

O imaginário do sertão: modernidade e violência em Euclides da Cunha, Glauber Rocha e Shiko

220

Anderson Pires da Silva*

Néstor García Canclini, em seu estudo sobre a modernidade latino-americana, apontava para a existência de quatro projetos nucleadores da modernidade ocidental: um projeto *emancipador*, baseado “na secularização dos campos culturais” e na “racionalização da vida”; um projeto *expansionista*, centrado na “posse da natureza, produção e consumo de bens”; um projeto *inovador*, abrangendo o “aperfeiçoamento e a inovação incessante”; e, por fim, talvez o mais importante, um projeto *democratizador*, “que confia na educação e na

* Doutor em Letras. Professor Adjunto de literatura brasileira na Faculdade de Letras de Juiz de Fora. Pesquisador vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Fale/UFJF). Coordenador do Grupo de Pesquisa Narrativas Visuais/Experiências Literárias, credenciado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq.
PIRES DA SILVA, A. “O imaginário do sertão – modernidade...”. (p. 220-240)

difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral” (CANCLINI, 2003, p. 31).

Porém, ao se desenvolverem, segundo o próprio teórico, esses quatro projetos entram em conflito. No caso específico da América Latina, o conflito entre o projeto emancipador e o projeto democrático resultou na seguinte contradição: uma modernidade estética sem modernização social. Uma sofisticação na arte e no pensamento, cuja progressão foi a ampliação da produção e consumo de bens culturais, acompanhada de evidentes desigualdades econômicas, exclusão das classes mais pobres ao projeto democrático e violentos conflitos sociais decorrentes disso. Na síntese de Canclini: “as elites cultivam a arte de vanguarda enquanto as maiorias são analfabetas. A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais” (CANCLINI, 2003, p. 31).

O modernismo na literatura brasileira, principalmente na década de 1930, a era do romance social (Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego), fez da contradição entre os dois projetos (emancipador e democrático) a célula base da produção de toda a ficção conhecida como *romance do nordeste*. É claro que, para nós hoje, a denominação não esconde uma certa xenofobia regional, mas naquele momento o termo “romance nordestino” tinha uma função específica: apontar para uma região do país, o sertão, em que o projeto *expansionista* da modernidade não havia nem sequer sido rascunhado, pensado ou realizado. É lícito afirmar: com tramas enraizadas no conflito entre o analfabeto trabalhador rural explorado (o personagem Fabiano de *Vidas secas*) e o poder das oligarquias latifundiárias (*Terras do sem fim* de Jorge Amado), a geração de 30 funda todo um imaginário na literatura brasileira – tratado aqui como *imaginário do sertão* – que reverberará em outros setores da arte e da cultura.

O foco deste artigo, portanto, é localizar o momento em que esse imaginário é formulado, como se atualiza ao longo do século XX e nos chega até hoje. Pela perspectiva histórica adotada, é com a publicação de *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha que aparecem já amalgamados os elementos básicos deste imaginário: pobreza, analfabetismo, messianismo, banditismo e a violência do estado. Tais elementos serão fundamentais, na década de 1960, para a revolução do cinema novo de Glauber Rocha. E se as condições sociais, no que tange ao acesso à educação das populações mais pobres, não

são mais as mesmas hoje, alguns dos elementos básicos do imaginário do sertão ainda permanecem intactos em nossa contemporaneidade, como nos demonstra o romance gráfico *Carniça e a blindagem mística* do quadrinista Shiko, que elabora uma nova visão sobre o passado e a tradição de violência constitutiva nessas narrativas sobre o sertão.

Violência do estado x messianismo

Desde sua publicação, *Os sertões* de Euclides da Cunha confunde a crítica. A própria inserção no incerto estilo *pré-modernista*, divide especialistas. Obra revolucionária, pela sua forma; obra reacionária, pelo seu conteúdo, por narrar a história somente do ponto de vista dos vencedores, no caso, o exército brasileiro. Entretanto, o caráter moderno da obra de Euclides, a capacidade de se lançar ao futuro, não pode ser negado. Em 1902, era uma forma inovadora: o romance-reportagem ainda não existia como estilo literário. O gênero *romance-reportagem* será mais recorrente, na literatura brasileira, a partir dos anos de 1970, com os livros *Lúcio Flávio* (1975) e *Pixote* (1977) de José Louzeiro, até chegar ao *best seller O holocausto brasileiro* (2013) de Daniela Arbex. Na literatura estrangeira, a obra paradigmática do gênero é *In cold blood* (1966) de Truman Capote. Nesse sentido, reside a contemporaneidade do romance de Euclides da Cunha, a forma antecipadora de um gênero literário hoje estabelecido entre leitores do séc. XXI.

No entanto, em relação ao enredo, o conteúdo é reacionário e, ao final, revela uma consciência intelectual culpada. Vamos ao contexto histórico original da Guerra de Canudos. Após a fundação da República pelos militares em 1889, começa a ecoar no Rio de Janeiro, capital do país, a notícia de que havia no sertão baiano um levante monarquista contra a recém-fundada república, como descreve Walnice Nogueira Galvão, “arquitetou-se uma representação de Canudos como o foco de uma contrarrevolução, com sede em Nova York, Paris e Buenos Aires” (GALVÃO, 2009, p. 31). É sob o clima conspiratório que Euclides da Cunha escreve dois artigos, em 1897, para o jornal *O Estado de S. Paulo*, com o título de “A nossa Vendaia”. O título do artigo era uma referência ao romance histórico de Victor Hugo – *Quatrevingt treize*. O romance de Hugo narra um episódio histórico, a Vendéia, levante de massa, de orientação monarquista, que ocorreu durante a

Revolução Francesa e foi massacrado pelo exército republicano em 1793. Segundo o historiador Edgar Salvadori de Decca, no ensaio “Euclides e *Os sertões*: entre a literatura e a história”, “antes mesmo de Antônio Conselheiro se tornar figura *non grata* da república, Euclides já procurava a *nossa Vendéia* monarquista em eventos políticos de oposição ao regime republicano instalado no Brasil” (DECCA, 2002, p. 162).

Engenheiro militar e intelectual positivista, Euclides da Cunha inicia a escrita de *Os sertões*, como uma defesa da república e, por extensão, uma heroificação do exército brasileiro. “O fato de Euclides ter feito seus estudos completos na Escola Militar do Rio de Janeiro pesa poderosamente em seus escritos”, escreve Walnice Nogueira Galvão, destacando o perfil progressista dos ex-alunos da Escola Militar, que em sua visão “constituiria um foco modernizador e teria atuação marcante na política brasileira” (GALVÃO, 2009, p. 29). É na parte III de *Os sertões* – “A luta” – que a narrativa militarizante se desenvolve, a princípio como oposição entre o moderno e o arcaico; depois, como espanto diante da violência do exército contra os últimos habitantes de Canudos.

O Arraial de Canudos, localizado no chamado *polígono da seca*, no interior da Bahia, era uma região inóspita e ignota. A famosa frase extraída de *Os sertões* – “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” – não era um elogio ao sertanejo, como se supõe hoje, surgia da comparação entre “os mestiços neurastênicos do litoral” e o sertanejo que sobrevivia no sertão. O povoamento da região de Canudos remontava ao século XVII, com o crescimento da Fazenda de Canudos da família Garcia d’Ávila. Em 1890, contudo, a aldeia era um latifúndio improdutivo, deserto e fantasmagórico. É para lá, em 1893, que um grupo de sertanejos, sob a liderança do beato Antonio Conselheiro, encontra assento, após várias errâncias pelo sertão baiano. O lugar, rebatizado como cidade de Belo Monte, rapidamente começa a atrair outros retirantes. No decurso de poucos anos, mais de vinte mil pessoas habitariam a cidade santa de Belo Monte. Não havia propriedade privada, tudo era socializado. Logo, essa organização social começou a incomodar os coronéis locais, que perdiam trabalhadores, e a Igreja, que perdia fiéis. O poder local começaria a pressionar o governador para pôr um fim naquela desordem social.

A figura mítica/mística de Antonio Conselheiro é paradigma histórico

hoje para compreendermos a relação entre religião e liderança política popular no Brasil. O seu discurso messiânico, aliado à estrutura social de Canudos, atraía todos os condenados da terra da região Nordeste, cuja força de trabalho era explorada ao máximo pela oligarquia rural. Na capital da República, Antonio Conselheiro era um completo enigma. Machado de Assis, em uma crônica de 13 de setembro de 1896, lembrava “o profeta por nome Antonio Conselheiro. Sim, creio recordar-me que andou por ali um oráculo de tal nome; mas não me ocorre mais nada” (ASSIS, 1910, p. 359). O profeta Conselheiro ficará mais conhecido no Sudeste através da descrição de Euclides da Cunha, e o personagem que pinta é um “heresiarca do século II em plena idade moderna” (CUNHA, 2006, p. 176):

Antonio Conselheiro é um gnóstico bronco. [...]. Paranoico indiferente, este dizer, talvez, mesmo não lhe possa ser ajustado, inteiro. A regressão ideativa que patenteou, caracterizando-lhe o temperamento vesânico, é, certo, um caso notável de degenerescência intelectual, mas não o isolou – incompreendido, desequilibrado, retrógrado, rebelde – no meio em que agiu. (CUNHA, 2006, p. 155)

A crítica especializada tem apontado, com constância, o quanto o neodarwinismo de Euclides limitou sua compreensão sobre messianismo, principalmente como uma rebelião das massas oprimidas. É sob essa pesada “antropologia biológica” que a ideia de que “o sertanejo é antes de tudo um forte” foi elaborada, pressupondo que “as raças tem potencialidades desiguais, sendo umas mais ajustadas para estágios mais complexos e outras fadadas a estagnar em estágios inferiores” (LIMA, 2002, p. 355). A visão de que determinadas “raças” não estão aptas para a modernidade e o progresso científico (“os estágios mais complexos” da civilização ocidental), em Euclides da Cunha, está sempre associada aos mestiços/pardos e aos habitantes do Norte/Nordeste, regiões as quais os projetos expansionistas e democráticos da modernidade não chegara. Euclides, por exemplo, atribui à superstição a derrota da primeira expedição, pois “é que grande parte dos soldados era do Norte, e criara-se ouvindo em torno de nome Antonio Conselheiro, os seus milagres e suas façanhas de feiticeiro sem par” (CUNHA, 2006, p. 37).

Em 1897 foi enviada a segunda expedição do exército da República contra o povoado de Canudos e seu líder, sob comando do coronel Moreira César. Grande parte da narrativa nesse momento está sob a perspectiva das críticas de Euclides à estratégia militar e à soberba do coronel. Como a

expedição anterior, o exército cai em uma tocaia por total desconhecimento do terreno. “O relevo do solo ensinava, por si mesmo, a ordem oblíqua”, escreve Euclides da Cunha, “ao invés do ataque simultâneo. [...]. O coronel Moreira César, porém, desdenhara essas condições imperiosas. [...]. A previsão de tais inconvenientes, entretanto, não requereria vistas aquilinas de estrategista emérito” (CUNHA, 2006, p. 323). Em passagens como essa (há muitas outras), a crítica recai mais sobre a incapacidade do exército na luta contra uma população campesina, com armas rudimentares, do que sobre o evidente conflito entre as forças da república e os mais pobres. Por causa desse enfoque, ou dessa ambiguidade, que o crítico literário Flávio R. Kothe afirma que “elogiar *Os sertões* é como se as escolas alemãs se fizessem a defesa dos campos de concentração nazistas” (KOTHE, 2009, p. 54). Ainda segundo Kothe, “a crítica de Euclides não é contra a presença militar e nem contra a ação de extermínio”, pois “celebra a política repressiva, autoritária e racista como se fosse atenção ao povo e redescoberta do país” (KOTHE, 2009, p. 67).

Como podemos perceber, *Os sertões* ainda hoje é uma obra contraditória, que divide a crítica entre a “denúncia da violência militar” e o “elogio ao progresso positivista”. Por isso, Luiz Costa Lima sinaliza, no interior da obra, um núcleo aporético, definido como “uma contradição-que-avança”, “porque indica o desconforto de que se contentar com o resultado da ciência que adotava equivalia a condenar seu objeto, no caso o país cuja identidade procurava” (LIMA, 2002, p. 335). Nesse sentido, a busca de uma identidade do país, no momento de sua nascente modernidade, *Os sertões* localiza um lugar problemático dessa própria modernidade. Mais ainda, problematiza a própria função social do intelectual esclarecido diante das evidentes desigualdades de um projeto moderno sem modernização social.

São nas páginas finais que o drama do intelectual/escritor brasileiro moderno surge com todo espanto, como uma tomada de consciência tardia a favor dos oprimidos, quando já era tarde demais: “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até o esgotamento completo. [...]. Eram quatro apenas: um velho, dous homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados” (CUNHA, 2006, p. 585). A expressão “rugiam raivosamente” tem um forte acento simbólico, animalesco. É uma tomada de consciência (culpada) diante da necropolítica

da República.

Achille Mbembe, no livro *Necropolítica*, argumenta que o estado de sítio causado pela guerra (no nosso caso, a guerra de Canudos) cria uma “base normativa de direito de matar”, a partir de uma divisão entre “pessoas que devem viver e as que devem morrer”. Desta forma: “a ligação entre modernidade e o terror provem de várias fontes. [...]. É bem conhecida a longa procissão dos condenados pelas ruas antes da execução, o desfile de partes do corpo, e a exibição de uma cabeça cortada numa estaca” (MBEMBE, 2018, p. 22). Após sua morte, o corpo de Antonio Conselheiro foi exumado e sua cabeça foi cortada para ser examinada pelo médico eugenista Nina Rodrigues. O ato de cortar as cabeças dos inimigos do estado foi uma prática comum no sertão na primeira metade do século XX, como ocorreria com o bando de Lampião.

Portanto, a reação final de Euclides da Cunha diante do extermínio, pelo exército brasileiro, da população de Canudos, definida por ele mesmo, na introdução de *Os sertões*, como “um crime” – “Denunciemo-lo” (CUNHA, 2006, p. 10) – indica um momento de tomada de consciência do escritor brasileiro em face da violência contra o oprimido. É preciso denunciá-la. Essa atitude reverberará nas décadas seguintes e até hoje, como pretendemos demonstrar nas próximas seções.

A estética da fome

Em 1965, o cineasta Glauber Rocha publicava, na *Revista Civilização Brasileira*, o Manifesto do Cinema Novo – *Uma estética da fome*. Glauber já havia, um ano antes, desnortado tanto a crítica quanto os espectadores com *Deus e o Diabo na terra do sol*. O filme tinha como cenário o sertão baiano, a luta entre cangaceiros e coronéis. Uma fusão surpreendente do cinema de vanguarda com a crítica ao subdesenvolvimento, ao atraso econômico do Brasil moderno, à precariedade técnica do nosso cinema à época. No lugar da consciência culpada, uma consciência revoltada. Gravado em Monte Santo, na Bahia, *Deus e o Diabo* tem como protagonista o casal de camponeses Manuel e Rosa. O camponês pretendia, através da partilha de gados com o coronel Antonio Pinto, comprar um pedaço de terra, mas parte do gado morre e o coronel se declara proprietário do restante do gado vivo. Após uma desavença, Manuel mata o coronel. Logo após, junta-se, com a esposa, ao grupo religioso liderado pelo beato Sebastião. O beato, claramente inspirado

em Antonio Conselheiro, lutava contra os grandes latifundiários, prometendo aos seus seguidores o paraíso na terra com o fim do latifúndio. Os coronéis, então, contratam o mercenário Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros. Após o massacre de Monte Santo, Manuel e Rosa, como únicos sobreviventes, juntam-se ao grupo de cangaceiros liderados por Corisco, parceiro de Lampião. Segundo o crítico Ismael Xavier:

Deus e o Diabo organiza-se em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa. Fala de sua condição social, seu trabalho, seu universo de representações, seu debate com os donos do poder e sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço. (XAVIER, 1983, p. 74)

A passagem do filme em que Manuel é logrado pelo coronel Antônio é muito similar ao capítulo “Contas” do romance *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos. No romance, Fabiano encontra o patrão para receber parte da partilha da “quarta parte de bezerros e a terça dos cabritos”. Porém, recebe menos do que esperava, a diferença era “proveniente de juro”, uma vez que Fabiano pedia adiantamentos ao patrão. Segue um trecho do capítulo:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. [...]. O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. [...]. Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso. (RAMOS, 2013, p. 94)

É notável a habilidade de Graciliano no uso do discurso indireto-livre para traduzir a revolta resignada de Fabiano. O vaqueiro, pai de família, não tem outra opção a não ser aceitar sua situação miserável. Cabe ao escritor realizar a denúncia do crime de exploração. O regionalismo crítico de 30 é uma das fontes para o cinema novo de Glauber Rocha, como revela no manifesto *Uma estética da fome: o Cinema Novo*, como “um fenômeno de importância internacional”, tem “seu alto nível de compromisso com a verdade”, que, “antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”¹. A diferença entre Fabiano e Manuel, este encontra na violência contra o opressor um sentido de revolta.

A forma como Glauber Rocha foca a figura do cangaceiro, tanto em *Deus e o Diabo na terra do sol* quanto em *O dragão da maldade contra o*

santo guerreiro, é o do homem revoltado, a sua revolta é existencialista, pois nasce da sua angústia e da busca de um sentido para sua vida. A revolta é um processo de transformação. Da passagem de uma condição resignada (o pai de família Fabiano que precisa aceitar as humilhações pois não pode perder o emprego) para uma condição de ação (Manuel fugindo com a esposa após assassinar o patrão). No manifesto *Uma estética da fome*, Glauber escreve que “o colonizado” enquanto não “ergue as armas é um escravo”. A relação entre colonizador e colonizado é mediada pela violência estrutural do sistema colonial, e a sua atualização no sistema capitalista do século XX. Essa relação foi pensada, nos mesmos termos, por Frantz Fanon em *Os condenados da terra*. “A descolonização é sempre um fenômeno violento”, escreve Fanon, “é um programa de desordem absoluta”, que não resulta “de nenhuma operação mágica”, pois é “compreendida como um processo histórico” (FANON, 2005, p. 52). Nos filmes, o pensamento macropolítico do diretor (a descolonização) se configura na composição dos personagens marginais, segundo um pensamento micropolítico (desalienação da classe trabalhadora explorada). Sob esta perspectiva, assassinar o patrão explorador é um ato revolucionário. É o despertar de uma mente desalienada.

Porém, todo ato violento precisa de um sentido. O homem revoltado (Manuel no filme *Deus e o Diabo*) vaga sem orientação pelo sertão, sua revolta não parece ter sentido até encontrar o beato Sebastião, o messias negro. O messianismo é a primeira configuração, no cinema glauberiano, da revolta social. “O homem não pode ser escravo do homem”, diz o beato na cena da pregação no morro, “o homem deve deixar as terras que não são dele e buscar as terras do céu”. Manuel é convertido por esse discurso, que confere sentido ao seu ato violento (o homem não é escravo do homem e não deve habitar terras que não suas). Porém, as terras que deve habitar – “as terras do céu” – é o reino da promessa, do sono. E o sonho termina quando o bando de Antônio das Mortes chega. Aí se dá a transformação final do personagem de um ser alienado para um ser político, quando se torna um cangaceiro do bando de Corisco.

O cangaceiro assume a forma do bandido social nos filmes de Glauber Rocha deste período (1964-1969). É ele quem luta contra as forças necropolíticas do estado, contra o poder dos coronéis, contra a ordem estabelecida. Eric Hobsbawn descreve o banditismo social da seguinte forma:

“são proscritos rurais que o senhor e o Estado encaram como criminosos, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, que os considera heróis”, “pessoas que lutam por justiça”, “líderes da libertação” (HOBSBAWN, 2010, p. 36). É exatamente a configuração do cangaceiro no filme de 1969, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, quando o personagem Antônio das Mortes retorna.

A reforma agrária é o pano de fundo de *O dragão da maldade*. O cenário é a vila Jardim das Piranhas. A vila é invadida por um grupo de cangaceiros liderados por Coirana. Refugiados em um armazém estão o coronel local, o delegado e o professor. A figura do intelectual é ambígua, pois ao mesmo tempo ligado ao grupo do poder, ideologicamente atraído pela violência justiceira dos cangaceiros. É nesse cenário que surge Antônio das Mortes. Em uma batalha com Coirana, Antônio das Mortes tem uma revelação através da intervenção da Santa Beata. Impressionado com a figura da Santa Beata, Antônio das Mortes passa por uma transformação interna, pede perdão a Deus por seus crimes, intercede a favor do povo e desafia os poderosos locais, para quem antes servia como matador. Segundo análise de Ismail Xavier: “O cangaceiro de *O dragão da maldade* é o herói cheio de fragilidade cuja grandeza é de início contestada. Ganha, no entanto, densidade póstuma que projeta sobre sua jornada uma ressonância evangélica” (XAVIER, 1993, p. 167).

Aqui, de novo, o messianismo cumpre uma função política importante na consciência do personagem. O processo de desalienação de Antônio das Mortes ocorre após a visão da Santa Beata. A conversão religiosa é seguida por uma nova consciência política.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro é um filme repleto de imagens simbólicas, o próprio título remete à história de São Jorge, uma obra barroca e densamente alegórica. O político e o místico se fundem em uma coisa só. Essa fusão está muito presente na história em quadrinhos *Carniça e a blindagem mística* do quadrinista paraibano Shiko.

Sertão místico contemporâneo

Antes de discutirmos o enredo da HQ de Shiko, é necessária uma breve contextualização sobre como o imaginário do sertão aparece nos quadrinhos brasileiros. Nesse sentido, seguindo nossa cronologia, destacamos a obra *A guerra do reino divino* (1976) de Jô Oliveira. Publicado pela editora

Codecri, com editoria de Ziraldo, a história em quadrinho de Jô Oliveira apresentava a mesma fusão entre messianismo e cangaço, que havia nos filmes de Glauber Rocha. A obra narrava, em tom alegórico, a chegada do salvador do povo nordestino (Lampião) que é anunciada pelo beato Antonio Conselheiro.

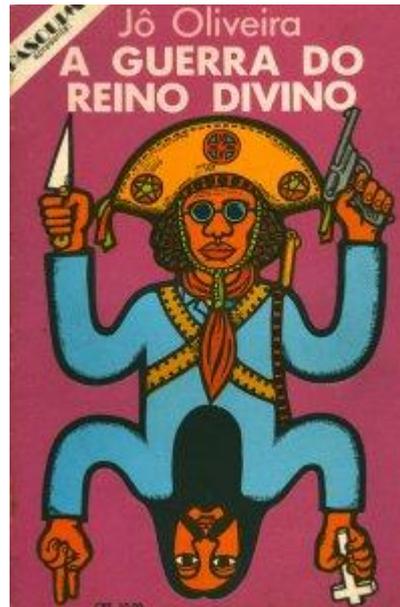
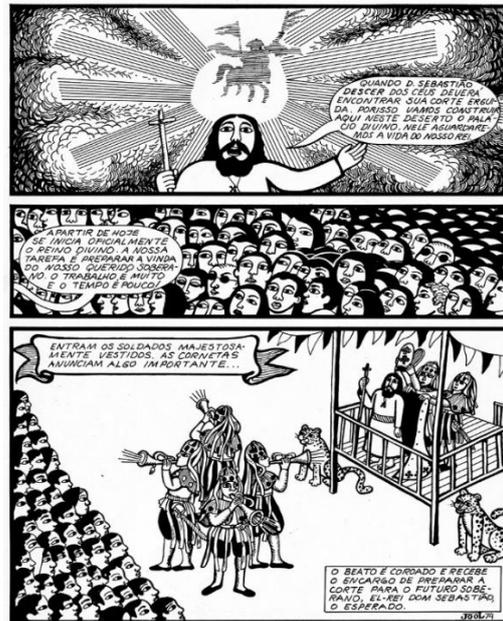


Figura 1: Fusão entre Lampião e Antonio Conselheiro. Fonte: *A guerra do reino divino* (1976) de Jô Oliveira

O enredo não-linear de Jô Oliveira incorpora, no traço do seu desenho e layout das páginas, tanto a forma narrativa do cordel quanto o estilo gráfico da serigrafia. A fonte da cultura popular, que lhe serve de base, também reflete como essas figuras rebeldes e marginais, como apontava Hobsbawn (2010), tornam-se, no imaginário popular, figuras heroicas.

Figura 2 - Discurso de Antonio Conselheiro



Fonte: *A guerra do reino divino* (1976) de Jô Oliveira

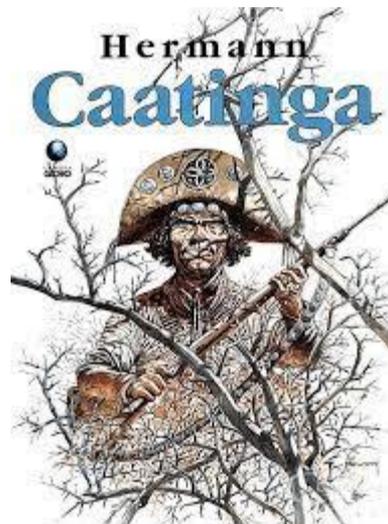
A publicação de *A guerra do reino divino*, que remete à guerra de Canudos e ao mito de Lampião, fez parte do esforço de construção de uma história em quadrinhos capaz de refletir a realidade brasileira. É claro que, publicada durante a ditadura militar, trazia consigo também toda a história de violência do estado contra as populações pobres. Para o crítico de quadrinhos Moacyr Cirne, “quadrinhos existem em um sistema simbólico produzido pela indústria cultural”, porém:

É preciso entender o conceito de cultura popular no interior de uma situação histórica e social determinada, marcada ou não pelo autoritarismo das classes dominantes. Ora, sabe-se como a cultura produzida pelas classes subalternas sofre mediações das mais diversas ordens, algumas residuais, outras superficiais. Nesse sentido, pode-se dizer que, no Brasil, o “padrão global de qualidade” detém a hegemonia do discurso mais geral manipulado pelas classes dominantes. (CIRNE, 1990, p. 14)

Não pretendemos traçar aqui uma análise mais profunda sobre a história dos quadrinhos no Brasil, a extensão do artigo não permite, mas resumidamente podemos dizer que é uma situação análoga ao cinema, ou seja, o país era um mercado importador do quadrinho americano (e também do cinema). Assim, podemos aplicar aos quadrinhos a mesma conclusão de Glauber Rocha no manifesto *Uma estética da fome*: a produção de um quadrinho brasileiro (assim como o cinema) só existe a partir da descolonização do imaginário criador, a busca por uma expressão original e

não uma imitação do colonizador americano. A advertência de Moacyr Cirne reflete esse modelo de pensamento. É um projeto nacionalista, mas ao mesmo tempo antropofágico. A linguagem das histórias em quadrinhos se desenvolve no interior dos meios de reprodução técnica, é um dos elementos definidores do que se chamava de “cultura de massa”, uma cultura popular global. Ao situar a obra, tanto na técnica artística quanto no enredo, no campo da cultura regional do Nordeste, Jô Oliveira atua na frequência de reflexão crítica-histórica que Glauber Rocha. Porém, como o cinema e os quadrinhos fazem parte de uma cultura global, levam o imaginário crítico do sertão a uma maior audiência. Enfim, constituem uma narrativa de país. Como exemplo, citamos o álbum em quadrinhos *Caatinga* (1998) do belga Herman. Não é mera coincidência que o um artista estrangeiro, decido a produzir uma HQ no Brasil, escolha justamente o tema do sertão, do cangaço e do messianismo.

Figura 3 - Capa da HQ *Caatinga*



Fonte: *Caatinga* (1998) de Hermann

As histórias em quadrinhos, como uma forma de linguagem artística, como aponta o teórico Thierry Groensteen, formam “um conjunto original de mecanismos produtores de sentido”, isto é, “pode ser analisado como sistema de pensamento, forma de se apropriar o mundo, exercício de idade imemorable do ser humano” (GROENSTEEN, 2015, p. 16). Como produção simbólica, os quadrinhos incorporam sistemas simbólicos constituídos, como o imaginário do sertão. Nesse caso, a contribuição original é muito mais pela nova forma de linguagem adotada, para narrar esse imaginário, do que a abordagem original sobre os temas sertão, violência do cangaço e

messianismo. Em toda a sua excelência técnica, as obras de Jô Oliveira e Hermann reproduzem uma narrativa já constituída. É neste ponto que a obra de Shiko – *Carniça e a blindagem mística* – dialoga com essa tradição e, ao mesmo tempo, descobre algo novo.

“Modernizar o passado é uma evolução musical” — cantava Chico Science na introdução da música “Monólogo ao pé do ouvido” — “o medo da origem ao mal/ homem coletivo sente a necessidade de lutar/viva Zumbi!/Antonio Conselheiro/todos os panteras negras/Lampião sua imagem e semelhança”². O movimento musical *mangue beat*, na década de 1990, anunciava como a contracultura proporia uma abordagem pós-moderna do imaginário do sertão. Sob uma perspectiva contemporânea, buscaria no interior da narrativa estabelecida (seja pela história seja pela cultura popular) as micronarrativas, os personagens coadjuvantes da história. Um exemplo dessa abordagem é o filme *O baile perfumado* (1996), dirigido por Lúcio Ferreira e Paulo Caldas, que narra a história do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, responsável pelas únicas imagens de Lampião e seu bando. Como quadrinista, Shiko se alimentou do movimento mangue beat e sua expansão para outras áreas da cultura, além do cinema, também a moda. E levou a abordagem pós-moderna do imaginário do sertão para os seus quadrinhos contemporâneos.

Francisco José Souto Leite, vulgo Shiko, nasceu em 1974, na cidade de Patos. Aos dezoito anos mudou-se para João Pessoa, trabalhou com publicidade e quadrinista independente na revista *Marginal Zine*. O final da década de 90 e início dos anos 2000 marcou o momento em que a cultura independente foi absorvida pelo *mainstream*, ou melhor, quando o *mainstream* começou a investir no público independente, através de selos editoriais específicos. Não foi diferente com Shiko, contratado pelo selo de *Graphic novels* da Maurício de Souza Produções. Em 2015, lança o álbum *Lavagem*, terror psicológico sobre relacionamento abusivo e fanatismo religioso. Em 2019, publica o romance gráfico *Três buracos*, uma HQ sobre ambição, vingança, assombrações familiares e garimpo no interior da Paraíba. Em 2020, inicia a produção do que, até o momento, parece ser sua obra mais ambiciosa, a série *Carniça e a blindagem mística*. Neste artigo, abordaremos o primeiro volume *É bonito o meu punhal*. O que nos chama atenção para a

² Chico Science e Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. cd. Sony music. 1994.
PIRES DA SILVA, A. “O imaginário do sertão – modernidade...”. (p. 220-240)

obra é a abordagem contemporânea sobre o cangaço na década de 1920, o foco em um tema *recalcado* pelas narrativas estabelecidas: a violência sexual contra as mulheres.

A pesquisadora Adriana Negreiros, em *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço* (2018), argumenta que a indústria do entretenimento, ao se apropriar das imagens dos cangaceiros, confere uma roupagem romântica, o banditismo social. cremos, segundo o desenvolvimento do nosso argumento, que essa imagem romântica foi elaborada antes pelas narrativas populares, que a indústria do entretenimento se apropriou (podemos incluir aqui os álbuns de Jô Oliveira e Hermann). Contudo, aponta Negreiros, sob essa configuração romântica, uma história de violência sexual, tanto do lado da polícia do estado quanto dos cangaceiros, foi ignorada.

Para uma jovem estuprada por cangaceiro nos anos 1930 no sertão do Nordeste não havia muito a fazer além de maldizer a própria sorte. Denunciar o crime às forças volantes seria duplamente temerário. (...) A perda da virgindade também condenava a jovem sertaneja ao preconceito. Deflorada, tinha mais dificuldade para conseguir casamento. De uma futura esposa, esperava-se pureza absoluta. (NEGREIROS, 2018: 53-54).

Não por acaso, após o prólogo situado no sertão da Bahia em 1960, a história de *Carniça* recua até o ano de 1921, em Pariconha, Alagoas, onde vemos uma casa em chamas, “sítio modesto de propriedade do lavrador Assis Ferreira, este acusado pelo coronel Silas Albuquerque, o Silas Damião, de acoitar cangaceiros” (SHIKO, 2020, p. 13). A “força volante”, comandada pelo tenente Esperidião de Roque, extermina a família do lavrador, somente a filha moça ainda permanece viva.

Figura 4 - *Carniça e a blindagem mística - É bonito o meu punhal*

Fonte: *Carniça e a blindagem mística*, parte um: *É bonito o meu punhal* (2020) de Shiko

A menina é salva por um bando de cangaceiras. É importante destacar nesse *plot twist* a complexa engenharia ficcional de Shiko, que intercala um realismo documental — cita trechos de artigos e ensaios sobre o cangaço — com uma *reimaginação* da história. E aqui podemos comparar o processo de composição de Shiko com o de Graciliano Ramos em *Vidas secas*. Como apontamos na seção anterior, Graciliano se valia da técnica de narração do discurso indireto livre para que o narrador pudesse dar “voz” à revolta calada de Fabiano. De forma análoga, em um nível de composição mais macronarrativo, Shiko se vale da *verossimilhança narrativa* para narrar uma *situação* ficcional que espelha uma realidade desejável. Como uma forma de *justiça* ou *vingança* histórica só provável ou experimentável através da *ficção*. Não se trata de reescrever a história como fazia ficção pós-moderna, embora o princípio seja o mesmo instituído pela ficção meta-histórica pós-moderna. A respeito da “metaficção historiográfica”, Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, aponta que “o pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Romances históricos pós-modernos situam personagens históricos concretos em situações ficcionais, que tornam possível compreender determinado contexto histórico sob uma visão não institucionalizada pela história oficial. É

o caso do romance *A guerra do fim do mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, que reconta a guerra de Canudos, não pela ótica dos vencedores (o exército brasileiro), mas pela ótica dos vencidos (a população de Canudos). O que Shiko faz é similar, porém com um propósito distinto. Ele não quer iluminar um ponto obscuro do passado, ele quer *reinventar* esse passado segundo uma *necessidade* contemporânea.

Reimaginar a história parece ser uma nova formulação narrativa neste início de século XXI, podemos ver claramente isso nos filmes de Quentin Tarantino — *Bastardos inglórios* (2009) e *Era uma vez em Hollywood* (2019) —, nós sabemos como Hitler morreu, como Sharon Tate foi assassinada grávida pelos seguidores fanáticos de Charles Manson, mas nós *gostaríamos* que Hitler fosse fuzilado e morresse agonizando de dor, ou que Sharon Tate tivesse escapado do seu destino cruel. Como fatos são fatos, parece ingênuo imaginar outra coisa. Shiko foi sagaz ao criar a sua trama em *outro plano histórico possível*. A verdade histórica ainda está lá — a violência do cangaço —, porém situada em uma realidade alternativa — o verossímil da ficção — que espelha no passado a violência do presente.

Figura 5 - *Carniça e a blindagem mística - É bonito o meu punhal*



Fonte: *Carniça e a blindagem mística, parte um: é bonito o meu punhal* (2020) de Shiko

Não se trata, no caso da HQ de Shiko, de narrar o que não aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança ou a nossa necessidade.

Conclusão

Ao longo do desenvolvimento de nossa argumentação, procuramos demonstrar como o sertão surge como lugar de encenação dramática das contradições da modernidade brasileira. A contradição básica reside em projeto de modernização do pensamento e da arte sem modernização social. Nesse processo, a arte (literatura, cinema e quadrinhos) cumpre um importante papel de denunciar essa contradição, porém o artista em sua função social também encena seu drama próprio, pois muitas vezes ou está comprometido com o sistema que visa denunciar (no caso de Euclides), ou tem que elaborar sua visão crítica da história dentro do sistema capitalista de produção (Glauber Rocha), que ao mesmo tempo repele essa visão, ou diante do imutável *factum* histórico deve forçar sua imaginação a elaborar um modelo positivo de história alternativa (Shiko). Espero que tenham gostado da aventura. Até a próxima.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *A semana*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1910.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1990.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DECCA, Edgar Salvatori de. “Euclides e Os sertões: entre a literatura e a história”. In: _____; FERNANDES, Rinaldo de (org). *O clarim e a oração: cem anos de Os sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 157-188.
- DA LAMA ao caos. Intérprete: Chico Science e Nação Zumbi. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, 1994. 1 CD.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Edufff, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Eucliana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.
- HERMANN. *Caatinga*. São Paulo: Globo, 1998.
- HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- KOTHE, Flávio R. “Euclides da Cunha: sintoma do cânone brasileiro”. In: _____; NEVES, José Alberto Pinho; NOGUEIRA, Nícea Helena (orgs). *Euclides da Cunha: cem anos sem*. Juiz de Fora: Edufff/MAMM, 2011. p. 47-78.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. “Euclides: ruínas e identidade nacional”. FERNANDES, Rinaldo de (org). *O clarim e a oração: cem anos de Os sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 349-366.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. São Paulo: Objetiva, 2018.
- OLIVEIRA, Jô. *A guerra do reino divino*. São Paulo: Codecri, 1976.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- SHIKO. *Carniça e a blindagem mística, parte um: é bonito o meu punhal*. João Pessoa: Francisco Leite, 2020.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Resumo: Ao longo do século XX, do modernismo ao pós-modernismo, o sertão nordestino se configurou como palco sangrento das contradições da modernidade brasileira, da vanguarda ao atraso social.

Palavras-chave: Modernidade, ficção, cinema novo, histórias em quadrinhos.

Abstract: Through the 20th century, from modernism to postmodernism, the northeastern wilderness was configured as a bloody stage for the contradictions of brazilian modernity, from the vanguard to social backwardness.

Keywords: Modernity, fiction, cinema novo, comics.