São Paulo: Cone Sul, 2000, p. 74.

didática do filme pode conduzir a tomar a narrativa histórica, ancorada na matriz naturalista da história, como a única verdadeira<sup>7</sup>.

Inserido dentro de uma complexa estrutura de marketing cultural, que produziu um conjunto de bens culturais – fitas de vídeo, DVD, livros, sítio na Internet, entrevistas do diretor aos órgãos de imprensa etc. - este filme objetiva, ao mesmo tempo, demarcar seu lugar na memória social no Brasil.

A atuação do filme na formação da memória coletiva também pode ser percebida quando o cineasta optou por unir o cinema à televisão, tornando o filme em mini-série projetada pela Rede Globo de Televisão, durante o centenário do final da Guerra de Canudos. Em sua estratégia de intervenção na memória de Canudos, Rezende colocou um problema central no debate contemporâneo sobre a comemoração, que é sua transmissão televisual, introduzindo, ao lado do comemorável e não-comemorável, uma outra redução, o mostrado e não-mostrado<sup>8</sup>.

Constituindo-se no filme mais caro, até então, do cinema brasileiro e também o mais visto no ano de 1997, com mais de 700 mil ingressos, a narrativa gira em torno do drama de uma família no sertão da Bahia do final do século XIX, a partir do olhar feminino de Luísa (Cláudia Abreu). Sua opção narrativa segue a tônica de um “épico espetacular”, recriando a fundação e a destruição do Arraial de Canudos, no sertão da Bahia, numa perspectiva estética de viés naturalista, em que se cria a ilusão às pessoas de estarem diante dos fatos narrados. Assim, em sua reconstituição histórica, todos os principais elementos referentes ao acontecimento encontram-se no filme, tornando-o inequivocamente um filme bem elaborado, o que se pode discordar é a forma como eles aparecem na composição fílmica. Como herança de uma tradição erudita, Rezende optou por uma reconstituição precisa, em que os cenários e as externas são fiéis, os diálogos autênticos. Em suas próprias palavras, com relação aos personagens históricos, “procurei ser o mais fiel possível”<sup>9</sup>, seguindo as sugestões do historiador José Calasans.

Esse olhar positivista remete a uma transcrição cinematográfica de uma visão de história, ancorada, neste caso, na vertente euclidiana da memória de Canudos. Apesar de ser uma obra de ficção, vemos uma quase adaptação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, quando, em vários momentos, as imagens aparecem como meras ilustrações do livro, numa clara tentativa de mostrar fidedignidade histórica na construção narrativa do filme. Inclusive, na própria construção do roteiro, são identificadas passagens do livro *Diário de uma Expedição* no roteiro do filme<sup>10</sup>.

Como a narrativa de Euclides da Cunha, o filme se divide em três partes. A primeira retrata a família Lucena antes da guerra, quando, mesmo enfrentando uma terrível seca no ano de 1893, percebe-se certa harmonia permeando o convívio familiar. Com enquadramentos simétricos, planos frontais e a câmera mais estática, além de pouca cor, na qual emerge a integração entre homem e a terra - a cor dos homens é a cor da terra, a cor da terra é a cor das suas roupas e das suas casas -, vemos uma clara menção à parte referente A terra do livro *Os sertões* expressa nas cores monocromáticas da fotografia de Antônio Luiz Mendes e nos sons especiais da trilha sonora, dirigida pelo músico Edu Lobo e pela pesquisa musical do maestro Fred Dantas.

No filme a chegada da República para a família Lucena representa, além da instalação do casamento civil, a secularização dos cemitérios e a separação da Igreja e o Estado, a excessiva cobrança de impostos. Assim, o cobrador de impostos leva os poucos bens da família Lucena, instalando um clima de desalento. É quando surge, em sua pequena propriedade, Antônio Conselheiro e o seu séqüito, cuja cena remete à descrição euclidiana de um anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta, face escaveirada, olhar fulgurante, monstruoso dentro de um brim azul e um bastão de peregrino.

As mulheres da família Lucena, Penha e Luísa, têm uma postura crítica em relação a Conselheiro, enquanto o pai e o irmão aderem a ele incondicionalmente desde o primeiro instante. Desenrola-se aqui todo o conflito dramático do filme, quando Luísa se recusa a acompanhar a família, que agora segue a liderança de Antônio Conselheiro.

Após o conflito em Masseté, em 1893, o cineasta enfatiza o conhecimento estratégico de Conselheiro para se estabelecer, com o seu séqüito, na antiga fazenda Canudos o Império de Belo Monte, onde todo mundo tinha de trabalhar e rezar.

Com a chegada do Exército, inicia-se a segunda parte. É o início da desorganização do universo de Belo Monte. Nas palavras do diretor, “Esta segunda fase vai da expedição Moreira César até a queda das torres da Igreja Nova. Nela introduzimos, junto com a tropa, os movimentos mais livres, novas perspectivas, novas cores, inclusive no figurino, com o vermelho berrante das fardas”<sup>11</sup>. As cores destoantes dos seus uniformes trazem o choque entre o elemento invasor e a terra, revelando o desconhecimento da tropa da região, marcada por uma natureza adversa, em que a caatinga era aliada dos conselheiristas, que pareciam invisíveis em suas roupas de cor da terra. Vale registrar que a carga dramática das cenas de luta e das batalhas foi desenvolvida pela equipe técnica de Federico Farfán, especialista mexicano em efeitos especiais, especialmente na preparação dos figurantes.

As falas de Pedro Martins, o correspondente de guerra, são construídas a partir de vários textos jornalísticos de Manuel Benício e de Euclides da Cunha. Num primeiro momento, encontramos-lo imbuído do espírito militar, mas com a guerra de extermínio volta-se contra a loucura do general Artur Oscar, afirmando “sua campanha foi uma vergonha”. Jacqueline Hermann acentua essa opção do cineasta pela versão euclidiana da guerra de Canudos. Para ela, o cineasta enfatizou o ar grave e altivo, quase arrogante, de Antônio Conselheiro, numa evidente postura euclidiana de realçar o caráter guerreiro e messiânico das pregações do beato. Assim, essa opção dá margem a duas interpretações: seu comprometimento com a luta contra a opressão ou o puro fanatismo que, durante tanto tempo, caracterizou o séqüito conselheirista. Ao não disponibilizar uma leitura matizada da religiosidade popular nordestina, o diretor acabou por reforçar alguns estereótipos que foram construídos em momentos específicos da própria história de Canudos<sup>12</sup>.

Discordamos em parte dessa crítica na medida em que o cineasta também utilizou o *Memorial de Vilanova*, de Nertan Macedo, para compor os diálogos entre Conselheiro e José Lucena no interior da Igreja Nova de Belo Monte. Por outro lado, Rezende desfaz a imagem de bronco ignorante construída em torno de Antônio Conselheiro, citando, em

<sup>11</sup> REZENDE, Nilza, *op. cit.*, p. 30.

<sup>12</sup> Ver HERMANN, Jacqueline. *Imagens de Canudos*. In: SOARES, Marisa de Carvalho e FERREIRA, Jorge (orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

<sup>15</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 56 e 143.

suas preleções, passagens da Bíblia e da Missão Abreviada.

Por fim, o cineasta assim descreve a terceira parte: “A queda da torre destrói completamente a idéia da simetria. Um mundo vem abaixo. Instala-se o caos. Fogo. Morte. Destruição. Da cidade e de valores, dos dois mundos. A verdade nua e crua – se é que ela existe. Na verdade, o que interessa mais é o mistério, nu e cru”<sup>13</sup>.

Duas cenas na parte final remetem a imagens consagradas da memória oficial de Canudos: a famosa fotografia de Flávio de Barros sobre a rendição dos conselheiristas e a magnífica imagem de Euclides da Cunha sobre a resistência heróica dos últimos canudenses no dia cinco de outubro de 1897. Quando o caos é total nas cenas finais, representada na ordem do General Artur Oscar de dinamitar e lançar fogo na cidade de Belo Monte, a câmera abandona a estabilidade do tripé e, muitas vezes, filmava nas mãos da cinegrafista. A cabeça de Conselheiro, decapada depois de encontrado seu corpo, foi levada como troféu de Guerra pelos vencedores para Salvador, a fim de que fosse examinada pelos médicos da Escola de Medicina da Bahia para comprovar evidências de loucura, de acordo com os ideais de ciência do final do século XIX. A imagem dos dois Brasís que não se compreendem é, assim, recorrente na narrativa fílmica.

Uma dimensão pouco abordada pelos críticos de cinema que se debruçaram sobre o filme é à busca da metáfora do sertanejo como um “herói da Idade Média”, nas palavras da figurinista Beth Filipeck. Esse anacronismo histórico forjado pelo discurso euclidiano se manifesta na composição da pesquisa cromática dos figurinos, baseada na arte dos artistas que trabalharam com o desespero da guerra, a religiosidade e o mundo rural, como Goya, El Greco e Portinari. Além disso, a fotografia de Sebastião Salgado também serviu de inspiração para a criação dos figurinos.

Este diálogo intertextual entre cinema e artes plásticas pode também ser percebido na obra de Otoniel Fernandes Neto, em que algumas telas guardam incríveis semelhanças com o filme de Rezende. Por exemplo, as paisagens ao nascer e ao pôr do sol, os confrontos, a zona de guerra e o cenário dramático de Canudos são moldadas por ambos os artistas numa aproximação estética de viés naturalista e realista<sup>14</sup>.

Preocupado com a reconstituição material, o filme recupera, com fidedignidade, o ambiente do sertão como palco para se encenar o conflito social. Contudo, opta pelo drama individual e familiar em detrimento do drama social, não havendo, como no caso de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, uma interação entre paisagem e drama familiar. Então, “o drama de Luíza é mais importante que o do Conselheiro e sua utopia. Essa indecisão entre as esferas individuais e coletivas parece estar na origem da fragilidade do filme”<sup>15</sup>.

Assim, a representação do acontecimento aparece de forma conformista, pois mantém o mosaico de leituras sobre o sertão produzido pela intelectualidade brasileira desde o século XIX e que opera uma leitura romântica de busca da nacionalidade autêntica. A película opta por introduzir o debate político no contexto de espetáculos convencionais, o que o aproxima ao estilo da ficção televisiva, na qual existe uma afinidade na interpretação da herança do nacional-popular, combinada com o drama individual dos personagens centrais da narrativa. Imerso

numa estética próxima do percurso de Hollywood, Resende constrói um aparato cinematográfico monumental na pequena cidade Junco do Salitre (BA), abrindo a trilha da grande produção pautada na história nacional. Nesta perspectiva, o filme pode ser inserido no formato do romance histórico: “acompanhar uma família sem importância, personagens à margem das grandes figuras, arrastadas pela maré a participar dos acontecimentos. A feição de melodrama, a explicitação de recado pedagógico no fim, o espetáculo que supõe a transparência do passado são traços de um produto em que a representabilidade não é problema”<sup>16</sup>.

Deste modo, a crítica mais adequada para o filme de Sérgio Rezende é aquela que leve em consideração que o realismo e a objetividade são colocados em função de uma representação oficial da Guerra de Canudos, trazendo consigo o discurso imagético autoritário que remonta às fotografias de Flávio de Barros. Neste discurso o Exército aparece como civilizador ante o fanático Antônio Conselheiro, líder de um bando de ignorantes<sup>17</sup>.

Não podemos deixar de lembrar da assessoria do Coronel Davis Sena nesta composição do discurso imagético-discursivo da representação da Guerra de Canudos, em seu viés militar. Registre-se também que o governo do Estado da Bahia apoiou, decisivamente, a superprodução cinematográfica, com a instalação das redes de eletricidade e telefonia no sertão baiano e o deslocamento de um efetivo policial e cavalaria para fazer parte da figuração. Ao mesmo tempo, a TVE Bahia produziu um documentário, *Canudos, uma história sem fim* (Documentário, Vídeo, 52 min. Cor, 1996, Brasil), dirigido por Paulo Lafene, divulgando as filmagens do filme de Sérgio Rezende<sup>18</sup>.

Parte do projeto de mapeamento cultural do Estado, o documentário de Lafene traz, além da trajetória de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, cenas das filmagens de Guerra de Canudos do cineasta Sérgio Rezende, numa espécie de *making of* da produção cinematográfica. Ao mesmo tempo, o documentário realiza entrevistas com pessoas da região, trazendo à tona a rica tradição oral de Canudos, fato que será explorado por um conjunto de *videomakers* ao longo dos anos 1980 e 1990.

## Confrontos de memórias na videografia de Canudos

Nos anos 1980 e 1990, Pola Ribeiro, Antônio Olavo, Cireneu Kuhn, Alejandro Gabriel Miguez e Otto Guerra buscaram, cada um a seu modo, a memória popular em suas produções audiovisuais, propondo-se a subverter o silêncio imposto pela historiografia sobre as experiências e práticas sociais da comunidade conselheirista. Assim, através das lembranças e imagens dos sobreviventes e remanescentes, questionaram o traço “uniformizador” da memória nacional. Como ressaltou Pierre Nora, as diferentes visões sobre o acontecimento expõem a diversificação por que passa a história, no sentido de transformá-la num campo de forças político-ideológicas, em virtude da proliferação das memórias coletivas impostas pelos *media*. Assim, doravante a história será escrita sob a pressão das memórias coletivas, especialmente dos grupos sociais marginalizados com suas memórias subterrâneas se contrapondo à memória que se quer nacional<sup>19</sup>. Desta forma, o que importa é o uso que se faz

<sup>16</sup> XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga: estudos marxistas*, n. 9, São Paulo, jun. 2000, p. 106.

<sup>17</sup> Ver NASCIMENTO, Luciano. O discurso imagético autoritário sobre a Guerra de Canudos. *Inquice: revista de cultura*. Disponível em <[www.inquice.ufba.br/01luciano.html](http://www.inquice.ufba.br/01luciano.html)>. Acesso em 19 dez. 1999.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 5.

<sup>19</sup> Cf. NORA, Pierre. Memória colectiva. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger e REVEL, Jean-François (sob a direção de). *A nova história*. Coimbra: Edições Almedina, s/d., p. 453.

<sup>20</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 253.

<sup>21</sup> LOBO, Clodoaldo. A árida beleza de "República de Canudos". *A Tarde*, Salvador, 5 fev. 1990.

da história pelo filme ou vídeo, evidenciando os interesses, os desejos e as necessidades que estão presentes na representação imagética do passado.

Esse é um traço norteador da geração de *videomakers* que compõem uma opção estética de tentar fugir das regras rígidas e dos compromissos exigidos pela produção comercial voltada para a televisão. Ao mesmo tempo, muitos deles se voltaram para o registro dos intensos movimentos sociais urbanos e rurais que emergiram na década de 1980, retratando suas ações políticas e institucionais<sup>20</sup>. Mas se inicialmente o vínculo do vídeo aos movimentos populares se deu basicamente no aspecto da documentação, com o passar dos anos foi adquirindo um viés mais artístico.

Pola Ribeiro chegou à temática de Canudos pela verve literária de Euclides da Cunha, mas, ao conhecer a região a partir do convite de Jorge Alfredo, fotógrafo, compositor e roteirista, modificou sua ótica com o convívio com os descendentes dos conselheiristas, resultando no vídeo *República de Canudos* (1989). Através de depoimentos e cenas teatralizadas pelos próprios habitantes desta região, este vídeo resalta a luta do povo sertanejo pela democratização do direito à terra e o forte componente religioso materializado nas falas do Padre Enoque Oliveira, mentor da Igreja Popular Antônio Conselheiro e da Missa de Canudos, e da beata Edwirges de Monte Santo, que participou das filmagens de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

A memória das práticas comunitárias de Antônio Conselheiro serve de fermento para as ações dos camponeses em defesa das áreas coletivas em que são criados os bodes e as cabras no sertão de Canudos. Segundo esta leitura, a lei era a da partilha, pois o "Conselheiro gostava de dividir com os pobres". A luta contra grilagem das terras comunitárias conhecidas como de fundo de pasto é representada no vídeo com as derrubadas de cercas, com depoimentos emocionantes como o de seu Josa, uma das lideranças da região: "meter o alicate, cortar o arame do fio do cão".

A trilha sonora composta com músicas de Jorge Alfredo, de Gereba e Rose articula-se com a bela aridez das imagens fotográficas de Antônio Olavo, compondo um mosaico de artistas que atuam nas celebrações realizadas todos os anos às margens do açude do Cocorobó pelo Movimento Popular e Histórico de Canudos.

Segundo o depoimento do roteirista:

*O vídeo foge de narrativa, pois preferi que as canções dos próprios moradores, a própria arte deles, ilustrassem a narração. Vem à tona uma coisa muito forte cultural: da indumentária ao falar, a voz do povo mesmo contando os fatos. E é mostrado como eles não perderam a consciência. É interessante, ainda, como a cerca aparece, um signo da opressão que não existia antes. Lá, os moradores sobrevivem do bode, que tem de ter lugar para pastar, e os proprietários cercam as terras para nada, só para demonstrar que são donos, numa demonstração vazia de poder e arrogância.*<sup>21</sup>

Em entrevista à revista *O Olho da História*, o diretor afirmou que a escolha do título se deveu ao fato de que o vídeo seria exibido na TV Educativa como parte das comemorações do centenário da República, em 1989. Assim, o autor resolveu fazer um trocadilho: "a República de

Canudos compreende as pessoas que hoje vivem no sistema republicano e que moram em Canudos. Jogamos com a contradição existente entre República e Canudos”<sup>22</sup>.

De um modo geral, a produção audiovisual de Pola Ribeiro busca uma forma criativa e envolvente para representar a história de Canudos, na medida em que não tenta explicar detalhadamente o acontecimento, mas sim, de uma pluralidade de pontos de vista, trazer o debate. Para ele, “a história tem sempre essa coisa do ponto de vista de quem conta”. Podemos afirmar que os registros videográficos de Pola Ribeiro, por sua proximidade e simpatia, oferecem um discurso audiovisual interno do universo da memória de Canudos, no qual não se excluem ficção e história na composição dos elementos narrativos. Assim, Pola afirma que quando utiliza os relatos orais o faz a partir de um filtro para compor seu discurso, pois não seria possível colocar no vídeo ou filme o depoimento de meia hora ou mais, sob o risco de torná-lo não palatável para o grande público. Então, nas suas palavras, “nenhum depoimento é real”<sup>23</sup>.

Sua videografia sobre Canudos continua com *Caderneta de campo* (1993), quando foi convidado para participar de uma Semana de Cultura em Canudos, patrocinada pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Realizado sem roteiro, o vídeo remete à *Caderneta de campo* de Euclides da Cunha, “registrando”, nas palavras de Pola, “o pensamento de professores e intelectuais que estavam discutindo Canudos; a participação da comunidade sertaneja; a presença do Exército” na Semana Cultural<sup>24</sup>.

Patrocinado pela Universidade do Estado da Bahia, como forma de comemorar o centenário de fundação de Belo Monte, *Utopia* (1994) segue a mesma proposta dos filmes anteriores, no sentido da multiplicidade de abordagens sobre o tema. Contando com a participação de diversos pesquisadores sobre Canudos e registrando imagens de várias manifestações artísticas ocorridas durante a III Semana Cultural de Canudos, o vídeo enfatiza a utopia conselheirista que propôs uma alternativa à ordem vigente, então ancorada no coronelismo, tendo como base a felicidade, a paz e o igualitarismo, como pode ser visto nas falas dos professores Luitgarde Barros, Alexandre Otten, Manoel Neto, Fernando Pereira da Silva. Ao mesmo tempo, nota-se uma tentativa de desconstruir a imagem do Conselheiro fanático, como é o caso do depoimento de Maria de Lourdes Ornelas, lembrando que pessoas abastadas também habitavam Belo Monte, como os comerciantes Antônio Vilanova e Antônio da Mota. Não podemos esquecer o belo estudo desenvolvido pela pesquisadora sobre as representações sociais enquanto possibilidade de compreender como a Guerra de Canudos e o papel de Antônio Conselheiro estão sendo escritos na vida dos jovens de Canudos.

Renato Ferraz relata, através da comparação da tradição oral e os jornais da época, o ato de desobediência civil patrocinado por Conselheiro e seu séqüito em Masseté, que motivou sua fixação em Belo Monte, entre os dias 6 e 13 de junho de 1893.

A preocupação com o imaginário de Canudos hoje está presente na fala da pesquisadora Patrícia Pinho, comparando os depoimentos dos mais jovens com os dos idosos no que diz respeito à Conselheiro. Percebem-se aqui dissensões na personalidade carismática do líder de

<sup>22</sup> RIBEIRO, Paulo Roberto (Pola). Meus documentários sobre Canudos. *O Olho da História*, v. 2, n. 3, Salvador, nov. 1996, p. 153.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 155.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 153.

Canudos, na medida em que a reconstrução do passado se faz a partir das questões do presente, como lembrou M. Halbwachs.

O jornalista Fernando Conceição comenta o acerto da interpretação do ex-pároco Enoque Oliveira, ao colocar as três interpretações de Canudos: Canudos romeiro, da Igreja Católica, a Canudos intelectual, dos pesquisadores, e a Canudos popular, vinculada aos movimentos sociais. São os confrontos da memória de Canudos presentes nas interpretações sobre o acontecimento.

Ao receber o título de cidadão de Canudos, José Calasans coloca Belo Monte entre os acontecimentos mais importantes da História do Brasil, tendo inclusive maior repercussão de que outros movimentos congêneres, especialmente pela multiplicidade de versões com que os artistas representaram o Conselheiro e seu séqüito. A força poética do movimento é apresentada nas teatralizações dos grupos Raízes Brasileiras, Sertanarte e no registro das cenas da peça “Canudos” de Paulo Dourado, nas quais a matriz discursiva euclidiana se faz presente nas caracterizações dos personagens.

A cultura sertaneja é apresentada na mais popular festa de Canudos, a de Santo Antônio. Franklin Maxado, em seu depoimento, registra a presença de cantadores de viola em Canudos da época de Conselheiro, bem como a circulação da literatura de cordel, evidente na tradição oral, como é o caso do livro de Bombinho. A riqueza musical da região também está presente na trilha sonora, composta por Bião de Canudos, Zezinho da Ema, Marcos Canudos, Whigson, Banda de Pífanos de Canudos, Uakti e pelo maestro Fred Dantas e Orquestra de Frevos e Dobrados.

Mas uma das cenas mais comoventes do vídeo *Utopia* é quando um soldado do Exército toca clarim, enquanto imagens da base da “matadeira” imersa nas águas do açude do Cocorobó passeiam na tela, num diálogo extremamente fecundo das memórias presentes no cenário do conflito. Da fala do barqueiro, Adeilson, emerge o mote para o seu próximo filme, *Canudos não morreu* (1996), que compôs com outros sete episódios de cineastas brasileiros o filme *Os sete sacramentos de Canudos*, produzido pela TV alemã ZDF.

O impacto dos seus vídeos na comunidade atual de Canudos contribuiu para o arrefecimento do medo das pessoas se identificarem com os conselheiristas, sem serem chamados de um dos loucos do Conselheiro. Segundo o diretor, “com a possibilidade de realizar novas versões com a linguagem visual, essa história pode ser contada de uma maneira diferente a alcançar um número mais elevado de pessoas. Essa linguagem traz uma contribuição muito grande ao estudo e à divulgação da história de Canudos”<sup>25</sup>.

Baseado nos escritos de Euclides da Cunha e Ariano Suassuna, o cinema de animação *O arraial* de Otto Guerra e Adalgisa Luz (Porto Alegre, 1997, 13 min) também integra o filme *Sete sacramentos de Canudos*, traçando a história de uma menina que narra a experiência social de Canudos, a partir de uma perspectiva sebastianista. Em seu diálogo com Antônio Conselheiro, a menina evoca a presença da esperança sebastianista na fala de seu avô, em que o “*encoberto*”, que lutou por Jesus Cristo, retornaria para a alegria do seu povo, que estava morrendo de tristeza. Assim, “Um dia, no fundo do mar, voltará com todo o seu

exército. Dom Sebastião, rei de Portugal, do Brasil e do sertão”.

O roteiro explora, magnificamente, a proximidade social entre os combatentes de Canudos e os soldados que os reprimiram, na medida em que seu irmão mudo parte, junto com o Exército, atrás do seu pai. Contudo, o eixo da narrativa é a figura de Antônio Conselheiro, profeta, que está “construindo a cidade santa de Belo Monte de Canudos para esperar por Dom Sebastião e Jesus”. E, na terra prometida de Bom Jesus Conselheiro, “os cavalos comem flores, corre um rio de leite e as barrancas são de broa de milho e mel. Lá é a fartura e a justiça”.

A partir da linguagem metafórica da luta celeste entre escorpião e Órion, o guerreiro, o excerto do discurso de Antônio Conselheiro de que “o sertão virará praia e a praia virará sertão” é utilizado numa perspectiva apocalíptica. Assim, a menina acredita na eterna esperança da luta redentora pela justiça, quando afirma, na fala final do filme, que “(...) o escorpião nunca alcançará o guerreiro. Quando o escorpião nasce de um lado do céu, Órion desaparece do outro”.

A presença mítica e histórica do rei português D. Sebastião, desde Portugal até o Brasil, oferece indícios de um complexo histórico-cultural de concepções místico-utópicas, eivadas de messianismo judaico-cristão, que viaja no espaço/tempo, sendo constantemente reelaborada de acordo com as manifestações sociais, culturais e religiosas. Essa voz profética ultrapassa os limites da cultura popular e da rebeldia de movimentos populares se fazendo presente nas obras de autores eruditos como Padre Antônio Vieira, Euclides da Cunha, Fernando Pessoa, José Lins do Rego e Ariano Suassuna<sup>26</sup>.

Ativo participante do Movimento Popular e Histórico de Canudos e com longa trajetória de militância em partidos de esquerda (PC do B/PT), o artista multimídia Antônio Olavo nos proporciona, com o vídeo *Paixão e guerra no Sertão de Canudos* (1993), um questionamento sobre a existência de vozes alternativas à da memória dominante, a qual, para se afirmar, precisa sufocar ou submeter memórias autônomas, demonstrando que sua existência se estabelece num espaço de lutas. Sob certo viés militante, seu trabalho “tem compromisso com a história popular do Brasil”. Em entrevista à revista *O Olho da História*, Olavo afirma que foi a partir de seu trabalho de fotógrafo que, em 1983, iniciou o diálogo com a memória popular, o que lhe despertou a força e a extensão do movimento de Canudos e da figura de Antônio Conselheiro. Segundo ele, “quem melhor contribuiu para consolidar o nosso roteiro, para constituir sua base foram os depoimentos populares. Considero que a maior fonte que utilizei foi a memória oral, a memória popular que a historiografia oficial não registra e muitas vezes nem sequer considera como documento”<sup>27</sup>.

Esse suporte documental serviu como contraponto à suposta objetividade da memória oficial, emoldurada nas fotografias de Flávio de Barros como o “olho da história” e relatos memorialísticos dos soldados combatentes, o que fez com que o diretor optasse por um viés eminentemente apaixonado da história do Conselheiro e seu séqüito, como atesta o próprio título do vídeo.

Quando do lançamento de seu filme, Antônio Olavo relata a satisfação com os resultados auferidos, superando inclusive todas as expectativas. Em seus propósitos, o *videomaker* afirma que Canudos “é uma

<sup>26</sup> Ver GODOY, Márcio Honório de. *Dom Sebastião no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Coleção Khonos, 25).

<sup>27</sup> OLAVO, Antônio. A produção do vídeo “Paixão e guerra no Sertão de Canudos”. *O Olho da História*, v. 2, n. 3, Salvador, nov. 1996, p.159.

<sup>28</sup> OLAVO, Antônio. Relatos fortes e serenos. *A Tarde Cultural*, Salvador, 26 de junho de 1993, p. 3.

<sup>29</sup> SILVA, José Maria de Oliveira. *Rever Canudos: historicidade e religiosidade popular (1940-1995)*. Tese (Doutorado em História Social) –FFLCH/USP, São Paulo, 1996, p. 107.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 108.

história ainda por ser contada, assim como a dos malês, sabinos, balaios, cabanos, praeiros, muckers, contestado, Pau de Colher etc.". Assim, através dos depoimentos de homens e mulheres de 80, 90 e 100 anos de idade, este "documentário se propõe a ser mais um instrumento de estímulo para o estudo e a reflexão, pelas atuais e futuras gerações, dessa epopéia sertaneja"<sup>28</sup>.

Vencedor do Sol de Ouro do X Rio Cine Festival (1994) e tendo como fio condutor o texto narrado por José Wilker, o vídeo mescla imagens da época da Guerra de Canudos com as de artistas plásticos e gráficos atuais, das procissões pelos mártires de Canudos, além de depoimentos de historiadores e sertanejos sobre a trajetória de Antônio Conselheiro, desde a sua infância até sua morte no sangrento combate de Canudos, em 1897. Os diversos focos narrativos permitem uma visão multifacetada dos acontecimentos relacionados a Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos, ainda que haja um certo privilégio da visão popular da memória de Canudos.

O diretor peregrinou cerca de sete mil quilômetros nos sertões dos Estados do Ceará, Pernambuco, Bahia e Sergipe, registrando, em cerca de 180 cidades e povoados, imagens e depoimentos que proporcionassem uma abordagem menos preconceituosa de Antônio Conselheiro. A fascinação dos sertanejos por este líder é manifestada na multiplicidade de formas em que ele é lembrado, seja como poeta, como construtor de igrejas e cemitérios ou ainda como líder religioso. Segundo José Maria de Oliveira Silva, a imagem de Conselheiro "criador de uma nova sociedade fraterna aparece em vários poemas e cânticos ligados aos movimentos religiosos da região na atualidade". O autor cita como exemplo o depoimento de D. Zefinha (Ana Josefa Bispo Santos), "guardiã" do cruzeiro erguido por Antonio Conselheiro, no qual canta um dos cânticos mais entoados nas romarias e que foi registrado no vídeo documentário: "Aí apareceu pelo sertão / Um monte que passou a cativar / Tão belo que ajuntou o povo irmão / Patrão e opressor não tinha lá"<sup>29</sup>.

Ao se contrapor à memória dominante, o filme, como o próprio título corrobora, deu grande ênfase à história da guerra, obliterando outros "aspectos da prática social dos sertanejos, a religiosidade, a vida em comum, o trabalho, as festas e o lazer - que possibilitariam a construção da identidade coletiva do grupo enquanto voz alternativa à da 'memória instituída' - foram quase esquecidos no contato com os sobreviventes"<sup>30</sup>. Interessante observar que esta memória será a tônica do filme de Kuhn analisado a seguir.

Contudo, Antônio Olavo destacou que a Missa dos Mártires de Canudos, coordenada pelo ex-padre Enoque Oliveira, desempenhou um papel fundamental na reelaboração da identidade local, na medida em que o tema se tornou presente em seu cotidiano, possibilitando a transformação dos sentimentos de vergonha, registrados pelo diretor em 1983, em orgulho por parte dos descendentes dos conselheiristas, motivado, principalmente, pelas comemorações dos centenários de Canudos (1993-1997).

Mas talvez a principal contribuição do vídeo seja a divulgação de uma visão plural da Guerra de Canudos, na qual as versões da Igreja Católica, dos historiadores, dos militares, dos trabalhadores rurais se entrelaçam na narrativa, permitindo leituras diferenciadas e, às vezes,

conflitantes. O diretor, na entrevista citada, sugere que há um compromisso com a verdade histórica de seu vídeo, mas que de modo nenhum ele é “imparcial”, ele “não é neutro, mesmo que tenha tentado incorporar as mais diferentes visões, ele é parcial, ele toma partido”. Ao mesmo tempo, Olavo elabora uma crítica contundente à historiografia sobre Canudos, pois “pouco se tem feito para a busca de novos elementos, tanto ao nível da memória popular, quanto da documentação, que pudessem abrir novos horizontes para análises e interpretações”<sup>31</sup>.

Ora, seu viés militante se manifesta num dos principais temas que atravessa o filme: a polêmica em torno dos aspectos econômico-sociais da comunidade de Belo Monte, especialmente no que se refere ao seu igualitarismo ou mesmo ao seu caráter de um socialismo utópico. No seu depoimento, Edmundo Moniz retoma as idéias contidas nos seus livros da existência de uma comunidade igualitária no “sertão semifeudal”, “sociedade igualitária, não pura”, “utópica”, “terra comum”. Outros depoimentos de Manoel Neto, Sérgio Guerra e ex-padre Enoque Oliveira, ligados aos movimentos de construção da história popular acompanham a visão marxista sobre as razões da revolta e as idéias do igualitarismo. Por outro lado, os professores José Calasans e Renato Ferraz negam a existência de sociedade igualitária, devido à presença de vários comerciantes e a existência de propriedade privada no interior da comunidade. Confrontando opiniões diversas, o diretor opta por enfatizar, no conjunto de depoimentos, certa proximidade com a leitura marxista de Canudos<sup>32</sup>.

Ao mesmo tempo, vale destacar também a preocupação de Antônio Olavo em registrar a rica iconografia de artistas, cineastas e fotógrafos em seu vídeo, que depois irão compor uma seção da página especialmente produzida por ele na Internet sobre Canudos ([www.portfolium.com.br](http://www.portfolium.com.br)).

Também realizado no contexto do centenário da fundação do Belo Monte em 1993, o vídeo *Canudos, açude vivo* (Documentário, Vídeo, Cor, 52 min., 1994, Brasil) se insere na videoteca da Verbo Filmes, produtora ligada à Igreja Católica com clara preocupação evangelizadora. Dirigido por Cireneu Kuhn, o filme se coaduna com o principal objetivo do Instituto Popular Memorial de Canudos, que é a preservação da memória da experiência de vida antes da Guerra de Canudos. Tendo como fio condutor imagens da Romaria do Centenário de Fundação de Canudos em 1993, a narrativa videográfica centra-se na atualidade da utopia de Belo Monte, em suas propostas de convivência com o semi-árido, pois, em suas peregrinações, Conselheiro construiu pequenas barragens, igrejas e cemitérios, além de pregar a igualdade entre todos. Escrito por D. Pedro Casaldáliga, Padre José Wilson Andrade, Romero Falcão Meneses e Cireneu Kuhn, o roteiro celebra a memória de Conselheiro e seu movimento de libertação, construindo uma imagem de Belo Monte como uma ‘irmandade’, onde todos eram iguais, moravam, trabalhavam e participavam. Como no filme de Antônio Olavo, a entrevista com Ana Josefa dos Santos (D. Zefinha) corrobora essa vertente explicativa da memória de Canudos, da inexistência de oprimidos e opressores em Belo Monte.

Segundo essa leitura, Belo Monte vai buscar inspiração no projeto de vida das primeiras comunidades cristãs, tornando-se a Meca dos pobres do Nordeste. Apesar da implacável ferocidade das Forças republi-

<sup>31</sup> OLAVO, Antônio. A produção do vídeo “Paixão e guerra no Sertão de Canudos”, *op. cit.*, p. 162.

<sup>32</sup> Ver SILVA, José Maria de Oliveira. O sertão vai virar mar: Canudos no final do século. *Revista de História*, n. 134, São Paulo, 1996, p. 85 e 86.

<sup>33</sup> Ver SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Salvador: EGBA/Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Fundação Cultural, 1998, p. 92.

canas, apoiadas pela hierarquia da Igreja Católica e pelos coronéis da região, Canudos, cem anos depois, ressurgiu nas comunidades eclesiais de base e nos movimentos populares: “o sangue derramado em Canudos virou semente de libertação”. Resistindo à morte, Canudos, com sua força comunitária, se revelou ser um “açude vivo”.

Percebemos no filme uma reelaboração da tradição utópica cristã de transformação do açude, cuja intenção seria o do apagamento dos rastros da memória de Canudos, em possibilidade de libertação do povo oprimido do sertão, com a implantação de uma economia alternativa aos grandes projetos de irrigação, através da agricultura familiar, da pesca e do criatório de caprinos. Deste modo, a preservação da memória conselheirista é fundamental para as lutas atuais das comunidades camponesas no sertão baiano, no sentido de que os pequenos produtores da caatinga criaram um modelo que, nos seus princípios, permanece plenamente atual. O trabalho de organização das associações comunitárias contra os grileiros colocou em evidência que o grande problema da agropecuária familiar sertaneja não é a seca, mas a cerca. Os conflitos de terra na região são marcados pela ocupação dos grileiros das áreas de fundo de pasto, que são terras comunitárias destinadas ao pastoreio e de posse coletiva, ocupada por uma comunidade cujos membros, geralmente, de uma mesma origem familiar, criam bodes e praticam a agricultura familiar. Assim, o desejo de viver em sua própria terra, de modo alternativo, fez com que os atuais habitantes de Canudos entrassem em conflito com os projetos assistencialistas dos órgãos públicos e com os prosélitos da indústria da seca.

O pano de fundo musical é feito com as músicas das romarias de Canudos, seguindo os principais gêneros musicais da música religiosa tradicional da localidade: as ladainhas, o ofício e os benditos. Vale registrar que a presença das ladainhas e dos ofícios vai além da reprodução passiva dos modelos propostos pela Igreja, encontrando no simbolismo – “o reino de Deus na terra” – a forte identificação do sertanejo. As composições musicais do filme, tais como *Canudos*, *Açude vivo* de Pedro Casaldáliga e Cireneu Kuhn, *Homenagem a Canudos* de José E. dos Santos, *Glória dos pobres* de Reginaldo Veloso e *Bendito dos romeiros* de Zé Vicente, ajudam-nos a compreender o papel da música na cultura sertaneja, na medida em que exercem funções de integração da comunidade; de representação simbólica e de validação das instituições sociais e rituais religiosos<sup>33</sup>.

No vídeo *Tempo bravo - guerra de Canudos lembrada*, Alejandro Gabriel Miguez propõe-se a falar da “memória imprecisa (inventada até), da memória que o avô conselheirista deixou a sua filha, a seus netos; da memória do povo que habita hoje o cenário da guerra”. Como Pola Ribeiro e Antônio Olavo, o diretor percorreu os caminhos do Conselheiro, garimpando recordações do “tempo bravo”, vozes antigas dos tempos da guerra. Durante 25 dias do mês de julho de 1997, Miguez transpôs 3.000 quilômetros de estradas poeirentas, visitando cerca de vinte e cinco cidades e povoados do sertão baiano. Das 14 horas de gravações realizadas com depoimentos de cerca de 110 pessoas da região, o *videomaker* construiu uma narrativa de 27 minutos, focalizando falas secas e fortes, em que vicejam muitas versões e mesmo invenções que os cem anos impuseram.

Interessante observar que muitas das entrevistas originaram-se de uma estratégia discursiva em que o entrevistador não é o diretor e sua equipe, mas sim crianças do sertão, que, com vivacidade, interrogam pessoas da região sobre as andanças de Antônio Conselheiro. A reconstrução da guerra de memórias feita por Miguelez opta, assim, pela ausência de um narrador em *off*, conservando imagens e falas recorrentes do imaginário sertanejo de um sertão paraíso.

## Canudos plural

Apesar das diferentes maneiras de contar, percebe-se certa coerência e continuidade das vozes da memória de Canudos, de uma tradição oral que teima em existir através das lembranças dos mais velhos. Da palavra emerge a esperança por dias melhores e o passado fornece a imagem de um tempo que, apesar de bravo, tinha fartura e dignidade.

Dentre os múltiplos e distintos depoimentos registrados, a experiência social de Antônio Conselheiro é vista numa perspectiva milenarista, na qual não existia fome e onde reinava fartura, com barrancas de cuscuz e rios de leite e mel. Como podemos perceber na fala do fotógrafo Antônio Olavo, é do imaginário do sertão paraíso, que vemos emergir a tradição de busca pelo sertanejo da Terra Prometida, na qual também é produzida a versão utópica socialista, onde se combina o passado com o presente, fabricando e difundindo, no seio da sociedade, a figura mítica de Conselheiro. Assim, Canudos representava um lugar sagrado para o sertanejo, na medida em que ele não passava privação material e dispunha de condições para sustentar sua família e viver longe do jugo do coronelismo vigente<sup>34</sup>.

Esse conjunto de vídeos possibilita salientar um discurso interno da comunidade canudense atual, evidenciando características que são úteis para reforçar a solidariedade interna das coletividades. Como os símbolos são brumosos e ambíguos, estas condições lhe permitem captar e expressar os rumos essenciais e profundos do sentir coletivo, recuperando a rica tradição oral de Canudos.

Portanto, nos confrontos fílmicos das memórias de Canudos, podemos afirmar o discurso sobre o arraial pode ser visto como unidade – bastante múltipla – de um conjunto de narrativas sobre Canudos, “em que ficção e história podem ser vistas como investimentos de sujeitos de interesses em conflito, que enunciam o texto narrativo: o relatório, o ensaio, o romance, o poema, a fotografia, a caricatura, as reedições de livros, romarias, o filme e páginas na *web*”<sup>35</sup>.

A presença hegemônica de Euclides da Cunha na construção da memória de Canudos revelou a continuidade da tradição crítica de *Os sertões* e suas múltiplas releituras têm realçado o lado denunciador do livro. A interação entre cinema/cinematografia e história/historiografia presente nos diversos filmes selecionados, da qual emergem concepções históricas distintas e, às vezes, conflitantes sobre a Guerra de Canudos, configura-se num diálogo profícuo com as tendências representativas da historiografia brasileira contemporânea.



Artigo recebido em novembro de 2007. Aprovado em março de 2008.

<sup>34</sup> Ver SILVA, José Maria de Oliveira. *Rever Canudos.. op. cit.*, p. 249.

<sup>35</sup> BARBOSA, Pedro. *O Relato de Canudos: uma ênfase não-euclidiana*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2001, p.282.