

Aula 4

REPÚBLICA SEM POVO? RESISTÊNCIAS E INSURREIÇÕES POPULARES NA PRIMEIRA REPÚBLICA

META

Propor um debate sobre o processo de esquecimento dos movimentos populares na história brasileira a partir das representações sobre a Guerra de Canudos, demonstrando a permanência da leitura euclidiana na construção da memória social do acontecimento. Para tanto, escolhi o filme *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos* (1993), de Antônio Olavo, e *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende.

OBJETIVOS

- Estudar os confrontos da memória na construção do discurso historiográfico da Guerra de Canudos
- Analisar como o debate historiográfico se faz presente na narrativa fílmica sobre a Guerra de Canudos
- Conhecer os movimentos sociais ao longo da História do Brasil
- Questionar a leitura da História do Brasil presente nos livros didáticos.

PRÉ-REQUISITOS

Pesquisar na Internet sobre a Guerra de Canudos (ver o site www.portfolium.com.br).

Antônio Fernando de Araújo Sá

INTRODUÇÃO

Ver glossário no
final da Aula

Em texto clássico, José de Souza Martins sugere a produção de um silêncio sobre a participação camponesa na construção do Brasil contemporâneo, o que tem produzido certas distorções na **historiografia** brasileira. Como nos alerta o autor, poucos sabem que o campesinato é a única classe social que, desde a proclamação da República, tem experimentado constantes confrontos militares com o Exército: em Canudos (1896/1897), no Contestado (1912/1916), em Trombas e Formoso (1948/1964); na insurreição do Sudoeste do Paraná nos anos 1950, no Nordeste, às vésperas do Golpe de 1964 ou ainda durante a chamada Guerrilha do Araguaia, no início da década de 1970 (MARTINS, 1983, p. 27).

Entendemos que a imagem de um **palimpsesto** seja a mais adequada para se pensar a historiografia e a memória sobre a Guerra de Canudos, na medida em que é reescrito indefinidamente utilizando-se o mesmo material, mediante correções, acréscimos, revisões. Cada texto remete a outro e o reinsere dentro de outras épocas e coordenadas com as quais marca sua diferença, mas, ao mesmo tempo, marca uma profunda e inequívoca filiação. Nenhuma versão da história de Canudos escapa à configuração das forças discursivas em luta.

A realidade sertaneja, da qual a Guerra de Canudos é um dos principais ícones, afirmou-se como substância de mitologias, ou seja, o sertão aparece nas narrativas literárias, cinematográficas e históricas como um lugar “que, simultaneamente, se afirma e se nega, é tempo sobretudo de outros tempos, é reino do fantástico e do mítico” (CRISTÓVÃO, 1993-1994, p. 43). Tal como propõe Durval Albuquerque Jr., essa “mitologia da rebelião” foi construída pelo entrecruzamento de discursos (artístico, político, acadêmico), que acabaram por moldar a “invenção” do Nordeste, da qual a idéia de sertão serve de lastro para toda a produção cultural sobre o tema (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999).

Deste modo, podemos associar a categoria “sertão” à brasilidade essencial e materializada em imagens e representações diversas, a uma das inúmeras construções míticas acerca da identidade nacional. Assim, tal identificação se converte em postulado que contribui, inclusive, para a construção da memória nacional, não só no pensamento social, mas na música, nas artes plásticas, nos quadrinhos, no cinema e na literatura.

Uma das tendências mais atuantes na década de 1990 na cinematografia brasileira foi a busca de um “retrato” do País, utilizando-se de filmes históricos. Surgem agora novos retratos mais plásticos e minuciosos do Brasil, como produto de um contexto regional extremamente diverso, apesar de algumas continuidades temáticas, especialmente de problemas não resolvidos, a exemplo da questão da terra. 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. Assim, duas grandes linhas de força aparecem 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” (SIMIS e PELLEGRINI, 1998, p. 6-7 e 9).

A redescoberta do sertão nos anos 1990 pode ser colocada como uma tendência fílmica de revisitar as fórmulas e temas de sucesso no passado cinematográfico brasileiro, na medida em que esta categoria 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 (VIEIRA, s.d.).

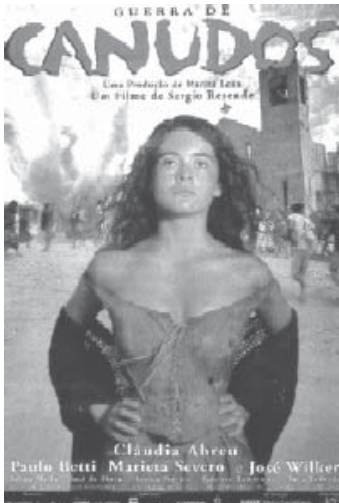
Ver glossário no final da Aula

Ainda que a representação de Canudos no cinema como metáfora da nacionalidade venha desde os anos 1950 e 1960, com os filmes *O Cangaceiro*, de **Lima Barreto**, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de **Glauber Rocha**, (TOLENTINO, 1997, p. 55), fixar-nos-emos nas representações da guerra de Canudos na cinematografia e videografia dos anos 1990, na tentativa de perceber como os filmes e vídeos mantêm o diálogo com a construção narrativa sobre o sertão. 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 (XAVIER, 2002).

É nesta década que vislumbramos a revitalização de estudos que se reportam ao desvendamento da história nos sertões brasileiros, na qual destacamos a obra de Victor Leonardi. Este lembra-nos que as narrativas sertanejas – mitos, lendas, cantos – revelam aos pesquisadores, por meio da ficção, “aspectos da história política e cultural do Brasil que outras formas de ‘aproximação do real’ ainda não haviam possibilitado”. Isso não significa que o simbólico deva ocupar “a totalidade do campo de análise de quem pretende estudar o Brasil”. Para o historiador, valorizar o estudo dos bens não-materiais do sertão (discursos, representações) não significa evitar a história social nem a história econômica, pois deve-se evitar o reducionismo, na medida em que a história “nasce nesses labirintos de criatividade e invenção” (LEONARDI, 1996, p. 309).



Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*. (Fonte: <http://carl0z.files.wordpress.com>).



Cartaz do filme Guerra de Canudos. (Fonte: www.adorocinema.cidadeinternet.com.br).

Do intenso universo audiovisual, produtor de determinado “discurso histórico”, em que se interpreta o passado numa multiplicidade de visões sobre Canudos na década de 1990, optamos por analisar o filme de Sérgio Rezende, Guerra de Canudos, e o vídeo de Antônio Olavo, Paixão e Guerra no Sertão de Canudos, tomando documentário e ficção como um discurso que “constrói” o real a partir de determinado ponto de vista de um grupo, classe social ou instituição estatal. Nesta perspectiva, todo filme pode ser considerado válido para a pesquisa histórica.



Adaptação de Jagunço de Canudos (aquarela de A. V. R., localizada no Museu da República). Desenho a lápis grafite.

CONFRONTOS DE MEMÓRIA NAS IMAGENS SOBRE A GUERRA DE CANUDOS

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 de Guerra de Canudos 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 nas pessoas a ilusão 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 questionar é a forma como eles aparecem na composição fílmica. Como herança de uma tradição erudita, Rezende optou por uma reconstituição precisa, cujos cenários e externas são fiéis, os diálogos autênticos. Em suas próprias palavras, com relação aos personagens históricos, “procurei ser o mais fiel possível” (REZENDE, 1997, p. 52), seguindo as sugestões do historiador José Calasans.



Capa de Os Sertões, de Euclides da Cunha.



Representações do Conselheiro: 1- Antônio Conselheiro. Escultura de Chico Santeiro. IN: Grandes personagens da nossa história. Vol. IV. São Paulo, Abril cultural, 1973. p. 833; 2, 4, 5, 6, 8, 9 e 10, respectivamente, Sante Scaldaferrri (1964), Liberati (1989), Mário Cravo Júnior (1965), Parlim (1993), Juracy Dórea (1990), Carybé (1947) e Descartes Gadelha (1997) (Disponíveis em <http://canudos.portfolium.com.br/> 3 - <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/cunha.gif>; 7 - <http://meltingpot.fortunecity.com/hornsey/372/conselheiro01.jpg>).

Ver glossário no final da Aula

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, pode-se identificar passagens do livro *Diário de uma Expedição* no roteiro do filme (SALLES, 2000, p. 74).

Tal 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 o 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 “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 representa para a família Lucena, além da instalação do casamento civil, a secularização dos cemitérios, a separação entre a Igreja e o Estado e a excessiva cobrança de impostos. Assim, o cobrador de impostos leva os parques bens dessa família, 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 ade 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,

A cabeça foi levada como troféu de guerra a fim de que fosse examinada por médicos para comprovar evidências de loucura.

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 (REZENDE, 1997, p. 30).

Neste momento, percebe-se que 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 se faziam invisíveis com suas roupas da 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.

Nesta parte do filme, o cineasta utilizou vários textos jornalísticos de Manuel Benício e de Euclides da Cunha na composição do roteiro, como é o caso das falas de Pedro, ora transcrevendo as reportagens de Benício sobre os quadros da desolação da tropa na Quarta Expedição, ora descrevendo a situação dantesca dos hospitais de sangue, com base no relato de Euclides da Cunha. Num primeiro momento, o correspondente de guerra encontra-se imbuído do espírito militar, mas, com a guerra de extermínio, volta-se contra a loucura do general Artur Oscar, afirmando que “sua campanha foi uma vergonha”. Ao mesmo tempo, 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.

Além disso, Rezende desfaz a imagem de bronco ignorante construída em torno de Antônio Conselheiro, citando, em suas preleções, passagens da Bíblia e da Missão Abreviada.

Por fim, a terceira parte é marcada pela queda da torre e completa destruição da idéia de simetria no filme.

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



Soldados e conselheirista preso. (Fonte: <http://www.cpdoc.fgv.br>) Fotografia: Flávio de Barros.

dos últimos canudenses no dia cinco de outubro de 1897. Quando o caos é total nas cenas finais, representado 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 a filmagem é operada nas mãos da cinegrafista. A cabeça de Conselheiro, decepada 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 Brasis que não se compreendem é, assim, recorrente na narrativa filmica.

Uma dimensão pouco abordada pelos críticos de cinema que se debruçaram sobre o filme é a 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.

Ora, a leitura euclidiana serve para apresentar o sertão na sua forma mais tradicional, com o messianismo de Conselheiro e o débito social resolvido como caso de polícia. Deste modo, o chão esturricado, a miséria e a religiosidade são apresentados nas cenas iniciais do filme como os fatores determinantes para a tragédia do Conselheiro e sua gente, remontando a paisagem desolada da primeira parte de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Ao mesmo tempo, o filme opera na superficialidade do tema, como é o caso do tratamento dos personagens históricos como o próprio Antônio Conselheiro e o Coronel Moreira César. Mesmo que esteja também próximo de uma “versão dos vencidos” na história, o diretor opera uma estética semelhante aos filmes tradicionais, mantendo uma relação factual com a história (FONSECA, 2002: p. 70).



Cena de Guerra de Canudos, de Sérgio Rezende. (Fonte: <http://www.sergiosakall.com.br/montagem/guerra-de-canudos1997estevam-avellar.jpg>).

Jacqueline Hermann acentua essa opção do cineasta pela versão euclidiana da guerra de Canudos, ainda que utilize Manuel Benício, *O rei dos jagunços* (1899), para a construção do personagem que representa o correspondente de guerra, Pedro Martins, perseguido pelo comandante da 4ª Expedição, Artur Oscar. 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. Desta forma, 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 séquito 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 (HERMANN, 2001).

Preocupado com a “reconstituição material”, o filme recupera, fidedignamente, 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” (ORICCHIO, 2003, p. 56 e 143).

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 a aproxima do 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, Rezende 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” (XAVIER, 2000, p. 106).

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. Cria-se, então, um simulacro da guerra, na medida em que, com cenografia e figurino impecáveis, toneladas de fogos de artifício e uma narrativa naturalista da história (...), o filme acaba perpetuando a guerra de Canudos como o estereótipo do fanático liderando um bando de ignorantes, contra o qual o Exército, cumpridor de sua missão, teve de guerrear (NASCIMENTO, 1999).

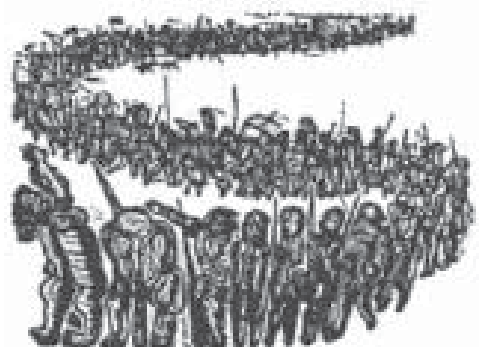
Não podemos nos deixar de lembrar da assessoria do Coronel Davis Sena nesta composição do discurso imagético-discursivo da representação da guerra de Canudos, em seu viés militar. Além disso, registre-se que o governo do Estado da Bahia apoiou de diversas formas a superprodução cinematográfica, intercedendo, através do senador Antônio Carlos Magalhães, para o patrocínio da PETROBRAS, passando pela instalação das redes de eletricidade e telefonia no sertão baiano e o deslocamento de um efetivo policial e cavalaria para fazer parte da figuração, bem como a produção de um documentário que divulgou os bastidores do filme de Sérgio Rezende, intitulado *Canudos, Uma História Sem Fim*, dirigido por Paulo Lafene e produzido pela TVE Bahia (NASCIMENTO, 1999, p. 5).

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.

Paralelamente à forte presença euclidiana na filmografia de Canudos, manifestada também nos documentários *Os Sertões*, de Cristina Fonseca, *Memorial de Canudos* (1992) e *Canudos a Guerra no Sertão* (1997), ambos de Trípoli Gaudenzi, emerge uma leitura mais pessoal e íntima da vida da

comunidade, através da tradição oral, ou ainda buscando uma associação com a atualidade da luta pela terra no Brasil contemporâneo, no vídeo de Antônio Olavo.

Em sua obra, *Paixão e guerra no sertão de Canudos*, em que se interpretam a dialética do passado/presente de Canudos numa multiplicidade de visões/versões, os relatos dos sobreviventes constituem-se em documentos audiovisuais propícios à revisão histórica de Canudos, na medida em que “a tradição oral popular, articulando a experiência individual e coletiva, reforçou a necessidade de se pensar sobre as diversas identidades, experiências e práticas sociais da comunidade” (SILVA, 1996, p. 101). 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 (NAPOLITANO, 2005, p. 253). Mas, se inicialmente o vínculo do vídeo aos movimentos popu-



Representações da guerra, do Conselheiro e dos camponeses de Canudos (Fonte: <http://canudos.portfolium.com.br/>).

lares se deu basicamente no aspecto da documentação, com o passar dos anos, foi adquirindo um viés mais artístico.

Neste sentido, pode-se afirmar que este filme, que busca a memória popular, tem colaborado para a subversão do silêncio imposto pela historiografia sobre as experiências e práticas sociais da comunidade, inquirindo, através das lembranças e imagens dos sobreviventes e remanescentes, 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 (NORA, s.d., p. 453). Desta forma, o que importa é o uso que se faz da história pelo filme ou vídeo, evidenciando os interesses, os desejos e as necessidades que estão presentes na representação imagética do passado.

Ativo partícipe 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 ter sido 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,



Missa em celebração da Romaria de Canudos. (Fonte: Acervo particular do autor).

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 (OLAVO, 1996, p. 159).



Pintura a óleo de Otoniel Fernandes Neto (Fonte: <http://www.otoniel.com.br/sertoessertoess.htm>).

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 conduziu o diretor a optar por um viés eminentemente apaixonado da história do Conselheiro e seu séquito, 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 história ainda por ser contada, assim como a dos malês, sabinos, balaaios, cabanos, praiiros, 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” (Olavo, 1993: 3).

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



Cenas do documentário Paixão e guerra no sertão de Canudos, de Antônio Olavo.

então um dos cânticos mais conhecidos nas romarias e 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” (SILVA, 1996, p. 107).

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 (SILVA, 1996a, p. 108).

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. O tema tornou-se presente no cotidiano da comunidade, 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).

Talvez a principal contribuição do vídeo seja a divulgação de uma visão plural da Guerra de Canudos, em que 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” (OLAVO, 1996, p. 162).

Ora, seu viés militante se manifesta num dos principais temas que atravessa o filme: a polêmica em torno dos aspectos econômico co-sociais da comunidade de Belo Monte, especialmente no que se refere ao seu igualitarismo ou mesmo ao seu caráter de um socialismo utópico. Em seu depoimento, Edmundo Moniz retoma as idéias contidas nos seus livros sobre a existência de uma comunidade igualitária no “sertão semifeudal”, “sociedade

Ver glossário no final da Aula



Romaria 110 anos de Canudos (Fonte: Acervo do autor).

igualitária, não pura”, “utópica”, “terra comum”. Outros depoimentos de Manoel Neto, Sérgio Guerra e do 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 à 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 (SILVA, 1996b, p. 85-86).



Historiadores que participam da discussão historiográfica do documentário de Antônio Olavo. Da esquerda para a direita: Edmundo Muniz, Manoel Neto, Renato Ferraz, Sérgio Guerra, José Calazans e José Paulino.

CONCLUSÃO

Portanto, nos confrontos fílmicos das memórias de Canudos, podemos afirmar que tudo aquilo que se diz, escreveu ou filmou sobre o arraial pode ser visto como unidade – bastante múltipla – de um conjunto de narrativas sobre Canudos, cuja transcendência se dá na construção histórica e diária da nacionalidade, “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” (BARBOSA, 2001, p. 282). A presença hegemônica de Euclides da Cunha na construção da memória de Canudos tem revelado a continuidade da tradição crítica de Os Sertões e as múltiplas representações têm realçado uma leitura que se baseia no lado denunciador do livro, o que reitera a interação entre cinema/cinematografia e história/historiografia presente nos diversos filmes selecionados, da qual emergem concepções históricas distintas e, às vezes, conflituosas sobre a Guerra de Canudos, num diálogo profícuo com as tendências representativas da historiografia brasileira.



ATIVIDADES

Com base nas reflexões desta aula, em uma página, compare as duas representações sobre a Guerra de Canudos, situando-as no contexto historiográfico.

Pesquise em livros de História e responda por que o combate a Canudos tornou-se o palco do confronto final das classes dominantes durante a fase de consolidação da República?



RESUMO

Os acontecimentos de Belo Monte/Canudos podem ser enquadrados como “eventos paradigmáticos”, na medida em que atraem para si uma plêiade de significados díspares e divergentes, desempenhando funções ideológicas precisas segundo o momento em que são rememorados. Deste modo, podemos tomá-los como “eventos-modelo”, pois são “fatos formadores da consciência histórica e política de um povo” (MACEDO; MAESTRI, 2004, p. 150-151).

Assim, ao recordar os acontecimentos do passado, os construtores de memória produzem significados diferenciados segundo as classes sociais, setores culturais etc. que representam.

A VAGA DE REPRESSÃO APÓS A GREVE GERAL (1917)

[...]

É necessário patentear bem claro, aos olhos do público, a tremenda injustiça de que estão sendo vítimas os operários de São Paulo, que mais ativamente se têm imiscuído no movimento libertário e sindical daquela cidade. Não queremos fazer frases de mais ou menos efeito: ater-nos-emos simplesmente aos fatos positivos e comprovados, e é para eles que chamamos a atenção de todos os trabalhadores e todos os homens de consciência limpa.

Começamos, pois, desde logo, por apontar as causas imediatas do ódio perseguidor da plutocracia paulista contra os referidos operários:

A GRANDE GREVE DE JULHO

São de ontem os acontecimentos.

Premidos por uma situação econômica insustentável, mastigando o pão da miséria e assistindo aos vertiginosos negócios realizados pelos grandes açambarcadores do comércio e da indústria, os operários de São Paulo, arrastados pelo desespero, declararam-se em greve, reclamando aumentos de salário e melhorias de outra ordem, que viessem mitigar um pouco os seus sofrimentos, dia a dia agravados pela crescente carestia de gêneros de primeira necessidade.

Os industriais e patrões, porém, fartos e repletos, não se conformaram com isso e, assim, ofereceram uma intransigente resistência aos justíssimos reclamos do proletariado. O governo e a polícia, ao serviço deles, industriais e patrões, logo se colocaram como instrumentos dessa resistência, respondendo ao grito de fome dos operários com as cargas da cavalaria e o chumbo das carabinas.

Levado para o terreno da força bruta das armas, o conflito tomou uma feição agudíssima. A greve se generalizou completamente, paralisando-se o trabalho em toda a cidade, posta em pé de guerra. E ainda no terreno da força, a vitória pendia visivelmente para o lado dos grevistas. Foi nessa ocasião que um “Comitê” de jornalistas, a propósito constituído, entrou em negociações com o Comitê de Defesa Proletária, órgão orientador do movimento, surgido espontaneamente das necessidades da luta. Resultado das negociações: um acordo em que se satisfazia a maior parte das reclamações operárias. E firmado o acordo, estava a greve terminada e a cidade entregue à sua vida normal.

A ORGANIZAÇÃO SINDICAL DO PROLETARIADO

Vitoriosas, as classes operárias, inteligentemente orientadas pelo referido Comitê de Defesa Proletária, composto por militantes ativos e conhecidos, tomaram ardorosamente pelo caminho da organização sindical. As ligas e os sindicatos de classe se formaram e se solidificaram, agremiando quase todo o proletariado paulista. Como fecho da obra de organização, ressurgiu a Federação Operária de São Paulo.

Ora, a burguesia milionária e governante, embriagada de ódio e sedenta de vingança, não se havia conformado com a derrota sofrida e não podia ver com bons olhos o desenvolvimento das forças proletárias em organização.

Desse ódio cego e dessa ânsia de vingança, nasceu o diabólico

PLANO DE PERSEGUIÇÃO

Pacientemente, metodicamente, amadurecidamente, foi a trama inquisitorial preparada.

Como fator preliminar, foi o efetivo da política militar aumentado de mais 1500 homens. Criaram-se ainda cooperativas e vilas baratas para a soldadesca. Construíram-se até automóveis blindados...

Depois disso, estabelecido o plano de campanha, a obra infamíssima teve começo. Agentes provocadores se espalharam, disfarçados de operários, pelas ligas e pelos sindicatos, com a missão expressa de provocar greves prematuras e mal preparadas – ponto de pretexto para as perseguições projetadas.

Um diário de São Paulo, O Combate, insuspeito, pois não é um jornal operário, mas se afirmou sempre como folha independente, denunciou todo o plano, em reportagens sensacionais.

Um fato averiguado bastará para caracterizar, a odiosa reação policial. Os trabalhadores da São Paulo Railway, a fim de que não fossem suspensos companheiros seus e não desejando declararem-se em greve, procuraram chegar a um acordo com a diretoria da companhia: trabalhariam, todos, menos um dia na semana, ou menos horas por dia, estabelecendo assim necessidade de mais braços par ao trabalho. A diretoria, propensa a aceitar a proposta dos operários, ficou de dar uma resposta favorável ao acordo. Pois bem: a polícia interveio e obrigou a diretoria a não fazer acordo de espécie nenhuma e a demitir inexoravelmente os trabalhadores que entendesse. Agindo desse modo, teve a polícia o intuito de irritar os operários e provocar a greve. Era o pretexto para as perseguições...

A greve, no entanto, não se fez, o que levou a polícia a apressar a reação, de qualquer modo.

PRISÕES, DEPORTAÇÕES, INFÂMIAS

Todos os componentes do Comitê de Defesa Proletária e os membros mais ativos dos sindicatos, das ligas, como dos centros e dos periódicos libertários, foram agarrados e encarcerados traiçoeiramente.

Lares foram invadidos, altas horas da noite, famílias foram insultadas, mulheres e crianças foram maltratadas. Os presos, tresmalhados pelas diversas masmorras da cidade, postos incomunicáveis, foram sonegados à defesa. Aos pedidos de “habeas-corpus” em favor deles impetrados, respondia à polícia, aos juízes, com um cinismo inacreditável, que as pessoas referidas na impetração não se achavam absolutamente detidas...

As oficinas em que se fazia o semanário A Plebe foram assaltadas, tendo sido o seu diretor preso à ordem de um juiz mancomunado com a polícia, e processado como “mandante do saque” levada a efeito pela multidão durante a greve de julho, no moinho Santista.

Para os outros presos foi preparada sorrateiramente a expulsão do território nacional. Alguns deles já seguiram pelo Curvello tendo-se retardado propositadamente o julgamento do “habeas-corpus” impetrado ao Supremo Tribunal Federal. Sabemos mesmo que os decretos de expulsão já se achavam prontos no Ministério do Interior “desde o dia 11”, antes, portanto, de serem efetuadas, em São Paulo, as prisões. “Isto é a prova material do infame conluio travado entre o governo paulista e o governo federal”.

Mas a polícia, não contente com a covarde repressão preparada e em vias de execução, e para justificar-se aos olhos do público, assoalha pelas colunas da sua indigna e miserável imprensa de aluguel, as maiores calúnias contra as vítimas da sua sanha perseguidora. Assim são eles apontados como indivíduos perigosíssimos, estes como ladrões e “cáftens”, aqueles como vagabundos e exploradores das classes operárias, fomentadores de desordens, inimigos da sociedade, da pátria, da família, de Deus, e do diabo!

Ora, sem mais imprecações, cingindo-nos aos fatos materiais comprováveis, vamos apontar a verdadeira verdade ao público, para que se calcule devidamente até que ponto chega o cinismo e a infâmia dos lacaios políticos da plutocracia paulista.

QUEM SÃO OS “INDIVÍDUOS PERIGOSOS”

Antonio Lopes – tecelão, espanhol, solteiro, 11 anos de residência no país;

José Fernandes – caixeiro-viajante, espanhol, solteiro, 6 anos de residência no país;

Francisco Peralta – pedreiro, espanhol, casado, 10 anos de residência no país, 5 filhos brasileiros;

Francisco Peralto – pedreiro, espanhol, casado, 6 anos de residência no país, 1 filho brasileiro;

Marcial Megia – sapateiro, espanhol, solteiro, 6 anos de residência no país;

Virgílio Hidalgo – sapateiro, espanhol, casado, 15 anos de residência no país, 1 filho brasileiro;

Francisco Aroca – sapateiro, espanhol, solteiro, 7 anos de residência no país;

Evaristo Ferreira de Sousa – operário, brasileiro, casado;

Primitivo Soares – tipógrafo, brasileiro, solteiro;

Antonio Candeias Duarte – guarda-livros, português-naturalizado, casado, 26 anos de residência no país, 3 filhos brasileiros;

José Sarmento Marques – chapeleiro, espanhol-naturalizado, casado, 27 anos de residência no país, 3 filhos brasileiros;

Antonio Nalepinski – sapateiro, polaco, casado, 25 anos de residência no país, 5 filhos brasileiros;

Zeferino Oliva – tipógrafo, italiano, solteiro, 25 anos de residência no país;

José Minieri – tecelão, italiano, casado, 22 anos de residência no país, 3 filhos brasileiros;

Edmundo Colli – caixeiro-viajante, italiano, solteiro, 22 anos de residência no país;

Edgard Leuenrouth – jornalista, brasileiro, casado, 5 filhos;

José Chicco – ferreiro, triestino, solteiro, 7 anos de residência no país;

Pasqual Andreani – mecânico, italiano;

Emilio Guttler – operário, austríaco, casado, 7 anos de residência no país, 2 filhos brasileiros;

(Além das pessoas que constam desta lista, há muitos outros presos, cujos nomes não puderam ser recolhidos pelos compiladores, devido à rigorosa censura exercida desde o dia 17 do corrente, pela selvagem e brutal polícia paulista).

Estes, os homens “sem moral e sem entranhas”, que o governo de São Paulo encarcera ou deporta como perigosos à sociedade brasileira. Que se nos desmintam e desfaçam os fatos que apontamos. Desafiamos,

reptamos quem quer que seja que prove publicamente não serem todos esses homens honestíssimos trabalhadores, chefes de família respeitáveis, rapazes morigerados, abnegados, cumpridores dos seus deveres, inteligentes e instruídos. Que as feras do poder provem as calúnias que assacam e destroam as provas, que aqui apontamos: até lá, enquanto tal não fizerem, terá toda a gente o direito de julgá-las ao pelourinho da execração popular, ferreteando-lhes as faces com o estigma indelével de canalhas!

UM APELO AO PROLETARIADO E AO POVO EM GERAL

Não tenhamos ilusões. As perseguições de agora marcam apenas o início da repressão feroz contra todos os gestos de reivindicação popular, contra todos os movimentos incontíveis em prol de soluções eficazes para a duríssima situação de miséria da hora presente.

As liberdades e os direitos mais mezinhos, direitos e liberdades primordiais de qualquer povo civilizado e livre, vão sendo e serão suprimidos, a golpes de audácia e de prepotência – se não encontrarem da parte do povo imediata e enérgica decisão no sentido de os defender e manter.

O direito de reunião e de manifestação do pensamento, o direito de greve e de protesto – em suma, O DIREITO À VIDA – serão fatalmente abolidos no Brasil, se a repulsa popular se não manifestar desde já contra os maquiavélicos planos repressivos dos tiranos e déspotas, dominadores das posições de mando e açambarcadores das riquezas sociais coletivas.

Trabalhadores, a pé! a pé! – a hora que atravessamos é uma hora decisiva; ou defendemos ativamente, concretamente, os nossos direitos e liberdades, ou seremos todos esmagados sob a bota cruel e feroz dos plutocratas a quem se acham entregues os destinos desta terra.

Nacionais ou estrangeiros, nascidos aqui ou fora d'aqui nascidos, contribuimos todos para o desenvolvimento das riquezas do país, prepotentemente e iniquamente monopolizadas por uma centena de industriais, comerciantes e políticos, também nacionais e estrangeiros.

E havemos de consentir, de braços cruzados, nas perseguições de que são vítimas companheiros e irmãos nossos, que ardorosamente e desinteressadamente se têm colocado à frente das nossas lutas por um pouco mais de bem-estar?

Não! Não é possível!

Seria a última das covardias: seria o nosso próprio suicídio!

Trabalhadores! A pé! a defender a nossa dignidade e a nossa vida!

Rio, 26 de setembro de 1917.

Comitê de Defesa dos Direitos do Homem.

“Pela justiça!”. O Debate. Ano 1, num. 13, 6 out 1917 (arquivo Edgard Leueroth)”

In: PINHEIRO, Paulo Sérgio e HALL, Michael. A Classe Operária no Brasil: Condições de Vida e de Trabalho, Relações com os empresários e o Estado (Documentos). V. 2. São Paulo: Brasiliense, 1981.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Campinas/SP: Cortez; Recife/PE: Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

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.

CRISTÓVÃO, Fernando. **A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito** (A Divina Comédia do Sertão). Revista USP. São Paulo, n. 20, dez./jan./fev. 1993-1994.

FONSECA, Vitória Azevedo da. **História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte**. Dissertação (Mestrado em História) Departamento de História/UNICAMP, Campinas/SP, 2002.

HERMANN, Jacqueline. Imagens de Canudos. In: SOARES, Marisa de Carvalho & FERREIRA, Jorge (orgs.). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LEONARDI, Victor. **Entre árvores e esquecimentos: História Social nos sertões do Brasil**. Brasília: Editora da UnB/Paralelo 15, 1996.

MACEDO, José Rivair; MAESTRI, Mário. **Belo Monte: uma história da Guerra de Canudos**. 4 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Luciano. O discurso imagético autoritário sobre a Guerra de Canudos. **Inquice Revista de Cultura**. Disponível em <<http://www.inquice.ufba.br/01luciano.html>>. Acesso em 19/12/1999.

- NORA, Pierre. Memória colectiva. In: LE GOFF, J., CHARTIER, R. & REVEL, J. **A Nova História**. Coimbra, Edições Almedina, s/d.
- OLAVO, Antônio. **A produção do vídeo Paixão e Guerra no Sertão de Canudos**. O Olho da História. Salvador, v. 2, n. 3, p. 156-164, nov. de 1996.
- OLAVO, Antônio. **Relatos fortes e serenos**. A Tarde Cultural. Salvador, p. 3, 26 jun. de 1993.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- REZENDE, Nilza. **Guerra de Canudos: o filme**. São Paulo: Editora SENAC/SP, 1997.
- SALLES, Inês Cardoso. **Cicatrizes submersas dos sertões: Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em correspondência**. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- SILVA, José Maria de Oliveira. **O sertão vai virar mar: Canudos no final do século**. Revista de História. São Paulo, n. 134, jan./jun. de 1996b.
- _____. Rever Canudos: Historicidade e Religiosidade Popular (1940-1995). São Paulo, FFLCH/USP, 1996a, (mimeo.).
- SIMIS, Anita; PELLEGRINI, Tânia. O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica? In: **Congresso da LASA** (Latin American Studies Association). Chicago, Illinois, 24 a 26 de set. de 1998.
- TOLENTINO, Célia A. Ferreira. **Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade**. Estudos, Sociedade e Agricultura. n. 9, p. 35-57, out. de 1997.
- VIEIRA, João Luiz. **O (cinema) brasileiro tem memória?** Disponível em <<http://www.contracampo.he.com.br/26especial/frames.htm>>.
- XAVIER, Ismail. **Microcosmo em celulóide**. Folha de São Paulo. Mais!. 01 dez. 2002.
- _____. **O cinema brasileiro dos anos 90**. Praga: estudos marxistas. n. 9, p. 106, 2000.

GLÓSSARIO

Historiografia: 1) Arte de escrever a história; 2) Estudo histórico e crítico acerca da história ou dos historiadores (HO-LANDA, 1986, p. 902).

Palimpsesto: Do grego palimpsestos, “raspado novamente”, pelo latim palimpsestu.

1. Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes (duplo palimpsesto), mediante raspagem do texto anterior.

2. Manuscrito sob cujo texto se descobre (em alguns casos a olho desarmado, mas na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios infravermelhos, raios ultravioletas ou luz fluoresce.

Cinema Novo: Movimento de jovens cineastas brasileiros, contrário à estética de Holly-wood. Vigoroso na década de 1960, o cinema novo propôs um novo olhar sobre a vida dos brasileiros do sertão e das grandes cidades. Entre os vários participantes, destacam-se Paulo Cezar Sarraceni, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues.



Glauber Rocha: Cineasta e jornalista baiano (1939/1981). Um dos líderes do movimento cinema novo. Dirigiu Terra em transe (1967), filme censurado pelo regime militar e premiado no Festival de Cannes.



Lima Barreto: Jornalista e cineasta brasileiro (1906/1982). Trabalhou para a Companhia Vera Cruz. Autor de O cangaceiro (1953), filme vencedor de dois prêmios no Festival Internacional de Cannes.



Euclides da Cunha: Jornalista e escritor carioca (1866/1909). Foi membro da ABL e publicou Os Sertões (1902).

Missa dos Mártires: A primeira pelos Mártires de Canudos foi celebrada em 1984.