UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA

MUNDO MÚLTIPLO:
Uma análise do romance histórico *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa

RINALDO NUNES FERNANDES

Orientadora
Profª Drª MIRIAM VIVIANA GÁRATE

Campinas, 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

RINALDO NUNES FERNANDES

MUNDO MÚLTIPLO:
Uma análise do romance histórico
La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras na área de Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof[a] Dr[a] Miriam Viviana Gárate

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP
2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Profª Drª Miriam Viviana Gárate – Orientadora

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

Profª Drª Heloisa Costa Milton

Profª Drª Enid Yatsuda Frederico

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Rinaldo Nunes Fernandes

e aprovada pela Comissão Julgadora em 13/06/2002.

200231147

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Fernandes, Rinaldo Nunes

F391m Mundo múltiplo: uma análise do romance histórico *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Miriam Viviana Gárate

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Vargas Llosa, Mario, 1936- La guerra del fin del mundo. 2. Literatura peruana – Sec. XX. 3. Brasil – História – Guerra dos Canudos, 1897. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

aos
meus pais, irmãos, amigos

à
Sandra

Agradecimentos

Agradeço à Prof[a] Dr[a] Miriam Viviana Gárate, pela orientação, aos colegas do DLCV (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) da Universidade Federal da Paraíba, pela liberação, e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de estudo que me foi concedida.

Agradeço ainda à Prof[a] Dr[a] Luciene Claudete Espíndola e a Vera Lúcia Lima da Silva, respectivamente chefe e secretária do DLCV, pelo profissionalismo e atenção nos meus dias de São Paulo.

SUMÁRIO

Introdução.....11

1. O NAMORO DAS PÁGINAS: AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA.....17
   1.1 – Literatura e história: a teoria dos gêneros e a mímese aristotélica demarcando fronteiras.....24
   1.2 - Hayden White e Paul Ricouer: confluências.....29
   1.3 – Walter Mignolo: duas políticas que são uma lógica e duas lógicas que são uma política.....39
   1.4 – A posição de um crítico e a de um historiador.....47
   1.5 – *Passeidade* e narrativa histórica.....54

2. O ROMANCE HISTÓRICO.....59
   2.1 - O romance histórico clássico.....60
      2.1.1 – A forma clássica do romance histórico: características básicas.....66
      2.1.2 – Questionando Lukács.....69
      2.1.3 – *La guerra del fin del mundo* em diálogo com o romance histórico clássico.....72
   2.2 – O romance histórico contemporâneo da América Latina.....74
      2.2.1 – Um percurso: do séc. XIX ao séc. XX.....75
      2.2.2 – A *reescritura da história* pelo romance contemporâneo.....84
      2.2.3 – *La guerra del fin del mundo* em diálogo com o romance histórico contemporâneo.....91

3. OS PERSONAGENS.....93
   3.1 – O Conselheiro.....96
   3.2 – Os seguidores do Conselheiro
      3.2.1 – Beatinho.....105

3.2.2 – João Grande.....109
3.2.3 – Maria Quadrado.....114
3.2.4 – Antônio Vilanova.....118
3.3 – O jornalista míope.....124
3.4 – O Coronel Moreira César.....127
3.5 – O Barão de Canabrava.....133
3.6 – Galileu Gall.....136

4. REBELDES DO VERÃO.....143
4.1 – Os vários pontos de vista do romance.....151
4.2 – O ponto de vista do Conselheiro.....157
4.3 – O ponto de vista de Galileu Gall.....192

5. OS DONOS DO CHÃO.....209
5.1 – O ponto de vista dos republicanos.....211
5.2 – O ponto de vista dos monarquistas.....226
5.3 – Um caso à parte: o ponto de vista do jornalista míope.....237
5.4 – Aspectos do narrador/autor implícito.....244

Considerações Finais.....249

Referências Bibliográficas.....253

RESUMO

Análise do romance histórico *La guerra del fin del mundo* (1981), do escritor peruano Mario Vargas Llosa, centrada nos personagens e nos vários pontos de vista. Num primeiro momento, há um quadro do debate sobre as relações entre Literatura e História. São apresentadas aqui, entre outras, as propostas de Hayden White, Paul Ricouer e Walter Mignolo. Em seguida, há uma abordagem da teoria do romance histórico de G. Lukács e da evolução (do séc. XIX ao séc. XX) do romance histórico hispano-americano. A tentativa é mostrar que *La guerra del fin del mundo* se vincula tanto à forma do romance histórico clássico (definida por Lukács) como à do romance histórico contemporâneo da América Latina. Por fim, há uma leitura de vários personagens e de cinco perspectivas do romance de Vargas Llosa – a do Conselheiro e seus seguidores, a do anarquista Galileu Gall, a dos republicanos, a dos monarquistas e a do jornalista míope. Neste último momento, há ainda uma avaliação do narrador e de sua relação com o autor implícito.

Palavras-chave: Vargas Llosa, Literatura Peruana, Brasil, História, Guerra de Canudos

ABSTRACT

Analysis of the historical novel *La Guerra del fin del mundo* (1981), by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, centered on the characters and on the various narrative points of view. In a first moment, we present a table in which the debate about the relations between Literature and History is shown. Among others, the proposals of Hayden White, Paul Ricouer, and Walter Mignolo are presented in this part. Following that, we approach the theory of the historical novel according to G. Lukács, and the evolution (from the 19th to the 20th century) of the Hispano-American historical novel. We attempt at showing that *La Guerra del fin del mundo* links up with both the form of the classical historical novel (as defined by Lukács) and that of the contemporary Latin American historical novel. In a third moment, we provide a reading of the various characters and of five perspectives of Vargas Llosa's novel – that of the Counselor and his followers, that of the anarchist Galileu Gall, that of the republicans, that of the monarchists, and that of the shortsighted journalist. Last of all, we evaluate the relationship between the narrator and the implicit author.

Keywords: Vargas Llosa, Peruvian Literature, Brazil, History, *Canudos* war.

**"Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro.
A História não iria até ali"**

(Euclides da Cunha, *Os sertões*)

INTRODUÇÃO

La guerra del fin del mundo é um romance importante na trajetória de Mario Vargas Llosa. Lançado em 1981, o livro trata da Guerra de Canudos, ocorrida em fins do séc. XIX (1896 a 1897) no sertão baiano. A guerra, que teve como desfecho a destruição, após quatro expedições militares, do arraial de Canudos pelo exército, é um dos principais episódios da história brasileira. Uma pergunta que qualquer leitor poderá fazer ao ter contato com o livro de Vargas Llosa é: por que o escritor, sendo peruano, teve interesse em tratar de um tema relacionado à realidade de um outro país?

Vargas Llosa afirma que o principal motivo foi, além do convite para escrever com Rui Guerra o roteiro de um filme sobre Canudos (filme que, por sinal, não chegou a ser concluído), o impacto que lhe causou a leitura de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

Nossa pesquisa, centrada sobretudo na análise dos personagens e dos vários pontos de vista do romance de Vargas Llosa, está distribuída em cinco momentos. Algo importante (em se tratando de Vargas Llosa, escritor tão meticuloso, que soube investigar a fundo o acontecimento histórico que retratou), e que certamente se encontra na base da pesquisa sobre o romance histórico, são as relações entre a literatura e a história. Assim, num primeiro momento, tratamos dessas relações partindo do debate teórico proposto, entre outros, por Hayden White e Paul Ricoeur (e trazendo Vargas Llosa como exemplo de escritor que, já a partir da gênese de *La guerra del fin del mundo*, demonstra ter uma consciência aguda dessas relações). O que estes dois teóricos têm em comum é o fato de tomarem a história como um tipo de discurso que se faz a partir de estratégias retóricas para, assim, se afirmar como narrativa. Antes de

situar um acontecimento histórico, tendo como base as evidências deste nos documentos – e por mais que essas evidências sejam reveladoras –, o historiador precisa fazer de sua narrativa algo "vivo" aos olhos do presente. Ele torna o discurso histórico, segundo Hayden White, um "artefato verbal" – como o é a literatura.

O entrecruzamento literatura e história, assim, se dá principalmente por uma via dupla que faz com que a literatura recorra à história e a história recorra à literatura para que se afirmem como discurso. Deste modo, as duas são formas de representação da realidade: a história um tipo de representação que se quer (notadamente a partir do séc. XIX) científica, baseada em dados/evidências que tentariam expressar uma "verdade" – a verdade do fato passado; a literatura um tipo de representação mais livre, trazendo o real e as possibilidades deste. Pode-se dizer, por um lado, que a literatura que imita o real torna-se um discurso que requer uma "imaginação objetiva", uma imaginação que não pode ser amplamente livre porque o ficcionista se sujeita àquilo que Paul Ricoeur chama de "coerção do verossímil" (que obedece a uma lógica parecida com a da "coerção da prova documentária", da qual o historiador se utiliza); a história, por outro lado, não representa a realidade sem também deixar de recorrer (o historiador) à intuição/imaginação, especialmente onde o documento falha, e ainda sem deixar de fazer do seu narrador alguém que não raro quebra as regras do jogo da objetividade e se deixa manifestar sentimental e/ou ideologicamente.

Num segundo momento de nossa pesquisa, situamos o debate sobre o romance histórico, gênero que se consolida no séc. XIX, com Walter Scott, atravessa o séc. XX e chega aos nossos dias como uma das principais vias do romance hispano-americano. O teórico que mais contribui para definirmos o romance histórico é Lukács. Uma de suas idéias básicas, desenvolvida em *O romance histórico*, de 1937, é a que atribui aos romances de Scott a presença de um herói "mediano" que surge de pressões históricas. Um herói feito pelos fatos – e não o idealizado/cultuado, a partir do qual se explica uma época e cujo modelo é o do romance de Alfred de Vigny. Para Lukács, o romance histórico de Scott traz sempre, como protagonista, um personagem fictício que serve para recriar o espírito de um período histórico. Um personagem que surge da essência mesma de uma época. Os personagens históricos estão como pano

de fundo da cena que os personagens fictícios compõem. A idéia é não se ater aos "grandes homens" que fizeram a História – mas tentar resgatar uma natureza do homem médio. Lukács mostra que Scott não constrói heróis nos extremos da sociedade – nem "grandes" nem "pequenos" homens.

Vargas Llosa, admirador de Flaubert e Victor Hugo, tem débito confessado com o realismo do séc. XIX, incluindo-se o romance histórico do período. Assim, fechando uma primeira parte da discussão, mostramos por que *La guerra del fin del mundo* tem relações com o romance histórico clássico (o definido por Lukács).

Ainda nesse segundo momento, tratamos um pouco da trajetória do romance histórico hispano-americano (do séc. XIX ao final do séc. XX). Vemos que, embora dialogando com o romance histórico clássico, o livro de Vargas Llosa também se inscreve naquilo que alguns críticos contemporâneos chamam de Novo Romance Histórico da América Latina. Este novo romance, conforme Fernando Ainsa, traria as seguintes características: 1) o questionamento do discurso historiográfico oficial, sobretudo da sua legitimidade; 2) a quebra da "distância épica" – traço do romance histórico tradicional –, para fazer com que a hierarquia distante e absoluta do passado seja integrada ao presente; 3) a desconstrução, a partir desse rompimento da "distância épica", dos mitos constitutivos da nacionalidade; 4) o aproveitamento minucioso de documentos na composição romanesca ou, pelo contrário, a construção de um tipo de texto que se manifesta como modalidade de discurso histórico mas que, na verdade, é produto de pura imaginação; 5) a superposição de tempos diferentes; 6) a multiplicidade de pontos de vista, impedindo o acesso a uma verdade histórica; 7) a variedade expressiva, na qual cada autor imprime uma marca estilística própria; 8) a preocupação com a linguagem na utilização de diversas formas expressivas – como o arcaísmo, o pastiche e a paródia – para reconstruir e desmitificar o passado; e 9) a "imitação" (pastiche) de um outro romance e/ou obra de referência.

La guerra del fin del mundo dialogo com esse novo romance, entre outras coisas, porque várias vozes descrevem/interpretam os acontecimentos de Canudos (a multiplicidade de pontos de vista apontada por Ainsa), porque tem como ponto de partida uma outra obra (*Os sertões*). Além disso, é um romance que de certo modo

problematiza as versões oficiais da guerra, propondo uma outra leitura de Canudos (leitura que por sinal aparece em algumas declarações do próprio Vargas Llosa): a que vê a guerra como um modelo dos "fanatismos" que historicamente reinaram (até recentemente, com os embates, em vários países, entre a extrema-direita e a extrema-esquerda) na América Latina.

No debate sobre o antigo e o novo romance histórico da América Latina nos servimos, além de Fernando Ainsa, de ensaístas como Mireya Camurati, Alexis Márquez Rodríguez e Seymour Menton.

Num terceiro momento de nossa pesquisa, analisamos aqueles que julgamos ser os principais personagens do romance: o Conselheiro e seus seguidores (Beatinho, João Grande, Maria Quadrado, Antônio Vilanova), o jornalista míope, o Coronel Moreira César, o Barão de Canabrava e Galileu Gall. A idéia é tomá-los como tipos histórico-sociais (Lukács) e/ou personagens que, independente de serem inventados ou parcialmente copiados, metaforizam uma "realidade matriz" (Antonio Candido).

Num quarto e quinto momentos, vemos como no romance os fatos da Guerra de Canudos são, efetivamente, narrados/interpretados a partir de vários pontos de vista. Esses momentos correspondem aos capítulos *Rebeldes do verão* (em que examinamos o ponto de vista do Conselheiro e seus seguidores e o de Galileu Gall) e *Os donos do chão* (em que abordamos o ponto de vista dos monarquistas e o dos republicanos). O jornalista míope (que, num primeiro momento, adota o ponto de vista de monarquistas/republicanos e, num segundo, terminada a guerra, buscando resgatar a "verdade" dos fatos, adota de certa forma o dos canudenses) é visto como um caso à parte. Fechando este último capítulo, fazemos uma avaliação do narrador e de sua relação com o autor implícito.

Críticos e estudiosos hispano-americanos que nos auxiliam em vários desses momentos são, além dos já citados, Antonio Cornejo Polar, Carlos Meneses, Patrícia G. Montenegro, José Miguel Oviedo, Ángel Rama, Carlos Henderson e Sara Castro Klaren.

É certo que outras abordagens do romance de Vargas Llosa poderiam ser feitas. Privilegiamos essas, a de situá-lo na evolução do gênero (romance histórico); a de ver que seus personagens – tanto os fictícios como os históricos – refletem bem os acontecimentos, metaforizando uma "realidade matriz"; e a de considerar a multiplicidade de pontos de vista (que impede o acesso a *uma verdade* sobre a Guerra de Canudos) como um fator importante do livro (e que o situa numa rica linhagem do romance contemporâneo). No que diz respeito a este último aspecto, ao tratarmos mais detalhadamente da ideologia de tipos e grupos sociais, mostrando os seus pontos de contato e de afastamento, nossa intenção é tentar contribuir, entre outras coisas, para o entendimento da natureza dos "fanatismos" do romance.

Escalemos então o (Belo) Monte de Vargas Llosa.

1.

O namoro das páginas: as relações entre Literatura e História

Ao escrever *La guerra del fin del mundo* tendo como ponto de partida *Os sertões*, é certo que Mario Vargas Llosa, assim como Euclides da Cunha, teve a preocupação de fazer história. O escritor peruano, com efeito, fez uma leitura criteriosa do texto de Euclides, reuniu uma série de informações sobre os acontecimentos de Canudos, esteve no sertão baiano conversando com as pessoas, vendo a paisagem, sentindo o clima, tocando nas rochas, tropeçando no barro ressequido das escarpas — e tudo isso para juntar o máximo possível de material para o seu romance. Como um historiador, Vargas Llosa foi primeiro às fontes e, documentado, escreveu a sua narrativa.

Essa preocupação do escritor peruano de se documentar para escrever o romance talvez deixe algumas perguntas para o leitor do seu livro: afinal, isto é realidade ou, se não é, tem quanto de ficção? Se o romance está relendo Canudos, tomando como base Euclides da Cunha e outras fontes documentais, essa releitura é também legítima? A ficção também é história? Sem dúvida que, mais tarde, teremos que tentar dar aqui uma resposta a essas questões. De imediato, o que é importante reconhecer é que no processo de construção de *La guerra del fin del mundo* houve toda uma preocupação de Vargas Llosa em não apenas ficcionalizar, mas também inserir o acontecimento histórico na sua narrativa. Essa busca do factual, daquilo que efetivamente ocorreu no passado, por outro lado, não significa dizer que Vargas Llosa utilizou os documentos que juntou da mesma forma que um historiador. Diferentemente deste último, o escritor teve a liberdade de pôr a imaginação no seu relato, de transfigurar o acontecimento histórico, fazendo de sua narrativa um *mito*. Mito aqui no sentido mais simples do termo, no de que a narrativa ficcional é uma forma de fantasia, de lenda do real.

Se o escritor de ficção trabalha com o que poderia ter acontecido, com o provável, e o historiador com o que aconteceu (Aristóteles), é evidente que há um tanto de fantasia na narrativa do que poderia ter acontecido. Também é evidente que, dependendo do escritor e/ou da filiação literária, a imaginação tem um grau maior ou

menor de liberdade em relação ao real. Os escritores que se inserem na tradição realista — como é o caso de Mario Vargas Llosa, que sofreu forte influência de narradores do séc. XIX, notadamente de Flaubert e de Victor Hugo —, esses escritores tendem, naturalmente, a estar mais colados à realidade histórico-social. Mas, mesmo estando próximos à realidade, eles transfiguram-na, tentando estabelecer um outro tipo de percepção, diferente daquela do historiador. Diferente porque, nessa transfiguração do real — que é de maior ou de menor grau, repita-se —, o ficcionista está captando potencialidades desse mesmo real. É que a ficção realista é como que o real *com suas possibilidades*. Ela alarga o real para dar um sentido às potencialidades dele. Sendo assim, a percepção que o ficcionista tem da história não é mentirosa, mas uma *outra* percepção que não a do historiador e que, em certos casos, pode ser tão ou mais verdadeira do que a deste.

Mario Vargas Llosa, em alguns depoimentos, revela detalhes significativos de sua preocupação em se documentar para escrever *La guerra del fin del mundo*. Em entrevista a José Miguel Oviedo, por exemplo, diz que a idéia da sua pesquisa sobre Canudos surgiu a partir de uma proposta da Paramount para que ele escrevesse o roteiro de um filme com o cineasta brasileiro Rui Guerra. Foi nesse momento que chegou às suas mãos o livro de Euclides da Cunha, que nunca tinha lido e que o deixou entusiasmado:

> Hace ya algunos años, recibí en Barcelona una llamada telefónica desde París. Era Christian Ferry, por entonces el jefe de la Paramount en Francia. Me contó que estaba en París un cineasta brasileño, Rui Guerra, quien andaba buscando un guionista para una película que esa compañía iba a producir y que, como Rui había leído mis libros y le gustaban, pensaba que podía trabajar con él en este proyecto como co-guionista. Me pidió que, si la idea me interesaba, tomara un avión y me fuera a París al día siguiente. Bueno, fui a París, vi allí dos películas de Rui, que no conocía: *Os fuzis*, que me gustó mucho, y *Sweet Hunters*, filmada en Bretaña, que me encantó. Además, Rui me cayó muy bien, hicimos buena relación desde un principio y entonces acepté la propuesta. Rui Guerra quería hacer una película con

> una historia que estuviese situada en la rebelión de Canudos, sobre la que yo no sabía una palabra. Él me proporcionó algunas informaciones sobre el asunto, y me ofreció darme, en el lapso de los seis meses que iba a durar el trabajo, toda la bibliografía sobre Canudos que pudiese reunir. A los pocos días empezaron a llegarme los libros, y el primero que leí me deslumbró: *Os sertões* de Euclides da Cunha. Es una maravilla desde el punto de vista literario, como construcción épica, y particularmente me fascinó el mundo de Canudos, el mundo del Consejero, y la extraordinaria coincidencia de fuerzas de tipo tan distinto que configuraron este suceso histórico. A los pocos meses llegó Rui a Barcelona y empezamos a trabajar juntos la historia. Esto me tomó cuatro o cinco meses y tras muchas conversaciones — que a veces fueron discusiones muy ardorosas — y de intensa labor, de la mañana a la noche, terminamos un guión que se llamó primero *La guerra particular* y luego *Los papeles del infierno*, que la Paramount debía filmar (...). Y que nunca llegó a filmar.[1]

Vê-se, por esse depoimento, que o escritor peruano, antes de produzir o roteiro com Rui Guerra, percorre um caminho um tanto árduo. Todo o seu trabalho, em que há sempre uma preocupação de reconstituir com detalhes os fatos de Canudos, não obteve inicialmente êxito, já que o filme não foi produzido. Mas o roteiro (e a pesquisa que o envolveu) deu suporte para a criação posterior do romance:

> Al terminar la historia, yo me sentí algo frustrado porque había quedado totalmente impresionado con todo este material, por el episodio que servía de marco a la historia misma y que en nuestra versión no llegábamos a tocar, pues por razones prácticas era imposible filmar toda la rebelión que tuvo una magnitud enorme, como que fue una guerra civil que duró más de un año. Sentíamos que nos habíamos quedado en la periferia de la rebelión, en parte porque un guión siempre tiene unas limitaciones de tiempo y de espacio que nos obligaron a recortar mucho el argumento que teníamos. Hubo un intento de filmación que me obligó a ir a la República Dominicana a revisar el guión y a renovarlo ligeramente. Pero no pasó de allí. Es a partir de ese esqueleto de historia que comencé a escribir la novela. Desde esa

[1] OVIEDO, José Miguel. "Vargas Llosa habla de su nueva novela" (entrevista). In: *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1981, p. 307-308.

> época tuve, si no la idea, la tentación de hacerlo: adivinaba que allí había la posibilidad de un desarrollo novelesco.[2]

Note-se que Vargas Llosa fica "impressionado" com a riqueza do material que havia recolhido sobre os acontecimentos de Canudos — e aí é acionado o romancista para construir uma obra que desse expressão mais significativa a esse material, já que o roteiro tinha ficado na periferia dos fatos pela dificuldade de a guerra ser filmada em toda a sua extensão. Numa outra entrevista, agora concedida a Ricardo Setti, Vargas Llosa deixa ainda mais claro o processo de construção de *La guerra del fin del mundo*. Sobre o contato inicial com *Os sertões*, diz:

> Comecei a documentar-me, a ler e uma das primeiras coisas que li em português foi *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Para mim, foi uma das grandes experiências da minha vida de leitor. Foi como ter lido, quando garoto, *Os três mosqueteiros*, ou, já adulto, *Guerra e paz*, *Madame Bovary* ou *Moby Dick*. Foi realmente o encontro com um livro muito importante, com uma experiência fundamental. Um deslumbramento, realmente, um dos grandes livros que já se escreveram na América Latina (...). Creio que ele vale por muitas coisas, mas sobretudo porque é como um manual de latino-americanismo, quer dizer, neste livro se descobre primeiro o que *não* é a América Latina. A América Latina não é tudo aquilo que nós importávamos. Não é tampouco a Europa, não é a África, nem é a América pré-hispânica ou as comunidades indígenas — e ao mesmo tempo é tudo isso mesclado, convivendo de uma maneira muito áspera e difícil, às vezes violenta. E de tudo isso resultou algo que muito poucos livros antes de *Os sertões* haviam mostrado com tanta inteligência e brilho literário. Ou seja, creio que a pessoa a quem eu realmente devo ter escrito *A guerra do fim do mundo* é Euclides da Cunha.[3]

---

[2] Idem, ibidem, p. 308.
[3] SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 38-39.

Nesse momento, além do livro de Euclides, Vargas Llosa lê ainda muitos outros textos: "Eu li muitas coisas. Creio ter lido praticamente tudo o que se escreveu até então sobre a Guerra de Canudos" (p. 39). E esse material só pôde ser recolhido com a colaboração de pessoas próximas ao escritor:

> No começo, era muito difícil conseguir material. Mas tive ajuda de tanta gente, que você não pode nem imaginar. Uma dessas pessoas foi Alfredo Machado [presidente da Editora Record]. Você não sabe o trabalho que Alfredo Machado, que nem sequer é meu editor, se deu para me ajudar. Ele mandou copiar centenas de páginas de artigos, às vezes de livros inteiros que só havia em bibliotecas do Brasil, e as fez chegar a minhas mãos. Fiquei também imensamente agradecido a minha amiga Nélida Piñon, que também me ajudou muito. E depois, houve alguns historiadores brasileiros fundamentais, como, por exemplo, o professor José Calazans, de Salvador, que é provavelmente a pessoa viva que mais sabe a respeito de Canudos, e quem poderia realmente escrever o livro definitivo sobre Canudos. Ele também foi de uma generosidade incrível quando estive na Bahia, me abriu sua biblioteca. Bem, a todo mundo eu explicava que não estava escrevendo um romance fiel à história, mas que queria realmente conhecer a história para, digamos, mentir com conhecimento de causa (p. 40).

Talvez seja de propósito, neste caso, a ligação que o romancista faz de ficção com mentira. Na verdade, ele procura se documentar para *ficcionalizar* a história — e não para *mentir*.[4] De qualquer modo, essa preocupação em conhecer, com o rigor de um historiador, o que aconteceu para "mentir com conhecimento de causa" leva-o ainda a outras fontes fundamentais:

> Além disso, quando estive na Bahia, trabalhei muitíssimo no Arquivo Histórico, lendo a imprensa da época, teses universitárias... E, finalmente,

[4] À frente, veremos a diferença que Walter Mignolo estabelece entre "ficção" e "mentira".

> passei o último ano de trabalho em Washington, no Wilson Center, onde estive como *fellow* escrevendo *A guerra do fim do mundo*. E para mim, por falar nisso, a Biblioteca do Congresso, em Washington, foi algo importantíssimo, porque ali encontrei coisas que não conseguira encontrar em bibliotecas brasileiras. Lembro-me sempre de um jornal que foi um dos que mais intoxicou a opinião pública e a sociedade brasileira [contra Canudos], *O jacobino*. Desse jornal, eu não encontrei mais do que um único exemplar na Bahia. Pois bem, a Biblioteca do Congresso tinha a íntegra da coleção, e eu pude lê-la no Wilson Center em microfilmes, sem problemas (p. 41).

E o escritor, para ser fiel ao cenário descrito por Euclides, para conhecer de perto o sertanejo e, assim, construir mais à vontade os seus personagens, viaja ao interior da Bahia:

> Eu tive a sorte de que Jorge Amado, que estava fora do Brasil na ocasião, me recomendasse a uma pessoa que foi muito importante para mim: Renato Ferraz. Ele havia sido diretor do Museu da Bahia, tinha estudado Antropologia mas, cansado da cidade, se retirara para o sertão e vivia em Esplanada, na Bahia, onde continua até hoje. Renato foi valiosíssimo para mim porque aceitou acompanhar-me durante todo um mês de viagem, conhece o sertão como a palma de sua mão e tinha o tipo de conhecimento de que eu mais necessitava. É o homem que sabe o nome do último galho, arbusto, animalzinho e inseto do sertão. E, além do mais, tem uma capacidade de comunicação extraordinára com a gente do sertão. Então foi muito fácil, através dele, falar com camponeses, vaqueiros, párocos, cantadores ambulantes, agricultores (...). Não sei com quantas pessoas falei, mas foram dezenas e dezenas. Não fazíamos outra coisa a não ser ir de povoado em povoado. Percorremos os 25 pequenos povoados onde se diz que o Conselheiro esteve. E talvez para mim o dia mais emocionante da minha vida — creio que jamais senti tamanha emoção — foi quando cheguei com Renato não a Canudos — porque Canudos está hoje no fundo de uma grande represa — mas ao cerro que foi cenário da grande batalha da guerra, onde está a cruz que ficava na igreja de Canudos. Ela foi plantada ali, e ainda está cheia de estilhaços de bala. Você não sabe o que foi para mim chegar ali. Eu estava há dois anos trabalhando nisso, e era como se minha fantasia se estivesse materializando. Até ali, o trabalho de escrever tinha sido angustiante. Mas dali até terminar o livro, que foram mais dois

> anos, trabalhei com enorme entusiasmo, dez, doze horas por dia. Como digo, por razões assim é que esse livro é para mim tão especial (p. 42).

Chama a atenção nesse depoimento de Vargas Llosa, além do seu profundo interesse em conhecer as gentes e o cenário da guerra, o quanto a ficção do autor de *Conversación en La Catedral* deve à realidade enquanto impulso criativo. Ele estava já há dois anos trabalhando no romance — um trabalho árduo, angustiante. Ao se deparar com a realidade do sertão baiano, ao tratar dela *in loco*, além de sentir como que a sua fantasia "se estivesse materializando", ganha um novo fôlego e, nos dois anos seguintes, passa a trabalhar "dez, doze horas por dia" — tamanho é o entusiasmo que a realidade do cenário da guerra lhe proporcionou. Ou seja, aquilo que era angústia torna-se fruição.

Portanto, nessas pistas do processo criador de *La guerra del fin del mundo*, percebe-se o quanto Vargas Llosa se empenhou — talvez mais do que muitos historiadores — em obter os documentos para embasar a sua narrativa. O cuidado em investigar o acontecimento histórico de Canudos; em conversar com os moradores da região; a busca de elementos do ambiente onde a guerra ocorreu — são preocupações efetivas com a realidade dos fatos. Mas, perguntamos, até que ponto esse resgate da história pela literatura pode engrandecer uma e outra? A literatura que se mistura à história tem qual intenção? Ser um apêndice da disciplina histórica? Ser uma *outra* leitura, talvez menos rigorosa, sem os métodos próprios da disciplina histórica, mas de qualquer modo uma leitura enriquecedora do passado? Tentar responder essas questões é com que nos ocuparemos agora.

1.1 – LITERATURA E HISTÓRIA: A TEORIA DOS GÊNEROS E A MÍMESE ARISTOTÉLICA DEMARCANDO FRONTEIRAS

O passo inicial na comparação da literatura com a história deve ser dado no sentido de tentarmos entender a natureza discursiva das mesmas, procurando, por um lado, estabelecer diferenças e, por outro, possíveis semelhanças entre esses tipos de discurso. No que diz respeito à literatura, podemos nos valer da teoria dos gêneros para tentar conceituar, com algum critério, o que é a sua natureza. Talvez a teoria dos gêneros não possa dar conta de certos textos, notadamente da modernidade — em que há, deliberadamente ou não, mistura de gêneros —, mas é certo que ela ainda nos auxilia na decifração do que venha a ser o discurso literário.

Anatol Rosenfeld chama a atenção para o fato de que, embora tenha sido contestada através dos tempos, a teoria dos gêneros literários continua válida. Ela é um tanto artificial e não deve ser vista como um "sistema de normas", mas como uma conceituação que dá conta das "arquiformas" ou das formas literárias que permaneceram ao longo da história. E essas "arquiformas" (os gêneros propriamente dito) não são puras:

> Por mais que a teoria dos gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.[5]

Daí Rosenfeld dizer que há um "significado substantivo" dos gêneros (o gênero que predomina num texto literário) e um "significado adjetivo" (traços estilísticos de outro

[5] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 16. Ver, em especial, a parte I ("A teoria dos gêneros").

gênero presentes no texto). Assim, por exemplo, não há romance (que é do gênero épico ou narrativo) que não contenha algum traço lírico ou dramático; não há poema lírico que não traga alguma marca épica ou mesmo dramática; e não há texto dramático que não incorpore elementos épicos ou ainda líricos. Dizendo melhor: num romance, o que predomina é o narrativo (significado substantivo), embora haja componentes líricos ou dramáticos (significado adjetivo); numa canção, é o lírico que prevalece (significado substantivo), sendo que o narrativo ou o dramático também ocorrem (significado adjetivo), etc.

Rosenfeld aponta ainda as características principais dos três gêneros. Assim, a lírica é o texto em que uma voz central exprime estados interiores, disposições anímicas — não havendo, por isso, uma configuração mais visível de personagens; há nela a presença de ritmo, musicalidade; é acentuada a carga conotativa das palavras; e torna-se mais perceptível do que nos outros gêneros a tentativa de fusão sujeito (*eu* lírico) e objeto (referente). A épica, por sua vez, exige a presença de um narrador que descreve acontecimentos ou eventos; nesses acontecimentos, há a configuração de personagens; a linguagem é mais denotativa; e há — em relação à lírica — um maior distanciamento entre sujeito e objeto. Por fim, a dramática é a obra dialogada que traz personagens atuando por si, com ausência de narrador (este aparece apenas nas rubricas ou marcações textuais); é representada no palco por atores que se exprimem através da voz e gestos.

São essas, portanto, em linhas gerais, as formas (ou "arquiformas") que a literatura assumiu no tempo. Acrescente-se a elas a *ficcionalidade* como um outro elemento que ajuda a compreender o caráter do literário.

Por sua vez, a história pretende-se uma ciência, com métodos próprios, que busca ler/entender o passado. Ela é uma narrativa desse passado, do real ocorrido, sendo que o documento é a fonte necessária a que o historiador recorre para construir a sua narrativa. Os documentos são de várias formas (textos escritos, relatos orais,

histórias de vida, etc.) e sem eles não há história, não há reconstituição do passado. O discurso histórico, por outro lado, se reconstrói permanentemente para, assim, *ampliar*, *confirmar* ou até mesmo *negar* o passado. Do mesmo modo que a literatura, a história é uma representação do real — só que pretensamente científica e buscando sempre a sua verdade nos documentos. A verdade da história está nas fontes encontradas, sobre as quais o historiador elabora a sua narrativa.

Ora, quando nos deparamos com um texto como *La guerra del fin del mundo*, em que o escritor, à maneira de um historiador, pesquisa um acontecimento numa vasta documentação e o produto da sua investigação ganha corpo no seu romance, é de se perguntar até que ponto a literatura, em certos casos, também não adota critérios muito próximos daqueles da história enquanto disciplina — critérios, por assim dizer, *científicos* — para se aproximar da verdade dos fatos. É certo que, em alguns casos, há uma metodologia muito parecida. O ficcionista, assim como o historiador, se apodera de informações significativas. No entanto, o produto da narrativa do ficcionista é diferente do produto da narrativa do historiador. Aquilo que há de imaginação imbricado num romance muda o sentido da narrativa que, como a do historiador, se quer fiel aos fatos. Isto porque o ficcionista, alterando situações, acrescentando personagens ou acontecimentos, dando atributos irreais a pessoas reais, termina por promover uma leitura diferente da do historiador. A leitura do historiador se pretende subordinada aos fatos; a do ficcionista transborda os fatos, forçando um outro tipo de percepção dos mesmos. A perspectiva do ficcionista é sempre a de ir *além dos fatos*,[6] captando as possibilidades ou potencialidades deles. Isto não deixa de enriquecer a(s) leitura(s) do real. E é também a forma específica de a literatura representar o real.

A descrição que Mario Vargas Llosa faz de Canudos, embora ficcional, não deixa de situar o fato histórico relatado por Euclides da Cunha. O romance está repleto de

---

[6] É evidente que o ficcionista pode também ficar *aquém dos fatos*, mas o sentido que queremos dar aqui é o que Alfredo Bosi apresenta (e que veremos mais à frente) na sua noção de ficção como uma abordagem do que poderia ter acontecido que, por isto mesmo, inclui o que aconteceu.

informações sobre a guerra, sobre os personagens reais que participaram dela, sobre a paisagem do sertão baiano, mas tudo em mistura com outros episódios e personagens criados pelo escritor. Há um nítido aproveitamento da ação narrada por Euclides da Cunha no texto de Vargas Llosa. Só isto já valeria como fonte de informação, como forma de conhecimento de vários lances da guerra. Contudo, o romancista vai além do aproveitamento do relato de Euclides — e termina propondo uma interpretação não só dos fatos de Canudos, mas também (veremos) da própria realidade da América Latina. Vargas Llosa usa a ficção para empreender uma leitura da história.

Por outro lado, é sempre bom ter em mente, para se começar um debate mais profundo sobre as relações entre literatura e história, algumas noções que compõem o texto da *Poética*[7], de Aristóteles. Sabe-se que é muito cara a Aristóteles a noção de verossimilhança, sem a qual não haveria mímese (imitação) em poesia. A poesia (Aristóteles tem em mente os modelos da tragédia, da epopéia e da comédia) é uma totalidade que não corresponde a acontecimentos reais ou históricos, mas a acontecimentos possíveis. A totalidade/unidade da poesia torna-a mais universal do que a história, que trata do particular. A unidade da poesia compreende uma ação completa (um todo com começo, meio e fim). Ação essa que, sendo de um acontecimento possível, deve ter conexão causal para atingir um efeito (catarse). A verossimilhança é que torna esse todo (que em Aristóteles podemos chamar de mímese ou mito) persuasivo. Ela é que faz a ficção funcionar — pela lógica interna que confere ao texto poético.

Aristóteles, com sua teoria da mímese, é o primeiro a mostrar que a literatura é forma (os meios e os modos da imitação) e conteúdo (os objetos da imitação). É o primeiro a mostrar que a literatura é autônoma em relação ao real, ao mesmo tempo que se submete a esse mesmo real (os objetos da imitação poética são sempre *homens em ação*, para nos possibilitar um conhecimento advindo principalmente do *reconhecimento*

---

[7] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

das situações tratadas na obra). Com Aristóteles aprendemos que a literatura é sempre *imitação criativa*.

A literatura é imitação criativa porque se submete ao real, imita-o, mas também inventa em cima dele. O real, portanto, *está* em toda imitação. Assim como a invenção. E o sentido que Aristóteles dá ao possível (ao que poderia ter acontecido) é indissociável do sentido de persuasão. O possível, para ele, deve ser persuasivo. Daí a verossimilhança aristotélica estar bem perto da nossa percepção do real. Já a história é tida como relato do que aconteceu. Neste caso, não caberia a imitação criativa — mas a descrição do fato. O real limpo de imaginação.

Mas vejamos como o debate se situa em autores mais recentes (alguns deles em diálogo, aberto ou tácito, com Aristóteles).

1.2 – HAYDEN WHITE E PAUL RICOUER: CONFLUÊNCIAS

Hayden White[8] entende que a história é uma narrativa entre outras. O historiador tem como tarefa mais importante produzir uma versão plausível do passado. De algum modo, ele cria um passado. Daí a idéia de White de que a obra histórica é um artefato verbal — como o é a obra literária. A narrativa historiográfica, para ele, é artefato verbal na medida em que tenta ser um *modelo* de compreensão de acontecimentos passados. As *formas* da narrativa historiográfica têm mais a ver com a literatura do que com a ciência. E o conteúdo da história pode ser encontrado como, de algum modo, inventado pelo historiador.

---

[8] WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1995. (Col. Ponta, v. 4). Ver, em especial, a introdução e as partes I e II.

Hayden White, neste ponto, põe a questão de que todo relato histórico está a serviço do fato examinado. Haveria uma correspondência forte entre a construção narrativa e o acontecimento de que o historiador trata. Isto é que garantiria a verossimilhança do relato, o seu poder de persuasão — e o faz passar por *verdadeiro*. É o mesmo que ocorre com uma narrativa literária. White, com isso, tenta combater uma concepção de história — em especial, a história positivista do séc. XIX — que apostaria em critérios científicos fechados, tomando como modelo os métodos das ciencias naturais. Nesse sentido, história é, para ele, mais literatura do que ciência.

A preocupação de Hayden White em ver a obra histórica como estrutura narrativa que se quer um modelo do passado faz o ensaísta propor uma teoria dos tropos. A tropologia de White, assim, se baseia na hipótese de que o discurso histórico se funda num duplo movimento: 1) a fidelidade ao passado (a partir dos documentos de que o historiador dispõe); 2) a utilização de uma *forma* para dizer esse passado (ou a armação de uma intriga apropriada a esse passado). Isto significa dizer que o historiador, antes de fazer a sua narrativa/interpretação de um fato, seleciona e agrupa os documentos disponíveis de uma *certa* maneira. Ou seja, configura os acontecimentos de antemão, desenha itinerários. Essa armação de um enredo seria uma operação poética. Entrariam nela, de algum modo, componentes imaginários — ou, pelo menos, arbitrários. Se a obra histórica é uma representação do passado, a armação da intriga, repita-se, é uma representação de antemão desse passado.

Nesse trabalho de armação da intriga, o historiador se valeria, segundo White, dos tropos da retórica clássica (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) para produzir uma narrativa mais eficaz. A busca desses elementos retóricos — próprios da literatura — pelo historiador serve para enriquecer o sentido do acontecimento histórico. Serve para preservar esse sentido. Utilizando-se desses recursos retóricos, o historiador faz mais *viva* a sua narrativa, já que a função dos tropos é mesmo dar ao pensamento mais vivacidade, energia; às vezes, imprimir mais graça, beleza ao enunciado. O historiador constrói a sua obra juntando, por um lado, os elementos retóricos que governam a sua

narração/exposição dos fatos, e, por outro lado, a lógica que comanda as suas deduções, as suas conclusões, numa palavra, as suas explicações desses mesmos fatos. O historiador, portanto, usa retórica e lógica no seu discurso. Ou seja, ele narra, expõe o fato e, ao narrar, se utiliza da retórica para que a sua argumentação surta um melhor efeito. A sua descrição do fato é de caráter narrativo, utilizando-se da retórica; a sua explicação é de caráter argumentativo/dedutivo, valendo-se da lógica.

A retórica, assim, imbricando-se na narração e funcionando a favor da explicação dos fatos, constitui, em historiografia, uma peça-chave para que esses fatos passem por verdadeiros. Hayden White, com isso, tenta estabelecer o princípio básico do que chama de "imaginação histórica". Tenta mostrar o lado ficcional da historiografia, o quanto é intercambiável a elaboração romanesca e a historiográfica:

> Os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). Vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros. Não podemos distinguir com facilidade entre eles, em bases formais, a menos que os abordemos com pré-concepções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa.[9]

Tanto a ficção como a historiografia visam a uma *coerência* (algo que, em termos de narrativa literária, aponta para a lógica interna produzida pela verossimilhança). Essa coerência é que confere plausibilidade ao relato. E ambas, ficção e historiografia, visam ainda *corresponder* à realidade:

---

[9] _____. "As ficções da representação factual". In: *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 137-38. (Col. Ensaios de Cultura, v. 6).

> O escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da "realidade". O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos "real" do que o referido pelo historiador. Não se trata, pois, de um conflito entre dois tipos de verdade (que o preconceito ocidental com relação ao empirismo como única via de acesso à realidade nos impingiu), de um conflito entre a verdade de correspondência, de um lado, e a verdade de coerência, de outro. Toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência, quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do "modo como as coisas *realmente* aconteceram". Pois o preconceito empirista é reforçado pela convicção de que a "realidade" é não só perceptível como coerente na sua estrutura. Uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência, lógica ou estética, que as ligue entre si. Da mesma forma, toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser "adequada" como imagem de alguma coisa que está além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo (p. 138).

É bom atentar para o que White diz aí sobre os modos como a ficção e a historiografia apresentam uma visão de mundo. O romancista apresenta uma imagem da realidade "de maneira indireta" e "mediante técnicas figurativas", enquanto que o historiador busca fazer isso "diretamente" e "registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos". E a imagem da realidade apresentada pelo romancista remete "a algum domínio da experiência humana que não é menos *real* do que o referido pelo historiador". É bem o caso da ficção realista, incluindo-se nesta o romance histórico. Em *La guerra del fin del mundo*, por exemplo, as imagens do episódio de Canudos não seguem tanto o modelo historiográfico de seguir detalhe por detalhe o acontecimento e

de compor uma imagem mais ou menos linear dele. O romancista representa os acontecimentos de forma fragmentada, moldando espaços e biografias paralelas (mais ou menos fiéis aos personagens históricos; às vezes, puramente inventadas), mas, ao final, monta um quadro que almeja corresponder à realidade dos fatos. E o mais importante: o romancista resgasta esse "domínio da experiência humana" que foi a guerra no sertão baiano.

O que White quer mostrar com isso é que tanto a ficção como a historiografia são *cognitivas* nos resultados — pois, sendo tipos de representação da realidade, possibilitam uma imagem, um conhecimento desta. Daí ele chamar a atenção para o que há de ficção em toda representação do mundo que se quer realista (a da historiografia) e o que há de realidade em toda representação que se propõe fictícia (a do romance):

> Quer os eventos representados num discurso sejam interpretados como partes diminutas de um todo molar, quer como possíveis ocorrências dentro de uma totalidade perceptível, o discurso tomado na *sua* totalidade como imagem de alguma realidade comporta uma relação de correspondência com aquilo *de que* ele constitui uma imagem. É nesse duplo sentido que todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios. E isto vale também para o discurso mais lúcido e aparentemente mais expressivo, para a poesia tanto quanto para a prosa e até para aquelas formas de poesia que parecem querer iluminar apenas a própria "escrita". Neste aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica (p. 138).

Hayden White, em síntese, reconhece que, nos fins, literatura e história são tipos de narrativa que nos possibilitam uma imagem do real, nos dão um entendimento dele; e, nos meios, são imitação ou representação desse mesmo real (já que "todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios"). E se a sua teoria

mostra muito bem o que há de literatura na história, é certo que ele fica devendo uma avaliação mais profunda do que há de história na literatura.[10]

Já Paul Ricoeur, num percurso parecido com o de Hayden White, mas acrescentando algumas outras questões, entende por entrecruzamento da história com a literatura "a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra".[11] Ou seja, as duas narrativas, a histórica e a literária, seguindo caminhos ou "intencionalidades" diversas, em determinado ponto se cruzam para poder se efetivar. Para poder *dizer*. E isto ocorre não só por uma questão de método para traçar a imagem de um tempo, mas também pelo que é intrínseco a cada uma dessas narrativas. O ensaísta, assim, quer nos fazer ver que a concretização das intencionalidades "só é atingida na medida em que, por um lado, a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo" (p. 316). É em torno desse princípio que Paul Ricoeur vai discutir o que chama de *ficcionalização da história* e de *historicização da ficção*.

A ficcionalização da história apresenta duas modalidades. A primeira diz respeito ao fato — já referido por Hayden White — de que a história imita em sua escrita os tipos

---

[10] A preocupação de Hayden White em avaliar mais os elementos retóricos da história aproxima-o de uma visão que neutraliza o referente na escrita histórica. Sobre esta questão, Paul Ricouer diz: "Dando ênfase quase que exclusivamente ao *procedimento* retórico, corremos o risco de ocultar a intencionalidade que *atravessa* a 'trópica do discurso' na direção dos acontecimentos passados. Se não restabelecêssemos esse primado da intenção referencial, não poderíamos dizer, com o próprio Hayden White, que a competição entre configurações seja ao mesmo tempo uma 'competição entre figurações poéticas rivais daquilo em que o passado pode ter consistido" (...). Gosto da fórmula: 'Só podemos conhecer o efetivo (*the actual*) contrastando-o ou comparando-o com o imaginável"(...). Se essa fórmula deve conservar todo seu peso, é preciso que a preocupação de 'reconduzir a história às suas origens na imaginação literária' (...) não leve a dar maior valor à potência verbal investida em nossas redescrições do que às *incitações* à redescrição que vêm do próprio passado. Em outras palavras, é preciso que uma certa arbitrariedade tropológica não faça esquecer a espécie de pressão que o acontecimento passado exerce sobre o discurso histórico por meio dos documentos conhecidos, exigindo dele uma *retificação* sem fim". Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo III). Tradução de Roberto Leal Ferreira; revisão técnica de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, s/d, p. 259.

[11] Cf. RICOEUR, op. cit., p. 316.

de armação de intriga herdados da tradição literária. Paul Ricoeur recorre à teoria da *lexis*, de Aristóteles, para mostrar que o historiador busca sempre uma "ilusão de presença" na sua narrativa. É de Aristóteles (*Retórica*) a idéia de que a elocução ou dicção tem a qualidade de *colocar diante dos olhos* e, deste modo, *fazer ver*. Sendo assim, diz Ricouer, há um "efeito de discurso" na narrativa historiográfica que faz com que o passado se nos apresente como um "ver como" ou, mais precisamente, como um "crer-ver". Como algo *pintado* diante dos nossos olhos. É a "ilusão de presença" do fato. E o historiador nos apresenta o fato utilizando-se desses efeitos discursivos para fazer com que a sua narrativa se carregue de "vivacidade de evocação". Se torne uma narrativa animada, viva. Essa "ilusão de presença", essa pintura do fato para torná-lo vivo, é de ordem estética. Seria a utilização de recursos próprios da literatura na elaboração do discurso histórico. Este se valeria, portanto, de "efeitos de ficção":

> Podemos *ler* um livro de história *como* um romance. Com isso, entramos no pacto de leitura que institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Em virtude desse pacto, o leitor abaixa a guarda. De bom grado suspende sua desconfiança. Confia. Está pronto para conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas. Em nome desse direito, os historiadores antigos não hesitavam em pôr na boca de seus heróis discursos inventados que os documentos não garantiam, mas apenas tornavam plausíveis. Os historiadores modernos já não se permitem essas incursões fantasistas, no sentido próprio da palavra. Mas não deixam de recorrer, de formas mais sutis, ao gênio romanesco, tão logo se empenham em reefetuar, ou seja, repensar um certo cálculo dos fins e dos meios. O historiador não se proíbe, então, "pintar" uma situação, "restituir" uma cadeia de pensamento e dar a esta a "vivacidade" de um discurso interior. Reencontramos, desse ponto de vista, um efeito de discurso sublinhado por Aristóteles em sua teoria da *lexis*: a "elocução" ou a "dicção", segundo a *Retórica*, tem a virtude de "colocar diante dos olhos" e, assim, de "fazer ver". Um passo é dado para além do mero "ver-como", que não proíbe o casamento entre a metáfora que assimila e a ironia que distancia. Entramos na área da ilusão, que, no sentido preciso do termo, confunde o "ver-como" com o "crer-ver". Aqui, o "ter-por-verdadeiro", que define a crença, sucumbe à alucinação de presença. Esse efeito muito particular de ficção e de dicção entra, com certeza, em conflito com a vigilância crítica que o historiador

> exerce, por outro lado, por conta própria e tenta comunicar ao leitor. Mas trava-se, por vezes, uma estranha cumplicidade entre essa vigilância e a suspensão voluntária de incredulidade de onde nasce a ilusão na ordem estética (p.323-24).

Esse "efeito de ficção" ficaria muito bem demonstrado, por exemplo, na narrativa de Michelet sobre a Revolução Francesa. Este historiador, juntando com argúcia vigilância crítica e efeitos de ficção e/ou de dicção na descrição dos fatos, promoveria aquilo que Ricouer chama de "ilusão controlada". Ou seja, provoca uma "ilusão de presença" tão bem articulada que às vezes confunde a sua narrativa historiográfica com um romance. Daí ser preciso *controlar* essa ilusão, esses efeitos de discurso, para fazer o leitor notar que se trata de uma obra histórica. Mesmo assim, a pintura que Michelet faz da Revolução torna o seu relato "uma obra literária comparável a *Guerra e paz* de Tolstoi, na qual o movimento procede em sentido inverso da ficção para a história, e não mais da história para a ficção" (p. 324).

A segunda modalidade de ficcionalização da história proposta por Paul Ricoeur é um desdobramento da primeira e problematiza a idéia de que o historiador, por motivo de impessoalidade, deve sempre privar-se de seus sentimentos ao narrar os fatos. Ricouer observa que, no decorrer da história, há aqueles acontecimentos únicos — ou "unicamente únicos" — que tornam difícil uma atitude de neutralização ética do historiador. Acontecimentos que não devem ser esquecidos, mas sim lembrados pela sua dimensão aterrorizante. E a neutralização ética talvez nem sequer "seja possível nem desejável" em casos assim. Exemplo disso é Auschwitz. Aqui, mesmo que o historiador exerça um distanciamento crítico na captação dos fatos, é necessário o recurso à "ilusão de presença" para tornar o acontecimento mais significativo. É necessário *pintar*, de novo *colocar diante dos olhos* esse acontecimento horrendo. O efeito de ficção, neste caso, não está a serviço tanto do agradar pela "vivacidade de evocação" como está a serviço da "individuação pelo horror". O horror que esse acontecimento provoca em nós correria um risco de ofuscamento se não fosse o efeito de ficção. Este efeito é que torna o horror

inesquecível. E ele foi usado amplamente pela historiografia do Holocausto. Isto porque, nessa historiografia, "a ficção dá olhos ao narrador horrorizado"; olhos "para ver e para chorar" (p. 327). O efeito de ficção, portanto, aqui funciona para desenhar vivamente um acontecimento de horror envolvendo-o numa carga emotiva. O historiador, assim, para narrar o horrível, necessita de imaginação estética para melhor convencer. Ou melhor: para não deixar esquecer.

Por outro lado, a historicização da ficção ocorre quando a narrativa de ficção imita a narrativa histórica. Contar alguma coisa, diz Ricouer, "é contar *como se* ela se tivesse passado" (p. 328). Aqui Ricouer toma de empréstimo de Aristóteles aquilo que vai chamar de "regra de ouro da armação da intriga" (p. 330), ou seja, toda intriga deve ser provável ou necessária. Interpretando a afirmativa de que "o possível é persuasivo" e que "ainda não acreditamos que o que não ocorreu seja possível, ao passo que é evidente que o que ocorreu é possível", Paul Ricouer diz que, nestas palavras de Aristóteles, fica sugerido que "para ser persuasivo, o provável deve ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido" (p. 330). O provável deve imitar o que aconteceu. Deve ser parecido com ele. Assim, toda intriga deve ser provável para ser persuasiva. E o provável, para Ricoeur, é um "quase-passado" — porque liberta potencialidades não efetuadas do passado histórico. Capta os "possíveis ocultos" nesse passado:

> A interpretação que aqui proponho do caráter "quase histórico" da ficção confirma (...) a que proponho do caráter "quase fictício" do passado histórico. Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função libertadora. O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. O que "teria podido acontecer" — o verossímil segundo Aristóteles — recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado "real" e os possíveis "irreais" da pura ficção (p. 331).

Haveria, assim, uma "afinidade profunda entre o verossímil de pura ficção e as potencialidades não efetuadas do passado histórico" (p.331). Se Paul Ricouer tem razão, o romance histórico é o tipo de gênero que atende a esse preceito. É o tipo de gênero que, relatando de modo mais ou menos fiel um passado, trabalha ainda com as possibilidades deste, com o que poderia ter acontecido.

Para Paul Ricoeur ainda, o escritor de ficção está livre da "coerção exterior da prova documentária", própria do historiador, mas submetido a um outro tipo de coerção tão rigorosa quanto esta última — a "coerção do verossímil". Ou seja, o escritor de ficção não é tão livre como possa parecer: "Livre da coerção exterior da prova documentária, não está a ficção interiormente atada pelo serviço do quase-passado, que é o outro nome da *coerção do verossímil*? Livre *de*... o artista ainda tem de se tornar livre *para*... Se não for esse o caso, como explicar as angústias e os sofrimentos da criação artística? Não exerce o quase-passado da voz narrativa sobre a criação romanesca uma coerção interior tanto mais imperiosa quanto mais esta não se confunde com a coerção exterior do fato documentário?" (p. 331-32). A "coerção do verossímil", portanto, se dá pelo fato de a ficção ser um "quase-passado". Ou uma quase-história. A ficção caminha colada ao real, adotando regras que imitam as dele. Pois o provável, repita-se, deve ser persuasivo.

Por fim, o entrecruzamento de história e ficção no delineamento da imagem de um tempo, diz Ricouer, "se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história" (p. 332). E nessa "sobreposição recíproca" não caberão os preconceitos que querem a história como um discurso de absoluta transparência, sem condimentos retóricos, e a ficção como um discurso que apaga a realidade.[12]

---

[12] Em certo momento de sua análise, quando trata da "realidade do passado histórico", Ricoeur faz um comentário sobre dois preconceitos que existiriam na relação entre ficção e história: "A relação entre ficção e história é, com certeza, mais complexa do que jamais se dirá. Ora, sem dúvida é preciso combater o preconceito segundo o qual a linguagem do historiador poderia tornar-se inteiramente

É bom notar, por outro lado, e seguindo os passos de Paul Ricoeur, que um romance histórico como *La guerra del fin del mundo* é um "quase-passado" não só por Vargas Llosa ter se documentado amplamente para escrevê-lo. Mas também, e principalmente, pela "coerção do verossímil", pelo esforço que o escritor teve de produzir uma narrativa com proporções reais. De produzir uma ficção que imita um acontecimento histórico. Essa ficção, além de imitar um passado, capta ainda algumas de suas possibilidades (os "possíveis ocultos" nele), reinterpretando a história.

1.3 – WALTER MIGNOLO: DUAS POLÍTICAS QUE SÃO UMA LÓGICA E DUAS LÓGICAS QUE SÃO UMA POLÍTICA

Walter Mignolo,[13] participando também do debate sobre as relações entre literatura e história, propõe aquilo que vai chamar de *lógica das diferenças* e *política das semelhanças* entre as duas disciplinas. No que se refere à lógica das diferenças, ele inicialmente procura estabelecer uma cronologia dos termos poesia, literatura e história. Assim, temos o sentido que, até a Idade Média, cada uma dessas práticas discursivas conservou no Ocidente:

> Historicamente as diferenças foram traçadas entre a poesia e a história. O conceito de "literatura" era desconhecido na Grécia, já que não havia o conceito de "letra" (*littera*), mas o de *gramma*. A diferença entre poesia e história foi estabelecida por Aristóteles em termos de imitação (*mímeses*).

---

transparente, a ponto de deixar falar os próprios fatos: como se bastasse eliminar os *ornamentos da prosa* para acabar com as *figuras da poesia*. Mas não poderíamos combater esse primeiro preconceito sem combater o segundo, de acordo com o qual a literatura de imaginação, porque usa constantemente de ficção, deve sempre ter um alcance nulo sobre a realidade. Os dois preconceitos devem ser combatidos juntos". Cf. RICOEUR, op. cit., p. 259.

[13] MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa". In: *Literatura e história na América Latina*: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. Org. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 1993.

> Quando o vocábulo *gramma* entrou no vocabulário da Idade Média latina, foi traduzido por *littera* e passou a designar tudo aquilo que estivesse escrito em caracteres alfabéticos. Desse modo, o homem sábio, versado sobretudo em latim, passou a ser chamado *litteratus*, conceito muito diferente do de "fazer" — que invoca *poiesis* em grego. Durante muito tempo, *litteratus* foi equivalente a *clericus* e designou os homens de saber, [illegible]ue o conhecimento começou a ser conceptualizado como um saber associado ao livro mais do que ao corpo da pessoa que havia acumulado, através dos anos, um saber que transmitia oralmente (...). A diferença entre a poesia e a história, na tradição ocidental, residiu no conceito de imitação de ações humanas. A história, por sua vez, que em grego antigo (*istoreo*) significou fundamentalmente "informe de testemunhas oculares", em latim foi traduzido como história e passou a ser concebida nos termos da definição ciceroniana ("testemunha dos tempos", "luz da memória", "mestra [illegible]...") (p. 116-17).

Mais tarde, opera-se uma transformação no conceito de poesia, o qual é substituído pelo de literatura. E, no século XVIII, estabelecem-se os conceitos de literatura e história que se aproximam das noções que temos até hoje desses dois tipos de discurso.

> Quando o conceito de "poesia", empregado para designar o produto das atividades verbais baseadas no conceito de imitação, foi substituído pelo de "literatura", produziu-se uma mudança paralela na noção de "estética". Enquanto em grego antigo *aisthesis* significava "sensação", no século XVIII passou a significar "sensação da beleza". O conceito de "literatura" adquiriu, assim, um sentido restrito caracterizado por expressões tais como "imitação", "discurso escrito", "beleza", e fez parte de uma mudança mais ampla, na qual a noção de "arte" deixou de significar "atividades reguladas por um fim" (...), para passar a significar um tipo de atividades semióticas e os produtos dessas atividades. Por "arte" começou-se a entender um conjunto de produtos semióticos orientados para a consecução de efeitos estéticos (...). Durante o século XVIII, o sentido de "história" mudou também, e a definição ciceroniana ("opus oratorium maximum"), que havia dominado [illegible]a historiografia moderna desde começos do século XV até fins do XVII,

> deu lugar a uma concepção da história que deve muito a Jean Bodin e a seu *Método para a fácil compreensão da História* (1566). Assim como a "literatura" entrou no sistema das "artes", a "história" entrou no sistema das "ciências", já concebidas não como um saber enciclopédico acumulado e coerentemente organizado (concepção retórica), mas sim como um saber adquirido por meio do exame crítico da documentação ou da busca de "leis" do mundo humano (concepção científica da história), como expôs Bacon, em fins do século XVI e começos do XVII (...) (p. 117).

Essa distinção conceitual entre literatura e história (uma fazendo parte do "sistema das artes" e a outra do "sistema das ciências") leva Walter Mignolo a apontar, nessas duas práticas discursivas ocidentais, determinadas *convenções* e *normas* no uso da linguagem. Para Mignolo, uma convenção é o conhecimento comum de regras numa sociedade; são reações comuns de acordo com essas regras. Assim, haveria duas convenções no uso da linguagem que têm sido usadas para distinguir as noções de história e de literatura. São a *convenção de veracidade* e a *convenção de ficcionalidade*.

Na convenção de veracidade, o falante, por um lado, "se compromete com o *dito* pelo discurso" e assume "a instância de enunciação que o sustenta" (por isso, ele "pode mentir ou estar exposto à desconfiança do ouvinte"); e, por outro lado, ele "espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação *extensional* com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala" (por isso, o falante "fica exposto ao erro"). Já na convenção de ficcionalidade, por um lado, o falante "não se compromete com a verdade do *dito* pelo discurso" (assim, ele "não está exposto à mentira"); e, por outro lado, ele "não espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação *extensional* com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala" (assim, o falante "não está exposto ao erro") — p.123. Tanto a convenção de veracidade como a de ficcionalidade atingem o uso geral da linguagem.

As normas aplicadas à linguagem, por sua vez, só afetam numa sociedade aquelas "comunidades lingüísticas especializadas que detêm o poder do conhecimento,

do saber ou da criação" (p.125); elas não são incompatíveis com as convenções. A literatura e a história, assim, são formas discursivas que, além de se enquadrarem, respectivamente, na convenção de ficcionalidade e na de veracidade, adotam ainda normas específicas no uso da linguagem. Mignolo, numa equação um tanto rebuscada, explica o que entende por normas historiográficas e literárias:

> A linguagem é empregada de acordo com as normas historiográficas (NH), ou literárias (NL), sempre que todo membro de uma comunidade especializada (científica ou artística) CmE, ao realizar uma ação lingüística, espere que os outros membros de CmE, assim como também todo membro da comunidade lingüística Cm que conhece a língua e as normas, reaja de acordo com a NL ou a NH e aceite: que o escritor ou historiador opera dentro do contexto x de historiografia, ou y de literatura, ou se opõe a eles de uma maneira que é incompreensível, porque, ao opor-se, invoca-as (p. 124).

A partir desses conceitos de convenção e norma, Mignolo vai considerar três aspectos nas relações entre literatura e história: 1) o emprego da linguagem "de acordo com as normas literárias pode, ainda que não necessariamente tenha que ser, enquadrar-se na convenção de ficcionalidade" (exemplos em que há o uso de normas literárias sem o enquadramento na convenção de ficcionalidade seriam o do ensaio e o da autobiografia); 2) a historiografia se inscreve na convenção de veracidade porque fica difícil "pensar que as normas da história como disciplina permitam que o discurso historiográfico se enquadre na convenção de ficcionalidade" e porque ainda "a convenção de ficcionalidade não é (...) uma condição necessária da literatura, ao passo que a adequação à convenção de veracidade, ao que parece, é condição necessária para o discurso historiográfico"; 3) o problema semântico e referencial no uso da linguagem pelas convenções de ficcionalidade ou de veracidade "implica, de algum modo, uma questão ontológica"; ele diz respeito à "denotação (ou referência), quando um discurso se enquadra na convenção de ficcionalidade" e se atrela a um outro problema,

que é o "da ontologia de entidades criadas pelo discurso de ficção"; assim, "o discurso que se enquadra na convenção de ficcionalidade corta as relações que se estabelecem entre o discurso e o mundo (no qual existem outros discursos que o discurso em questão pode denotar); já o discurso que se enquadra na convenção de veracidade assume uma relação de correspondência entre o discurso e o mundo" (p. 123-24). Neste último aspecto, quando Mignolo diz que a convenção de ficcionalidade "corta as relações que se estabelecem entre o discurso e o mundo" mas que nesta convenção há "outros discursos" que podem ser referidos, ele está de acordo com o preceito bakhtiniano — algo mencionado pelo próprio Mignolo em outra parte do seu ensaio — de que o romance é um gênero que imita qualquer tipo de discurso imaginável.

Ora, fica evidente, pelo que nos propõe Walter Mignolo, que um romance histórico é um gênero que tenta assimilar as duas convenções — a de veracidade e a de ficcionalidade. A de veracidade porque se baseia em fatos e personagens históricos. Neste caso, é possível o *teste de realidade* (para usar as palavras de Alfredo Bosi, que logo mais veremos). E a de ficcionalidade porque o escritor tem a liberdade de misturar aos fatos ocorridos outros fatos, outras situações. Tem a liberdade de pôr personagens inventadas ao lado de personagens históricos. O escritor pode dar atributos irreais a personagens reais, ou vice-versa. Pode fazer alterações no espaço, colocando às vezes um riacho onde nunca correu água; uma montanha onde há apenas a sinuosidade leve de um morro; uma rocha onde giram palmeiras. Pode, enfim, quebrar a linearidade dos acontecimentos, fragmentando o tempo e o espaço, construindo vários pontos de vista que, entre outras coisas, podem alterar, ampliando ou fechando, o sentido dos fatos. É o caso de *La guerra del fin del mundo*.

Por outro lado, no que diz respeito à política das semelhanças, Mignolo repõe o caso dos chamados gêneros fronteiriços. São obras que, misturando literatura, história, antropologia, são de difícil classificação. Às vezes são propostas, para algumas delas, designações como "romance-testemunho", "literatura-testemunho", "discurso-testemunho", etc. Um exemplo que Mignolo cita é o do relato *Me llamo Rigoberta Menchú*

y así me nació la conciencia, produto de uma "conversa de vários dias entre Rigoberta Menchú, mulher da comunidade maia-quichê, politicamente ativa na defesa dos direitos humanos, e Elizabeth Burgos-Debray, antropóloga venezuelana que (...) residia no momento da conversa, em 1980, em Paris há muitos anos". Casos assim, diz o ensaísta, "põem de pé os cabelos dos críticos preocupados em encontrar-lhes um perfil genérico: com efeito, trata-se de literatura? antropologia? história? ficção?". A resposta, para Mignolo, é: "de todas e de nenhuma". Ou seja, "remete a quase todas essas categorias (...), ainda que não seja nenhuma delas" (p. 128). É que, neste caso do relato de Menchú-Debray, haveria um tratamento narrativo próximo da literatura, notadamente da autobiografia, pelo uso de "estratégias discursivas que dramatizam os acontecimentos narrados", o que faz com que essa "dramatização conduza à obtenção dos efeitos" pretendidos por Menchú (os de "dar voz aos membros da sua comunidade, de informar sobre a opressão que sofreram e sofrem, e de conseguir a adesão da audiência — que não é a de sua comunidade — à sua causa") — p.129. Mas há nesse relato ainda um método de pesquisa antropológica embasando o tipo de abordagem que Elizabeth Burgos-Debray utilizou para colher a narrativa de Rigoberta Menchú. O que dá ao relato um valor científico. Note-se aí, portanto, uma certa mescla de gêneros — um narrador de perfil literário contando, com método científico (etno-histórico), a trajetória/consciência de uma indígena; um narrador que vai por dentro da convenção de veracidade, usando ainda a linguagem especializada e algumas de suas normas.

Um outro exemplo que Mignolo lembra de narrativa que problematiza as relações entre literatura e antropologia, em decorrência sobretudo do ponto de vista do narrador, é *El hablador*, de Mario Vargas Llosa:

> Em um romance como *El hablador*, as relações entre literatura, antropologia e ficção mostram novas facetas. Em primeiro lugar, os marcos discursivos invocados pelo relato são a literatura e o romance. Na medida em que o gênero romanesco está praticamente ligado à convenção de ficcionalidade (ainda que não necessariamente toda a literatura), o relato de Vargas Llosa

> não pode — dentro das alternativas possíveis no momento de escrever o romance — não invocá-la. Ora, por certo há elementos suficientes para compreender que o romance desafia tais distinções, talvez porque não possa prescindir delas. Vejamos como faz isso e, em primeiro lugar, como constrói a posição do narrador. Enquanto o romance moderno construiu-se sobre o pressuposto da convenção de ficcionalidade, a qual, entre outras coisas, permitiu distinguir o autor do narrador (...), em *El hablador*, essas fronteiras tendem a desaparecer e o narrador é uma instância independente do autor, ao mesmo tempo que são incluídos dados suficientes para que o leitor estabeleça correlações entre as características do narrador e a biografia do autor (p. 131).

De qualquer modo, Mignolo propõe que, no caso da obra fronteiriça, é importante levar em conta o *lugar* do qual é feita a sua descrição. Um antropólogo poderá ter o relato de Menchú-Debray, por exemplo, como uma pesquisa antropológica; um historiador, como uma obra histórica; e um professor de literatura poderá interpretá-lo como uma autobiografia. E isto, se considerado, levará a um inevitável (e com certeza rico) diálogo interdisciplinar.

Um último aspecto da reflexão de Walter Mignolo que vale a pena assinalar aqui é o que se refere às noções de "ficção", "mentira" e "verdade na ficção". Para ele, com efeito, ficção é diferente de mentira. A ficção se enquadra amplamente nas regras da convenção de ficcionalidade. Ou seja, quando há discurso ficcional estabelece-se um pacto entre o enunciante e o seu interlocutor, fazendo com que um e outro estejam conscientes de que há um enquadramento desse discurso na convencão de ficcionalidade. Há, por assim dizer, um contrato de ficção entre ambos. Já quando há mentira normalmente é só o enunciante que tem consciência dela — e o seu interlocutor acredita que ele, enunciante, está na convenção de veracidade. Aqui, portanto, não há pacto, porque só um lado sabe que o discurso é mentiroso. Sendo assim, o contrário da verdade não é a ficção — é mesmo a mentira.

> A relação entre o ficcional e a verdade não se estabelece necessariamente pela negativa (porque o ficcional não implica a mentira), mas pela própria natureza das convenções. O enquadramento na convenção de ficcionalidade apresenta as regras do jogo de forma aberta e, portanto, isenta das condições impostas pela convenção de veracidade. No entanto, quando no romance (que implica a convenção de ficcionalidade) imita-se o discurso antropológico ou historiográfico (que implica a convenção de veracidade), estamos diante de um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor (porque, ao enquadrar-se na convenção de ficcionalidade, não mente) e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico ou antropológico imitado (porque, ao invocar a convenção de veracidade, está exposto ao erro e há a possibilidade da mentira). Dessa maneira, a questão da *verdade na ficção* se apresenta quando se imita um discurso cuja própria natureza implica o enquadramento na convenção de veracidade. Tal é, por exemplo, o caso da imitação do discurso antropológico ou historiográfico (p. 132-33).

Fica evidente, portanto, que o romance histórico, participando da convenção de ficcionalidade, é *verdade* porque imita os discursos historiográfico e antropológico. O seu *teste de realidade* (o que o permite participar ainda da convenção de veracidade) depende sobretudo da realidade que esses discursos imitados encerra. A verdade da ficção histórica, portanto, advém dessa imitação de discursos que se querem realistas. E advirá ainda da exploração das possibilidades do passado (os "possíveis ocultos" nele), as quais os discursos imitados, por se manter nos fatos, deixaram de captar. E é bem isto o que Mignolo quer dizer ao fechar a sua reflexão: "No caso do romance contemporâneo, a imitação do discurso historiográfico e antropológico provém de uma oposição aos discursos antropológicos e historiográficos que criaram uma imagem da história ou de comunidades marginalizadas que o romancista procura corrigir ou, pelo menos, enfrentar" (p. 133). *La guerra del fin del mundo* é um romance contemporâneo em que há, com efeito, esse enfrentamento da história, na busca de uma reinterpretação dos fatos.

1.4 – A POSIÇÃO DE UM CRÍTICO E A DE UM HISTORIADOR

São relevantes, por outro lado, algumas observações de Alfredo Bosi sobre história, poesia e literatura.[14] Para o crítico, na esteira de Aristóteles, a história é imitação do real por utilizar-se da testemunha ocular (que já faz uma representação do que ocorreu) ou do depoimento de terceiros (também um outro modo de representação). A poesia trata do mundo das possibilidades, sendo que o possível inclui o que ocorreu; ela é uma junção do que poderia ter acontecido com o que aconteceu:

> A velha distinção aristotélica propõe dois campos. Um campo que tem pela frente o que *realmente* aconteceu, o acontecido, o *real* (a palavra real é muito perigosa, mas, vamos dizer, "aquilo que se julga que aconteceu"); isto é, o domínio da memória histórica, o domínio da experiência histórica de que se tem ou testemunha ocular ou o depoimento de terceiros; nesse caso, a história realmente é *mímeses*, é representação das ações humanas. E há um outro campo: o mundo das *possibilidades*, quer dizer, da arte. Aristóteles, sobretudo ao tratar de poesia, trabalha com o *possível*; ora, o possível inclui o real, em termos de lógica; o possível inclui o que aconteceu; que aconteceu porque podia acontecer; e inclui aquilo que não aconteceu, mas poderia ter acontecido. Então, a poesia vai mais além do que a história, no sentido de que ela trabalha *não só* com a memória, *mas também* com a imaginação, cuja teoria é uma riqueza romântica, é uma riqueza do fim do século XVIII, é uma riqueza de Hegel, de Baudelaire, uma riqueza do século XIX que atribuiu uma força ativa à fantasia poética (p.137-38).

É bem o caso do que falamos anteriormente sobre o romance histórico como gênero que trata do passado efetivo e ainda das possibilidades deste; trata do passado a partir dos discursos que imita (os discursos históricos que devem passar pelo *teste de*

[14] Em comentário ao texto de MIGNOLO, op. cit., p. 135-41.

realidade, garantindo, assim, uma verdade para os fatos) e das potencialidades desse mesmo passado, os "possíveis ocultos" nele.

Bosi entende, pelo fato de o ficcionista "dizer o que aconteceu" e poder dizer ainda "o que não aconteceu, mas poderia ter acontecido", que a narrativa literária tem "um campo de possiblidades expressivas *maior* que a história". Reconhece que "os historiadores não gostam disso", pois se perguntam: "como nós vamos ficar apenas com o real e não vamos ficar com o possível?". Bosi, em resposta à questão, diz que "o real é infinitamente rico (...), há muito o que dizer só do real" (p. 138). Ora, essa posição do crítico — o fato de o escritor tratar do que ocorreu e ainda do que poderia ter ocorrido e assim fazer da literatura "um campo de possibilidades expressivas *maior* do que a história" — não significa dizer que o ficcionista capta o real de maneira mais eficaz do que o historiador. Depende do ficcionista. Um historiador, mesmo tendo o seu campo de atuação mais reduzido (pois só cuida de um aspecto, do que aconteceu), poderá fazer uma abordagem mais rica de um fato passado do que um ficcionista tratando desse mesmo fato (algo, aliás, que acontece muitas vezes).

Na distinção mais direta que faz entre poesia, história e literatura, Bosi observa que a poesia vem de ritos primitivos ligados à música e à dança; está relacionada ao transe, à incorporação e promove o vínculo sujeito e objeto. A história, por sua vez, vem do olhar, do "testemunho do olhar"; necessita de um discurso transparente e nela "o sujeito está aqui, o objeto está lá". A literatura seria um campo intermediário da linguagem que assimila a história e a poesia.

> A impressão que se tem é que o universo do mundo arcaico, do mundo primitivo (naturalmente uso a palavra primitivo no seu sentido meramente cronológico), é uma tradição em que há uma indistinção entre o eu e a comunidade, e isso produz uma relação muito direta; esta comunhão do eu com a comunidade, do eu com os deuses da comunidade, produz mitos, produz cantos, rituais, produz o transe, que é uma forma primeiríssima de poesia. Sem dúvida nenhuma, é a forma inicial da poesia, e essa linguagem

> auroral é aquela em que não há distinção clara entre sujeito e objeto, ao passo que a historiografia, que nasceu tanto tempo depois (no caso do mundo grego e do mundo romano), é uma atitude do espírito em que o sujeito está aqui, o objeto está lá; o que exige constantemente um discurso conveniente, um discurso apto, como dizia Cícero, um discurso que efetivamente traz aquela realidade e a comprova (daí a importância dos olhos). A história vem do olhar, do testemunho do olhar. O olhar é, como dizia santo Agostinho, o mais distante e espiritual dos sentidos, que oferece um intervalo, pressupõe uma distância de sujeito e objeto, daí a história ser baseada em testemunhos oculares. Já os mitos, sobretudo os que se manifestam pela dança e pela música, são *incorporações* mesmas do outro, dos espíritos dos antepassados. Eu diria que, realmente, a história hoje, e a antropologia, quando descem ao fundo mítico, descobrem as origens da poesia (não da literatura) e da narração. A literatura, eu diria que é um espaço intermédio de linguagem que está na história e está na poesia. A poesia e a narração mítica, eu as vejo como um primeiro momento (p. 141).

Dois aspectos devem ser lembrados do comentário de Alfredo Bosi. O primeiro diz respeito ao que ele chama de *teste de realidade* (a que já vimos nos referindo) para a historiografia, um tipo de discurso que, na proposta de Mignolo, se enquadra na convenção de veracidade. Esse teste, segundo Bosi, seria dispensado para o texto que se enquadra na convenção de ficcionalidade, como é o caso do romance.

> Quando o romancista diz: "O inverno do ano passado foi um inverno rigoroso", ele está dentro de uma "convenção de ficção" pela qual se o inverno do ano passado não foi, de fato, rigoroso, isso não tem a menor importância, porque se está criando uma convenção. A frase do romancista não precisa passar pelo teste de realidade, não precisa passar pelo teste da verificação, não precisa passar por nenhum teste convencional. Esta é, porém, uma exigência para que se diga que o discurso é historiográfico: é preciso que haja, em algum momento, a possibilidade do teste, do testemunho documental ou ocular. Isto está, por assim dizer, implícito no discurso historiográfico (p. 138).

Note-se que Bosi aí não está considerando que a literatura realista se insere nas duas convenções — na de ficcionalidade e na de veracidade. O romance histórico, por exemplo, possibilita o teste de realidade, já que ele imita discursos que se enquadram na convenção de veracidade.

Um segundo aspecto a ser lembrado do comentário do crítico é o que remete a algumas condutas metodológicas da historiografia moderna. Essa historiografia, com efeito, notadamente a do século XX, toca em aspectos da natureza humana que sempre foram mais explorados pela ficção. Daí ela ser uma historiografia que, não raro, roça a literatura:

> O historiador moderno (...) está movido por um desejo de totalização que eu acho muito positivo (...) para o mundo que vivemos hoje; isto é, o desejo de enriquecer e aprofundar os seus conteúdos. De alguma maneira, ele considera, se não esgotados (...), já desenvolvidos até um limite o discurso economicista, ou o discurso que fala só sobre a cultura material, ou o discurso dos fatos políticos mais berrantes. Tudo o que constituía o conteúdo tradicional da história hoje lhe parece insuficiente. O historiador moderno, particularmente o historiador das colônias, do nosso mundo, desejaria ir mais fundo, isto é, estudar e conhecer as motivações internas, a sensibilidade; tudo quanto faz com que o ser humano seja essa coisa plástica, imprevisível, que a historiografia sociológica e a historiografia economicista reduziram a certos parâmetros. Hoje (...) é possível tanto estudar as flutuações econômicas do porto de Buenos Aires, como as motivações das bruxas que foram queimadas pela Inquisição, não há mais assuntos privilegiados; há, ao contrário, uma ampliação extraordinária. Este momento é meio embriagador (...), no sentido de se tentar o enriquecimento dos conteúdos, o aprofundamento até o nível da sensibilidade, aquele nível que é tratado normalmente pela psicologia, pela psicanálise, pela antropologia. Esse nível é também o nível *ficcional*, mas eu diria que, na história, esse aprofundamento ainda se faz dentro da "convenção da veracidade"; ainda existe uma honestidade fundamental do historiador, pela qual o que ele diz tem que ser, de alguma maneira, *verificado*, ainda que o seja pela literatura; quer dizer, se ele quer comprovar que realmente no século XVII havia tais e tais tendências no campo da afetividade, ele vai à literatura e tira dela os testemunhos que lhe interessam, para compor uma história complexa, rica, que abrace não só o externo, mas também o interno.

> Essa voracidade do historiador modeno parece uma boca hiante que tudo quer devorar, e vai realmente tangenciar a literatura, vai tocar o real e o possível (p. 139).

Para o crítico, portanto, a "história do cotidiano", ou "história das sensibilidades", estabelece uma proximidade com a literatura que — num momento em que "tudo está em crise", notadamente os paradigmas científicos das humanidades, e em que "não sabemos para onde vamos" — termina por enriquecer a própria história. Ir ao sensível, ao "interno", ampliando conteúdos que só se fixavam no "externo" do homem, é uma atitude muito louvável. Aqui, portanto, a história busca a literatura. Caminho inverso daquele trilhado pelo romance histórico — o da literatura indo atrás da história.

José Carlos Sebe,[15] por sua vez, se preocupa em apontar as diferenças entre literatura e história, e sobretudo em demarcar o campo de atuação do historiador, deixando um espaço menor para refletir sobre o fazer literário e sobre os gêneros fronteiriços. Sebe, criticando aqueles que vêem a história como "texto" ou "tradução literária", entende, num primeiro momento, que ela é "um saber construído com critérios metodológicos que remetem às evidências do acontecido e que se articulam ao longo do tempo, promovendo versões dos fenômenos". Já a literatura é um tipo de produção "que, mesmo tendo compromisso direto com a 'realidade', admite a invenção como maneira de sugerir o que poderia ter se passado, mantendo um vínculo irrestrito com a boa solução estética sem contudo ser um 'espelho do mundo' ou desmentir a inventividade" (p. 142). O esquema abaixo resume a sua proposta de estabelecer diferenças:

Literatura	**História**

[15] Cf. "Viagem em torno de Mignolo: a Literatura e a História" (comentário ao texto de MIGNOLO, op. cit., p. 141-58).

— Alteram-se com liberdade ampla as noções do acontecido	— Baseia-se em evidências
— Compromisso com a invenção visando uma solução estética	— Há uma objetividade (mínima que seja) no fazer histórico, o qual depende do documento
— Compromisso com a realidade	— Relação historiografia e verdade passa pelas fontes/evidências
— Texto mais livre em que se alteram os vetores espaço e tempo	— Não se alteram os vetores espaço e tempo

A preocupação de Sebe em definir a ciência histórica leva-o a sugerir duas convenções para o historiador: a de *continuidade* e a de *utilidade*. Sobre a primeira ele observa que "a continuidade temática das pesquisas históricas conjugada com os avanços metodológicos determinam e remetem a alguma objetividade (...), contesta-se o sentido especulativo do saber, propondo no lugar uma reserva básica de 'referencialidade' ao acontecido". A continuidade do fazer histórico ainda exige "revisões, retomadas" e é sempre o uso da documentação que vai "fundamentar a análise" (p. 151). No que se refere à segunda convenção, Sebe acentua que a história é útil por levar a um conhecimento dos fatos; mas a sua utilidade pressupõe ainda o exame de como o conhecimento que ela produz vai ser apropriado por forças sociais em confronto.

> A história não é apenas um arrolamento de datas e fatos, de informações e referências exatas; história é um saber que desafia uma função social específica ou, segundo apregoa Carlos Pereyra, é o "estudio del movimiento de la sociedad, mas allá de la validez o legitimidad de los conocimientos que genera, acarrea consecuencias diversas para las confrontaciones y luchas del presente" [in: *Historia para qué?* México: Siglo Veintiuno, p. 12]. Indica Pereira que não há discurso histórico cuja eficácia seja puramente cognitiva e que todo discurso histórico intervém ou se inscreve em uma determinada realidade social onde é mais ou menos útil para as distintas forças em pugna. Depois de Marx ficou difícil, senão impossível supor a não-utilidade da história como instrumento de transformação da sociedade. Logicamente o controle de sua atividade depende muito das forças que a manejam, mas, de qualquer forma, é sempre um elemento útil (p. 152).

José Carlos Sebe observa ainda que, em épocas passadas, a historiografia privilegiava "temas e figuras importantes", sendo que as pessoas comuns não formavam a relação dos "personagens históricos"; havia uma preocupação com o "significativo" ou com a "repercussão e o relevante". Antes, a fonte principal para o historiador era o escrito, o texto arquivado. Com a Nova História francesa, fez-se uma revolução no conceito de documento/fonte. Hoje tem-se como documentos, por exemplo, depoimentos, entrevistas, narrativas, etc. A chamada história oral promoveu uma divisão dos relatos em "história oral de vida, história oral temática, e tradição oral", esta última tratando "dos mitos e persistências remotas na memória coletiva" (p.155-56). Por outro lado, embora Sebe se mostre mais preocupado em separar os dois campos, o da literatura e o da história, ele não deixa de reconhecer que há uma "vocação histórica" em certos ficcionistas. Daí ele lembrar de alguns textos literários que roçam a história.[16] São textos,

[16] Entre os exemplos que José Carlos Sebe cita, está o de *Relato de um náufrago*, de García Márquez, texto que "conta a história, narrada na primeira pessoa do singular, que o autor, depois de muitas entrevistas que ele chama de 'jornalísticas', editou como se houvessem sido escritas pelo depoente. O que é notável nesse caso — além do extraordinário resultado textualizado — é que o próprio García Márquez revelou anos depois, em entrevista a *The Paris Review*, sobre a técnica que utilizou. Foram feitas várias sessões e, depois de muitas conversas, sem que fosse gravada qualquer informação, o autor escreveu o texto que durante muitos anos ficou circulando como se fosse escrito pelo próprio marinheiro. Isso coloca em xeque [o problema da] autoria. Caso, pergunta-se, García Márquez não houvesse revelado a autoria, o trabalho teria tido validade diversa? Seria então um texto de história enquanto documento? Por que os críticos literários não reivindicaram antes — e alguns nem o fazem até

segundo afirma, em que o escritor se vale de rigor metodológico, se preocupa com a documentação, respeita mais os vetores espaço e tempo, enfim, valoriza as evidências. Aqui se coloca, sem dúvida, um romancista como Mario Vargas Llosa, que se serviu dessa noção ampla de documento quando, na sua pesquisa para produzir *La guerra del fin del mundo*, recorreu a textos escritos, a relatos orais, a cantadores, etc.

1.5 – *PASSEIDADE* E NARRATIVA HISTÓRICA

Por fim, temos as proposições de Jacques Leenhardt e Sandra Pesavento sobre história e literatura. Num texto conjunto,[17] propõem, para a história, a diferença entre o que chamam de "passeidade" e "narrativa histórica". A primeira diz respeito ao "real acontecido"; a segunda, ao "discurso ou texto elaborado pelo historiador sobre a passeidade". Com a chamada crise dos paradigmas explicativos da realidade, teria havido "uma redefinição epistemológica operada no campo da história" e, mesmo, um debate sobre o "estatuto teórico da história" (p. 10 e 14). Este debate, problematizando a solidez da história enquanto ciência, teria favorecido a aproximação de ficcionistas e historiadores. Assim, o que de mais importante esses autores avaliam sobre o parentesco da literatura com a história remete à idéia de que ambas são modos de representação do real, visando "obter comportamentos e formas de pensar" e contribuindo para a "atribuição de uma identidade, social e individual"; ambas pressupõem uma "sensibilidade na apreensão do real" e ainda "expressam jogos de forças sociais e de poder" (p. 14).

---

agora — para a literatura a paternidade desse texto específico? O rigor metodológico e a documentalização — palavra criada pelos historiadores da história oral — fazem do caso deste escritor e jornalista um historiador, pelo menos nos limites desse trabalho, onde respeita tanto a noção de espaço/tempo quanto os critérios de estabelecimento documental e, sobretudo, valoriza a evidência num limite que a ficção não responderia ao acontecido". Cf. MIGNOLO, op. cit., p. 156.

[17] LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária* (apresentação). Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998, p. 9-15.

Leenhardt e Pesavento tecem algumas considerações sobre a história das quais três nos parecem mais relevantes: 1) a história se manifesta como um discurso plausível e detentor de um sentido; 2) por ser uma representação do real, a história não é avaliada pelos critérios de veracidade como é pelos de verossimilhança e credibilidade; 3) o passado, mesmo o historiador o representando/criando, tem a sua legitimidade garantida pelo estatuto de ciência que a história detém. A "criação na história" ocorre porque o historiador, além de ter como matéria-prima um passado já representado pelas fontes, parte dos seguintes passos: 1) seleciona documentos; 2) compõe um enredo; e 3) constrói um significado.

> É nessa direção que a história assume um caráter fictício: ao compor um enredo ou decifrar uma intriga, articulando um discurso que se constrói por fora da experiência do vivido, a história torna presente uma hipótese sobre o passado.
>
> Tal como a literatura, a história, enquanto representação do real, constrói seu discurso pelos caminhos do imaginário. No caso da história, o passado é "inventado", os fatos são selecionados, a memória é criada, a história é fabricada, mas se trata de uma produção "autorizada", circunscrita pelos dados da passeidade (as fontes), a preocupação com a pesquisa documental e os critérios de cientificidade do método (p. 12).

No que se refere à recepção da história e da literatura, eles dizem que na narrativa histórica, por um lado, "há um certo fechamento à livre interpretação" e ela ainda "induz à apreensão de um significado", sendo que na narrativa literária, por outro lado, "a possibilidade de leitura é mais aberta, permitindo uma gama maior de interpretações" (p. 14). Para Leenhardt e Pesavento, em síntese, as narrativas histórica e literária , "através de estratégias diferentes, são formas de percepção e leitura do real acontecido e preparam a leitura do que ainda está para acontecer" (p. 15).

Sandra Pesavento, em ensaio individual,[18] e numa linha parecida com a que adotou no texto com Leenhardt, além de tratar do problema da identidade nacional, faz alguns comentários sobre as fontes na história, sobre o conceito de representação e ainda sobre a utilização da literatura pela historiografia. Ela diz que as fontes, matéria-prima da história, são "*indiciárias* do que poderia ter sido" e é com elas que o historiador "constrói a sua versão". As fontes são "fragmentos ou testemunhos da passeidade", já que os fatos ocorridos são "impossíveis de serem reconstituídos na sua integridade" (p. 21). As fontes já são uma representação, uma leitura do que aconteceu. Considera a história e a literatura como modos de representação do mundo social, entendendo por representação a "presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva". Haveria, nesse ato de presentificar, "a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação". Assim, as representações "não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, e sim pela capacidade de mobilização que proporcionam ou pela credibilidade que oferecem"; e "este endosso de uma representação que contrasta com o real é proporcionado pelo resgate seletivo dos elementos daquele real, reagrupando-os dentro de uma nova escala de significações e atribuindo-lhes um alto grau de positividade". As representações são ainda "historicamente constituídas, ou seja, se colocam a partir de um campo de forças que se enfrentam e onde se definem as representações do real" (p. 20). Para Pesavento, por fim, haveria uma falha na abordagem do entrecruzamento literatura e história. Isto porque duas práticas, notadamente por parte dos historiadores, têm vigorado nessa relação: 1) os que "fazem uso recorrente da contextualização histórica do discurso literário"; 2) os que "empregam a literatura como uma fonte alternativa para a construção do conhecimento histórico" (p. 19). Os historiadores, tentando decifrar contextos, continuam a utilizar a literatura como documento; continuam a utilizá-la de forma literal — e não como um tipo de

[18] PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional". In: *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998, p. 17- 40.

representação narrativa do real. O que há para interpretar na literatura é a representação do mundo que ela suporta.[19] E a representação do mundo que está na literatura, naturalmente, envolve o que aconteceu e o que poderia ter acontecido.

A relação entre a literatura e a história, sendo uma discussão de grande importância, está na base do debate sobre o romance histórico, do qual trataremos a seguir.

[19] Bom exemplo de trabalho de historiador que segue essa direção proposta por Sandra J. Pesavento é o ensaio "Literatura, modernidade e história: o olhar estrangeiro sobre o mundo colonial", de Edgar de Decca. Nesse ensaio, o historiador mostra que certo "romance de aventuras" (caso, por exemplo, de *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, e *O primeiro marinheiro*, de R. Kipling) soube representar muito bem os personagens "mais significativos" do imperialismo britânico (cf. DECCA, Edgar de. "Literatura, modernidade e história: o olhar estrangeiro sobre o mundo colonial". In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*, op. cit., p. 67-92).

2.

O Romance Histórico

La guerra del fin del mundo é um romance de dupla linhagem. Por um lado, dialoga com o romance histórico clássico, que surge no séc. XIX, com Walter Scott. Por outro, se insere no romance histórico contemporâneo da América Latina — um tipo de romance que trará marcas próprias, sendo a principal delas a de problematizar as versões oficiais, quase sempre fazendo pastiche da História. Um romance mais *desconstrutor* do que *construtor* de sentidos.

Avaliemos essas duas linhagens do romance de Vargas Llosa.

2.1 – O ROMANCE HISTÓRICO CLÁSSICO

O romance histórico clássico teve como principal representante Walter Scott. Antes do séc. XIX, segundo Lukács,[20] houve romances que exploraram a temática histórica — mas sem uma representação artística que penetrasse na essência de um período histórico concreto. Seriam precursores do romance histórico as narrativas da história antiga, os mitos da Idade Média; antigos relatos chineses e indianos. Os romances históricos do séc. XVII só na aparência seriam históricos, uma vez que os costumes e a psicologia dos personagens remeteriam mais à própria época do romancista do que a tempos passados, havendo também nele o interesse do escritor pelo curioso e excêntrico do ambiente que ele descreve. Por sua vez, o grande romance realista do séc. XVIII, embora com uma forte penetração na realidade do seu tempo, e tendo mesmo revolucionado a literatura universal, teria cometido o pecado de tomar o presente como *algo dado*. O romancista do séc. XVIII ainda não se perguntaria, como Scott, sobre *as causas* ou *as raízes* do presente. E isto, no entender de Lukács, seria

[20] LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1971, p.15.

uma elaboração abstrata do tempo histórico. Esse mesmo tipo de elaboração abstrata, em certos escritores, se daria também em relação ao espaço:

> Swift, Voltaire y aun Diderot hacen desarrollarse sus novelas satíricas en un lugar y tiempo indeterminados que, sin embargo, reflejan fielmente los principales rasgos de la Inglaterra y Francia de sus días. O sea que estos escritores plasmam las características essenciales de su época con un realismo audaz y penetrante. Pero no saben ver lo específico de su propria época desde un ángulo histórico (p. 16).

Faltaria ao romance anterior a Scott um olhar sobre a realidade social como um produto da história. É a idéia de que cada momento na vida de um grupo ou de uma nação é condicionado por um passado. A filosofia da história de Lukács tem o passado como uma "pré-história" do presente; o presente como efeito do passado.[21] E é justamente penetrando nas crises da história da Inglaterra ("crises revolucionárias", como quer o próprio Lukács, pois trouxeram mudanças no cotidiano das pessoas) que Scott vai em busca da identidade de seu país; vai em busca de entender o contexto em que ele vivia romanceando o passado de sua sociedade.

No caso do romance de Vargas Llosa, há também a busca de entendimento de um dos acontecimentos mais importantes da história da América Latina. Aquilo que Euclides da Cunha já aponta em *Os sertões* — o jogo civilização **x** barbárie no episódio do Vaza Barris — como que é ampliado pelo olhar do romancista, que termina por elencar uma série de perspectivas dos fatos, fazendo assim uma espécie de apanhado (utilizando-se em certos casos de paródia) de várias leituras da guerra que foram se acumulando durante o séc. XX e que ainda subsistem. Vargas Llosa, como Scott, vai ao

[21] Em alguns momentos do seu texto, Lukács se apóia em Hegel. Como exemplo, após afirmar que "el arte histórico verdaderamente grande" promove a "revivificación del pasado convirtiéndolo en prehistoria del presente, en la revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida como en efecto es, como la vivimos nosotros ahora", cita de imediato a frase de Hegel: "Lo histórico sólo es nuestro... si en general podemos aceptar

passado para tentar explicar o presente. A violência e os "fanatismos" da nossa história terão como exemplo marcante Canudos. Mas, diferentemente do caso da Inglaterra, esse nosso momento de crise não mudou o cotidiano das pessoas, sobretudo do sertanejo. A *filosofia da história* de Scott, de algum modo, quer buscar no passado a razão de ser da grandeza presente da Inglaterra. O saldo das crises, para o escritor, é positivo — construiu-se uma nação.[22] Já a *filosofia da história* de Vargas Llosa, vendo a danosa persistência do passado no presente, é um reconhecimento/denúncia do fracasso latino-americano. E nisso talvez resida a principal diferença entre o romance histórico de Scott e o de Vargas Llosa.

A tentativa de *identificar crises*, portanto, será uma característica básica do romance histórico do séc. XIX como o será também do romance histórico contemporâneo da América Latina.

Lukács mostra, por outro lado, que a forma clássica do romance histórico (a forma do romance de Scott) se impôs a partir de certos condicionamentos histórico-sociais. O primeiro fator que contribuiu para o surgimento desse romance foi o "sentido de história" que aparece com a Revolução Francesa. É neste contexto que teria se consolidado, pela primeira vez, a idéia de história como "experiência de massas". Ou seja, história como processo que termina por "intervir" no cotidiano de cada indivíduo. Junte-se a isto a historiografia do período da Ilustração que, fazendo uma representação negativa da sociedade feudal, tida como "irracional", funda as bases ideológicas para a criação de uma sociedade e um Estado "racionais". O segundo fator diz respeito à posição da Inglaterra no séc. XVIII. É aqui que se formam as bases para a Revolução Industrial:

---

el presente como efecto de los acontecimientos en cuya cadena los caracteres o hechos expuestos representan un eslabón esencial..." (p. 58-59).

[22] "Scott conoce y elabora poéticamente el complicado y entrelazado camino que condujo a la creación de la grandeza nacional de Inglaterra, a la formación del carácter nacional. En cuanto pequeño noble sobrio y conservador naturalmente está de acuerdo con el resultado y defiende su necesidad" (cf. LUKÁCS, op. cit., p. 59).

> La Inglaterra del siglo XVIII se encuentra ciertamente en medio de un gigantesco proceso de transformación económica, en el período en que se crean las condiciones económico-sociales de la Revolución Industrial, pero en el aspecto político es ya un país posrevolucionario. En el dominio teórico y crítico de la sociedad burguesa, en la elaboración de los principios de la economía política desempeña un papel más importante que en Francia la plasmación concreta de la historia en cuanto historia (p. 17).

Daí o sentido de história, que já domina a teoria econômica da época (a de Adam Smith bem menos que a de James Steuart, que aponta "el problema de la economía capitalista en una forma mucho más histórica", investigando "el proceso de la formación del capital" — p. 17), atingir também a literatura. Atinge sem que os escritores tenham "consciência" desse sentido histórico de suas obras, pois "la peculiaridad histórica del presente inmediato instintivamente observada con toda precisión" (p. 18) é o que caracterizaria o romance social inglês do séc. XVIII. A este "instinto realista" dos escritores do período — instinto capaz de ler "com precisão" a realidade presente — Scott adiciona uma "visión clara de la historia como proceso, de la historia como condición previa, concreta, del momento presente" (p. 18). Esta seria, em síntese, a diferença entre o autor de *Ivanhoé* e o grande romance realista do séc. XVIII.

Um terceiro fator é a "intensificação do historicismo" na Alemanha, nos momentos finais da Ilustração. A ação política revolucionária — apoiada nos ideais da Revolução Francesa, mas vivendo problemas de "adaptação", para a realidade nacional, da ideologia ilustrada — se depara, na Alemanha, com uma nação esfacelada política e economicamente. Algo diferente do que ocorrera na França e na Inglaterra, já que nestes países "la preparación y realización económica, política e ideológica de la revolución burguesa y la constitución de los estados nacionales constituyen un solo poceso" (p. 19). Daí a busca pelos intelectuais e artis[illegible]do passado da nação alemã, o retorno à história como forma de identificar a decadência e sobretudo a grandeza do país em outros tempos, para assim apostar no seu futuro:

> La esperanza de un renacimiento nacional toma sus fuerzas parcialmente de la resurreccion de la pasada grandeza nacional. La lucha por esta grandeza nacional exige la investigación y representación artística de las causas históricas de la decadencia y ruina de Alemania. En los siglos precedentes, Alemania había sido un mero objeto de transformaciones históricas, pero ahora hace en ella su aparición la historización del arte antes y con mayor radicalidad que en el resto de los países occidentales, más desarrollados tanto en lo económico como en lo político (p. 19).

O *Sturm und Drang*, preconizando, entre outras coisas, um retorno às autênticas raízes germânicas, é um movimento com bastante consciência do problema da representação da história na literatura. Com Goethe há um reflorecimento do drama histórico, do qual Scott receberá forte influência.

O quarto fator importante dessa consciência da historicidade que marca o contexto em que viveu e começa a produzir Walter Scott é o "sentimento nacionalista" decorrente de um maior conhecimento, pelos indivíduos dos países europeus, da história da nação. Este sentimento/consciência nacionalista é um produto sobretudo das conquistas da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas. No período que vai de 1789 a 1814, chama a atenção Lukács, "cada una de las naciones europeas atravesó por un mayor número de revoluciones que las sufridas en siglos" (p. 20). Neste contexto o sentido da guerra se torna bem diferente daquele anterior, da época dos estados absolutistas. As guerras, nos estados absolutistas, eram realizadas por exércitos profissionais, sendo que a população ficava afastada dos conflitos. Mas esta situação é alterada com a Revolução Francesa: "En su lucha de defensa contra la coalición de las monarquías absolutas, la República Francesa se vio forzada a crear ejércitos de masas. Y la diferencia entre un ejército mercenario y uno de masas es precisamente cualitativa en lo que respecta a la relación con las masas de la población" (p. 20). A guerra, assim, passa a ser explicada às massas através da propaganda. E a propaganda leva em conta o fato de que a guerra diz respeito à vida do país, à experiência de cada indivíduo: "La propaganda no puede de ningún modo limitarse a una guerra única y aislada. Tiene que

develar el contenido social y las condiciones y circunstancias históricas de la lucha; tiene que establecer un nexo entre la guerra y toda la vida, entre la guerra y las posibilidades de desenvolvimiento de la nación" (p. 21). Este novo sentido da guerra, portanto, contribuirá fortemente para o sentimento de nacionalidade, o qual envolverá necessariamente, como dizíamos, um resgate do passado do país.

Por último, a consciência da historicidade terá seu ponto culminante, conforme Lukács, com o período posterior à queda de Napoleão — o da Restauração. Aqui, embora o princípio de historicidade que predomina seja reacionário, até mesmo "pseudohistórico", prevalecerá uma profunda percepção da história como fonte de entendimento do presente e como uma construção que serve para fortalecer determinadas concepções da realidade em detrimento de outras.

> [Na época da Restauração] nace un pseudohistoricismo, una ideología de la inmovilidad, del retorno a la Edad Media; y esta tendencia crece bajo la bandera del historicismo, de la polémica contra el espíritu "abstracto" y "no histórico" de la Ilustración. La evolución histórica se acomoda sin escrúpulos a los intereses de estos objetivos políticos reaccionarios, y la mentira interna de la ideología reaccionaria alcanza alturas aún mayores por el hecho de que en Francia la Restauración se ve forzada económicamente a aceptar socialmente al capitalismo, que para entonces ya había llegado a ser adulto; inclusive se vio en la necesidad de apoyarse en él parcialmente, tanto en el aspecto económico como en el político. (...) Y es sobre esta base sobre la que se ha de escribir de nuevo la historia. Chateaubriand se esfuerza en revisar la historia antigua y rebajar con ello históricamente el viejo modelo revolucionario del periodo jacobino y napoleónico. Tanto él como otros pseudohistoriadores de la reacción crean una engañosa imagen idílica de la insuperada sociedad armoniosa de la Edad Media. Esta concepción histórica del Medievo será decisiva para la plasmación de la época feudal en la novela romántica de la Restauración (p. 25).

Aí, portanto, o solo em que foram construídas as bases para o surgimento do romance histórico clássico.

Por outro lado, o historicismo romântico, com seu firme interesse em interpretar particularidades de povos e indivíduos no decorrer do tempo, terá no romance histórico uma forma privilegiada.[23] Mas Lukács entende que há uma diferença fundamental entre os romances que exploram a temática histórica e o romance histórico clássico.[24] No primeiro caso, a historicidade não é penetrante, sendo que os fatos serão apreciados apenas na sua superfície. No caso do romance histórico clássico — o romance que se inicia com Scott e terá como seus seguidores mais importantes, entre alguns outros, Manzoni, Pushkin, Gogol, Stendhal, Balzac e Tolstói —, há a tematização de um período histórico efetivo, visto sobretudo a partir da sua essência, das crises decorrentes dos conflitos de classes.

Não há dúvida de que Vargas Llosa segue os passos do romance histórico clássico. *La guerra del fin del mundo* é um romance de uma crise — talvez a mais significativa da história brasileira e uma das mais significativas da história da América Latina. O romancista penetra na realidade de Canudos, descrevendo a guerra com detalhes e não deixando de mostrar — como decorrência dos vários pontos de vista adotados no romance — as correntes ideológicas em confronto. Esse olhar sobre a história como *crise*, repitamos, será uma das marcas do romance histórico clássico que permanecerá no romance de Vargas Llosa.

2.1.1 – A FORMA CLÁSSICA DO ROMANCE HISTÓRICO: CARACTERÍSTICAS BÁSICAS

Walter Scott, diz Lukács, toma a história da Inglaterra como uma série de crises. Seriam "crises revolucionárias" porque, ao final, o cotidiano da população sofre

---

[23] CAMURATI, Mireya. "Blest Gana, Lukács y la novela histó ca". In: **Cuadernos americanos**. México: Libros de México, 6(97): 89, 1974.

[24] Cf. LUKÁCS, op. cit., p. 15 a 102 (onde é desenvolvido o principal argumento do ensaísta sobre a forma clássica do romance histórico).

alterações. A crise decorre do próprio processo histórico, que é "pleno de contradições" (as classes sociais em confronto). Assim, no romance de Scott, há primeiro a pintura da época — a penetração na sua essência (as forças sociais em disputa), no cotidiano das pessoas, nas dificuldades sobretudo do homem dos extratos médios da sociedade.[25] Depois, no decorrer da narrativa, há o exame de ações que caracterizam o forte vínculo entre o herói e o grupo social que ele representa.

O interesse de Scott, na construção dos seus personagens, seria sobretudo o da "vivificación humana de tipos histórico-sociales" ou o resgate de traços humanos "en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas" (p. 34). A tipicidade — o papel social que o indivíduo desempenha — não será crua em Scott, pois aliam-se às justificativas dos fatos as descrições dos "misterios del corazón humano, cuyos movimientos descuidan los historiadores" (p. 44). Os personagens de Scott, assim, terão essa marca — são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos, angústias, emoções; nas suas debilidades e poder de decisão. A *humanidade* do personagem será sempre resgatada no romance histórico de Scott.

Por outro lado, após mostrar o sentido da crise, a razão de ser dela, Scott faria aparecer o seu herói "mediano e prosaico". Mediano porque decorre dos fundamentos da filosofia da história de Scott — que avaliará a grandeza da Inglaterra como resultado da solução de suas crises "pelo caminho médio", ou seja, sem o triunfo esmagador de um dos extremos da sociedade (ricos e pobres). E prosaico porque é um herói que virá dos combates cotidianos, do próprio terreno histórico — do meio social em que vive. E será em defesa desse meio, em defesa da transformação da vida das pessoas, que o herói atuará. Diferentemente dos romancistas românticos da Restauração — em especial, Alfred de Vigny —, que fariam uma "sublimação" do herói, um culto ao mesmo, explicando, a partir dele, toda uma época, Scott faz surgir seus heróis "da essência mesma da época". É a crise/dificuldade que força o aparecimento do herói scottiano. Ele está associado de tal forma à situação que o torna herói que, em certos casos, passado

[25] De onde decorre o "herói mediano" de Scott, do qual trataremos em seguida.

o momento da necessidade do seu heroísmo, volta a ser o que era antes — um simples cidadão.[26] O herói scottiano, em síntese, terá como qualidades mais marcantes a simplicidade, o poder de decisão, a firmeza dos atos, além de uma certa "inteligência prática". E isso se justifica pelo fato de Scott ter em mente o resgate da força/"grandeza humana" latente em certos indivíduos do povo: "El gran objetivo poético de Walter Scott en la plasmación de las crisis históricas en la vida del pueblo consiste en mostrar la *grandeza humana* que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos" (p. 55).

Já a questão da fidelidade histórica nos romances de Scott se apresenta primeiro, como avalia Lukács, na própria psicologia dos personagens. Os personagens scottianos retratariam "pessoas que atuam sob determinadas circunstâncias". Haveria, assim, uma "verdade da psicologia histórica" dos personagens de Scott pelo fato de o escritor conseguir ser fiel à realidade do tempo sobre o qual se debruça, elaborando com maestria as motivações psicológicas que justificam a atuação dos personagens. A construção literária de Scott, neste caso, é bem diferente da de Chateaubriand e dos românticos alemães, que fariam uma "modernização psicológica" postiça dos seres da Idade Média. Outro fator importante da fidelidade histórica em Scott é o que diz respeito ao trato da linguagem e à caracterização dos costumes do passado. A posição do escritor é a de *equilíbrio* em trazer o passado para o presente. Assim, para Scott, não há

[26] Para exemplificar isso, vale a pena reproduzir a análise que Lukács faz da personagem Jeanie Deans, de Walter Scott: "Scott ha creado [em *The heart of Midlothian*] su principal personaje femenino en la figura de la muchacha campesina Jeanie Deans. La hija de un soldado radical del ejército de Cromwell se enfrenta a un terrible dilema debido a los acontecimientos. Su hermana es acusada de infanticidio; de acuerdo con las inhumanas leyes de esa época, basta para condenarla a la pena capital la prueba de que había mantenido en secreto su preñez. Se había visto forzada a mantener el secreto sin haber matado por ello al niño. Jeanie podría salvar a su hermana haciendo un juramento en falso. Mas a pesar de su profundo amor por su hermana y de su infinita compasión por su destino, vence en ella la conciencia puritana y da un testimonio verídico. La hermana es condenada a muerte. Y ahora, la muchacha campesina inculta, carente de dinero y de conocimientos acerca del mundo, emprende a pie el camino a Londres para obtener del rey el indulto de su hermana. La historia de estas luchas psíquicas y de la lucha por salvar a la hermana presenta los rasgos de profundidad humana y sencillo heroísmo propios de una persona verdaderamente excepcional. Pero Scott ofrece una imagen de su heroína en que no se desvanecen en ningún momento los estrechos rasgos del puritano campesino escocés; por el contrario, estos rasgos revelan una y otra vez el carácter específico del grande e ingenuo heroísmo de este personaje del pueblo. Una vez logrados sus intentos, Jeanie Deans retorna a la vida cotidiana, y jamás vuelve a resurgir en su vida otro impulso que hiciera sospechar la presencia de tales fuerzas" (cf. LUKÁCS, op. cit., p. 56-57).

que ter, no romance histórico, uma "perfeita precisão" na representação da linguagem e dos costumes. O escritor não deve permanecer nos limites do período retratado. Deve, sim, "traduzir" para a linguagem e os costumes do momento em que escreve a linguagem e os costumes anteriores. Mas essa tradução terá os seus limites — já que o autor não deverá pôr nada que não se ajuste aos hábitos do período anterior.[27]

A forma clássica do romance histórico, na proposta de Lukács, teria, em síntese, quatro características básicas:

1) o romance histórico autêntico — cujo modelo é Walter Scott — narra a história *como crise*, penetrando na essência da época (as forças sociais em disputa);

2) os personagens são construídos como tipos histórico-sociais, havendo sempre um resgate da *humanidade* dos mesmos;

3) o herói surge a partir da crise, da essência mesma dos acontecimentos;

4) a fidelidade histórica é fator importante nesse romance.

Mas a teoria de Lukács sobre o romance histórico, embora muito bem fundamentada, não deixa de ser alvo de críticas. Vejamos.

2.1.2 – QUESTIONANDO LUKÁCS

[27] As palavras de Scott esclarecem melhor isso: "Ni puedo ni quiero pretender una perfecta precisión, ni siquiera en las cosas que sólo interesan a la forma externa, y mucho menos en los puntos más significativos de la expresión y la conducta. Pero el mismo motivo que me impide redactar el diálogo de una obra en anglo-sajón o en un francês normando y me prohibe mandar imprimir esta escritura con tipos Caxton o Wynken de Worde, es el que me impide mantenerme absolutamente dentro de los confines del periodo en que se desarrolla mi historia. Para suscitar participación, el objeto elegido tiene que ser **traducido** a las costumbres y al lenguaje del periodo en que vivimos... Es cierto que esta libertad tiene

No número dedicado ao romance histórico da *Revue d'histoire littéraire de la France*, de 1975, há pelo menos dois longos artigos que se opõem às idéias de Lukács. No primeiro, "Qu'est-ce que le roman historique?",[28] de Jean Molino, há uma condenação à filosofia da história de Scott (considerada por Lukács como um modelo de leitura da História enquanto conflito de classes). Segundo Molino, o romance histórico romântico tem o passado como algo que continua no presente. O passado, para esse romance, é um "monumento que é mantido", apesar das transformações e destruições que sofreu. Para o historiador e o romancista românticos a "lição do passado" se inscreve na "textura mesma do presente". Scott, assim, cultivaria uma imaginação retrograda e a sua lição da história, sendo de continuidade do passado no presente, seria conservadora. Lukács, deste modo, "traveste totalmente a inspiração profunda de Walter Scott", cuja produção se situa "no quadro de uma filosofia da história, senão reacionária, pelo menos tradicionalista". A história, continua Molino, não é "um tribunal, nem a luta de duas classes eternamente em combate". Molino diz também que Lukács recorre, para formular a sua teoria do romance histórico, a escritores que ele, Lukács, admira (como Goethe, Balzac, Pushkin, Stendhal, além do próprio Scott) e deliberadamente esquece outros autores. Molino, enfim, cita o abade Bremond, para quem em Scott o passado efetivamente "sobrevive no presente"; ou seja, Scott tem a sua época como uma "continuidade benfazeja da história".[29]

---

sus límites pertinentes; el autor no debe referir nada que no esté de acuerdo con las costumbres de la época descrita" (cf. prefácio de *Ivanhoé* citado por Lukács – p. 70).

[28] MOLINO, Jean. "Qu'est-ce que le roman historique?". In: **Revue d'histoire littéraire de la France**: le roman historique. Paris: Armand Colin, 1975, 2/3: 195-234.

[29] Cf. MOLINO, op. cit., p. 200 e 217. O abade Bremond diz o seguinte sobre Walter Scott: "Il adore le passé lui aussi, mais un passé toujours vivant qui nous baigne encore, qui nous fait la solidité du présent et une part de sa noblesse, un passé que menacent les réformateurs à outrance et qu'il faut défendre contre eux (...). Les *Waverley novels* nous font, en effet, comme toucher du doigt la survivance du passé dans le présent, la continuité bienfaisante de l'histoire, l'indestructible chaîne qui relie nos existences d'aujourd'hui à celles d'autrefois" (p. 217).

No segundo artigo, "L'illusion historique: l'enseignement des préfaces",[30] Claude Duchet observa que, na França, entre 1815 e 1832, o romance histórico tem como protagonistas, de um lado, personagens reais "de segunda ordem" e, de outro, personagens fictícios que atuam mais ou menos misturados aos grandes acontecimentos históricos. Considera que a idéia do "herói mediano" de Lukács não dá conta do romance histórico francês, uma vez que os desclassificados sociais (marginais, loucos, prostitutas, etc.) aparecem com freqüência nesse romance em papéis fundamentais. Mesmo assim, percebe num conjunto de romances que a idéia da "grande figura" da História como protagonista do gênero também não rende muito no caso francês.[31]

De qualquer modo, o texto de Lukács sobre o romance histórico se tornou, já há algum tempo, uma grande referência teórica. A partir do que foi exposto sobre ele, podemos agora apontar os principais pontos de contato entre *La guerra del fin del mundo* e a forma clássica do romance histórico.

---

[30] DUCHET, Claude. "L'illusion historique: l'enseignement des préfaces (1815-1832)". In: **Revue d'histoire littéraire de la France**: le roman historique. Paris: Armand Colin, 1975, 2/3: 245-267.

[31] As "grandes figuras" da História, segundo Lukács, aparecem no romance de Scott apenas como personagens secundárias, pois pouco importa, no romance histórico, o elenco dos grandes acontecimentos, uma vez que o que mais interessa nesse romance é "resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos" (cf. LUKÁCS, op. cit., p. 44). Por outro lado, o que nos pareceu mais significativo das discussões teóricas constantes nos prefácios estudados por Claude Duchet diz respeito às *desvantagens*, para o romancista do séc. XIX, em se deter nas "grandes figuras" da História, pondo-as em primeiro plano nas obras. As desvantagens apresentadas que achamos mais razoáveis, em síntese, são: 1) as "grandes figuras" excitam menos a curiosidade (pelo fato de muitos já terem escrito a respeito delas, não havendo mais nada de muito valor a dizer sobre as mesmas, a não ser o que o próprio romancista inventa; 2) as "grandes figuras" são situadas pela História em campos de interesse distintos, envolvendo paixões (algo muito perigoso para o romancista, que precisa de um certo distanciamento); 3) a figura obscura/anônima da História, pelo contrário, possibilita uma imaginação mais livre e salvaguarda o romancista (cf. DUCHET, op. cit., p. 254-55). Jean Molino, por sua vez, diz que, no romance histórico francês do séc. XIX, a história não entra como "sujeito" mas como "quadro". Não considerando a tipicidade como fator mais importante, e discordando da proposição do "herói mediano" de Lukács, afirma que prevaleceu, em tal romance, a construção do herói que reflete o conflito indivíduo e sociedade: "dans le roman historique français, il n'y a pas de héros médiocre, il y a au contraire, au centre de l'oeuvre, le drame d'une existence individuelle. La forme propre du roman historique est dramatique" (cf. MOLINO, op. cit., p. 228).

2.1.3 – *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO* EM DIÁLOGO COM O ROMANCE HISTÓRICO CLÁSSICO

Vargas Llosa sofreu forte influência do realismo do séc. XIX (onde, na proposição de Lukács, vai desaguar o romance histórico clássico). Já declarou a sua admiração por Flaubert, a respeito do qual escreveu um livro.[32] Das quatro características que apontamos da forma clássica do romance histórico, pelo menos três estão presentes em *La guerra del fin del mundo*.

Vejamos:

1. *La guerra del fin del mundo*, como dissemos anteriormente, é um romance sobre *uma crise*, talvez a mais importante da história brasileira. O relato que Vargas Llosa faz da Guerra de Canudos, baseando-se sobretudo em *Os sertões*, penetra na "essência da época" (as principais forças sociais em confronto) e deixa transparecer o conflito civilização **x** barbárie que tão bem caracteriza a história da própria América Latina. Além disso, o escritor peruano – ampliando a perspectiva do acontecimento histórico para muitas vozes; vozes que metaforizam aquelas que se manifestam no próprio contexto da guerra, e que já são notadas por Euclides da Cunha, e ainda aquelas que foram se revelando com a cultura política do séc. XX – termina por remeter o sentido da crise para o contexto contemporâneo da América Latina, em que ainda não houve uma "solução" para alguns dos fatores que estavam na base daquele conflito do final do séc. XIX (como a permanência de um sistema social iníquo, que exclui a maior parte da população de direitos básicos, fazendo com que a barbárie perdure; a natureza predadora da classe dirigente do continente, que, recorrendo aos militares quando lhe convém, mune-se com a violência devida para reprimir movimentos sociais; a resposta também violenta desses movimentos sociais, quando sintonizados sobretudo com personagens ou setores com um maior poder de reivindicação).

---

[32] LLOSA, Mario Vargas. *La orgia perpetua*: Flaubert y **Madame Bovary**. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica de España, 1995.

2. Os personagens do romance de Vargas Llosa, como os de Scott, são tipos histórico-sociais. Tanto os personagens fictícios (Galileu Gall, Epaminondas Gonçalves, o Barão de Canabrava e o jornalista míope) como os históricos (o Conselheiro e o Coronel Moreira César) são construídos em *La guerra del fin del mundo* sobretudo como tipos histórico-sociais – o que os nivela, não criando, entre eles, uma hierarquia (os personagens históricos mais importantes do que os fictícios, ou vice-versa). Isto porque Vargas Llosa, penetrando na crise, mostrando o embate entre o grupo do Conselheiro e o exército/governo republicano, faz emergir, como já foi dito, a própria "essência da época". A *humanidade* dos tipos histórico-sociais de Vargas Llosa é resgatada, uma vez que o narrador de *La guerra del fin del mundo* não raro adentra na interioridade dos personagens, revelando-lhes os desejos, os receios (como é o caso de Galileu Gall, do furor sexual que o levou a atacar mulher do rastreador Rufino, e o do jornalista míope e sua fragilidade quando tem os óculos rompidos ao acompanhar a expedição de Moreira César), etc.

3. A fidelidade histórica no romance de Vargas Llosa está no mesmo sentido daquela proposta por Lukács para o romance de Scott. Ou seja, há também no escritor peruano o resgate de uma "verdade da psicologia histórica" dos personagens. A psicologia dos seus personagens não é postiça, pois muitos deles mimetizam pessoas que efetivamente "atuaram sob determinadas circunstâncias". Por outro lado, e contribuindo fortemente para a fidelidade histórica, a linguagem e os costumes da época também são coadas para a linguagem e costumes contemporâneos, não havendo, assim, a "perfeita precisão" de que falava Scott, mas também não havendo uma descrição dos hábitos fora dos limites do tempo retratado. Em Vargas Llosa, como em Scott, há um *equilíbrio* na passagem da linguagem e dos costumes do passado para o presente. Vargas Llosa caracteriza bem os hábitos do final do séc. XIX, o meio em que circula Conselheiro e sua gente, o Barão de Canabrava e seus apadrinhados, *traduzindo-os* para a linguagem/costumes do tempo presente.

Só não há, em *La guerra del fin del mundo*, a idéia do "herói mediano" de Scott. Isto porque a *filosofia da história* do escritor peruano não é a mesma de Scott (a de ver a

grandeza da Inglaterra como resultado de uma saída pelo "caminho médio" de suas crises), mas a que tem a história da América Latina como o confronto de "fanatismos" que ainda não resultou na construção de um grande continente. Talvez só o caso do Barão de Canabrava, que tem uma interpretação *lúcida/equilibrada* da guerra, não se situando em nenhum dos fanatismos, remeta a essa idéia do "caminho médio". Mas, no romance, o ponto de vista do Barão não predomina sobre os demais. A perspectiva dele é uma entre outras. Ele terá, sim, como iremos mostrar no próximo capítulo, afinidade com a posição do narrador em *denunciar os fanatismos*. O ponto de vista do Barão – colado ao do narrador – não será desconstruído pela ironia. É que ele é um dos poucos – ou talvez o único – personagem do romance que o narrador não torna uma caricatura.

Mas a desconstrução da História faz parte de uma outra linhagem a que *La guerra del fin del mundo* pertence. Aquela do romance histórico contemporâneo da América Latina.

2.2 – O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DA AMÉRICA LATINA

O romance histórico contemporâneo da América Latina apresenta algumas características que o diferenciam do romance histórico do séc. XIX. Em linhas gerais, e antes de nos determos um pouco na sua evolução, esse romance é reconhecido por sua grande liberdade estética, em que a fragmentação do tempo e do espaço são marcas importantes; pela presença de vários pontos de vista para os fatos históricos; pelo aproveitamento intertextual de vários discursos, que freqüentemente são parodiados. Como produto dessa liberdade, a História quase sempre é reconstruída, reinterpretada, o ficcionista adotando com isto uma *outra* ideologia histórica, que entra em confronto com a da historiografia oficial.

É certo que o romance histórico do presente, como o do passado, tem como esquema básico fundir acontecimentos e personagens históricos com acontecimentos e personagens fictícios. E é também certo que o que diferencia o romance histórico de um determinado momento de outro de um outro momento é sobretudo a construção narrativa, que tende a se guiar pelas convenções estéticas da época e ainda pelo gosto pessoal do autor. Além disso, a construção narrativa é que irá determinar o valor de um romance histórico – e não se o escritor se apegou mais ou menos à história, se teve mais ou menos liberdade no manejo da mesma.[33]

Será preciso, aqui, acompanharmos um pouco o percurso do romance histórico na América Latina, seu surgimento no séc. XIX e evolução no séc. XX, para, a partir daí, nos determos nas principais características do romance histórico mais recente, vendo até que ponto *La guerra del fin del mundo* dialoga com o mesmo.

2.2.1 – UM PERCURSO: DO SÉC. XIX AO SÉC. XX

O modelo de romance histórico de Walter Scott, que traz, em primeiro plano, personagens e acontecimentos inventados pelo romancista, e, em segundo plano, formando um pano de fundo, personagens e acontecimentos reais, terá repercussão de imediato na América Latina:

> [No séc. XIX] no sólo tuvimos novelistas entusiasmados con la novela histórica e influidos por Walter Scott. Además, en algunos países hispanoamericanos se discutió sobre ella. "América", dice Enrique Anderson Imbert, "contribuyó también a la discusión sobre la legitimidad de la novela histórica, discusión que se había encendido al mismo tiempo que toda

[33] Cf. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "Raíces de la novela histórica". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 33, 1991.

> Europa leía, traducía e imitaba a Walter Scott". Figuras importantes., como el cubano José María de Heredia (1803-1839) y el venezolano-cubano Domingo del Monte (1804-1853), comentaron algunas de las novelas históricas publicadas en España, y sometieron el género a severos y a veces apasionados estudios. Heredia, por ejemplo, rechaza virulentamente la novela histórica, a la que acusa de falsa. Del Monte, en cambio, confiesa su admiración por ella, y la llama "género dificilísimo de composición". "Domingo del Monte – destaca Anderson Imbert – simpatizaba con la novela histórica y en cada uno de los requisitos que señalaba – ser poeta, ser filósofo, ser anticuario – exaltó a Walter Scott como modelo".
>
> También en otros países del continente se mostraba interés en la novela histórica y se seguía el modelo scottiano. Productos de ello, y dentro de la atmósfera romántica que ya nos había llegado, fueron novelas como *Amalia*, del argentino José Mármol (1817-1871), y otras del también argentino Vicente Fidel López (1815-1903), del venezolano Eduardo Blanco (1838-1910), la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), los mexicanos Eligio Ancona (1835-1893) y Manuel Payno (1810-1894), el ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894), entre muchos otros.[34]

Embora o modelo de Scott tenha prevalecido na América Latina, o de Alfred de Vigny – que se contrapõe ao do autor de *Ivanhoé* por trazer os episódios e os personagens históricos para o primeiro plano da narrativa, deixando em segundo plano os episódios e os personagens fictícios – irá influenciar o primeiro romance histórico hispano-americano, de 1826 (mesmo ano em que é publicado *Cinq-Mars*, de Vigny). Trata-se de *Xicoténcatl*, que aborda a conquista do México e cujo autor é desconhecido. Segundo Alexis Márquez Rodríguez, todos os acontecimentos e personagens desse romance são reais:

> Sus episodios y personajes centrales son veraces. Lo ficticio es difícil de captar, s alvo para quien conozca muy al detalle la historia de la conquista de México. Las fuentes usadas por el autor son fácilmente detectables, y él mismo las señala. El carácter novelesco de la obra, no obstante, es

[34] MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, op. cit., p. 35-36.

> evidente. Le es dado por una serie de elementos de estilo, construcción del relato y lenguaje que el lector capta sin dificultad (p. 36).

Essa obra, diz Alexis Márquez, inicia uma grande tradição do romance hispano-americano que tem predileção por "temas y sucesos de carácter histórico como fuente primordial"; um romance que, desde o seu início, demonstrou ter uma "vocación histórica" (p. 37).

Também segue o modelo de Vigny, conforme Alexis Márquez, um outro romance histórico importante do séc. XIX na América Latina, *Enriquillo*, do dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910). Publicado em duas partes, uma em 1879 e a outra em 1882, *Enriquillo* é um romance cujos "sucesos y personajes principales son veraces y de mucha importancia en la época del descubrimiento, la conquista y el comienzo de la colonización de Haití" (p. 37). Neste caso, fato significativo foi a busca criteriosa de documentação pelo escritor, que só assim pôde armar a sua narrativa dos acontecimentos históricos, mas tendo a nítida preocupação de fazer soar como literatura o que escreveu:

> Galván fue minucioso en su verismo histórico. A su novela la subtituló *Leyenda histórica dominicana (1503-1533)*, y a menudo señala sus fuentes, en especial los escritos de Las Casas y la *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, de Antonio de Herrera, las famosas *Décadas* de Herrera. La novela tiene un apéndice con fragmentos de las fuentes en que se trata sobre algunos de sus pasajes. Sin embargo, el lector percibe el *Enriquillo* como novela, no como crónica o historia. Son evidentes los recursos literarios que le dan una textura y un sentido novelescos, aunque se sabe que lo que allí se narra ocurrió realmente (p. 38).

Amalia, do argentino José Mármol (1817-1871), é o terceiro romance histórico de destaque da América Latina no séc. XIX, conforme ainda Alexis Márquez. Nele é retratada a época do ditador Juan Manuel de Rosas, sendo que quase tudo que é

narrado de fato ocorreu. Há em torno desse romance uma discussão sobre o seu caráter histórico, uma vez que os acontecimentos narrados são contemporâneos do autor – e, assim, ele não seria visto por alguns como uma obra propriamente "histórica".[35] De qualquer modo, como forma de assegurar a natureza histórica de seu romance, José Mármol irá dizer numa "explicação" constante do mesmo que construiu "en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad":

> Esta "Explicación" está fechada en mayo de 1851. Los hechos narrados ocurrieron, según se precisa en la novela, once años antes, en 1840. Distancia en el tiempo que es prolongada mediante un artificio, como lo señala el autor. Todo esto forma parte del proceso de ficcionamiento – Mármol habla de "una ficción calculada" – a que el novelista somete los hechos históricos para convertirlos en novela, y de esa manera diferenciarla de la crónica y de la historia. Refuerza, así, su carácter de novela histórica. Condición que no debe verse sólo en función de los elementos de la escritura propios del género, sino también en función del lector, que es en última instancia el que ha de percibir el carácter *histórico* de la novela (cf. Alexis Márquez Rodríguez, p. 41).

Por outro lado, o romance histórico do séc. XIX terá como característica importante discutir a identidade do continente latino-americano. Algo ainda presente no romance histórico contemporâneo da América Latina, uma vez que, retomando os relatos sobre a conquista, sobre a colonização/dizimação dos índios, sobre as guerras de independência, sobre o embate civilização **x** barbárie, e sobretudo trazendo perfis de grandes ditadores, esse romance não deixa de abordar a nossa identidade. Mas,

---

[35] É o caso, citado por Alexis Márquez, de Anderson Imbert, que afirma que "una novela es histórica no porque presente una época pasada para nosotros, lectores, sino una época que ya era pasada para el novelista" – o que leva Imbert a chamar o romance de José Mármol de "político" e não de "histórico". Ou ainda o caso, também citado pelo ensaísta, de Amado Alonso, que não tem como históricos os romances "que pinten los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales, ya de la vida privada, como en el *Werther* de Goethe, ya de la pública, como en la *Amalia* de Mármol" (p. 39-40).

diferentemente do séc. XIX, costurando os fatos a partir de múltiplas perspectivas e desconstruindo as versões oficiais pela paródia.

No séc. XX, o romance histórico continuará em expansão na América Latina, até atingir o seu rico estágio atual. O primeiro romance histórico significativo deste século no continente é *La gloria de Don Ramiro*, de 1908, do argentino Enrique Larreta. Romance que seguirá de perto o modelo scottiano:

> [*La gloria de Don Ramiro*] sigue muy de cerca el modelo tradicional, y se refiere a las conspiraciones de sectores de la nobleza contra el reinado de Felipe II, tardía repercusión del movimiento de los comuneros aplastado por Carlos V en la batalla de Villalar, en 1521. Todos sus elementos copian los rasgos más característicos del modelo scottiano, sin olvidar el tema de los amores desgraciados entre jóvenes de religiones opuestas. Quizás Larreta resintió su propria sumisión a lo hispánico, y un poco artificiosamente hizo que el héroe central, después de complicadas vicisitudes en su vida de pecador, emigrase al Perú, donde ingresa a un convento. Allí muere "en olor de santidad", con lo que el novelista mata dos pájaros de un tiro: cede al sentimiento americanista y exalta el fervor católico. En el convento el protagonista halla la gloria que da título a la novela (cf. *idem, ibidem*, p. 42).

Há, após a segunda década do séc. XX, o aparecimento de alguns romances históricos baseados na Revolução Mexicana, a qual repercutiu em toda a América Latina. Dois romancistas ganham notoriedade neste momento: Mariano Azuela (1873-1952) e Martín Luis Guzmán (1887-1976).

Los de abajo (1916), de Mariano Azuela, se apoiaria em experiência pessoal do autor. Nessa obra, sempre de acordo com Alexis Márquez, o contexto histórico teria uma importância fundamental, "mucho mayor de lo que significó en Scott" (p. 42). E o seu teor ficcional residiria, por exemplo, na fusão de duas figuras históricas para formar uma de ficção.

As obras mais significativas de Martín Luis Guzmán são *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) e *Memorias de Pancho Villa* (1940). Esta última se situa "entre la crónica histórica, el reportaje periodístico, la biografía y la novela histórica", sendo que muito da documentação indicada nesse romance é apócrifa; quanto às duas primeiras: "*El águila y la serpiente* no es novela, sino un conjunto de relatos, aunque escritos de manera semejante a las *Memorias*..., siempre cercanos a la novela histórica, pero dentro de un concepto novedoso de ésta. *La sombra del caudillo* sí es novela, y aunque un tanto dispareja en cuanto a sus valores literarios, constituye un valioso aporte dentro del ciclo de la Revolución Mexicana" (cf. *idem, ibidem*, p. 43-44).

É de 1931 *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri (1906). Esse romance retrata a guerra pela independência da Venezuela e nele haveria uma mistura perfeita do fictício com o histórico, que se equivaleriam: "Lo ficticio en esta novela va en *primer plano*, con la novedad de que en el mismo plano se halla también lo histórico. Hay así una fusión de ambos mucho mayor que en otras novelas. La acción novelesca y la estructura del relato parecen concebidas en función de un punto de convergencia, la importante Batalla de La Victoria, librada contra el tenebroso José Tomás Boves, el 12 de febrero de 1814. En este punto la fusión de los elementos históricos y ficticios es absoluta" (cf. *idem, ibidem*, p. 44). O romancista venezuelano irá contribuir ainda com outras obras para criar a noção de um novo romance histórico na América Latina e, mesmo, fora desta:

> Más tarde Uslar escribió otras novelas. En éstas lo histórico predomina sobre lo ficticio: *El camino de El Dorado* (1948), sobre la trágica aventura de Lope de Aguirre, *La isla de Róbinson*, acerca de la personalidad casi fabulosa de Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar, y *La visita en el tiempo* (1990), basada en la vida tormentosa de Don Juan de Austria, uno de los bastardos más famosos de la historia, hijo de Carlos V, hermano de Felipe II, indiscutible héroe de la Batalla de Lepanto. En todas ellas Uslar Pietri contribuye vigorosamente a establecer un nuevo

concepto de la novela histórica, no sólo en Hispanoamérica, sino en el mundo entero (cf. *idem, ibidem*, p. 45).

Alejo Carpentier (1904-1980), reinterpretando a história ora amparado em rica documentação, ora guiado pela imaginação, é um nome decisivo para a consolidação do romance histórico hispano-americano da segunda metade do séc. XX. São obras importantes do cubano: *El reino de este mundo* (1949), *El Siglo de las Luces* (1962) e *El arpa y la sombra* (1979). Alexis Márquez Rodríguez avalia rapidamente, mas com propriedade, esses três romances:

> [*El reino de este mundo*] narra tres rebeliones de negros bastante lejanas en el tiempo unas de otras, en un período de cincuenta años de la historia de Haití. En ella Carpentier prescinde de todo elemento ficticio, salvo un personaje creado por él, Ti Noel, un esclavo que sirve de hilo conductor del relato. Pero en el tratamiento novelesco de los hechos históricos maneja libremente la cronología, y algunos episodios, aunque veraces, se ubican en un momento que no es el que tuvieron en la realidad. Del resto, todo en *El reino de este mundo* es veraz, y la novelización se logra, no con sucesos y personajes inventados por el novelista, sino con recursos estilísticos que le dan un inconfundible aire novelesco.
>
> En su segunda novela de carácter histórico, *El Siglo de las Luces*, Carpentier cambia de técnica y entrecruza sucesos y personajes veraces con otros sacados de su imaginación. La novela se refiere a la Revolución Francesa y al gobierno bonapartista en las posesiones francesas del Caribe. La historia real relaciona algunos de estos hechos con la vecina Cuba, lo que permite al novelista introducir dos personajes ficticios, cubanos, como protagonistas de la novela, junto con un personaje históricamente veraz. Los dos personajes ficticios son arquetípicos y simbolizan determinadas realidades de la historia de nuestro continente y de la historia universal.
>
> Algo parecido, aunque en otra dimensión, hará Carpentier en su última novela, *El arpa y la sombra*, sobre la vida de Cristóbal Colón. Pero aquí no hay personajes ficticios que se entrecruzan con los reales, sino episodios basados en una libre interpretación de la historia. Por ejemplo, Carpentier da por sentado en la novela que Colón mantuvo relaciones carnales con Isabel la Católica, y la decisión de ayudarlo en su magna empresa se

> habría tomado en el lecho real. Por otra parte, en esta novela la ficcionalización de los episodios históricos se apoya también en el recurso humorístico. En todas las novelas y cuentos de Carpentier los elementos humorísticos, irónicos y satíricos tienen mucha importancia,. pero son esporádicos, mientras que en ésta abarcan prácticamente la totalidad de la novela (p. 45-46).

Augusto Roa Bastos (1918), por sua vez, é outra presença marcante no romance histórico mais recente da América Latina. Em *Yo el Supremo*, de 1974, boa parte da documentação histórica é inventada pelo romancista paraguaio para produzir, com realismo penetrante, a imagem do ditador Gaspar Rodríguez de Francia. Trata-se, portanto, de um "romance apócrifo", no qual chama a atenção o fato de o escritor saber utilizar com habilidade "un tipo de documento que, aunque no sea auténtico, encaja a la perfección dentro de la realidad histórica de que se trata" (cf. *idem, ibidem*, p. 46).

Mas o autor mais importante na trajetória do romance histórico da América Latina no séc. XX, conclui Alexis Márquez Rodríguez, é o mexicano Carlos Fuentes (1928), notadamente com *Terra nostra*, de 1975. Essa obra sintetizaria a evolução do gênero no continente, incorporaria as "inovações e peculiaridades" dos outros romances históricos que se destacaram no século a partir, sobretudo, da Revolução Mexicana. Carlos Fuentes, assim, está no topo dessa evolução:

> La clave para entender *Terra nostra* reside en el contraste entre los hechos reales – la construcción de El Escorial, la derrota de los comuneros, el descubrimiento y la conquista de América, la expulsión de los jesuitas de España, etcétera –, y la forma como el novelista los narra, con los mismos elementos, pero reordenándolos, reorientándolos según una ética y una ideología históricas, estéticamente asistido de unos recursos que convergen en un punto: la deformación, hasta lo grotesco, de los hechos históricos. Fuentes refunde varios personajes históricos en uno novelesco: *el Señor* es una síntesis referencial de Carlos V, Felipe II y algunos otros de los reyes españoles. *La Dama Loca* es Juana la Loca, en la novela mutilada de brazos y piernas, transportada en una carretilla por una enana monstruosa. Cervantes (*El Cronista*, *Miguel*, *Mijail*, *Michach*),

> arquetipo del literato, del que crea con palabras, no es autor sólo del *Quijote*, sino también de *El burlador de Sevilla*, de *Hamlet*, de *La metamorfosis* kafkiana...
>
> Esta deformación de lo histórico no viene sólo de la imaginación del novelista. Fuentes estudió por más de seis años la historia española para construir su novela. Él mismo ha explicado cómo y por qué escribió *Terra nostra*, que estaba entre sus metas desde hacía tiempo. La deformación de la historia en ella no se debió a un capricho ni excentricidad, y mucho menos a ignorancia, sino que obedeció a un plan con fines muy precisos, en el ámbito estético-literario y en el conceptual. (...)
>
> Hemos dicho, y reiteramos, que *Terra nostra* es, hasta hoy, la cumbre de un proceso evolutivo de la novela histórica, en que lo más resaltante es la reivindicación por el novelista de una absoluta libertad para interpretar y recomponer la historia, valiéndose de los recursos estéticos que quiera utilizar. Es la culminación, hasta ahora, de un proceso que no debe sorprender. Ya hemos visto que el cruce de la historia y la ficción en la novela hispanoamericana ha sido una constante (p. 47-48).

E, com essas características, com seu poder de resumir toda uma evolução do romance histórico do continente, *Terra nostra* é tida como uma obra que contribuiu fortemente para estabelecer o conceito de um tipo de romance que alguns chamam, talvez por falta de termo mais apropriado, de Novo Romance Histórico da América Latina.[36]

---

[36] Vale a pena citar a nota de Seymour Menton sobre os primeiros críticos a comentar o aparecimento de um *novo* romance histórico na América Latina: "Que yo sepa, los primeros críticos que percibieron la tendencia y utilizaron el término fueron el uruguayo Ángel Rama en 1981, un humilde servidor en 1982, el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez en 1984, y el mexicano José Emilio Pacheco en 1985. Rama, en el prólogo de su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en "Marcha", 1964-1980* (1981), elogia *Terra nostra* y *Yo el Supremo* por haber roto con el molde romántico de la novela histórica. Sin embargo, se equivoca al identificar las novelas de Carpentier con sus antecedentes románticos y no establece límites entre las obras que novelan el presente como *Mascaró* (1975) de Haroldo Conti y *Palinuro de México* (1975) de Fernando del Paso y las que transcurren en un pasado lejano como *Daimón* (1978) de Abel Posse. El 4 de mayo de 1982 presenté una ponencia titulada "Antonio Benítez: la nueva novela histórica y los juicios de valor" en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en San Juan de Puerto Rico. En esa ponencia comparé las dos novelas de Benítez: *El mar de las lentejas* y *Paso de los vientos*, todavía inédita. La ponencia también permanece inédita. A partir de 1983, Barrientos publicó una serie de estudios temáticos bien investigados sobre el padre Miguel Hidalgo, Cristóbal Colón y Lope de Aguirre, analizando respectivamente *Los pasos de López* (1982) de Ibargüengoitia, *Los perros del Paraíso* de Posse y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Otero Silva junto con sus antecedentes históricos, literarios y

Ora, *La guerra del fin del mundo*, de 1981, surge num contexto em que *uma determinada forma* do romance histórico hispano-americano já está delineada: a forma do romance histórico contemporâneo, a qual teve em *Terra nostra* (como também em *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier) uma obra que contribuiu fortemente para essa delineação. Sendo assim, para Vargas Llosa, toda essa série anterior de obras importantes, notadamente o romance de Carlos Fuentes, será decisiva – será uma fonte de informação estética, de apoio para a construção do seu texto sobre Canudos. E é certo que, estando inserido nessa *nova forma*, fazendo como faz um rico diálogo com a série literária anterior, mas trazendo também algumas marcas próprias, *La guerra del fin del mundo* se afirma como um dos principais romances históricos contemporâneos da América Latina.

Mas, vamos nos deter um pouco na forma do romance histórico contemporâneo.

2.2.2 – A *REESCRITURA DA HISTÓRIA* PELO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

---

cinematográficos. En el estudio de las novelas hidalguianas se refiere específicamente a la "*nueva* novela histórica hispanoamericana" y comenta la libertad con que los novelistas juegan con los datos históricos. Alexis Márquez, en sus comentarios sobre *La luna de Fausto* (1983) de Francisco Herrera Luque, publicados en *Casa de las Américas*, 144 (mayo-junio de 1984), afirmó que "hoy estamos experimentando en Hispanoamérica un verdadero *boom* en la nueva novela histórica". Pacheco, en un artículo mucho más breve publicado en *Proceso*, 444 (6 de mayo de 1985), comentó la resurrección de la novela histórica en 1985 y la relacionó con la exitosa serie de televisión *Yo, Claudio*, basada en la novela de Robert Graves de 1934 y con la novela de Marguerite Yourcenar, *Mamorias de Hadriano* (1951) (...). El estudio de Fernando Ainsa "La nueva novela histórica", publicado en 1991 en *Plural*, y en forma más extensa en *Cuadernos americanos*, reconoce la existencia de una *moda* e identifica 9 rasgos específicos pero sin definir el subgénero de la novela histórica. El mismo número de *Cuadernos americanos* contiene otros cinco estudios sobre sendas novelas históricas, incluso una versión más breve de mi propio estudio sobre *La guerra del fin del mundo*". Cf. MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina – 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Col. Popular).

Partindo do pressuposto de que há uma *reescritura da história* pelo romance latino-americano mais recente, Fernando Ainsa, antes de se fixar numa série de nove características desse romance, detecta o seguinte:

> Una de las características más interesantes del discurso ficcional de los últimos quince años es el renovado interés que suscitan los temas históricos. Parece como si los escritores, después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística latinoamericana de las décadas anteriores, hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual.
>
> En efecto – y a diferencia de las novelas de los años sesenta, que pretendían ser verdaderas *summas* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico y en las cuales debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, con el fin de influir y transformar la sociedad – buena parte de la ficción actual propone una relectura demitificadora del pasado a través de su reescritura. Con ello, la nueva narrativa deja de lado el "tiempo presente", esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años setenta, narrativa acuciada por las expresiones "testimoniales" del tiempo contemporáneo, tanto del *exilio* como de la *resistencia interna*, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado. Ahora, por el contrario, se multiplican las novelas sobre temas de la conquista, la colonia o el período de la Independencia, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos.
>
> Este desarrollo de la "ficcionalización de la historia" se inscribe en una preocupación más amplia de la actual narrativa: el *movimiento centrípeto* de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana. El proceso de *integración* propiciado por la narrativa tiene incluso connotaciones antropológicas. La narrativa concilia las raíces didácticas e históricas del género novelesco con la recuperación estética de formas anteriores como la oralidad, mitos y tradiciones y la actualización de los sub-géneros que están en el origen del discurso ficcional (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, "caracteres", etcétera), la mayoría de los cuales no habían tenido expresiones americanas o estaban olvidados o en desuso. De ahí la deliberada anacronía de muchos textos contemporáneos, el *pastiche* de formas y estilos. De ahí la irónica desconfianza con la que se rechazan las proclamas inauguradas con entusiasmo y rotundidad en la euforia de los años sesenta, esas "grandes

> novelas neo-románticas-fenomenológicas, con algo de poema metafísico" de que hablaba con generosa ampulosidad Ernesto Sábato. De ahí la deconstrucción de mitos y creencias del pasado por la ironía, la parodia o el grotesco que caracterizan la nueva narrativa histórica.[37]

Ainsa observa que houve, sobretudo nos anos 80, uma "proliferação" de romances históricos na América Latina. Com a exceção dos escritores que já vinham buscando em algumas obras abordar a "história verdadeira" – caso, por exemplo, de Arturo Uslar Pietri, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias –, o romance histórico se encontrava, há algumas décadas atrás, praticamente em "desuso" na América Latina. No entanto, na década de 80, surgiu "una auténtica y vigorosa corriente[38] de ficción histórica (...) que, según todo lo indica, seguirá dominando la

[37] AINSA, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". In: **Cuadernos americanos**. México: Universidad Nacional Autónoma, 1991, 28(4): 13-14.

[38] Participam dessa corrente de ficção histórica, além dos autores que o ensaísta comenta e que estamos mostrando, entre alguns outros, os seguintes romancistas/obras: Pedro Orgambide – *El arrabal del mundo*; Abel Posse – *Daimón* y *Los perros del Paraíso*; Francisco Herrera Luque – *La historia fabulada, La luna de Fausto* e *La casa del pez que escupe el agua*; Fernando del Paso – *Noticias del Imperio*; Edgardo Rodríguez Juliá – *La renuncia del héroe Baltasar* e *La noche oscura del niño Avilés*; Reynaldo Arenas – *El mundo alucinante*; Juan José Saer – *El entenado*; Tomás Eloy Martínez – *La novela de Perón*; Denzil Romero – *La tragedia del generalísimo* e *La esposa del Dr. Thorne*; Jorge Ibargüengoitia – *Los pasos de López*; Homero Aridjis – *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*; Saúl Ibargoyen Islas – *Noche de espadas*; Tomás de Mattos – *Bernabé! Bernabé!*; Lisandro Otero – *Temporada de ángeles*; Ernesto Schoó – *El baile de los Guerrero*; Luis Britto García – *Abrapalabra*; Antonio Benítez Rojo – *El mar de las lentejas*; Martha Mercader – *Juanamanuela, mucha mujer*; Arturo Azuela – *Don de la palabra*; Héctor Libertella – *Cavernícolas!*; Napoleón Baccino Ponce de León – *Maluco – la novela de los descubridores*; Herminio Martínez – *Diario maldito de Nuño Guzmán* (cf. AINSA, op. cit., p. 15). Seymour Menton, divergindo em parte dessa relação de Fernando Ainsa, e considerando *El reino de este mundo*, de Carpentier, a obra que inaugura a corrente do novo romance histórico, chega a listar 367 romances publicados entre 1949 e 1992 na América Latina. Esse montante o ensaísta divide em duas categorias – a do *novo romance histórico* propriamente dito e a do *romance histórico mais tradicional* (os dois, apresentando divergências na forma, coexistiriam). A relação dos autores (com as suas respectivas nacionalidades) e obras que compreendem o novo romance histórico, segundo Menton, é a seguinte: Alejo Carpentier (Cuba) – *El reino de este mundo* (1949), *El Siglo de las Luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) e *El arpa y la sombra* (1979); Reinaldo Arenas (Cuba) – *El mundo alucinante* (1969), *La loma del ángel* (1987); Angelina Muñiz (México) – *Morada interior* (1972); Augusto Roa Bastos (Paraguai) – *Yo el Supremo* (1974), *Vigilia del Almirante* (1992); Edgardo Rodríguez Juliá (Porto Rico) – *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), *La noche oscura del niño Avilés* (1984); César Aira (Argentina) – *Moreira* (1975); Carlos Fuentes (México) – *Terra nostra* (1975), *Gringo viejo* (1985), *La campaña* (1990); Márcio Souza (Brasil) – *Gálvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *O brasileiro voador* (1986); Pedro Orgambide (Argentina) – *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977); *El arrabal del mundo* (1983); Abel Posse (Argentina) – *Daimón* (1978), *Los perros del Paraíso* (1983), *El largo atardecer del caminante* (1992); Antonio Benítez Rojo (Cuba) – *El mar de las lentejas* (1979); Antonio Larreta (Uruguai) – *Volavérunt* (1980);

narrativa de los próximos años". Autores consagrados como Vargas Llosa, especialmente com *La guerra del fin del mundo*, e García Márquez, com *El general en su laberinto*, não conseguiram resistir "al influjo del género" (p. 15).

Fernando Ainsa também tem o romance histórico *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, como uma obra que inovou o gênero:

> Carlos Fuentes ha sido el primero en desmantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional. Con *Terra nostra* (1975), Fuentes – autor de obras "totalizantes" como *La muerte de Artemio Cruz* y, sobre todo, *Cambio de piel* – ingresó en el género histórico por la anacronía, la ironía y el grotesco e inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada. Si *Terra nostra* aparece como un manifiesto y programa, Fuentes multiplica las maneras de contar y los puntos de vista para borrar los referentes inmediatos y relativizar toda posible verdad histórica. En el "Teatro de la Memoria" que integra con habilidad al texto novelesco, abre la posibilidad lúdica y farsesca de "representar" verdaderos "disparates históricos".
>
> A través del juego de espejos y máscaras deformantes entre verdad, alegoría y prodigio inventivo, Fuentes confunde en forma deliberada las

---

Martha Mercader (Argentina) – *Juanamanuela, mucha mujer* (1980); Alejandro Paternain (Uruguai) – *Crónica del descubrimiento* (1980); Ricardo Piglia (Argentina) – *Respiración artificial* (1980); Silviano Santiago (Brasil) – *Em liberdade* (1981); Mario Vargas Llosa (Peru) – *La guerra del fin del mundo* (1981); Germán Espinosa (Colômbia) – *La tejedora de coronas* (1982); Denzil Romero (Venezuela) – *La tragedia del generalísimo* (1983), *Grand tour* (1987), *La esposa del doctor Thorne* (1988); Juan José Saer (Argentina) – *El entenado* (1983); Martín Caparrós (Argentina) – *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984); João Ubaldo Ribeiro (Brasil) – *Viva o povo brasileiro* (1984); Francisco Simón (Chile) – *Martes tristes* (1985); Fernando del Paso (México) – *Noticias del Imperio* (1987); Carlos Thorne (Peru) – *Papá Lucas* (1987); Tomás de Mattos (Uruguai) – *Bernabé! Bernabé!* (1988); Juan Carlos Legido (Uruguai) – *Los papeles de los Ayarza* (1988); Sergio Ramírez (Nicarágua) – *Castigo divino* (1988); Arturo Arias (Guatemala) – *Jaguar en llamas* (1989); Napoleón Baccino Ponce de León (Uruguai) – *Maluco – la novela de los descubridores* (1989); Saúl Ibargoyen (Uruguai) – *Noche de espadas* (1989); Ignacio Solares (México) – *Madero, el otro* (1989); José J. Veiga (Brasil) – *A casca da serpente* (1989); Herminio Martínez (México) – *Diario maldito de Nuño Guzmán* (1990), *Las puertas del mundo – una autobiografía hipócrita del Almirante* (1992); Antonio Elio Brailovsky (Argentina) – *Esta maldita lujuria* (1991); Haroldo Maranhão (Brasil) – *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* (1991); Julián Meza (México) – *La huella del conejo* (1991); Álvaro Miranda (Colômbia) – *La risa del cuervo* (1992); Gustavo Sainz (México) – *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992); Paco Ignacio Taibo II (México) – *La lejanía del tesoro* (1992) (cf. MENTON, op. cit., p. 12-14).

> siluetas de los personajes históricos en la ficción y el Teatro de la Memoria donde se representan sus propios papeles. El modelo único de la historiografía estalla formalmente en esa suerte de "disparate", donde lo esperpéntico, lo paródico y lo grotesco son el contrapunto estilístico de la fidelidad histórica (p. 15-16).

Se Carlos Fuentes iniciou, como está dito acima, uma série de obras em que "los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada", Alejo Carpentier é quem "intuyó las posibilidades literarias de lo que hoy llamamos la 'nueva novela histórica'" (p. 16). Carpentier adotou, conforme o ensaísta, dois métodos para a feitura de romances históricos: o do rigor documental, que orientou a construção de *El reino de este mundo* e, mesmo, de *El Siglo de las Luces*, e o da "pura invenção", seguido especialmente em *El arpa y la sombra* (obra que nos obriga, na opinião de Ainsa, a "una reflexión no menos rigurosa" sobre a realidade histórica do que as duas primeiras). É nesta última obra que o autor cubano "deja al historiador minucioso y opta por el poeta en la clásica división de la *Poética* de Aristóteles" (p. 17). E é sobretudo nela onde está a grande contribuição de Carpentier para a forma do romance histórico contemporâneo: "Las cosas que se cuentan en *El arpa y la sombra* como 'debieron o pudieron haber sucedido' anuncian la corriente de novelas donde la historia puede ser un simple pretexto para una relectura y una reescritura en forma de *pastiche*, alegoría o fábula iconoclasta de significados contradictorios" (p. 17).

Note-se que, com isto, Fernando Ainsa praticamente iguala em importância Carlos Fuentes e Alejo Carpentier na renovação do romance histórico da América Latina.

Não haveria, por outro lado, um modelo estético único do romance histórico mais recente:

> A diferencia de lo sucedido en períodos anteriores – romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo – asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra (cf. Fernando Ainsa, p. 17).

Todavia, as obras não são, na diversidade desse romance, totalmente "indiferentes" umas às outras. Daí o ensaísta entender que há certas características comuns a essa série de romances históricos que ultimamente se produziu na América Latina.

As características do romance histórico contemporâneo apontadas por Fernando Ainsa, em resumo, são:

1. Esse romance faz uma "relectura del discurso historiográfico oficial" (p. 18), contestando-lhe a legitimidade.

2. Nele o autor, para anular "la 'distancia épica' [Bakthin]" do romance histórico tradicional e "'la alteridad del acontecimiento' [conforme Paul Ricoeur] inherente a la historia como disciplina", explora, por exemplo, a narrativa em primeira pessoa, o monólogo interior; atém-se à intimidade de personagens de relevância histórica, descrevendo-lhes o mundo doméstico, as situações corriqueiras, fazendo-os "bajar de su 'pedestal'" (p.19).

3. É um romance que promove a desconstrução de mitos nacionais.

4. O caráter histórico dele está no fato de o autor se apoiar em documentos ou, fazendo com que o que ele escreve pareça um *discurso histórico*, basear-se na "pura invenção" para narrar os fatos passados.

5. Há a justaposição de tempos diversos nesse romance.

6. Há nele uma variedade de pontos de vista que impede o ingresso em "una sola verdad histórica" (p. 24).

7. São muitas as suas possibilidades de expressão.

8. Há, para recompor ou desmitificar o passado, o emprego de "diferentes formas expresivas – el arcaísmo, el 'pastiche' y la parodia" (p. 26).

9. Esse romance pode ser a imitação ("ser el 'pastiche'") de um outro romance.[39]

---

[39] Embora haja algumas diferenças, seguem essa mesma direção as seis características apontadas por Seymour Menton do novo romance histórico da América Latina. São elas: "1) la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. Con base en el 'Tema del traidor y del héroe' (1944) y la 'Hisoria del guerrero y la cautiva (1949), pero aun en algunos cuentos del tomo *Historia universal de la infamia* (1935), las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács – de protagonistas ficticios. Por cierto que los protagonistas de algunas de las Nuevas Novelas Históricas más conocidas de la última década son Cristóbal Colón, Magallanes, Felipe II, Goya, Francisco de Miranda, Maximiliano y Carlota y Santos Dumont. Dicho de otro modo, mientras los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado (...), los novelistas de fines del siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. Aunque Robert Alter en su libro (...) 'La magia parcial: la novela como género autoconsciente' (1975) identifica este rasgo con algunas de las novelas más canónicas del mundo entero remontándose a los siglos XVII y XVIII como *Don Quijote* y *Tristram Shandy*, no se le puede negar a Borges su influencia en poner de moda las frases parentéticas, el uso de la palabra 'quizás' y sus sinónimos, y las notas, a veces apócrifas, al pie de página; 5) la intertextualidad. Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. Aunque el concepto teórico fue elaborado primero por Bajtín, se difundió más en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva. Ésta escribe que 'todo texto se arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro. El concepto de la *intertextualidad* reemplaza a aquel de la *entresujetividad*, y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse'. Las alusiones a otras obras, a menudo explícitas, se hacen frecuentemente en tono de burla como en *Los perros del Paraíso* de Abel Posse. El ejemplo extremo de la intertextualidad es el palimpsesto, o la re-escritura de otro texto, como *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, re-escritura en parte de *Os sertões* de Euclides da Cunha; o *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, re-

2.2.3 – *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO* EM DIÁLOGO COM O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Podemos afirmar, pelo exposto acima, que *La guerra del fin del mundo* dialoga com a forma do romance histórico contemporâneo, entre outros, pelos seguintes procedimentos:

a) é um romance que tem uma *outra obra* como referência (*Os sertões*);

b) a *diversidade de pontos de vista* sobre um fato histórico é uma das riquezas do romance de Vargas Llosa; assim, a comunidade e a guerra de Canudos são interpretadas a partir de perspectivas como a do Conselheiro e seus seguidores, a do anarquista Galileu Gall, a dos republicanos, a dos monarquistas e ainda a do jornalista míope;

c) o narrador não se *distancia* dos personagens, deixando-lhes sobretudo uma imagem externa; tanto os personagens fictícios como os históricos são investigados na sua interioridade – e não raro afloram-lhes os anseios, as paixões, os temores, etc;

d) há a descaracterização de pelo menos um *mito* no romance – o do Coronel Moreira César, apresentado como um "fanático" pelas idéias republicanas

---

escritura de las *Mamorias* de fray Servando Teresa de Mier; o *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, continuación apócrifa de *Memórias do cárcere* (1953) de Graciliano Ramos; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles, varias de las Nuevas Novelas Históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo". Cf. MENTON, op. cit., p. 42-44.

(Moreira César ainda é tido, por setores conservadores da sociedade brasileira, como uma figura que, mesmo morrendo em combate, é emblemática da força e poder de mobilização do Exército para debelar o movimento de Canudos);

e) há a *invenção* de vários personagens e episódios por Vargas Llosa, que assim deforma certas situações pintadas, por exemplo, por Euclides da Cunha;

f) há a utilização de *paródia*, por exemplo, na desconstrução que o narrador promove do discurso revolucionário de Galileu Gall ou ainda do discurso afiançador da "ordem e progresso" do Coronel Moreira César.

Mas só poderemos avaliar até que ponto o romance de Vargas Llosa é uma *reescritura da história* se nos determos nele. É o que faremos agora.

3.

Os Personagens

Uma chave para entender *La guerra del fin del mundo* pode estar na idéia de Vargas Llosa de que Canudos "é uma realidade que se irrealiza (...) por culpa de diferentes ideologias"[40] ou versões que se criaram dos fatos. Os jagunços, por um lado, "possuem uma visão religiosa que transforma a realidade em mito"; os republicanos, por outro, "possuem uma utopia política, mas que também transforma a realidade". Assim, caberia até mesmo uma versão (ou visão) européia dos acontecimentos (seria, no romance, a do anarquista escocês Galileu Gall).

Essa idéia, se não é de todo correta em relação ao acontecimento histórico (afinal, gerar "diferentes ideologias" não significa dizer que um fato necessariamente se "irrealiza"), ajuda pelo menos a explicar a grande variedade de personagens de *La guerra del fin del mundo*. Com efeito, o romance está dividido em blocos que representam segmentos sociais com visões de mundo diferentes, as quais, como tentaremos mostrar nos próximos capítulos, podem em certos casos se articular – sem todavia se transformar radicalmente.

Talvez seja certo dizer, por outro lado, que interpretar *La guerra del fin del mundo* é sobretudo tomar os personagens como tipos que terminam por espelhar a sociedade brasileira do final do séc. XIX (a intenção de Vargas Llosa de com o romance retratar a realidade contemporânea do Peru e, por extensão, da própria América Latina, também pode ser válida). A tipicidade – os tipos histórico-sociais representados no romance – pode ser um elemento importante para entender a realidade. E uma das funções da ficção, neste caso, é especular sobre possíveis *causas* que levaram indivíduos ou grupos a ler a guerra de Canudos de determinada forma. Para isso, o romancista não tomou só o fato em si – mas penetrou na psicologia dos personagens, tentando justificar, mais do que interpretar, a natureza de suas idéias e sentimentos. Um romancista, quando trata de fatos históricos, quase sempre investiga as *motivações* dos personagens que de algum modo justificam as suas ações.

---

[40] Em entrevista a Ricardo A. Setti. In: *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 51.

Os personagens de um romance, já advertiu Antonio Candido, podem ser elaborados a partir de várias relações com o tipo histórico. Baseando-se na proposta do francês François Mauriac de que, num romance, os personagens podem ser *inventados* ou *copiados* (total ou parcialmente) de pessoas reais, Antonio Candido faz a seguinte observação:

> ...deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. [41]

Daí Candido entender que todo personagem é "um ser fictício" e, mesmo quando se fala em cópia do real, "não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance" (p. 69).

O mais importante nessa observação de Antonio Candido é que, efetivamente, existe uma "realidade matriz" para o personagem. Considerar essa realidade, no caso do romance histórico, é válido tanto para o personagem histórico como para o fictício. Por exemplo, em *La guerra del fin del* mundo, tanto o Conselheiro (personagem *copiado*), como o jornalista míope (personagem só parcialmente copiado, se considerarmos que ele foi inspirado em Euclides da Cunha) ou Jurema (personagem *inventada*) tem uma "realidade matriz" que é fundamental considerar. Não vale, no romance histórico, fazer

[41] CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 69.

um *teste de realidade* apenas com personagens históricos. Pode ocorrer que, num romance desse tipo, um personagem histórico caracterize a realidade de maneira mais pobre do que um personagem fictício. O personagem do romance histórico, portanto, inventado ou copiado, valerá sobretudo pelo seu poder de metaforizar a "realidade matriz".

É nessa linha que avaliaremos os personagens de *La guerra del fin del mundo*.

3.1 – O CONSELHEIRO

Pouco se mostra o Conselheiro do romance de Vargas Llosa. Pouco se sabe da sua interioridade – a visão do narrador, sendo "de fora", capta-lhe sobretudo os gestos repetitivos. Se interpretado sem um vínculo com os tipos que o rodeiam, suas atitudes permanentes (o mesmo roupão azul, a mesma sobriedade, o mesmo olhar perdido, quase que as mesmas prédicas, etc.) o tornam um personagem simples. Mas se, para interpretá-lo, considerarmos as figuras que formam o seu séquito de admiradores, aí o Conselheiro ascende para um personagem complexo – e até mesmo a intenção do romancista de recortá-lo como um simples fanático se vê prejudicada pela aura carismática que subliminarmente é reforçada pela voz do narrador.

O Conselheiro de Vargas Llosa deve ser visto, sim, como um fanático, mas há também uma construção que vai fazendo dele uma personalidade de tipo especial – e ele, portanto, só poderá ser compreendido se os que o acompanham *também* forem considerados. Neste caso, líder e liderado formam um todo completo. Um só poderá ser entendido *com* o outro (e talvez seja esta a melhor forma de analisarmos os movimentos messiânicos: tentando compreender o líder e o liderado, o que um preenche no outro).

A personalidade do Conselheiro já está quase que totalmente delineada no fragmento inicial da primeira parte (são quatro) do romance, que trata dos tempos iniciais da peregrinação do "santo" (é como ironicamente o chama o narrador) pelo sertão. O que

vem depois, nos fragmentos e partes seguintes, é apenas "o desenho dos gestos que se repetem" do personagem.[42] Por outro lado, as biografias que vão sendo costuradas no romance (a do Beatinho, a de João Grande, a de Maria Quadrado, a de João Abade, a de Antônio Vilanova, a do Leão de Natuba, a do Padre Joaquim e Alexandrinha Corrêa) não teriam muito sentido se não servissem para caracterizar a própria figuram do Conselheiro. Pois a importância desses tipos tem a ver sobretudo com o fato de eles viverem em torno do Conselheiro, reverenciando-o. Em termos de economia da narrativa, esses tipos servem ainda para caracterizar um contexto de extrema religiosidade (daí a figura entre frei e profeta do Conselheiro se encaixar como luva); servem, enfim, para metaforizar uma região cujos pobres, sem solução à vista, se apegam a qualquer palavra que pinte com alguma cor a esperança e a dignidade (mesmo que seja após a morte, com a "salvação da alma"). Esses personagens, portanto, são suportes para erguer um tipo mais importante na narrativa – o Conselheiro.

Conselheiro já surge no romance como uma figura misteriosa. O narrador se refere inicialmente a ele como sendo alto, magro ("parecía siempre de perfil"), pele escura, olhos ardentes ("ardían con fuego perpetuo"), mas não diz da sua origem e história.[43] Ele aparece nos povoados "de improviso, al principio solo, siempre a pie, cubierto por el polvo del camino, cada cierto número de semanas, de meses".[44] Há mistério até na forma de ele rezar de bruços no chão, diante de um altar existente ou virtual.

---

[42] A expressão é de Bosi ao analisar os tipos machadianos. Cf. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis:* o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999, p. 24.

[43] Há uma inversão em *La guerra del fin del mundo* em relação a *Os sertões* no que diz respeito à construção das biografias. No livro de Euclides da Cunha, ficamos sabendo dos antecedentes do Conselheiro – o que não ocorre no romance de Vargas Llosa. Aqui, o romancista elaborou várias biografias dos seguidores do Conselheiro sem buscar as origens deste último. Seymour Menton considerou isto um "truque" do romancista para revestir o Conselheiro com uma capa de mistério: "Digo que es un truco porque en la obra brasileña *Os sertões* de Euclides da Cunha, que sirvió de punto de partida para Vargas Llosa, sí se dan los antecedentes del Consejero, tanto de sus antepasados como de sus propias experiencias antes de emprender su misión antirrepublicana (...). A la vez, los discípulos del profeta sí se presentan con sus antecedentes en la novela de Vargas Llosa, lo que no ocurre en la obra de Euclides da Cunha". Cf. MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo". In: **Cuadernos americanos** (nueva epoca). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 51, 1991.

[44] Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *La guerra del fin del mundo*. 5ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1997, p. 15. Todas as referências serão a essa edição.

Esse mistério que envolve inicialmente a figura do Conselheiro de algum modo irá justificar, no decorrer do romance, o olhar do narrador sobre o exterior do personagem. E o tipo estranho que ele irá representar já fica delineado neste momento da narrativa.

A religiosidade extrema e a imperturbabilidade do Conselheiro (que o leva a rejeitar cumprimentos e, não raro, alguns alimentos) chamam atenção, criam admiração. Conselheiro, nesses tempos iniciais da sua peregrinação, reza, como diz o narrador, o conhecido e o desconhecido (rezas que as pessoas não sabem dizer, mas que vão memorizando como podem). É costume dele perguntar pelo padre nas localidades em que adentra, manifestando grande respeito pela autoridade deste último. É costume sobretudo indagar da igreja, se ela está bem conservada, se precisa de reparos (às vezes, nem sequer indaga, já segue na direção dela, arrebanhando gente para limpá-la).

Tem um hábito de dar conselhos ao entardecer:

> Hablaba de cosas sencillas e importantes, sin mirar a nadie en especial de la gente que lo rodeaba, o, más bien, mirando, con sus ojos incandescentes, a través del corro de viejos, mujeres, hombres y niños, algo o alguien que sólo él podía ver (p. 16).

Note-se aí como o narrador tinge ainda de mais mistério a figura do Conselheiro, ao indicar-lhe o olhar perdido nesse "alguien que sólo él podía ver". Note-se também que o narrador, demonstrando um desconhecimento a respeito dessa figura misteriosa, se coloca (algo que ele irá fazer durante todo o romance) na perspectiva dos seguidores do Conselheiro – mas não para admirá-lo, e sim para ironizá-lo.

O que o Conselheiro fala nas localidades em que chega são coisas "que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final, que podían ocurrir tal vez antes de lo que tardase

el poblado en poner derecha la capilla alicaída. (...) Cosas prácticas, cotidianas, familiares, como la muerte, que conduce a la felicidad si se entra en ella con el alma limpia, como a una fiesta" (p. 16-17). A idéia do fim do mundo e o preceito da limpeza da alma serão recorrentes nas prédicas do Conselheiro. Assim, é fácil perceber aí a ironia do narrador ao frisar que o fim do mundo e o Juízo Final, sendo "inevitables", podiam ocorrer "antes de lo que tardase el poblado en poner derecha la capilla alicaída". Há também ironia na referência à necessidade de os seguidores do Conselheiro irem para a morte com a alma limpa, "como a una fiesta".

Os que ouvem o Conselheiro, por sua vez, permanecem calados, entre admirados e temerosos:

> Los vaqueros y los peones del interior lo escuchaban en silencio, intrigados, atemorizados, conmovidos, y así lo escuchaban los esclavos y los libertos de los ingenios del litoral y las mujeres y los padres y los hijos de unos y de otras (p. 17).

A serenidade e a sabedoria do Conselheiro os intimidam. Sobretudo o tom profético de sua fala (a qual não se ouve de início no romance, uma vez que o discurso indireto predomina):

> ¿Terminaría el siglo? ¿Llegaría el mundo a 1900? Él contestaba sin mirar, con una seguridad tranquila y, a menudo, con enigmas. En 1900 se apagarían las luces y lloverían estrellas. Pero, antes, ocurrirían hechos extraordinarios. Un silencio seguía a su voz, en el que se oía crepitar las fogatas y el bordoneo de los insectos que las llamas devoraban, mientras los lugareños, conteniendo la respiración, esforzaban de antemano la memoria para recordar el futuro. En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar. En 1897 el desierto se cubriría de pasto, pastores y rebaños se mezclarían y a partir de entonces habría un solo rebaño y un solo pastor. En 1898 aumentarían los sombreros y disminuirían las cabezas y en 1899 los ríos se tornarían rojos y un planeta nuevo cruzaría el espacio" (p. 17).

É comum nas prédicas o Conselheiro chamar atenção para a necessidade de todos se "prepararem", de cuidarem da igreja e do cemitério. Desse cuidado decorrerá a dignidade da morte. Ou da vida após a morte.

O narrador, quase nada revelando sobre os antecedentes do Conselheiro, faz questão, todavia, de indicar-lhe a origem do nome:

> Eran consejos prácticos, sencillos. Cuando el hombre partía, se hablaba de él: que era santo, que había hecho milagros, que había visto la zarza ardiente en el desierto, igual que Moisés, y que una voz le había revelado el nombre impronunciable de Dios. Y se comentaban sus consejos. Así, antes de que terminara el Imperio y después de comenzada la República, los lugareños de Tucano, Soure, Amparo y Pombal, fueron escuchándolos; y, mes a mes, año a año, fueron resucitando de sus ruinas las iglesias de Bom Conselho, de Geremoabo, de Massacará y de Inhambupe; y, según sus enseñanzas, surgieron tapias y hornacinas en los cementerios de Monte Santo, de Entre Ríos, de Abadía y de Barracão, y la muerte fue celebrada con dignos entierros en Itapicurú, Cumbe, Natuba, Mocambo. Mes a mes, año a año, se fueron poblando de consejos la noches de Alagoinhas, Uauá, Jacobina, Itabaiana, Campos, Itabaianinha, Gerú, Riachão, Lagarto, Simão Dias. A todos parecían buenos consejos y por eso, al principio en uno y luego en otro y al final en todos los pueblos del Norte, al hombre que los daba, aunque su nombre era Antonio Vicente y su apellido Mendes Maciel, comenzaron a llamarlo el Consejero (p. 17-18).

É bom observar, neste caso, o sumário narrativo. O sumário (corte que o narrador opera no tempo que, não raro, denuncia-o ideologicamente) é aí um recurso apropriado para o tipo de construção que o narrador faz do Conselheiro, enfatizando-lhe as idéias e a repercussão delas entre os seus seguidores. Idéias que ele mesmo, narrador, a maior parte do tempo irá desqualificar pela ironia, por tê-las como fanáticas. Esse sumário mostra muito bem quem é o narrador e o que ele pretende em relação ao

Conselheiro.[45]

Como diz o narrador no trecho acima, alguns sertanejos têm o Conselheiro como "santo" ("Cuando el hombre partía, se hablaba de él: que era santo, que había hecho milagros..."). O narrador se apropria do termo – e também passa, em várias passagens do romance, a chamar o Conselheiro de "santo". Trata-se, no entanto, de mais uma de suas ironias. Neste caso, flagram-se dois gestos – o dos sertanejos **x** o do narrador. Um que tenta pintar uma imagem (a de "santo"); o outro que tenta apagá-la (ou pelo menos borrá-la).

Por outro lado, depois que se recolhe em Canudos, trazendo gente que há muito o seguia (alguns, religiosos desde sempre; outros, passando de marginais – cangaceiros, ladrões – a "escolhidos" do Bom Jesus), Conselheiro irá dispor de alguns amigos fiéis que nos anos seguintes de fato tocarão o empreendimento comunitário, dando-lhe um feitio fora do comum, pelo menos para os padrões da região, distribuindo com uma razoável organização alimento e moradia para os que vão chegando:

> ...Antonio [Vilanova] era tal vez la persona que, desde hacía años, dormía menos y trabajaba más en Canudos. Al principio, luego de la llegada del Consejero, había continuado sus quehaceres de comprador y vendedor de mercancías, pero, poco a poco, con el consentimiento tácito de todos, a su

[45] Vargas Llosa, mesmo com esse narrador irônico, que tenta a maior parte do tempo desqualificar a visão de mundo do Conselheiro, não deixa de reconhecer uma certa "genialidade" nele: "... creio que o genial do Conselheiro foi que ele converteu tudo o que era defeito em virtude. O que deu aos jagunços foi uma possibilidade de interpretar essa condição desamparada e trágica que eles tinham como algo que podia enobrecê-los e dignificá-los. Ou seja: ser extremamente pobre, graças à prédica do Conselheiro, se converteu em ser eleito. Eles eram os mais pobres porque tinham um sinal de eleição. Eram os chamados, porque serem os mais pobres era serem os mais puros, de certa forma. Era poderem assumir de uma maneira mais íntegra, mais completa, a fé, a crença em Deus. O Conselheiro lhes deu, além disso, um orgulho de seus costumes. Daí o fato de muitos bandidos se oporem à República. Por que iriam os bandidos guerrear contra os republicanos? Afinal, muitos bandidos não eram tão beatos. Eles iam porque, graças à pregação do Conselheiro, começavam a sentir-se orgulhosos de sua maneira de ser. Havia como que uma reivindicação de uma condição, um orgulho que confere dignidade à gente que não tinha isso, que era realmente a escória da terra. Eles eram diferentes, sim, mas eram os defensores de algo – defendiam a fé. O que eles defendiam era algo que podiam entender. A República eles não podiam entender – como seres primitivos como eles poderiam compreender essas abstrações positivistas? Já a fé, essa fé fanática que lhes haviam inculcado desde há séculos os capuchinos, isso entendiam perfeitamente bem!" (cf. SETTI, op. cit., p. 47-48).

> trabajo se había ido superponiendo, hasta desplazarlo, la organización de la sociedad que nacía. Sin él hubiera sido difícil comer, dormir, sobrevivir, cuando, de todos los confines, comenzaron a romper sobre Canudos las olas de romeros. Él había distribuido el terreno para que levantaran sus casas y sembraran, indicado qué era bueno sembrar y qué animales criar y él canjeaba en los pueblos lo que Canudos producía con lo que necesitaba y cuando empezaron a llegar donativos, él separó lo que sería tesoro del Templo del Buen Jesús con lo que se emplearía en armas y provisiones (p. 190).

Conselheiro reagirá às expedições do exército com um mesmo raciocínio – a alma limpa e salva para o encontro com o Bom Jesus é o que basta para demolir o "Demônio" e seus aliados republicanos.

> "El fuego va a quemar este lugar", dijo el Consejero, al tiempo que se incorporaba en el camastro. Solo habían descansado cuatro horas, pues la procesión de la víspera terminó pasada la medianoche, pero el León de Natuba, que tenía un oído finísimo, sintió en el sueño la voz inconfundible y saltó del suelo a coger la pluma y el papel y a anotar la frase que no debía perderse. El Consejero, con los ojos cerrados, sumido en la visión, añadió: "Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús". Esta vez, sus palabras despertaron también a las beatas del cuarto contiguo, pues, mientras escribía, el León de Natuba sintió abrirse la puerta y vio entrar, arrebujada en su túnica azul, a María Quadrado, la única persona, con el Beatito y él, que ingresaba al Santuario de día o de noche sin pedir permiso. "Alabado sea Nuestro Señor Jesucristo", dijo la Superiora del Coro Sagrado, persignándose. "Alabado sea", repuso el Consejero, abriendo los ojos. Y, con una leve inflexión de tristeza, todavía soñó: "Van a matarme, pero no traicionaré al Señor" (p. 163).

Canudos é, para o Conselheiro, o reino dos "escolhidos" do Bom Jesus. Daí a resistência ao exército ser necessária para defender esse reino e, assim, não "trair o Senhor".

Além disso, os "escolhidos", o Conselheiro e a Santíssima Trindade formam um

corpo feito do mesmo barro, o qual jamais pode ser quebrado:

> Refiriéndose [Conselheiro] a Dios y a su Iglesia dijo que el cuerpo debía estar unido en todo a su cabeza, o no sería cuerpo vivo ni viviría la vida de la cabeza, y María Quadrado, los pies hundidos en el fango cálido, sintiendo contra sus rodillas el carnerito que Alejandrinha Correa tenía de la cuerda, entendió que hablaba de la indisoluble unión que debía haber entre los elegidos y él y el Padre, el Hijo y el Divino en la batalla (p. 308).

O preceito de que a alma limpa e salva é o que basta, alimentando o espírito dos seguidores do Conselheiro, determina-lhes ainda o poder de resistência:

> La muchedumbre continuó detrás del Consejero a lo largo del Vassa Barris, por esos campos que los elegidos habían labrado, llenado de maíz, de mandioca, de pasto, de cabras, de chivos, de ovejas, de vacas. ¿Iba a desaparecer todo eso, arrasado por la herejía? Vio [Maria Quadrado] fosos también en medio de los sembríos, con hombres armados. El Consejero, desde un montículo, hablaba explícitamente de la guerra. ¿Vomitarían agua en vez de balas los fusiles de los masones? Ella sabía que las palabras del Consejero no debían tomarse en sentido literal, porque a menudo eran comparaciones, símbolos difíciles de descifrar, que sólo podían identificarse claramente con los hechos cuando éstos ocurrían. Había cesado de llover y encendieron antorchas. Un olor fresco dominaba la atmósfera. El Consejero explicó que el caballo blanco del Cortapescuezos no era novedad para el creyente, pues ¿no estaba escrito en el Apocalipsis que vendría y que su jinete llevaría un arco y una corona para vencer y conquistar? Pero sus conquistas cesarían a las puertas de Belo Monte por intercesión de la Señora.
>
> Y así continuó, de la salida a Geremoabo a la de Uauá, del Cambaio a la entrada de Rosario, de la ruta de Chorrochó al Curral de Bois, llevando a hombres y mujeres el fuego de su presencia. En todas las trincheras se detuvo y en todas era recibido y despedido con vítores y aplausos. Fue la más larga de las procesiones que María Quadrado recordaba, entre chaparrones y períodos de calma, altibajos que correspondían a los de su espíritu, que, a lo largo del día, pasó, como el cielo, del pánico a la serenidad y del pesimismo al entusiasmo (p. 308-309).

Tal preceito é que irá provocar uma visão fantástica: a de que o ex-cangaceiro João Abade voou com alguns arcanjos. Visão que tem a velha sertaneja que, no final do romance, dialoga com o Coronel Macedo:

> – ¿Quieres saber de João Abade? – balbucea su boca sin dientes.
> – Quiero – asiente el Coronel Macedo –. ¿Lo viste morir?
> La viejecita niega y hace chasquear la lengua, como si chupara algo.
> – ¿Se escapó entonces?
> La viejecita vuelve a negar, cercada por los ojos de las prisioneras.
> – Lo subieron al cielo unos arcángeles – dice, chasqueando la lengua –. Yo los vi (p. 570).

Como dizíamos, há em *La guerra del fin del mundo* personagens que são suportes para erguer um tipo mais importante na narrativa – o Conselheiro. Tratar deles é, certamente, tratar do próprio Conselheiro e/ou de um dos fanatismos do romance. O que interessa observar nesses personagens é sobretudo a forma como o narrador constrói as suas biografias – há um drama, em determinado momento de suas vidas, que o Conselheiro chega para aplacar. Cornejo Polar chamou a atenção para isso:

> (...) en toda la primera parte, a la alternancia simple de los fragmentos dedicados al Consejero y a Gall, se añade la reiteración, en los primeros, de un mismo esquema: el lector sabe muy pronto que la siguiente aparición del Consejero será providencial, que encontrará a alguien en una situación dramática, que logrará la adhesión de esa persona, que ella – finalmente – será uno de sus discípulos más cercanos. Se trata, pues, de un proceso (...) mecánico.[46]

Vejamos quem são os tipos que acompanham o Conselheiro.

---

[46] Cf. CORNEJO POLAR, Antonio. "Vargas Llosa, Mario: *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima: Latinoamericana Editores, 15: 219-20, 1982.

3.2 – OS SEGUIDORES DO CONSELHEIRO

3.2.1 – BEATINHO

Devoção e bondade são dois traços que distinguem o Beatinho e que fazem dele uma das figuras mais próximas do Conselheiro. A sua origem, como a dos demais biografados no romance que formam o grupo do Conselheiro, é paupérrima – e um acontecimento (no caso, um sacrifício) fará dele alguém merecedor da confiança do "santo".

Filho de sapateiro, a mãe inválida, Beatinho não teria sobrevivido se, como diz o próprio narrador, existisse "lógica en el mundo" (p. 20). A seca mata-lhe o pai, a mãe e os três irmãos maiores. Dom Casimiro, o padre que enterra-lhe os familiares, considera que estes não morreram de fome "sino de estupidez" (p. 21) por não abandonarem Pombal durante o período mais intenso da estiagem. Órfão, Beatinho passa a trabalhar com um outro sapateiro de Pombal ("el Tuerto"), que o maltrata muito:

> No tenía mujer y hacía trabajar a Antonio [Beatinho] como una bestia de carga, barriendo, limpiando, alcanzándole clavos, tijeras, monturas, botas, o yendo a la curtiembre. Lo hacía dormir sobre un pellejo, junto a la mesita donde el Tuerto se pasaba todas las horas en que no estaba bebiendo con sus compadres (p. 21).

Por ser o Beatinho frágil, dócil, as mulheres lhe têm compaixão, dão-lhe comida e roupa. Interferem junto ao sapateiro e conseguem levá-lo para preparar-se para a primeira comunhão. É na catequese com os lazaristas que ocorre uma guinada na vida do garoto:

> Algo notable ocurrió entonces en la vida del niño, al que, poco después, a consecuencia de los cambios que operó en él la doctrina de los lazaristas, comenzarían a llamar el Beatito. Salía de las prédicas con la mirada desasida del contorno y como purificado de escorias. El Tuerto contó que muchas veces lo encontraba de noche, arrodillado en la oscuridad, llorando por el sufrimiento de Cristo, tan absorto que sólo lo regresaba al mundo remeciéndolo. Otras noches lo sentía hablar en sueños, agitado, de la traición de Judas, del arrepentimiento de la Magdalena, de la corona de espinas y una noche lo oyó hacer voto de perpetua castidad, como San Francisco de Sales al cumplir los once años (p. 21-22).

Antes de sacrificar-se para ser coroinha dos lazaristas (anda diariamente uma légua para cumprir a missão), Beatinho já vive praticamente num santuário. E a sua vocação religiosa o torna um menino diferente:

> En el rincón donde dormía, el Beatito fue construyendo un altar, con estampas que le regalaron en la misión y una cruz de xique-xique que él mismo talló y pintó. Allí prendía una vela para rezar, al levantarse y al acostarse, y allí, de rodillas, con las manos juntas y la expresión contrita, gastaba sus ratos libres en vez de corretear por los potreros, montar a pelo los animales chúcaros, cazar palomas o ir a ver castrar a los toros como los demás chicos de Pombal (p. 22).

O narrador diz que "la religiosidad del Beatito era tan grande como su bondad" (p. 22). Neste momento ele está interessado em costurar um perfil que preencha uma necessidade: a do aparecimento do Conselheiro na vida do personagem. Beatinho, assim, confirma a proposição de Cornejo Polar de que a "aparición del Consejero será providencial, que encontrará a alguien en una situación dramática". De fato, quando o Conselheiro lhe aparece pela primeira vez, ele vive o drama de não poder seguir a carreira de sacerdote:

> La primera vez que vio al Consejero, el Beatito tenía catorce años y había sufrido, pocas semanas antes, una terrible decepción. El Padre Moraes, de la misión lazarista, le echó un baño de agua helada al decirle que no podía ser sacerdote, pues era hijo natural. Lo consoló, explicándole que igual se podía servir a Dios sin recibir las órdenes, y le prometió hacer gestiones con un convento capuchino, donde tal vez lo recibirían como hermano. El Beatito lloró esa noche con sollozos tan sentidos, que el Tuerto, encolerizado, lo molió a golpes por primera vez después de muchos años (p. 23).

Claro: Beatinho não passa só por um drama pessoal. Como os demais sertanejos retratados em *La guerra del fin del mundo*, ele vive ainda o drama típico da região (o Nordeste como um espaço de carências é muito bem caracterizado no romance).

Como indicávamos acima, o narrador acentua a *diferença* entre o Beatinho e o seu meio ("Allí prendía una vela para rezar, al levantarse y al acostarse, y allí, de rodillas, con las manos juntas y la expresión contrita, gastaba sus ratos libres en vez de corretear por los potreros, montar a pelo los animales chúcaros (...) como los demás chicos de Pombal"). Assim, a sua adesão ao Conselheiro não ocorre só pelo fato de ele estar vivendo um drama pessoal. Ocorre ainda por causa desse *tipo especial* que ele, Beatinho, é (como é também Maria Quadrado). Afinal, Beatinho é diferente dos demais meninos por sua religiosidade extrema e pelos gestos humanitários que causam admiração:

> Espectáculo familiar para los habitantes de Pombal era verlo servir de lazarillo al ciego Adelfo, al que acompañaba a veces a los potreros del coronel Ferreira, donde aquél había trabajado hasta contraer cataratas y de los que vivía melancólico. Lo llevaba del brazo, a campo traviesa, con un palo en la mano para escarbar en la tierra al acecho de las serpientes, escuchándole con paciencia sus historias. Y Antonio recogía también comida y ropa para el leproso Simeón, que vivía como una bestia montuna desde que los vecinos le prohibieron acercarse a Pombal. Una vez por semana, el Beatito le llevaba en un atado los pedazos de pan y de charqui y los cereales que había mendigado para él, y los vecinos lo divisaban, a lo

> lejos, guiando entre los roquedales de la loma donde estaba su cueva, hacia el pozo de agua, al viejo que andaba descalzo, con los pelos crecidos, cubierto sólo con un pellejo amarillo (p. 22-23).

No primeiro encontro com o Conselheiro, Beatinho ouve-o falar da "salvación del alma, criticar a los impíos y pronosticar el porvenir" (p. 23). Beatinho ajuda o Conselheiro (é neste momento que o narrador, ironicamente, chama pela primeira vez o Conselheiro de "santo") e um grupo de peregrinos a reformar a igreja e o cemitério de Pombal. Conselheiro aí percebe o *tipo especial* que é o Beatinho (este suplica, mesmo, para segui-lo). Propõe-lhe então o sacrifício de prender um arame ao corpo:

> Era noche alta, Pombal dormía y también los andrajosos, anudados unos en otros. Las fogatas se habían apagado pero las estrellas refulgían sobre sus cabezas y se oían cantos de chicharras. El Consejero lo dejó llorar, permitió que le besara el ruedo de la túnica y no se inmutó cuando el Beatito le suplicó de nuevo que lo dejara seguirlo, pues su corazón le decía que así serviría mejor al Buen Jesús. El muchacho se abrazó a sus tobillos y estuvo besándole los pies encallecidos. Cuando lo notó exhausto, el Consejero le cogió la cabeza con las dos manos y lo obligó a mirarlo. Acercándole la cara le preguntó, solemne, si amaba tanto a Dios como para sacrificarle el dolor. El Beatito hizo con la cabeza que sí, varias veces. El Consejero se levantó la túnica y el muchacho pudo ver, en la luz incipiente, que se sacaba un alambre que tenía en la cintura lacerándole la carne. "Ahora llévalo tú", lo oyó decir. Él mismo ayudó al Beatito a abrirse las ropas, a apretar el cilicio contra su cuerpo, a anudarlo (p. 23-24).

O sacrifício do Beatinho com o cilício amarrado ao corpo ("Cuando, siete meses después, el Consejero y sus seguidores [...] volvieron a aparecer en Pombal [...], el cilicio seguía en la cintura del Beatito, a la que había amoratado y luego abierto estrías y más tarde recubierto de costras parduzcas") também recebe a ironia do narrador, que, neste momento da caracterização do personagem, faz questão de incluir a opinião do Pe. Moraes sobre o sentido cristão da dor. Com efeito, Pe. Moraes, por um lado, entende que certa dose de dor voluntária compraz a Deus; e, por outro, que, passando dos limites, ela

compraz ao Diabo. O tom das palavras do padre entra em sintonia com o tom (irônico) da voz do narrador.

Aliás, como já dissemos anteriormente, tratando da religiosidade dos sertanejos (sobretudo a do Conselheiro), o narrador tende permanentemente para a ironia – e, preocupado em condenar-lhes o fanatismo, torna caricata essa religiosidade.

A religiosidade e o sentimento humanitário do Beatinho – e de Maria Quadrado, que veremos adiante – recebem do narrador uma carga tão acentuada de ironia que o gesto termina depondo contra ele, narrador, que acaba se mostrando de forma pouco sutil. O gesto termina por revelar-lhe a posição "fora dos fanatismos" do romance.

Beatinho, pela demonstração de "amor a Deus" com o cilício dilacerando-lhe a carne, é enfim aceito pelo Conselheiro. E chora de felicidade:

> Después de observarlo unos segundos, sin pestañear, el Consejero asintió y una sonrisa cruzó brevemente su cara que, diría cientos de veces el Beatito en los años venideros, fue su consagración. El Consejero señaló un pequeño espacio de tierra libre, a su lado, que parecía reservado para él entre el amontonamiento de cuerpos. El muchacho se acurrucó allí, entendiendo, sin que hicieran falta las palabras, que el Consejero lo consideraba digno de partir con él por los caminos del mundo, a combatir contra el Demonio. Los perros trasnochadores, los vecinos madrugadores de Pombal oyeron mucho rato todavía el llanto del Beatito sin sospechar que sus sollozos eran de felicidad (p. 25).

3.2.2 – JOÃO GRANDE

João Grande, num primeiro momento, aparece como alguém inadaptado ao meio em que vive. A inadaptação é que, de algum modo (mas não se sabe até onde), justifica o ato de violência que comete contra a sua ama. Depois, como João Abade e Pajeú, ele

deixará de ser um frio assassino de espírito "confuso" e passará a ser um dos "escolhidos do Bom Jesus" que se alinham ao Conselheiro.

A transformação de João Grande, passando de criminoso a devoto, participa dos "confrontos mecânicos" que Cornejo Polar aponta no romance:

> Básicamente la novela se estructura mediante la alternancia de episodios que se vinculan por oposición. (...) la oposición es una forma de análisis que puede dar razón de uno y otro de sus extremos, pero que deja escapar la categoría más importante: la de totalidad. Es decir: la oposición es más mecánica que dialéctica y en esa medida desapercibe que sólo en términos de contradicción (no de simple enfrentamiento) podría haberse entendido y representado la totalidad.[47]

O fazendeiro Adalberto de Gumúcio – aliado do Barão de Canabrava – fazia gerar os seus escravos do mesmo modo que, segundo o narrador, fazia "con los caballos" (p. 37). Para Gumúcio, tinha que haver a soma de alguns atributos para gerar um bom escravo: negras de melhor constituição + negros "mais puros" (pela harmonia dos traços e nitidez da cor) + alimentação especial + privilégios no trabalho (para poder fecundar muitas vezes). João Grande "fue el resultado de una de esas combinaciones" (p. 37).

O procedimento de Adalberto de Gumúcio não deixa de receber uma certa punição do narrador, que o chama ironicamente de "hacendado de gustos perfeccionistas" (p. 37).

João Grande torna-se criado de Adelinha Isabel de Gumúcio, irmã solteira do fazendeiro. Apesar do requinte da criação, não fica dócil:

---

[47] CORNEJO POLAR, op. cit., p. 19. Cornejo Polar entende ainda que em *Os sertões* o confronto é dialético e não mecânico: "Es importante recordar que en *Los sertones* se llega a establecer esta categoría [da totalidade] y que por eso su interpretación señala que no son dos mundos los que combaten en Canudos sino uno solo, hecho de desgarramientos atroces, cuya índole profunda es la contradicción que articula a sus partes" (p. 19).

> ...contrariamente a lo que hubiera debido ocurrir con un niño crecido entre paredes revestidas de papel pintado, mobiliario de jacarandá forrado de damasco y sedas y armarios repletos de cristales, a la sombra de una mujer delicada y consagrado a actividades femeninas, João Grande no se convirtió en un ser suave, doméstico, como les ocurría a los esclavos caseros (p. 39).

João Grande, insatisfeito, chega a invejar a vida dura dos outros escravos da fazenda:

> Una vez que cruzaban [Adelinha e João Grande] los cañaverales, al verlo mirar con codicia a los negros que medio desnudos y con machetes trabajaban entre las hojas verdes, la señorita le comentó: "Parece que los envidiaras". Él repuso: "Sí, ama, los envidio" (p. 39).

"Descomunalmente fuerte" (p. 39) desde menino, nunca foi afetuoso com a ama. Mata-a violentamente a caminho de um convento:

> Ocurrió durante el viaje de la señorita Adelinha al Convento de la Encarnación, donde hacía retiro todos los años. João Meninho conducía el coche tirado por dos caballos y João Grande iba junto a él en el pescante. El viaje tomaba unas ocho horas; salían de la hacienda al amanecer para llegar al Convento a media tarde. Pero dos días después las monjas enviaron un propio a preguntar por qué la señorita Adelinha no había llegado en la fecha prevista. El caballero Gumucio dirigió las búsquedas de policías bahianos y de siervos de la hacienda, que, durante un mes, cruzaron la región en todas direcciones, interrogando a medio mundo. La ruta entre el Convento y la hacienda fue explorada minuciosamente sin encontrar el menor rastro del coche, sus ocupantes o los caballos. Parecía que, como en las historias fantásticas de los troveros, se hubieran elevado y desaparecido por los aires.

> La verdad comenzó a saberse meses más tarde, cuando un Juez de Huérfanos de Salvador descubrió, en el coche de ocasión que había comprado a un mercader de la ciudad alta, disimulado con pintura, el anagrama de la familia Gumucio. El mercader confesó que había adquirido el coche en una aldea de cafusos, sabiendo que era robado, pero sin imaginar que los ladrones podían también ser asesinos. El propio Barón de Cañabrava ofreció un precio muy alto por las cabezas de João Meninho y João Grande y el caballero Gumucio imploró que fueran capturados vivos. Una partida de bandoleros, que operaba en los sertones, entregó a João Meninho a la policía, a cambio de la recompensa (p. 39-40).

Preso, João Meninho passa a confessar detalhes do crime. A sua versão tentará justificar algo de certo modo inexplicável como sendo coisa do "Demônio":

> Juró que no había sido algo planeado por él sino por el demonio posesionado de su compañero de infancia. Él conducía el coche, silbando entre dientes, pensando en los dulces del Convento de la Encarnación y, de pronto, João Grande le ordenó frenar. Cuando la señorita Adelinha preguntaba por qué paraban, João Meninho vio a su compañero golpearla en la cara con tanta fuerza que la desmayó, arrebatarle las riendas y espolear a los caballos hasta el promontorio donde el ama subía a ver las islas. Allí, con una decisión tal que João Meninho, pasmado, no se había atrevido a enfrentársele, João Grande sometió a la señorita Adelinha a mil maldades. La desnudó y se reía de ella, que, temblando, se cubría con una mano los pechos y con la otra el sexo, y la había hecho corretear de un lado a otro, tratando de esquivar sus pedradas, a la vez que la insultaba con los insultos más abominables que el Meninho había oído. Súbitamente, le clavó un puñal en el estómago y, ya muerta, se encarnizó con ella cortándole los pechos y la cabeza. Luego, acezando, empapado de sudor, se quedó dormido junto a la sangría. João Meninho sentía tanto terror que las piernas no le dieron para huir (p. 40).

O narrador não está interessado em investigar mais detalhadamente o motivo do crime.[48] Apenas o registra – mas dando destaque para a versão de João Meninho.

[48] O narrador aponta apenas o seguinte aspecto – que não justifica inteiramente o crime – da personalidade de João Grande: "Nunca se mostró afectuoso con su ama, lo que había hecho pensar a la

De fato, ainda juntos após o crime, João Grande confessa ao amigo que matou a ama porque "tem o cão no corpo". E João Meninho, conforme o narrador, "pensó que su compañero le había dicho la verdad" (p. 41).

O narrador, a partir daí, como que confia nessa "verdade" de João Grande passada por João Meninho. Toma as palavras deste último como uma espécie de *versão definitiva* do crime:

> Su compañero de infancia le inspiraba un miedo creciente, pues, desde el asesinato del ama, lo desconocía cada vez más. Casi no dialogaba con él y, en cambio, continuamente lo sorprendía hablando solo, en voz baja, con los ojos inyectados de sangre. Una noche lo oyó llamar al Diablo "padre" y pedirle que viniera a ayudarlo. "¿Acaso no he hecho ya bastante, padre?", balbuceaba, retorciéndose. "¿Qué más quieres que haga?" Se convenció que João había hecho pacto con el Maligno y temió que, para seguir haciendo méritos, lo sacrificara a él como había hecho con la señorita (p. 41).

João Meninho tem um plano para matar João Grande. Não o concretiza porque, no momento de esfaqueá-lo, treme tanto "que João Grande abrió los ojos antes de que él hiciera nada" (p. 41). João Grande aí, cheio de culpa, pede que o outro o mate. João Meninho, porém, "salió corriendo, sintiendo que lo perseguían los diablos" (p. 41).

João Meninho, por fim, é enforcado numa prisão de Salvador. João Grande ronda pelos caminhos, escondendo-se. Anda seminu, comendo frutos e o que pega em armadilhas. Anda, como observa o narrador, feito uma "alma penada".

Ora, ao apostar na versão de João Meninho de que João Grande tem "o Diabo no corpo", o narrador apronta o cenário para o aparecimento do Conselheiro. Ou seja, essa "alma penada" que é João Grande (um ser "oprimido pela confusão", como diz

---

familia Gumucio que era, tal vez, uno de esos rústicos sin sentimientos, capaces de escupir en la mano que les daba de comer" (p. 39).

ainda o narrador) necessita de algum modo ser reparada. Estamos, portanto, diante de um indivíduo *preparado* para a transformação. Estamos diante de alguém que vive uma "situação dramática" e que, em decorrência dela, irá aderir ao "santo":

> Un día encontró en una encrucijada de senderos, en las afueras de Pombal, a un puñado de gentes que escuchaban las palabras que les decía un hombre magro, envuelto en una túnica morada, cuyos cabellos le barrían los hombros y cuyos ojos parecían brasas. Hablaba del Diablo, precisamente, al que llamaba Lucifer, Perro, Can y Belcebú, de las catástrofes y crímenes que causaba en el mundo y de lo que debían hacer los hombres que querían salvarse. Su voz era persuasiva, llegaba al alma sin pasar por la cabeza, e incluso a un ser abrumado por la confusión, como él, le parecía un bálsamo que suturaba viejas y atroces heridas. Inmóvil, sin pestañear, João Grande lo estuvo escuchando, conmovido hasta los huesos por lo que oía y por la música con que venía dicho lo que oía. La figura del santo se le velaba a ratos por las lágrimas que acudían a sus ojos. Cuando el hombre reanudó su camino, se puso a seguirlo a distancia, como un animal tímido (p. 41-42).

O "processo mecânico" a que se refere Cornejo Polar, portanto, permanece na narrativa de *La guerra del fin del mundo*.

3.2.3 – MARIA QUADRADO

Maria Quadrado é talvez no romance a personagem de religiosidade mais intensa e a que mais se confunde com a figura do Conselheiro. Como o Beatinho, é devota e bondosa. Como o Conselheiro, é – pelo menos por momento, quando se encontra em Monte Santo - mitificada.

O narrador começa por pintar-lhe a condição paupérrima de peregrina que segue de Salvador para Monte Santo:

> Apareció una madrugada sin lluvia, en lo alto de una loma del camino de Quijingue, arrastrando una cruz de madera. Tenía veinte años pero había padecido tanto que parecía viejísima. Era una mujer de cara ancha, pies magullados y cuerpo sin formas, de piel color ratón.
>
> Se llamaba María Quadrado y venía desde Salvador a Monte Santo, andando. Arrastraba ya la cruz tres meses y un día. En el camino de gargantas de piedra y caatingas erizadas de cactos, desiertos donde ululaba el viento en remolinos, caseríos que eran una sola calle lodosa y tres palmeras y pantanos pestilentes donde se sumergían las reses para librarse de los murciélagos, María Quadrado había dormido a la intemperie, salvo las raras veces en que algún tabaréu o pastor que la miraban como santa le ofrecían sus refugios. Se había alimentado de pedazos de rapadura que le daban almas caritativas y de frutos silvestres que arrancaba cuando, de tanto ayunar, le crujía el estómago (p. 51-52).

Logo no início da caracterização da personagem, o narrador deixa escapar um indício do "drama" por que ela passa. Maria Quadrado vai a Monte Santo visitar "la Iglesia de la Santa Cruz (...), adonde había prometido llegar a pie en expiación de sus pecados" (p. 52). Portanto, já estamos diante de uma outra "alma confusa".

No caminho para Monte Santo, Maria Quadrado é violentada quatro vezes ("...por un alguacil, por un vaquero, por dos cazadores de venados y por un pastor de cabras que la cobijó en su cueva" – p. 52). Sente repulsa pelos três primeiros homens, mas pelo quarto, por dizer-lhe palavras ternas, sente compaixão. Isto atormenta-lhe ainda mais a alma e, como penitência, ela raspa a cabeça: "Para castigarse por esa compasión se había rapado y transformado en algo tan grotesco como los monstruos que exhibía el Circo del Gitano por los pueblos del sertón" (p. 52).

Essa mulher que mais parece "un animal que olfatea, inminente, la presa o la querencia (p. 52), de imagem grostesca – "sucia, fea, sufrida, quadrada" (p. 53) – é que entra na rua principal de Monte Santo ao amanhecer.

É bom notar aí que o narrador, para acentuar o drama da personagem, *deforma-*

lhe a imagem – o que aproxima Maria Quadrado, por exemplo, do Leão de Natuba, que anda de quatro e por isso a sua figura mais parece "la de un simio que la de un predador" (p. 107).

Nisso reside uma outra caricatura que há no romance – o grotesco como registro da miséria.[49]

Os moradores de Monte Santo, achando Maria Quadrado de início "un simple bicho raro" (algo, portanto, que lhes provoca suspeita), logo passam a admirar essa mulher arrastando a cruz, agora de joelhos, parando para rezar "en cada una de las veinticuatro capillas y besar con ojos llenos de amor los pies de las imágenes de todas las hornacinas del roquerío". A admiração aumenta porque a vêem "resistir horas de horas sin probar bocado ni beber una gota". Ao entardecer, eles "ya la respetaban como a una verdadera santa" (p. 53).

Note-se como, no percurso que vai de uma rua até a ladeira onde ficam as capelas, Maria Quadrado, aos olhos dos moradores (que formam uma "multitud de procissão", conforme o narrador), passa de "bicho raro" a "santa". Talvez a religiosidade dos sertanejos esteja aí nessa cena representada de forma muito caricata.

Maria Quadrado passa a morar numa gruta em torno da Via Sacra. A gruta – e era de se esperar pelos indícios do narrador – vira logo ponto de devoção:

---

[49] Vários personagens pobres do romance tem associado a eles alguma *deformidade*. Por exemplo, a mãe do Beatinho era "una inválida que, pese a serlo, parió a tres varones antes que a él y paría después a una hembrita que sobrevivió a la sequía" (p. 20); o sapateiro com quem Beatinho vai trabalhar chama-se "el Tuerto" ("había perdido un ojo en una riña" - p . 21); Maria Quadrado, como o próprio nome sugere, é "cuadrada" (p. 53); Leão de Natuba (que recebe o apelido por ter a cabeça grande e uma cabeleira que lembra a juba de um leão) anda como um símio, "apoyándose a la vez en los pies y en las manos" (p. 107); a Barbuda do circo tem, efetivamente, "barbas" ("...dieron función en la feria de un casarío. Lo que más le gustó a la gente fueron las barbas de la Barbuda: pagaban por comprobar que no eran postizas y tocarle de paso las tetas y verificar que era mujer" – p. 186); o Anão está entre os "monstros" que o Cigano reúne para as funções do seu circo paupérrimo ("... no había duda que al Gitano los monstruos – hombres o animales – lo atraían por alguna razón más profunda que el provecho que podía sacarles. Tal vez se sentía más sano, más completo, más perfecto, en esa sociedad de residuos y rarezas" – p. 161).

> La gruta de María Quadrado se convirtió en lugar de devoción y, junto con el Calvario, en el sitio más visitado por los peregrinos. Ella la fue decorando, a lo largo de meses. Fabricó pinturas con esencia de plantas, polvo de minerales y sangre de cochinilla (que usaban los sastres para teñir la ropa). Sobre un fondo azul que sugería el firmamento pintó los elementos de la Pasión de Cristo (...). Pintó también la estrella que guió hasta Belén a los Reyes Magos y a los pastores y un corazón divino atravesado por una espada. E hizo un altar y una alacena donde los penitentes podían prender velas y colgar exvotos. Ella dormía al pie del altar, sobre un jergón (p. 53-54).

A vida de Maria Quadrado é "consagrada a Dios" (p. 54) e a servir os outros:

> Pasaba horas a la cabecera de los enfermos, humedeciéndoles la frente y rezando por ellos. Ayudaba a las comadronas a atender a las parturientas y cuidaba a los hijos de las vecinas que debían ausentarse (p. 54).

Não é difícil notar aí a aproximação dela com o Beatinho. Os dois têm em comum, como já dissemos anteriormente, a religiosidade extrema e o sentimento humanitário.

É interessante observar, por outro lado, a reação dos missionários da Missão de Massacará, que têm o caso de Maria Quadrado como "religiosidad mal entendida", fora do "control de la Iglesia" (p. 54). Neste caso, a semelhança da personagem é com o Conselheiro. Este, como informa o narrador em outra parte do romance, sofre represálias do arcebispado de Salvador (que condena os "falsos profetas").

Maria Quadrado admira-se do Conselheiro (escuta-o "sin preguntarle nada, sin apartar los ojos de él" – p. 55), que chega para pregar e trabalhar em reformas em Monte Santo. Conselheiro, com um grupo de seguidores, limpa e restaura a Via Sacra. No período em que fica em Monte Santo, dorme na gruta de Maria Quadrado:

> ...se dijo que no durmió, ni ella tampoco, que pasaban las noches hablando de cosas del espíritu al pie del altarcillo multicolor, y se llegó a decir que él dormía en el jergón y que ella velaba su sueño. El hecho es que María Quadrado no se apartó de él un instante, cargando piedras a su lado en el día y escuchándolo con los ojos muy abiertos en las noches (p. 56).

Quando enfim parte (e mantendo-se o esquema narrativo de Vargas Llosa), ela o segue:

> ...todo Monte Santo quedó asombrado cuando se supo, esa mañana, que el Consejero se había marchado del pueblo y que María Quadrado se había ido también entre sus seguidores (p. 56).

3.2.4 – ANTÔNIO VILANOVA

Antônio Vilanova é um personagem que circula por vários espaços do sertão e que foge ao perfil dos adeptos do Conselheiro que vimos até agora: não é devoto nem assassino, mas um hábil comerciante.

Ele é quem vai ser o principal administrador de Canudos, recebendo doações, distribuindo alimentos e moradias para os peregrinos que chegam. Sua capacidade administrativa chega mesmo a causar admiração, como se nota neste monólogo do Beatinho:

> ...el Beatito pensó en Antonio Vilanova. Era un hombre de fe, un elegido, una oveja del Padre. Él y su hermano eran gente instruida, habían tenido negocios, ganado, dinero; hubieran podido dedicar su vida a atesorar y a tener casas, tierras, sirvientes. Pero habían preferido compartir con sus

> hermanos humildes la servidumbre de Dios. ¿No era merced del Padre tener aquí a alguien como Antonio Vilanova, cuya sabiduría solucionaba tantos problemas? Acababa, por ejemplo, de organizar el reparto del agua. Se recogía del Vassa Barris y de las aguadas de la Fazenda Velha y se distribuía gratuitamente. Los aguateros eran peregrinos recién llegados; de este modo, iban siendo conocidos, se sentían útiles al Consejero y al Buen Jesús y las gentes les daban de comer (p. 244).

Sendo Antônio Vilanova um grande administrador e aquele que, em última instância, toca o empreendimento comunitário de Canudos, há de se perguntar até que ponto se justifica no romance sua transformação de comerciante em permanente luta por ascensão social em participante de uma comunidade de "fanáticos". A resposta a essa questão naturalmente aponta para o "processo mecânico" do romance percebido por Cornejo Polar.

Seymour Menton considera Antônio Vilanova um personagem a serviço da "condenação ao fanatismo" que há no romance. Ou seja, o romancista manipularia de tal modo o percurso de vida do personagem que terminaria rompendo com um dos "estereotipos de la novela hipanoamericana" – o do comerciante ambicioso (que jamais se arriscaria num empreendimento da ordem desse que Antônio Vilanova abarca). Aliás, além do caso de Antônio Vilanova, Vargas Llosa promoveria ainda algumas outras *pequenas manipulações da realidade* como forma de condenar o fanatismo no romance:

> (...) el comerciante Antonio Vilanova, que sacrifica su negocio y arriesga su vida para convertirse en el verdadero fundador y organizador de Canudos; el general Arthur Oscar, que interrumpe el cuarto y último asalto a Canudos para no aumentar el número de muertos y heridos; el imperialismo británico, que resulta ser pura invención; el soldado homosexual Queluz, que aguanta en silencio los latigazos y termina por capturar al yagunzo Pajeú después de una tremenda pelea en la oscuridad (pero sin saber quién era su contrincante) y el lujurioso Padre Joaquim, que se convierte en un verdadero guerrillero valiente y abnegado, muerto con el rifle en las manos

(...).[50]

A trajetória de vida – ou melhor, a luta por ascensão – de Antônio Vilanova, tão bem descrita pelo narrador, deixa claro o quanto a rota do sertão, mesmo para alguém habilidoso como ele, é mal traçada para a aventura da prosperidade.

Antônio nasce em Assaré, no Ceará, e tem vocação para o comércio desde cedo:

> Nació, como sus padres, abuelos y su hermano Honorio, en el poblado cearense de Assaré, donde se dividían las reses que iban a Jaguaribe y las que enrumbaban hacia el Valle de Cariri. En el pueblo todos eran agricultores o vaqueros, pero Antonio mostró desde niño vocación de comerciante. Comenzó a hacer negocios en las clases de catecismo del Padre Matías (quien también le enseñó las letras y los números). Antonio vendía y compraba a los otros niños trompos, hondas, bolas de vidrio, cometas, tordos, canarios, ranas cantoras y hacía tan buenas ganancias que, aunque su familia no era próspera, él y su hermano eran voraces consumidores de los dulces del almacenero Zuquieta. A diferencia de otros hermanos, que andaban como perro y gato, los Vilanova eran uña y carne. Se trataban, muy en serio, de "compadres" (p. 86-87).

Com um surto de varíola que há, Antônio e Honório, seu irmão, decidem fugir de Assaré, uma vez que os moradores são proibidos de deixar o município por ordem do chefe político Miguel Fernandes Vieira – "para que no propagaran la variuela por la región" (p. 87). Antônio – "fiel a su vocación", como diz o narrador – compra os capangas de Miguel Fernandes com "un novillo, una arroba de azúcar y otra de rapadura" (p. 87) e consegue partir com Honório e duas primas, Antônia e Assunção Sardelinha, que ficaram órfãs com a varíola.

O narrador diz então que, na retirada do Ceará para Juazeiro (Bahia), Antônio se

---

[50] MENTON, op. cit., p. 58.

junta com Antônia e Honório com Assunção. As duas mulheres ficam grávidas, os irmãos passam a comerciar pelo sertão. Perto de completar dez anos em Juazeiro, "se decía que los Vilanova estaban en camino de ser ricos" (p. 88).

A estratégia do narrador agora é caracterizar a vida do dois irmãos como um movimento ondeante, de *subida* e *descida*. Ora mais prósperos, ora menos (atingidos pela seca ou pela cheia), a vida deles é ditada por *incertezas*.

De fato, logo após a calamidade da varíola, sobrevém a da seca:

> Entonces sobrevino la calamidad que, por segunda vez, arruinaría a la familia. Los buenos años las lluvias comenzaban en diciembre; los malos, en febrero o marzo. Ese año, en mayo no había caído gota de lluvia. El San Francisco perdió dos tercios de su caudal y apenas alcanzaba a satisfacer las necesidades de Joazeiro, cuya población se cuadruplicó con los retirantes del interior (p. 88).

Os negócios desandam, o armazém que os irmãos Vilanova montaram em Juazeiro é saqueado:

> La devastación no duró más de media hora y, aunque las pérdidas fueron grandes, nadie de la familia resultó maltratado. Honorio, Antonio, las Sardelinhas y los niños, sentados en la calle, contemplaron cómo los saqueadores se retiraban del que había sido el almacén mejor provisto de la ciudad. Las mujeres tenían los ojos llorosos y los niños miraban, esparcidos por la tierra, los restos de los camastros donde dormían, la ropa que se ponían y los objetos con que jugaban. Antonio estaba pálido. "Tenemos que empezar de nuevo, compadre", murmuró Honorio. "Pero no en este pueblo", le contestó su hermano (p. 89).

O narrador continua pintando o sertão como um espaço de carências. Os irmãos

Vilanova (a liderança é sempre de Antônio) abandonam Juazeiro e passam a peregrinar "por un territorio agobiado de hambre y de sed" (p. 89). Seguem com cinco burros – vendem quatro e salgam o outro. Um dos filhos de Honório morre de disenteria e o enterram em Borracha, "donde habián instalado un refugio en el que las Sardelinhas ofrecían sopas hechas de batata de imbuzeiro, moço y xique-xique" (p. 90). A família, na sua peregrinação, parece ver miragens:

> ...tampoco pudieron resistir mucho allí [em Borracha] y emigraron hacia Patamuté y Mato Verde, donde Honorio fue picado por un alacrán. Cuando curó, siguieron hacia el sur, angustioso recorrido de semanas en el que sólo encontraban pueblos fantasmas, haciendas desiertas, caravanas de esqueletos que iban a la deriva, como alucinados (p. 90).

Nesse momento morre outro filho de Honório – "de un simple catarro" (p. 90). A debilidade, portanto, vai tomando conta da família. O Conselheiro aparece pela primeira vez na vida dos Vilanova para enterrar a criança e envolvê-la em certa aura de dignidade:

> Estaban enterrándolo, envuelto en una manta, cuando, en medio de una polvareda color lacre, entraron al caserío una veintena de hombres y mujeres – había entre ellos un ser con cara de hombre que andaba a cuatro patas y un negro semidesnudo -, la mayoría pellejos adheridos a los huesos, de túnicas raídas y sandalias que parecían haber pisado todos los caminos del mundo. Los conducía un hombre alto, moreno, con cabellos hasta los hombros y ojos de azogue. Fue directamente hacia la familia Vilanova y contuvo con un gesto a los hermanos que ya bajaban el cadáver a la tumba. "¿Hijo tuyo?", preguntó a Honorio, con voz grave. Éste asintió. "No lo puedes enterrar así", dijo el moreno, con seguridad. "Hay que prepararlo y despedirlo bien, a fin de que sea recibido en la eterna fiesta del cielo." Y antes que Honorio repusiera, se volvió a sus acompañantes: "Vamos a hacerle un entierro decente, para que el Padre lo reciba alborozado" (p. 90).

Note-se aí a *segurança* que o Conselheiro transmite para a família. Ela é um atributo importante para uma posterior adesão dos Vilanova ao "santo".

Os Vilanova em seguida exploram uma salina e passam a vender sacas de sal. E uma terceira calamidade lhes assalta – a salina é inundada por uma chuva torrencial.

Ora, os Vilanova vivem situações dramáticas (ou "catástrofes", como diz o narrador) das mais cruéis no romance. O quadro de permanente incerteza na vida deles é que justificará a adesão ao Conselheiro – que, nesse mundo cambiante, transmite alguma sabedoria, algumas *certezas* que terminam contaminando os espíritos. Antônio Vilanova, mesmo com o seu voluntarismo que, como dizíamos, o faz buscar permanentemente ascensão social, termina por se dobrar ao Conselheiro.

Já quase oito anos girando com o irmão e a família pelo sertão, Antônio Vilanova se instala em Canudos, fazenda do Barão de Canabrava abandonada com a seca. Antônio monta armazém e, um ano depois, os negócios prosperam e ele passa a atender as cercanias de Canudos. Até que vem o encontro definitivo com o Conselheiro:

> ...el día en que los peregrinos aparecieron en las laderas del Cambio y entraron por la única calle de Canudos cantando alabanzas al Buen Jesús con toda la fuerza de sus pulmones, se hallaba en casa [Antônio Vilanova]. Desde la baranda de la antigua administración, convertida en vivienda-almacén, vio acercar-se a esos seres fervientes. Su hermano, su mujer, su cuñada advirtieron que palidecía cuando el hombre de morado, que encabezaba la procesión, avanzó hacia él (p. 92).

O narrador prepara o encontro de Antônio Vilanova com o Conselheiro (o "processo mecânico" de Cornejo Polar) utilizando-se, uma vez mais, do sumário (que denuncia a sua intenção de promover para, assim, condenar a comunidade de "fanáticos"). Com efeito, o narrador, em poucos passos, aborda cerca de quinze anos da

vida do personagem: Antônio Vilanova fica dez anos em Juazeiro; em dois anos de seca e calamidade circula por várias localidades; tem três anos de certa prosperidade em Caatinga do Moura; passa mais oito meses rondando pelo sertão. Até que entra no ano em que os negócios voltam a prosperar – agora em Canudos.

Todavia, mais uma vez rompe-se um período de relativa prosperidade em sua vida. É o momento da guerra. A única *certeza* que lhe resta, a partir das pregações do Conselheiro, é que de algum modo vale a pena organizar Canudos. Vale a pena preparar a alma para "la eterna fiesta del cielo".

3.3 – O JORNALISTA MÍOPE

Em *La guerra del fin del mundo*, a partir das referências do narrador ao monárquico *Diário da Bahia*, do Barão de Canabrava, e ao republicano *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves, o jornal é retratado como uma instituição que afiança o poder. Os jornais, no romance, alardeiam ou silenciam o que interessa aos seus proprietários. Servem sobretudo para mobilizar idéias a favor do poder/ *status quo*.[51]

Entender essa representação da imprensa é entender em grande parte o papel do jornalista míope no romance.

Começando por trabalhar no *Diário da Bahia* e, logo depois, indo para o *Jornal de notícias*, a serviço do qual segue para cobrir a guerra, o jornalista míope pode ser visto no romance como um tipo de profissional que, a partir de certo momento de sua atividade, entra em confronto com a ideologia de poder de que o jornal é também expressão. Com efeito, depois de acompanhar a guerra, o jornalista míope toma consciência do que aconteceu em Canudos, do que significou o massacre, o

[51] Não só o jornalismo mas também o militarismo teriam como principal função, no romance, mobilizar idéias a favor do poder. Cf. MENESES, Carlos. "La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa (a propósito de *La guerra del fin del mundo*)". In: **Revista iberoamericana**. Pittsburgh/Pennsylvania: Instituto Internacional de Literatura, 123-24: 523-529, 1983.

investimento para manter as tropas; avalia melhor a figura do Conselheiro. Na quarta e última parte do romance, quando há o seu diálogo com o Barão, isto fica demonstrado na posição do jornalista de querer escrever a verdade sobre a batalha: "No permitiré que se olviden (...). Es una promesa que me he hecho" (p. 365). O Barão de Canabrava, porém, com a sagacidade que lhe é peculiar, propõe que a história de Canudos seja silenciada, esquecida: "Ya lo ve, lo mejor es olvidarla (...). No vale la pena perder el tiempo con ella" (p. 424).

O jornalista míope não é um personagem tão simples como parece. Ele, o Barão de Canabrava, o Coronel Moreira César, Galileu Gall e o Conselheiro (com algumas figuras que o cercam) são provavelmente os personagens mais importantes do livro.

Quando é correspondente de guerra, indo com a expedição do Coronel Moreira César, o jornalista termina amparado por Jurema, ex-mulher do rastreador Rufino, e um anão de um circo já arruinado. É amparado porque, com os bombardeios, os óculos se rompem — e o jornalista tateia, cego. Assim, ele terá uma visão dos acontecimentos a partir, principalmente, do que Jurema lhe descreve — já que a sua visão ficou *estilhaçada*. Ora, o míope só enxerga o que está bem próximo dele. A viagem do jornalista, assim, alegoriza a aproximação que tornaria possível ver/explicar. Mas, ao chegar a Canudos, os óculos se quebram – e o jornalista curiosamente torna-se um míope que está perto sem poder ver. O narrador, ao chamá-lo de "míope" (some-se a isto o fato da visão estilhaçada), depõe ironicamente contra esse personagem — julgando-o incapaz de interpretar a guerra. Talvez seja este o principal sentido de "míope" no romance.

O mais importante a verificar nesse personagem são as três posições em que o narrador o flagra (falaremos um pouco mais sobre elas num outro capítulo). Na primeira, o jornalista se situa ao lado do monárquico *Diário da Bahia*. Na segunda, atua como correspondente de guerra do republicano *Jornal de Notícias*. Aqui, antes de embarcar com as tropas, na conversa com Epaminondas Gonçalves (em que acerta a sua ida a Canudos), é possível captar a admiração do jornalista pelo Coronel Moreira César:

— Entonces, voy a pedirle algo, señor — dice, de pronto —. Si el Coronel Moreira César viene a debelar la insurrección de Canudos, quisiera ir con él, como enviado del *Jornal de Noticias*.

Epaminondas Gonçalves se ha vuelto a mirarlo y lo examina, mientras se pone el sombrero.

– Supongo que es posible — dice —. Ya ve, es usted de los nuestros, aunque no le interese la política. Para admirar al Coronel Moreira César hay que ser un republicano a carta cabal.
– No sé si es admiración — precisa el periodista, abanicándose con los papeles —. Ver a un héroe de carne y hueso, estar cerca de alguien tan famoso resulta muy tentador. Como ver y tocar a un personaje de novela (p. 149).

A terceira posição do jornalista míope não tem muito a ver com as duas anteriores. Ela diz respeito à sua intenção de escrever com objetividade/imparcialidade a verdade sobre a guerra. E é esta última posição que o tornaria, segundo Carlos Meneses, um profissional digno, virtuoso. Numa palavra, ético:

El periodista de *La guerra del fin del mundo* no es solamente un conjunto de defectos físicos ni un impostor que da las antojadizas versiones que le dicta la imaginación y dos seres de limitadas posibilidades intelectuales. Vargas Llosa no podía dejarlo con esa lista de defectos y ese negativo inventario de características personales. Como contrapartida, en el otro platillo de la balanza están sus aciertos, virtudes y talentos. Está el hombre honrado, el probo, que en cuanto descubre la vileza de las operaciones entre bambalinas, y que han sido causa de la guerra, abandona el diario republicano en señal de protesta, de rechazo a esa actitud ruín.[52]

Não se concretizando na trama romanesca o desejo do jornalista de interpretar os fatos, escrevendo-os, o leitor termina ficando com uma imagem positiva desse personagem. A sua posição ética, na parte final do livro, não bate com o jornal enquanto instituição abonadora do poder, cujos proprietários manipulam o que é divulgado. Nesse sentido, é sintomático o pragmatismo do Barão de Canabrava, que, na pergunta ao míope, tenta maquiavelicamente *instruí-lo*:

[52] MENESES, op. cit., p. 526.

— ¿Era de veras tan ingenuo para creer que lo que se escribe en los periódicos es cierto? (...) ¿Siendo periodista? (p. 423)

3.4 – O CORONEL MOREIRA CÉSAR

Vargas Llosa, em *La guerra del fin del mundo*, produz uma imagem negativa da República a partir sobretudo do Coronel Moreira César (Epaminondas Gonçalves e seu Partido Republicano Progressista também contribuem para essa imagem). Moreira César é, no romance, o principal ícone do republicanismo.

Há, inicialmente, uma certa mitificação (trata-se, na verdade, do esboço de uma caricatura) do Coronel pelo narrador. Quando Moreira César, por exemplo, chega de trem a Queimadas, comandando a tropa que segue na terceira expedição a Canudos, o narrador assim descreve a sua recepção pelos moradores do vilarejo:

> El tren entra pitando en la estación de Queimadas, engalanada con banderolas que dan la bienvenida al Coronel Moreira César. En el estrecho andén de tejas rojas se apiña una multitud, bajo una gran tela blanca que sobrevuela los rieles, ondeando: "Queimadas Saluda al Heroico Coronel Moreira César Y A Su Glorioso Regimiento. ¡Viva El Brasil!" Un grupo de niños descalzos agitan banderitas y hay media docena de señores endomingados, con las insignias del Concejo Municipal en el pecho y sombreros en las manos, rodeados por una masa de gente desarrapada y miserable, que mira con gran curiosidad y entre la cual se mueven mendigos pidiendo limosna y vendedores de rapadura y frituras.
>
> Gritos y aplausos reciben la aparición, en la escalinata del tren — las ventanillas están atestadas de soldados con fusiles — del Coronel Moreira César. Vestido con uniforme de paño azul, botones y espuelas doradas, galones y ribetes encarnados y espada al cinto, el Coronel salta al andén. Es pequeño, casi raquítico, muy ágil. El calor abochorna todas las caras pero él no está sudando. Su endeblez física contrasta con la fuerza que parece generar en torno, debido a la energía que bulle en sus ojos o a la seguridad de sus movimientos. Mira como alguien que es dueño de sí

mismo, sabe lo que quiere y acostumbra mandar (p. 153).

Note-se aí, no slogan da faixa, a referência "al Heroico Coronel Moreira César" de par com a saudação patriótica "¡Viva El Brasil!". Já fica esboçado aqui o perfil ideológico não só de quem apóia, mas principalmente de quem é apoiado. De fato, o líder militar (ferrenho defensor do exército como instituidor da ordem) será caracterizado no romance como um fanático pela república (ou pela "República Dictatorial", como informa o narrador).

O pensamento político de Moreira César aparece com freqüência nas falas do personagem e é sempre destacado pelo narrador. No momento em que se encontra adoentado (sofrera um ataque de epilepsia) em Calumbi, o Coronel conversa com o Barão de Canabrava, proprietário da fazenda:

> La Baronesa atendía a sus invitados, inmutable. El dueño de casa, en cambio, había dejado de sonreír. Pero su tono siguió siendo cordial:
>
> – ¿A los comerciantes norteamericanos que el Sur recibe con los brazos abiertos les interesa la gente, o sólo el café? – preguntó.
>
> Moreira César tenía lista la respuesta:
>
> – Con ellos llegan las máquinas, la técnica y el dinero que necesita el Brasil para su progreso. Porque progreso quiere decir industria, trabajo, capital, como lo han demostrado los Estados Unidos de Norteamérica. – Sus ojitos fríos parpadearon al añadir: – Es algo que no entenderán nunca los dueños de esclavos, Barón de Cañabrava (p. 224).

Como se vê, Moreira César entoa os principais ícones do *progresso* – máquinas, indústria, Estados Unidos. E o narrador ridiculariza-o, chamando a atenção para os "ojitos frios" que "parpadearon" (piscaram). Ridiculariza o enternecimento (que remete ao "fanatismo") do Coronel.

O Barão de Canabrava – de cuja perspectiva o narrador está sempre muito próximo no romance – assim define Moreira César, em encontro que tem com o anarquista Galileu Gall:

> – ¿Le parece raro que el Coronel sea un idealista? – repuso, en inglés [o Barão de Cañabrava] –. Lo es, sin duda alguna. No le interesan el dinero, ni los honores y acaso ni siquiera el poder para él. Lo mueven cosas abstractas: un nacionalismo enfermizo, la idolatría del progreso técnico, la creencia de que sólo el Ejército puede poner orden y salvar a este país del caos y de la corrupción. Un idealista a la manera de Robespierre... (p. 257).

No caso, a voz do Barão, de equilíbrio/lucidez, é muito parecida com a do narrador quando este, por exemplo, se refere ao passado do Coronel (note-se, uma vez mais, o Coronel sendo pintado como uma caricatura):

> Tratan [as pessoas em torno do Coronel] de imaginárselo, enrolándose de voluntario, cuando era niño, en la guerra contra el Paraguay, donde recibió tantas heridas como medallas, y en sus primeros años de oficial, en Río de Janeiro, cuando su republicanismo militante estuvo a punto de hacerlo expulsar del Ejército y de mandarlo a la cárcel, o en las conspiraciones contra la monarquía que acaudilló. Pese a la energía que transmiten sus ojos, sus ademanes, su voz, les cuesta imaginárselo matando de cinco tiros de revólver, en la rua do Ouvidor de la capital, a aquel oscuro periodista, pero no es difícil, en cambio, oírlo declarar en el juicio que estaba orgulloso de haberlo hecho y que lo haría de nuevo si alguien volvía a insultar al Ejército. Pero, sobre todo, rememoran su carrera pública, al volver del Mato Grosso, donde estuvo exiliado hasta la caída del Imperio. Lo recuerdan convertido en el brazo derecho del Presidente Floriano Peixoto, aplastando con mano de hierro todas las sublevaciones que hubo en los primeros años de la República y defendiendo, en ese periódico incendiario, *O Jacobino*, sus tesis a favor de la República Dictatorial, sin parlamento, sin partidos políticos y en la que el Ejército sería, como la Iglesia en el pasado, el centro nervioso de una sociedad laica volcada furiosamente hacia el progreso científico (p. 156-57).

As duas vozes, a do Barão de Canabrava e a do narrador, nas passagens acima, têm os seguintes pontos de aproximação:

BARÃO DE CANABRAVA classifica Moreira César:	NARRADOR classifica Moreira César:
- Nacionalismo doentio	- Republicanismo militante
- Idolatria do progresso técnico	- Sociedade laica voltada energicamente para o progresso científico
- Crença de que só o exército pode pôr ordem no país	- Teses a favor da República Ditatorial, na qual o exército é o centro nervoso de uma sociedade laica

Se é verdade o que alguns críticos dizem a respeito do diálogo de *La guerra del fin del mundo* com a contemporaneidade,[53] Vargas Llosa, ao pôr no romance um líder

[53] Em ensaio sobre a "condenação ao fanatismo" em *La guerra del fin del mundo*, Seymour Menton faz a seguinte pergunta seguida de rápido comentário: "¿Por qué Vargas Llosa publica en 1981 una novela histórica sobre un suceso transcurrido ochenta años antes en el Brasil? No cabe duda de que la condena del fanatismo en la novela se extiende al fanatismo de los guerrilleros de Sandero Luminoso, activos en él Perú en la década de los ochenta, y refleja la posición política actual del autor". E, à pergunta e ao comentário, o ensaísta acrescenta duas notas em que faz alusões à crítica a *La guerra del fin del mundo*, sempre tentando relacionar o romance com a contemporaneidade: "Alfred MacAdam plantea la misma pregunta: '¿por qué se interesa este escritor peruano, cuyos libros – de una u otra manera – tratan del Perú y de los peruanos, por una sublevación que ocurrió en el sertón bahiano del nordeste brasileño en el siglo pasado?' (...) pero, en vez de contestar a su propia pregunta, se dedica a señalar el carácter intertextual del tema del escritor frente a la epopeya de lucha. Sara Castro Klarén estudia más la historicidad tanto de la novela como del texto de Euclides da Cunha. José Miguel Oviedo señala con tino los grandes aciertos de la novela sin reconocer debidamente el papel positivo del Barón. Ángel Rama diserta ampliamente sobre la ideología de la novela sin aludir a la situación actual del Perú y sin reconocer la condena del fanatismo como eje estructurante de toda la novela. Antonio Cornejo Polar reconoce la importancia del fanatismo en la novela pero critica la posición 'anti-ideológica' de Vargas Llosa y parece justificar la violencia de los guerrilleros peruanos sin mencionarlos. Jorge Ruffinelli también señala la ideología antirrevolucionaria de Vargas Llosa sin reconocer la importancia del fanatismo para la estructura de la novela. Raymond Souza reconoce la relación entre la novela y los guerrilleros de Sandero Luminoso (...); señala la condena del fanatismo y la evolución positiva del Barón;

militar que defende teses a favor "de la República Dictatorial", como indica o narrador, parece que está se referindo mesmo às ditaduras sul-americanas, especialmente as das últimas décadas.

Por outro lado, embora Moreira César seja miúdo, franzino e sofra de epilepsia, o narrador o descreve, como vimos na cena de sua chegada a Queimadas, como um tipo muito seguro nos gestos e firme no olhar. Assim, um tanto débil na aparência, é duro nos movimentos. E a sua figura mitificada se aproximaria da do Conselheiro:

> La primera y la tercera secciones del primer capítulo, dedicados a la descripción del Consejero y de Moreira César respectivamente, funcionan estructuralmente como una técnica de equilibrio entre la fuerza de ambos. Vargas Llosa les concede un valor parecido en cuanto a figuras mitificadas; uno como santo, el otro como líder militar. Su importancia se relativiza conforme a la ideología y al campo dentro del cual se mueve cada uno. Para el lector, ninguno de los dos tiene más peso que el otro; son similares en sus diferencias.[54]

Vale a pena colocar neste ponto uma questão que julgamos importante sobre os "fanatismos" de *La guerra del fin del mundo*. O romance é construído levando em consideração o confronto mecânico de dois mundos (o urbano e *moderno* de Moreira César e o rural e *primitivo* do Conselheiro), os quais compreendem racionalidades diversas, excludentes. Todavia, não há dois mundos. Essas racionalidades derivam/constam de um mesmo mundo – apenas estão, por assim dizer, desarticuladas. São, portanto, racionalidades inseridas *na história*. Se formos buscar as razões históricas

---

pero no parece reconocer esta condena del fanatismo como el eje estructural de toda la novela" "En una entrevista de 1986 con Raymond L. Williams, Vargas Llosa habló de Sandero Luminoso en términos de 'violencia abstracta, terror ciego' (...). En marzo de 1989 Vargas Llosa condenó el fanatismo del Ayatollah Khomeini en el caso del novelista Salman Rushdie estableciendo el paralelismo entre el fundamentalismo musulmán, la Inquisición católica, el fascismo y el estalinismo (...)". Cf. MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 51, 1991.

[54] Cf. MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Lima: Latinoamericana Editores, 20: 317, 1984.

dos "fanatismos" (no romance, Moreira César, Galileu Gall e o Conselheiro são vistos pelo Barão de Canabrava e pelo narrador como "fanáticos"), perceberemos que o sem-sentido que eles representam é mais do que *sentido* na história.[55]

Assim, se o romance de Vargas Llosa traz como principal mensagem a idéia de dois universos em confronto, é que o escritor não atinge uma perspectiva que dê conta desses universos como um todo que apenas tem as suas (duas) partes desarticuladas.

A solução do romancista é considerada simples por Cornejo Polar, que vê no livro uma construção da guerra como uma inaptidão do homem para entender o outro, sendo que o que provocou a crueldade e a destruição de Canudos foram atributos da ciência e da ideologia:

> ...el problema reside más bien en la ineptitud de los hombres y los grupos sociales para entender a otros hombres y otros grupos. Este tema, desarrollado en el plano de la modernidad, implica el cuestionamiento y la negación de la capacidad esclarecedora de sus instrumentos conceptuales. En efecto, ni la ideología ni la ciencia pueden enfrentar con lucidez el reto de la realidad, como se desprende del unánime fracaso de quienes, con uno u otro instrumento, quieren comprender lo que significa Canudos. Más todavía: son los atributos de la ciencia y la ideología (y por supuesto, de la religión en el caso de los yagunzos) los que generan la incomprensión y finalmente propician la crueldade y la destrucción.[56]

Sendo assim, em se tratando de guerra tão complexa, talvez soe impróprio o

---

[55] Antonio Cornejo Polar chama a atenção para "el núcleo del debate latinoamericano: el sentido o el absurdo de la historia, de nuestra historia". Ou seja, a história da América Latina é também feita de *absurdos*, entre os quais estão os "fanatismos" que Vargas Llosa condena – a partir de uma posição ideológica que Cornejo Polar entende como sendo liberal, já que o liberalismo "condena globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de valores y recursos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente" – no romance (cf. CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221). Para entender as posições políticas de Vargas Llosa, a sua defesa mais recente do liberalismo, ver "El competidor de Dios", entrevista concedida a Tomás Val (in: **Revista Leer**. Madrid: S&C S.L., 104: 46, 1999).

[56] CORNEJO POLAR, op. cit., p. 220.

excesso de lucidez do Barão (e do narrador) na interpretação dos fatos. A fala do Barão deve ser vista como mais um discurso, marcadamente ideológico, nessa ordem de discursos sobre Canudos.

3.5 – O BARÃO DE CANABRAVA

É interessante observar como Vargas Llosa, tratando no romance de vários "fanatismos" através de tipos como o Conselheiro, o Coronel Moreira César e Galileu Gall, dá um espaço importante para um personagem que, em quase todos os momentos em que aparece, é expressão da própria *lucidez*.

Com efeito, é essa a principal característica do Barão de Canabrava – espécie de mentor intelectual dos monarquistas, dono de uma poderosa percepção política e de uma ironia que às vezes beira o cinismo.

O Barão emerge na trama como alguém que, sendo também vítima dos fatos (perde a metade da sua riqueza com a guerra e a mulher enlouquece), está acima deles por seu equilíbrio/lucidez. No diálogo com o jornalista míope, por exemplo, embora tratando de um episódio que lhe fora desfavorável (a propalada conspiração monárquico-britânica contra os republicanos, envolvendo o anarquista escocês Galileu Gall), demonstra uma grande sagacidade em interpretar o fato a partir do ponto de vista do Estado:

> – Los corresponsales – explicó el periodista miope, contorsionándose en uno de esos movimientos imprevisibles, que removían su magro esqueleto y parecían estremecer cada una de sus vértebras. Detrás de las gafas, sus ojos parpadearon, rápidos: – Podían ver pero sin embargo no veían. Sólo vieron lo que fueron a ver. Aunque no estuviese allí. Non eran uno, dos. Todos encontraron pruebas flagrantes de la conspiración monárquico-

británica. ¿Cuál es la explicación?

> – La credulidad de la gente, su apetito de fantasía, de ilusión – dijo el Barón –. Había que explicar de alguna manera esa cosa inconcebible: que bandas de campesinos y de vagabundos derrotaran a tres expediciones del Ejército, que resistieran meses a las Fuerzas Armadas del país. La conspiración era una necesidad: por eso la inventaron y la creyeron (p. 422).

A avaliação que o Barão faz da guerra, do ponto de vista da sua classe social, é também de notável perspicácia:

> – ¿Canudos? – murmuró el Barón –. Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar. En esa guerra nadie se cubrió de gloria. Y nadie entiende lo que pasó. Las gentes han decidido bajar una cortina. Es sabio, es saludable (p. 365).

Esse equilíbrio/lucidez do Barão aponta para um personagem que é uma espécie de *alter ego* de Vargas Llosa – pela sua conduta fora dos fanatismos do romance.[57] Se

[57] Em entrevista a José Miguel Oviedo, Vargas Llosa faz a condenação ao fanatismo a partir de uma posição, como é fácil perceber, também bastante equilibrada, de quem vê a história com lucidez: "... son dos fanatismos [o do Conselheiro e o do Coronel Moreira César] de distinto tipo que jamás se llegan a comunicar, como suele ocurrir. Hay una absurdidad que es inverosímil en este episodio: mientras unos creen que luchan en nombre de Dios contra el Diablo, que es el caso de los campesinos, quienes los atacan a cañonazos están a su vez convencidos de estar luchando contra una rebelión monárquica, dirigida por la corona inglesa para resucitar el imperio en el Brasil y acabar con la república. Y hay una inmensa literatura de la época que propaga esta tesis, tesis que ha arraigado en el país. Muchos brasileños están convencidos de que ésta es una batalla que se da contra las fuerzas del oscurantismo, contra las fuerzas retrógradas de la monarquía, el imperio y los antiguos esclavistas que, guiados, armados y asesorados por Inglaterra, han levantado a los rebeldes en Canudos – que no sabían dónde estaba Inglaterra ni qué cosa era, seguramente –. Hay una confusión alucinante, en nombre de la cual se lucha durante un año y mueren miles y miles de personas. Es algo tan terrible como actual en América Latina" (Cf. OVIEDO, José Miguel - org -. "Vargas Llosa habla de su nueva novela" - entrevista. In: *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981, pp. 310-11 – Col. El Escritor y la Crítica). Note-se como, de modo parecido com o Barão de Canabrava (que tem o Conselheiro e seu grupo como "loucos" e o Coronel Moreira César como "fanático perigoso"), o romancista toma como "una absurdidad que es inverosímil" os dois fanatismos (o do Conselheiro e o do Coronel).

isto é verdade, a condenação aos fanatismos no livro se dá legitimando alguém que, no limite, representa uma forma de governo que já à época da guerra tinha sido abolida no Brasil – a Monarquia. Vargas Llosa, assim, se identificando com esse personagem, manifestaria um curioso anacronismo. Patrícia G. Montenegro é quem sintetiza isto:

> Una (...) visión que sobresale entre todas las demás, sin ser neutralizada y que conoce la historia desde casi todos los ángulos, interpretándonosla y extrapolándola al siglo XX, como Vargas Llosa, es la del Barón de Cañabrava. Significa esto que Vargas Llosa, como el Barón, se ha quedado rezagado en una visión anacrónica? Es que el fin del mundo es el fin de su propio mundo?[58]

O Barão, como atentou aí a ensaísta, parece ser mesmo um personagem que conhece a história de todos os ângulos. Sabe ler o passado ("El Barón pensó que las cóleras del viejo debían de haber sido terribles (...) y que, en tiempos de la esclavitud, seguramente supliciaba a los díscolos y cimarrones" – p. 287). Sabe ler o presente – Canudos, Galileu Gall, os republicanos, o seu próprio partido. E sabe ler o futuro ("– Todas las armas valen (...). Es la definición de esta época, del siglo veinte que se viene, señor Gall" – p. 260).

Por outro lado, como um contraponto à condenação aos fanatismos no romance, há o *elogio da flexibilidade*.[59] Elogio, naturalmente, dirigido ao Barão de Canabrava – pela sua capacidade de traçar o baralho, de sempre ter a carta certa do jogo político. É por isso que o narrador não raro associa o Barão ao *camaleão*. Talvez o melhor exemplo da capacidade que tem o Barão de mudar de cor conforme a paisagem política esteja na cena que mostra a reunião do seu partido, o Autonomista, para discutir se é válida ou não a vinda do Coronel Moreira César à Bahia para debelar Canudos. O Barão, que anteriormente chamara Moreira César de "fanático perigoso" (recordara mesmo a

[58] Cf. MONTENEGRO, op. cit., p. 321.
[59] Cf. MENTON, op. cit., p. 51.

maneira implacável como este "había reprimido la revolución federalista de Santa Catalina" – p. 177), termina defendendo o apoio do seu partido à vinda do Coronel. E justifica esse apoio da seguinte forma:

> – Para defender los intereses de Bahía hay que seguir en el poder y para seguir en el poder hay que cambiar de política, al menos por el momento. (...) Los hacendados debemos colaborar con el Coronel. Alojar al Regimiento, facilitarle guías, provisiones. Somos nosotros, junto con Moreira César, quienes acabaremos con los conspiradores monárquicos financiados por la Reina Victoria. (...) Y cuando el Coronel acabe con los pobres cangaceiros y santones de Canudos celebraremos con grandes fiestas la derrota del Imperio Británico y de los Braganza (p. 179).

Nada mais astucioso partindo de quem está sendo acusado (também astuciosamente pelo Partido Republicano Progressista) de chefiar os "conspiradores monárquicos". Nada mais natural vindo de quem entende que a política "es un quehacer de rufianes" (p. 199).

Como estratégia do romancista para realçar "la lucha contra el fanatismo", como chamou a atenção Seymour Menton, a imagem do fazendeiro rico e desalmado é substituída pela do indivíduo cheio de compaixão humana: "Además de su astucia, el Barón se distingue por su compasión humana y por su sufrimiento".[60]

O Barão de Canabrava, enfim, deve ser interpretado no romance principalmente como uma metáfora do político que entende da instituição do poder — e que usa de armas precisas que a razão e a intuição lhe oferecem para manter o *status quo*.

3.6 – GALILEU GALL

[60] Cf. MENTON, op. cit., p. 54.

Vargas Llosa, com o anarquista e frenólogo escocês Galileu Gall, produz em *La guerra del fin del mundo* uma outra caricatura. Não é errado afirmar que as idéias revolucionárias do anarquista expressam uma visão européia sobre a América Latina. Uma "visão irreal", como chamou atenção o próprio romancista:

> Eu queria ter no livro a irrealidade européia, a visão irreal sobre a América Latina [*existente*] na Europa, através dessa espécie de fabulador consciente que é Galileu Gall.[61]

Com efeito, Gall compreende que Canudos passa por uma experiência socialista. No fechamento da primeira parte do romance, depois que conhecemos as cartas do anarquista enviadas ao jornal francês *L'Étincelle de la révolte*, o narrador descreve essa espécie de delírio do personagem:

> Trató de darse ánimos sabiendo que era inútil, murmurando que las circunstancias adversas estimulaban al verdadero revolucionario, diciéndose que escribiría una carta a *l'Étincelle de la révolte* asociando con lo que ocurría en Canudos la alocución de Bakunin a los relojeros y artesanos de la Chaux-de-Fonds y del valle de Saint-Imier en que sostuvo que los grandes alzamientos no se producirían en las sociedades más industrializadas, como profetizaba Marx, sino en los países atrasados, agrarios, cuyas miserables masas campesinas no tenían nada que perder, como España, Rusia, y ¿por qué no? el Brasil, y trató de increpar a Epaminondas Gonçalves: "Quedarás defraudado, burgués. Debiste matarme cuando estaba a tu merced, en la terraza de la hacienda. Sanaré, escaparé". Sanaría, escaparía, la muchacha lo guiaría, robaría una cabalgadura y, en Canudos, lucharía contra lo que tú representabas, burgués, el egoísmo, el cinismo, la avidez y... (p. 133-34).

Note-se como o narrador, utilizando o discurso indireto livre, traça uma linha que

[61] Cf. SETTI, op. cit., p. 51.

realça as idéias revolucionárias do anarquista, desqualificando-as. O narrador faz aí uma caracterização do fanatismo de Gall muito parecida com a que faz, em outras passagens do romance, do fanatismo de Moreira César. Ao indicar os referenciais teóricos do anarquista ("Bakunin", "Marx"), apontando os países onde já houve grandes agitações políticas e/ou processos revolucionários ("España", "Rusia"), o narrador situa o personagem no campo das esquerdas tradicionais. Ao frisar que Gall chama Epaminondas Gonçalves, líder do Partido Republicano Progressista, de "burguês", faz uma alusão (irônica) a um clichê utilizado por esquerdistas para rotular os poderosos. Os clichês esquerdistas da fala de Gall aparecem ainda no andamento: "...lucharía contra lo que tú representabas, burgués, el egoísmo, el cinismo, la avidez y...". Em todas essas indicações do narrador há ironia que, certamente, contribui para desqualificar as idéias do anarquista. Com as reticências aí desse último andamento, por exemplo, o narrador parece sugerir que sempre algo de panfletário poderá ser acrescido ao discurso do anarquista contra os burgueses.

Um aspecto importante de Gall é o que diz respeito à sua sexualidade. Logo após ter violentado Jurema, mulher de Rufino, o anarquista procura entender o motivo da sua conduta, já que, com o ato, rompeu uma abstinência sexual de dez anos. De fato, até então a sua energia sexual era canalizada, como ele mesmo afirma, para a "ação revolucionária". Por isso o narrador, uma vez mais, ridiculariza as idéias do personagem:

> ¿No podían las urgencias sexuales distraerlo del ideal? No fue abolir a la mujer de su vida lo que atormentó a Gall, en esos años, sino pensar que lo que él hacía lo hacían también los enemigos, los curas católicos, pese a decirse que, en su caso, las razones no eran oscurantistas, prejuiciosas, como en el de ellos, sino querer hallarse más ligero, más disponible, más fuerte para esa lucha por acercar y confundir lo que ellos habían contribuido más que nadie a mantener enemistados: el cielo y la tierra, la materia y el espíritu. Su decisión nunca se vio amenazada y Galileo Gall soñó o pensó: "Hasta hoy". Al contrario, creía con firmeza que esa ausencia se había traducido en mayor apetito intelectual, en una capacidad de acción creciente (p. 113).

Por outro lado, Gall interpreta o fato de Rufino querer se vingar da violação de Jurema como algo incompreensível, ingênuo:

> — A ti te matará Rufino — balbuceó Jurema, mirando el suelo. Su voz se animó: — ¿Crees que ha olvidado la ofensa? Nos está buscando y, tarde o temprano, se vengará.
>
> Gall la cogió del brazo.
>
> – Sigues conmigo para ver esa venganza ¿no es cierto? — le preguntó. Se encogió de hombros —. Tampoco Rufino podría entender. No quise ofenderlo. El deseo se lleva todo de encuentro: la voluntad, la amistad. No depende de uno mismo, está en los huesos, en lo que otros llaman el alma. – Volvió a acercar la cara a Jurema: — No me arrepiento, há sido... instructivo. Era falso lo que yo creía. El goce no está reñido con el ideal. No hay que avergonzarse del cuerpo ¿entiendes? No, no entiendes (p. 240).

Temos aí a inscrição de duas racionalidades que não se tocam: a do anarquista, que projeta uma sociedade emancipada (inclusive sexualmente), e a de Rufino, baseada em antigos códigos de honra.[62]

Na briga com Rufino, em certo momento, depois que golpeia o rastreador tomando-lhe a faca, Gall se revolta:

> – Ciego, egoísta, traidor a tu clase, mezquino, ¿no puedes salir de tu mundito vanidoso? El honor de los hombres no está en sus caras ni en el coño de las mujeres, insensato. Hay millares de inocentes en Canudos. Se

[62] Os códigos de honra de Rufino podem ser considerados no romance um tipo de fanatismo: "Igual que García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*, Vargas Llosa condena el fanatismo de las costumbres matrimoniales heredadas en parte a los moros. Rufino se siente obligado a lavar su honor matando a su esposa Jurema porque fue violada por Gall. Caifás, el amigo de Rufino, llega incluso a negarse a cumplir las órdenes de Epaminondas de matar a Gall porque, según ese código de honor, el marido ofendido tiene que matar tanto a la esposa como a su violador" (cf. MENTON, op. cit., p. 57).

está jugando la suerte de tus hermanos, compréndelo (p. 300).

A incapacidade do anarquista de ler os referenciais do outro parece apontar para uma crítica do romancista ao problema da imposição cultural, tida por muitos como um dos grandes problemas dos processos revolucionários. Gall quer impor, e não conquistar, a consciência de Rufino.

Numa outra passagem do romance, o anarquista segue pelo sertão, a caminho de Canudos, com Jurema e o grupo do circo (o Anão, a Barbuda e o Bobo). Num povoado em que os artistas paupérrimos param a carreta para apresentar alguns números, as pessoas encostam para apreciá-los. O narrador assim descreve essas pessoas:

> Esqueletos humanos, de edad y sexo indefinibles, la mayoría con las caras, los brazos y las piernas comidos por gangrenas, llagas, sarpullidos, granos, salían de las casas y, venciendo una aprensión inicial, apoyándose uno en otro, gateando o arrastrándose, venían a engrosar el círculo (p. 241).

Gall, por sua vez, faz a seguinte leitura da degradação humana diante dele: "No dan la impresión de agonizantes, (...) sino de haber muerto hace tiempo" (p. 241). Como decorrência dessa avaliação, o anarquista se põe a fazer um discurso exaltado para os presentes, conclamando-os para a ação:

> – No perdáis el valor, hermanos, no sucumbáis a la desesperación. No estáis pudriéndoos en vida porque lo haya decidido un fantasma escondido tras las nubes, sino porque la sociedad está mal hecha. Estáis así porque no coméis, porque no tenéis médicos ni medicinas, porque nadie se ocupa de vosotros, porque sois pobres. Vuestro mal se llama injusticia, abuso, explotación. No os resignéis, hermanos. Desde el fondo de vuestra

> desgracia, rebelaos, como vuestros hermanos de Canudos. Ocupad las tierras, las casas, apoderaos de los bienes de aquellos que se apoderaron de vuestra juventud, que os robaron vuestra salud, vuestra humanidad... (p. 242).

O discurso do personagem, gritando por justiça, negando Deus ("fantasma escondido tras las nubes") e a propriedade ("los bienes de aquellos que se apoderaron de vuestra juventud"), é incompreensível para os miseráveis até mesmo na sua forma gramatical — note-se o emprego dos verbos na segunda pessoa do plural ("no sucumbáis", "no os resignéis", "apoderaos"). Assim, a incompatibilidade dessas duas racionalidades é de fundo e de forma. Galileu fala para si mesmo. A Barbuda, dona de malabarismos, entendendo melhor o jeito e a lógica da gente em volta, é quem bate no ombro do anarquista:

> – ¡Estúpido! ¡Estúpido! Nadie te entiende! Los estás poniendo tristes, los estás aburriendo, no nos darán de comer! Tócales las cabezas, diles el futuro, algo que los alegre! (p. 242).

Ficam mais uma vez muito próximas, por outro lado, as posições do narrador e do Barão de Canabrava quando este, por exemplo, em conversa com os amigos Gumúcio e José Bernardo, define o anarquista: "— Gall no es un loco normal. Sí, no se rían, es un loco especial: un fanático" (p. 290). Ficam muito próximas as posições do narrador, do Barão e do próprio Vargas Llosa, que condena abertamente os fanatismos.[63]

Quando Pajeú chega para avisar que vai incendiar a fazenda Calumbi, o Barão,

[63] Vargas Llosa diz, na entrevista a Ricardo A. Setti, que é basicamente "o fenômeno do fanatismo e da intolerância que pesa sobre a nossa história [a da América Latina]" (p. 45). Na entrevista a José Miguel Oviedo, como vimos, chama de "absurdidad que es inverosímil" os fanatismos religioso (do Conselheiro e seu grupo) e político ("el fanatismo político es también muy evidente en quienes destruyen Canudos, y esa actitud está ejemplificada principalmente en un hombre como Moreira César" – p. 310).

depois de um rápido diálogo com o jagunço em que tenta dissuadi-lo do seu propósito, avalia (o discurso é indireto livre, tendo portanto a voz do narrador colada) que o comandado do Conselheiro jamais entenderia o que significa um grupo despreparado, com bacamartes e facas, enfrentando um exército: "No, nunca comprendería. Era tan vano tratar de razonar con él, como con Moreira César o con Gall. El Barón tuvo un estremecimiento; era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernaran la vida" (p. 255-56).

O Barão, portanto, tem como "cegos" (numa palavra, "fanáticos") os três: Conselheiro, Moreira César e Gall. Ou seja, o mundo que perdeu a razão não foi o do (sempre lúcido) Barão — foi o dos outros. Algo que o narrador também mostra o tempo todo no romance.

4.

Rebeldes do Verão

O ponto de vista do Conselheiro e o de Galileu Gall

Os críticos sempre apontaram os vários pontos de vista como um elemento importante de *La guerra del fin del mundo*. Antonio Cornejo Polar, por exemplo, afirma que, "con ánimo totalizante", o narrador do romance "expande aún más el universo representado para incluir el contexto político y numerosos episodios relativos a la existencia íntima de muchos personajes".[64] José Miguel Oviedo acha que a ação do romance "ocurre entre los abismos que separan la realidad de las doctrinas o teorías que los hombres elaboran para interpretarla y en nombre de las cuales actúan".[65] Patrícia G. Montenegro diz que o leitor e o narrador são colocados "en diferentes posiciones", as quais terminam tendo mais destaque do que os próprios acontecimentos.[66] Sara Castro Klaren observa que a guerra é narrada "desde una multiplicidad de perspectivas", sendo que Vargas Llosa traz para o livro "un discurso ideológico dividido y articulado [sobretudo] por tres personajes masculinos poco atractivos [o Barão de Canabrava, o jornalista míope e Galileu Gall]" que, no entanto, nas suas diferenças, não chegam a passar "una visión coherente de la historia que Canudos llega al fin a representar".[67] Ángel Rama diz que o esquema central do romance "es le enfrentamiento del Consejero y sus tradicionalistas yagunzos religiosos con el Ejército republicano procedente del sur modernizado [Rio, São Paulo, Rio Grande do Sul]", mas que este eixo, que "diseña la oposición fundamental", é acompanhado por outros eixos que "establecen sus propias oposiciones".[68] Seymour Menton considera que o ponto principal do romance são os "fanatismos", "no sólo del

---

[64] CORNEJO POLAR, Antonio. "Vargas Llosa, Mario: *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 219.
[65] OVIEDO, José Miguel. "Vargas Llosa en Canudos: versión clásica de un clásico". In: *Mario Vergas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 315-16.
[66] MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 314.
[67] KLAREN, Sara Castro. "Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima: Latinoamericana Editores, 20: 210/229, 1984.
[68] RAMA, Ángel. "*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico". In: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 343.

profeta y de sus seguidores sino también de su contrincante principal y de otros personajes".[69]

Faz-se necessário, assim, um esforço para tentar descrever as várias perspectivas do romance. É delas que nos ocuparemos neste e no próximo capítulo.

*

Vejamos, inicialmente, alguns aspectos da temática de *La guerra del fin del mundo* e mais detalhes da posição de alguns dos críticos indicados acima, os quais trazem esquemas que, é certo, nos ajudarão a examinar os vários pontos de vista do romance.

Antonio Cornejo Polar entende que em *La guerra del fin del mundo* é caracterizado como caos e insensatez tudo o que se relaciona à rebelião de Canudos e sua repressão:

> En última instancia, tal como se reitera incesantemente en el texto, ni unos ni otros saben por qué actúan como actúan y en los dos extremos se acumulan errores de toda índole, siempre productores de dolor y muerte.[70]

Assim, Vargas Llosa faria no romance uma "condenação aos fanatismos":

> Los errores de unos y otros son, en el fondo, los mismos y derivan de una misma fuente: el fanatismo. Es importante advertir que en la obra la condena del fanatismo es constante y enfática y que subyace en ella una recusación global contra todas las ideologías, cualquiera que sea su raíz.[71]

---

[69] MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo", op. cit., p. 51.
[70] Cf. CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221.
[71] Idem, ibidem, p. 221.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A condenação às ideologias tidas como "fanáticas" pelo escritor (sobretudo a do Coronel Moreira César, na sua fé na República e no exército como promotores do progresso, a de Antônio Conselheiro e seus seguidores e a do revolucionário anarquista Galileu Gall) resultaria daquilo que Cornejo Polar chamou de "realismo pragmático", relacionado muito provavelmente à ideologia liberal de Vargas Llosa.[72] Ideologia esta refratária ao entendimento da violência inserida na história como algo que tem origem em conflitos sociais:

> (...) no puede dejarse de mencionar (...) la posición anti-ideológica que ha asumido Vargas Llosa en nombre de un realismo pragmático (como si eso no fuera también una ideología) y con ciertas interpretaciones de la violencia que sacude a América Latina como enfrentamiento de dos bandos igualmente enloquecidos (los subversivos y el ejército) que se destrozan y destrozan a los países en razón del exacerbamiento fanático de sus respectivas (e igualmente falsas) ideologías. Es posible que una perspectiva de este tipo pueda representar la visión propia del liberalismo

[72] Em entrevista a Tomás Val, Vargas Llosa faz a seguinte defesa do liberalismo: "El término liberal, hoy en día, es muy impreciso conceptualmente, porque quiere decir muchas cosas no sólo diferentes, sino contradictorias. Hay un liberalismo de talante, que tradicionalmente existía para expresar la actitud tolerante, civil, democrática, dialogante... Hay una doctrina liberal económica, a partir del siglo XVIII, que afirma que la libertad es tan importante en la economía como en la política para crear riqueza. Esas dos posiciones no siempre coinciden y hubo liberales políticos que no lo eran en el terreno económico. (...) Si sólo existe la libertad política resulta una democracia muy imperfecta. La libertad económica genera riqueza y garantiza la soberanía individual. (...) Libertad de mercado es que haya una libre competencia, unas reglas equitativas, un Gobierno que impida los monopolios, los privilegios económicos... Pero eso no quiere decir que haya campo abierto para la prepotencia, para que los lobos se coman a los corderos. La realidad es que los países que más han avanzado, tanto en política como en economía, son los que han llevado más lejos esa alianza entre esas dos libertades. Existe también una depravación de la retórica. A veces parece que el liberalismo sea la garantía de la impunidad para las grandes empresas. (...) El liberalismo jamás ha defendido ninguna dictadura. El Gobierno de Franco tuvo liberales, pero eso son deformaciones. Como hay dictaduras que han intentado políticas de mercado libre, se las llama dictaduras ultraliberales. ¿Qué tiene que ver el liberalismo com eso? El liberalismo es inseparable de la democracia y la considera un requisito esencial para que haya un libre funcionamiento del mercado y que preserve al ciudadano contra todos los poderes. (...) Yo, como toda mi generación, creí que el socialismo era la mejor respuesta a las dictaduras. Pero fui descubriendo, a través de los disidentes, de hechos como la represión de la Primavera de Praga, que el socialismo era muy distinto en la utopía propagandística y en la realidad. Y eso me llevó a revalorizar la idea democrática, esa democracia formal tan denostada por el comunismo. Es muy interesante ver cómo el mundo ha ido avanzando en esta dirección en los últimos treinta años, aunque con una cierta desfiguración retórica. Hoy en día los partidos socialistas son liberales, como en Inglaterra. (...) El liberal no cree que exista la sociedad perfecta. Esa es la diferencia con el comunismo, marxismo, anarquismo, que creen que pueden llegar a la sociedad perfecta. Un liberal es un hombre muy parado sobre la tierra..." (Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *El competidor de Dios* - entrevista a Tomás Val. In: **Revista Leer**. Madrid: S&C S.L., 104: 46, 1999).

> que condena globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de valores y recursos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente.[73]

Cornejo Polar aponta dois blocos que formam "la oposición básica" do romance - o *primitivo*, representado pelo Conselheiro e os jagunços; e o *moderno*, representado pelos republicanos. Segundo afirma, em *Os sertões* há uma visão "totalizadora" do mundo. Ou seja, os dois blocos formam um único universo, sendo que a "contradição" é que os articula. Em *La guerra del fin del mundo*, pelo contrário, há um "conflito mecânico" desses blocos, que compõem dois universos:

> (...) la oposición [em *La guerra del fin del mundo*] es más mecánica que dialéctica y en esa medida desapercibe que sólo en términos de contradicción (no de simple enfrentamiento) podría haberse entendido y representado la totalidad. Es importante recordar que en *Los sertones* se llega a establecer esta categoría y que por eso su interpretación señala que no son dos mundos los que combaten en Canudos sino uno solo, hecho de desgarramientos atroces, cuya índole profunda es la contradicción que articula a sus partes.[74]

Vargas Llosa, por outro lado, seguiria a posição de Euclides da Cunha de ver Canudos como uma "aberração" na história. Euclides teria se amparado nas lógicas cartesiana e evolucionista para explicar, primeiro, a terra e o homem e, em seguida, tomando a mesma direção teórica, interpretar a guerra de Canudos. Embora demonstrando simpatia e, mesmo, admiração pela resistência das gentes do Conselheiro, Euclides teria se baseado na loucura para explicar os acontecimentos. No caso, a loucura de ambas as partes em confronto — a dos jagunços e a do exército. A loucura entraria no seu discurso através de uma lógica que tenta explicar os fatos

[73] CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221.
[74] Idem, ibidem, p. 219.

baseando-se numa visão da história como algo linear, que progride para estágios superiores. História evolucionista. A metáfora da loucura em *Os sertões*, que seria prontamente assimilada por Vargas Llosa em *La guerra del fin del mundo*, recebe a seguinte leitura de Sara Castro Klaren:

> La locura es el eslabón o el espacio desocupado en el discurso de Euclides en donde se resolverán muchas de las contradicciones ocasionadas por la combinación de conceptos cartesianos y darwinianos sobre el cambio, la producción y la reproducción. La locura, concebida como "enfermedad de la mente normal", y concebida además como una mutación súbita, se convierte en parte y parcela del sistema científico que explica una historia y una guerra cuya última causa sería biológica, digamos genética.[75]

Para a ensaísta, tanto no relato de Euclides da Cunha como no romance de Vargas Llosa, Conselheiro e Canudos são considerados entidades "a-históricas":

> El Conselheiro junto con Canudos vienen así a representar *nada* en la historia concebida como proceso de la razón humana. El Conselheiro diagnosticado de autómata no posee entonces conciencia propia alguna. Excusado así de toda responsabilidad en relación a su pensamiento y a sus actos queda también transformado en un ente a-histórico.[76]

Seria visível em *Os sertões* uma caracterização da loucura como algo desvinculado de condicionamentos histórico-sociais. Euclides (como Vargas Llosa) veria a loucura apenas como algo casual na história. História que seria "suspensa" para dar vez aos atos insanos:

---

[75] KLAREN, Sara Castro. "Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 217.

[76] KLAREN, op. cit., p. 223.

> Encuadrar la locura dentro de la miseria y la opresión social y política que él mismo describe es un paso que Euclides no llega a dar en *Os sertões*. La locura no parece tener relación con el sufrimiento de la vida diaria de los desposeídos y violentados sertanejos. "De súbito" surge de las profundidades del pasado, es un atavismo, es algo que no tiene relaciones con la historia o con el presente.[77]

De acordo ainda com Sara Castro Klaren, os fatos de Canudos seriam sempre interpretados "fora de Canudos". Em *Os sertões*, pelo próprio Euclides da Cunha. Em *La guerra del fin del mundo*, principalmente pelo Barão de Canabrava, pelo anarquista e frenólogo Galileu Gall e pelo jornalista míope (portanto, personagens que não se situam em Canudos). É como se o Conselheiro e sua gente tivessem pouco ou nenhum grau de consciência do que se passa.[78] Os dois textos obscureceriam esta consciência. Desta forma, fica mais fácil construir os fatos — apagando os significados que os seus principais agentes podem emitir. Por isso é que os dois textos, notadamente o de Vargas Llosa, tentam sempre um equilíbrio nas perspectivas dos fatos:

> En 1902, el texto sobre Canudos no produjo héroes. La guerra narrada entonces desde el punto de vista "nacional" no pudo integrar la lucha por la defensa de Canudos dentro del espacio del heroísmo. En la textualización de 1981 Canudos rinde aventuras apasionantes pero tampoco produce héroes. La guerra queda esta vez representada desde una multiplicidad de perspectivas (...).[79]

---

[77] Idem, ibidem, p. 223.

[78] De fato, são poucos os momentos no romance de Vargas Llosa em que há uma leitura mais abrangente da guerra, fora do estrito ponto de vista místico-religioso, por parte dos jagunços. Como exemplo, há na terceira parte do livro um monólogo interior de Antonio Vilanova que revela um certo grau de consciência do personagem acerca da repressão do exército e do que significa a comunidade de Canudos: "(...) ahora los cañonazos estaban acabando con ellos e iban a entrar los soldados a acabar con unas gentes que se habían reunido allí para vivir en amor a Dios y ayudarse a sí mismas ya que nunca las habían ayudado" (cf. VARGAS LLOSA, op. cit., p. 340-41).

[79] Cf. KLAREN, op. cit., p. 229.

Por outro lado, interpretar Canudos como um acontecimento importante na história sem dúvida que traz um bom rendimento para quem deseja ler essa mesma história como exemplaridade. Mas aqui cabe uma pergunta, que evidentemente envolve o problema das várias perspectivas de *La guerra del fin del mundo*: exemplaridade para quem?

O Barão de Canabrava, personagem mais lúcido do romance e uma espécie de *alter ego* de Vargas Llosa, responde de pronto a pergunta, emitindo um ponto de vista absolutamente prático, para não dizer maquiavélico, no seu diálogo com o jornalista míope na última parte do livro:

> – Se están olvidando de Canudos – dijo el periodista miope, con voz que parecía eco –. Los últimos recuerdos de lo sucedido se evaporarán con el éter y la música de los próximos Carnavales, en el Teatro Politeama.
>
> – Canudos? – murmuró el Barón –. Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar (...) (p. 365).

Canudos não poderá ter um outro tratamento, diferente desse do Barão, de tentar apagar a sua memória? É evidente que sim.

A abordagem que a crítica (incluindo o já citado Cornejo Polar) faz da temática de *La guerra del fin del mundo* leva a diferentes interpretações da visão que Vargas Llosa tem de Canudos. Por exemplo: não haveria possibilidade de se fazer um resgate dos acontecimentos de Canudos como algo especial na história, diverso portanto do rumo que segue o romance, que termina "banalizando o que foi singular"? Quem formula e responde a pergunta (que se refere, está claro, à maneira como o escritor peruano interpreta a guerra) é Carlos Henderson:

> (...) ¿esta novela en su simbología expresa la banalización de lo singular? La respuesta es positiva. Si admitimos que una de las grandes ambiciones de toda novela es la de hacernos transparente el nexo del pasado con el momento presente, entonces la novela (...) de Mario Vargas Llosa nos dice que la guerra contra el mundo que *soportamos* ya ha sido enfrentada: el orden bastardo nos está reservado.[80]

A "banalização do singular", como observou o crítico, deve mesmo apontar para isso — o conformismo decorrente da idéia de que a luta contra a "barbárie" latino-americana já houve. E quem a venceu, embora encarnando uma razão aterrorizante, foi o projeto da República com sua ideologia da modernização. Os perdedores da guerra, não erguendo um mundo que acreditavam ser mais justo, terminaram apenas simbolizando, ainda hoje para certos grupos, a resistência e/ou a diversidade.

Mas será que o escritor peruano banalizou mesmo o singular no seu romance? É bem provável. Porque, como sugere o próprio Henderson, Vargas Llosa termina tirando a importância da guerra com essa atitude conformista, com seu fatalismo (a idéia, como observa o ensaísta, de que "la guerra contra el mundo que *soportamos* ya ha sido enfrentada"). E quem faz isso também, como vimos acima, é o Barão de Canabrava – personagem de quem curiosamente o narrador está sempre muito próximo. O Barão torna o episódio desimportante por sua indiferença, por querer que Canudos seja "esquecido" (pois "la historia debe ser instructiva, ejemplar"). O Barão parece dizer – "conformemo-nos com o que nos foi reservado". É o mesmo fatalismo do escritor.

4.1 – OS VÁRIOS PONTOS DE VISTA DO ROMANCE

[80] Cf. HENDERSON, Carlos. "Lectura critica de *La guerra del fin del mundo*". In: **Cuadernos americanos**. México: Libros de México, 6(257): 219, 1984.

La guerra del fin del mundo é construído de forma fragmentada, sendo que a fragmentação se processa ao nível do espaço, do tempo e principalmente do ponto de vista. Em *Os sertões*, é possível distinguir três perspectivas: a dos republicanos, a dos jagunços e a do próprio Euclides da Cunha.[81] Já em *La guerra del fin del mundo* a variedade de pontos de vista engloba a perspectiva de Antônio Conselheiro e seus seguidores (visão místico-religiosa), a de Galileu Gall (visão do anarquismo revolucionário), a de Epaminondas Gonçalves com a do Coronel Moreira César (visão republicana), a do Barão de Canabrava (visão monarquista) e a do jornalista míope (visão do jornal a que está vinculado e, com a experiência da guerra, uma visão próxima à dos canudenses).

Patrícia G. Montenegro parece acertar quando afirma que Vargas Llosa multiplica deliberadamente as perspectivas do romance:

> En un intento numérico-literario, [Vargas Llosa] reproduce y multiplica las perspectivas, no sólo desde las plataformas ideológicas de dos órdenes sociales, sino desde los intereses de los afectados como el Barón de Cañabrava, los puntos de vista del periodista miope y otros personajes conectados ya sea voluntaria o accidentalmente con la contienda de Canudos.[82]

As várias perspectivas do romance, segundo a ensaísta, se nivelam. Assim, equivalentes, *neutralizam-se*:

---

[81] Para Sara Castro Klaren, como vimos na nota anterior, em *Os sertões* "el punto de vista *nacional*" é o que predomina (cf. op. cit., p. 229). Pelo que se depreende da posição da ensaísta, o narrador de Euclides da Cunha, embora denunciando as "loucuras" de uns e de outros (jagunços e militares), e embora ainda demonstrando uma certa simpatia pela comunidade de Canudos, termina mesmo se identificando é com o ponto de vista republicano, de defesa da ordem institucional. Tendemos a concordar com a ensaísta.

[82] MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 312-13.

> Estamos frente a un campo de batalla donde ya no es posible reconocer entre el enemigo y el aliado. Dos ideologías fundamentalmente se oponen creando un conflicto. Tan pronto como una figura mitificada se despliega ante nuestros ojos, surge otra de igual magnitud y nos neutraliza los efectos de la anterior. Los argumentos esgrimidos por un partido son tan válidos como los que defiende el lado opuesto. Personajes que trabajan bajo una institución pasan, sin el menor menoscabo, al órgano de la facción contraria. Los principios que habían sustentado la vida y acciones de un protagonista de pronto se desmoronan trayendo consigo la explotación del otro. Un orden se levanta contra otro negándolo. Ya no hay víctimas, porque las mismas acciones perpetradas por el verdugo las reproduce en otro momento el sacrificado.[83]

A ensaísta chama ainda a atenção para algo interessante: em *La guerra del fin del mundo*, há uma grande importância dada justamente às perspectivas dos fatos — muito mais do que aos próprios fatos:

> Es posible leer y llegar al fin de la historia antes de su desenlace, porque la visión o visiones de ésta cuentan más que los acontecimientos. La importancia que se les da puede ser una de las razones que nos explique la multiplicidad de tantas perspectivas en la novela. Las perspectivas de los hechos tienen más peso que éstos: los modifican, los controlan, los distorsionan.[84]

Assim, o mesmo acontecimento adquire significados opostos segundo o ponto de vista de cada partido (no caso, do Partido Autonomista da Bahia e do Partido Republicano Progressista) ou de cada pessoa. Por exemplo, na segunda parte do romance, na matéria publicada no *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves, sobre a derrota da expedição do Major Febrônio de Brito, temos a seguinte versão do Partido Republicano Progressista:

---

[83] MONTENEGRO, p. 311.

[84] Idem, ibidem, p. 314.

> La derrota de la Expedición militar comandada por el Mayor Febronio de Brito y compuesta por efectivos de los Batallones de Infantería 9, 26 y 33 y *los indicios crecientes de complicidad de la corona inglesa y de terratenientes bahianos de conocida afiliación autonomista y nostalgias monárquicas con los fanáticos de Canudos*, provocaron en la noche del lunes una nueva tormenta en la Asamblea Legislativa del Estado de Bahía.
>
> El Partido Republicano Progresista, a través de su Presidente, el Excmo. Sr. Diputado Don Epaminondas Gonçalves, *acusó formalmente al Gobernador del Estado de Bahía, Excmo. Sr. Don Luis Viana, y a los grupos tradicionalmente vinculados al Barón de Cañabrava — Ex-Ministro del Imperio y Ex-Embajador del Emperador Pedro II ante la corona británica — de haber atizado y armado la rebelión de Canudos, con ayuda de Inglaterra a fin de producir la caída de la República y la restauración de la monarquía (...)* (p. 139-40 – grifos nossos).

Os monarquistas do Partido Autonomista da Bahia, por sua vez, têm uma avaliação da derrota da expedição militar totalmente contrária à dos republicanos:

> El Barón no demostró ninguna alarma.
>
> – La venida del Ejército Federal no me sorprende – dijo –. A estas alturas, era inevitable. Lo que me sorprende es lo de Canudos. ¡Dos expediciones derrotadas! – Hizo un gesto de estupor, mirando a Viana –. No lo entiendo, Luis. A esos locos había que dejarlos en paz o acabar con ellos a la primera. Pero no hacer algo tan mal hecho, no dejar que se convirtieran en un problema nacional, no hacer un regalo así a nuestros enemigos.
>
> – ¿Quinientos soldados, dos cañones, dos ametralladoras, te parece poca cosa para enfrentar a una banda de pillos y de beatas? – repuso Luis Viana, vivamente –. Quién podía imaginar que con semejante fuerza Febronio de Brito se haría derrotar por unos pobres diablos.
>
> – *La conspiración existe, pero no es nuestra* – volvió a interrumpirlo Adalberto de Gumucio. Tenía el ceño fruncido y las manos crispadas y el Barón pensó que jamás lo había visto tan afectado por una crisis política –

> . *El Mayor Febronio no es tan inepto como quiere hacernos creer. Su derrota ha sido deliberada, negociada, decidida de antemano con los jacobinos de Río de Janeiro, a través de Epaminondas Gonçalves. Para tener ese escándalo nacional que buscan desde que Floriano Peixoto dejó el poder. ¿No han estado inventando conspiraciones monárquicas desde entonces para el Ejército clausure el Congreso e instale la República Dictatorial?* (p. 175-76 – grifos nossos).

Outro exemplo de pontos de vista que se chocam no romance: o anarquista e frenólogo Galileu Gall tem a seguinte interpretação do grupo do Conselheiro (a qual consta de uma de suas cartas ao jornal de Lyon *L'Étincelle de la révolte* que está na primeira parte do livro):

> Que un grupo de explotados se ha apropiado de los bienes de un aristócrata siempre suena grato a los oídos de un revolucionario.
>
> (...)
>
> El instinto de libertad que la sociedad clasista sofoca mediante esas máquinas trituradoras que son la familia, la escuela, la religión y el Estado, guía los pasos de estos hombres que, en efecto, parecen haberse rebelado, entre otras cosas, contra la institución que pretende embridar los sentimientos y los deseos.
>
> (...)
>
> Lo que le oí daría materia para muchos números de *L'Étincelle de la révolte*. Lo esencial es que la entrevista confirmó mis sospechas de que, en Canudos, hombres humildes e inexperimentados están, a fuerza de instinto e imaginación, llevando a la práctica muchas de las cosas que los revolucionarios europeos sabemos necesarias para implantar la justicia en la tierra.
>
> (...)
>
> Estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la libertad: el poder (p. 57-58-59).

O Barão de Canabrava, por sua vez, faz uma leitura irônica, demolidora, da ideologia do anarquista e da compreensão que este tem de Canudos:

> – Confunde la realidad y las ilusiones, no sabe dónde termina una y comienza la otra – dijo [o Barão] –. Puede ser que cuente esas cosas con sinceridad y las crea al pie de la letra. No importa. Porque él no las ve con los ojos sino con las ideas, con las creencias. ¿No recuerdan lo que dice de Canudos, de los yagunzos? Debe ser lo mismo con lo demás. Es posible que una reyerta de rufianes en Barcelona, o una redada de contrabandistas por la policía de Marsella, sean para él batallas entre oprimidos y opresores en la guerra por romper las cadenas de la humanidad (p. 318).

É isto que faz com que o narrador de Vargas Llosa ponha os personagens e seus pontos de vista numa mesma escala de valores, criando o nivelamento já apontado:

> Pese a las apariciones progresivas de los personajes, pese a que el narrador a veces deja de ser omnisciente exterior a la historia que cuenta y que lo hace otras veces en estilo indirecto libre, el *punto de vista* de la novela está determinado por un narrador que *sanciona* los personajes con una sola escala de valores.[85]

Ao que tudo indica, as perspectivas do romance tendem mesmo a se nivelar, a ficar numa mesma escala de valores. Como vimos, Patrícia G. Montenegro lembra que há neutralização dos "efeitos" que certas figuras do romance causam no leitor: "Tan pronto como una figura mitificada se despliega ante nuestros ojos, surge otra de igual magnitud *y nos neutraliza los efectos de la anterior*" (grifo nosso). Essa observação nos parece correta. O significado de um ponto de vista tende a ser anulado pelo de outro no romance. Ficamos com uma sensação de que ninguém tem razão diante dos fatos. De que a própria guerra é injustificável. Daí o singular (Canudos e a repressão de que é

[85] Cf. HENDERSON, op. cit., p. 220.

vítima) perder de certo modo a sua importância. Ser "banalizado", como quer Carlos Henderson, numa linha de raciocínio parecida com a nossa.

Para além do "confronto mecânico" dos dois blocos (ou dos dois universos) indicado por Cornejo Polar, há, efetivamente, essa variedade de perspectivas em *La guerra del fin del mundo*.

Dito isso, tentaremos mostrar a seguir como se dão as *articulações* e os *confrontos* entre os vários pontos de vista do romance. Para tanto será necessário, em certas ocasiões, retomar alguns elementos do capítulo anterior, uma vez que analisar as perspectivas de um romance é levar em consideração a visão de mundo dos personagens e, no que for preciso, a posição do narrador diante delas.

Destacamos primeiro um dos blocos, formado pelo Conselheiro e/ou canudenses e por Galileu Gall.

4.2 – O PONTO DE VISTA DO CONSELHEIRO

La guerra del fin del mundo é dividido em quatro partes (um tanto desproporcionais, já que da segunda consta só a cena em que o jornalista míope, após a redação, lê e recebe as felicitações de Epaminondas Gonçalves pelo artigo que escreveu sobre a sessão da Assembléia baiana na qual deputados do Partido Autonomista e do Partido Republicano Progressista discutiram os fatos envolvendo Antônio Conselheiro). A primeira parte é composta de 28 fragmentos, que tratam, basicamente, do Conselheiro (a sua origem, tempos iniciais de sua peregrinação, primeiras indisposições com as autoridades baianas; a fundação de Canudos; o confronto de seus seguidores com a tropa comandada pelo tenente Pires Ferreira, em Uauá; a derrota da 2ª expedição, do major Febrônio de Brito, pelos canudenses), do anarquista Galileu Gall (seu contato inicial com Epaminondas Gonçalves – a

de pôr anúncio no *Jornal de Notícias* convocando os cidadãos de Salvador para um ato de solidariedade a Canudos; sua biografia até a chegada à Bahia; seus primeiros dias em Salvador; as correspondências ao jornal francês *l'Étincelle de la révolte*; o encontro com Epaminondas Gonçalves em que este lhe propõe levar armas a Canudos; a partida para o sertão com as armas; o primeiro encontro com Rufino; a violação de Jurema, mulher do rastreador Rufino, com o ataque de forasteiros para o roubo do carregamento de armas; a sua fuga, ferido, com Jurema) e de aspectos das duas primeiras expedições militares.[86] Nessa primeira parte dois ambientes predominam: o do sertão (o espaço do Conselheiro e de alguns de seus seguidores que são biografados pelo narrador, como, por exemplo, Beatinho, Maria Quadrado, João Grande e Antônio Vilanova) e o, por assim dizer, da *civilização* (o mundo em que Gall, antes de seguir para o sertão, circula – Europa, Salvador, etc.). Um aspecto a observar nessa primeira parte é a forma como o romancista elabora o tempo – os flashbacks ficam isolados em fragmentos (falamos das biografias de alguns seguidores do Conselheiro e do passado de Gall na Europa e, mesmo, já em Salvador). A verdade é que essa primeira parte do romance, tirando-se alguns fragmentos que já trazem informações superficiais sobre a posição dos republicanos e a dos monarquistas (como, por exemplo, o que trata do encontro de Epaminondas Gonçalves com Galileu Gall para o acerto do carregamento de armas), é um mosaico de eventos da vida do Conselheiro (e de alguns dos seus seguidores) e da do anarquista. E o mais interessante é que são realidades paralelas (a dos canudenses e a de Gall), que não se ajustam jamais. De qualquer forma, aqui, nessa primeira parte, já se definem no romance os pontos de vista daqueles que metaforicamente chamamos de *Rebeldes do verão*.

Portanto, tentaremos ver a perspectiva do Conselheiro e/ou canudenses e, mais à frente, a de Galileu Gall a partir de passagens retiradas sobretudo da primeira parte do romance.

---

[86] Miriam Viviana Gárate fez um roteiro de todos os fragmentos de *La guerra del fin del mundo*, indicando o assunto de cada um deles. Nesse roteiro a pesquisadora indica ainda os espaços e faz observações interessantes acerca da ordem temporal de cada uma das partes do romance (cf. mimeo, 1998).

*

O narrador de *La guerra del fin del mundo*, como vimos no capítulo anterior, aborda a figura do Conselheiro "de fora", pouco mostrando a sua interioridade. Os gestos repetitivos (a mesma sobriedade, o mesmo olhar perdido, etc.) fazem do Conselheiro de certo modo um personagem simples, ideologicamente marcado pela visão místico-religiosa (ele é, também no romance, o principal ícone da religiosidade dos canudenses).

A visão de mundo do Conselheiro não fica isolada no romance. *Articula-se*, em certa medida, com a visão do anarquista Galileu Gall.[87] Articula-se no sentido de que, para o anarquista, a comunidade de Canudos é exemplo vivo de socialismo. Veja-se, como exemplo disso, um trecho de carta ao *L'Étincelle de la révolte* que está na primeira parte do livro:

> Fray João Evangelista asegura que, al igual que la promiscuidad de sexos, se ha establecido en Canudos la promiscuidad de bienes: todo es de todos. El Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado – *escuchadlo bien* – considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos, los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie. El Consejero los ha convencido que mientras más cosas posea una persona menos posibilidades tiene de estar entre los favorecidos el día del Juicio Final. Es como si estuviera poniendo en práctica nuestras ideas, recubriéndolas de pretextos religiosos por una razón táctica, debido al nivel cultural de los humildes que lo siguen. *¿No es notable que en el fondo del Brasil un grupo de insurrectos forme una sociedad en la que se ha abolido el matrimonio, el dinero, y donde la propiedad colectiva ha reemplazado a la privada?* (p. 60) (grifos nossos).

Nesse discurso do anarquista, a marcação do parêntese e a inflexão da

[87] A *articulação* está só no propósito de Gall, no plano puramente ideológico – e jamais nos fatos. As relações de Gall com os sertanejos (caso de Jurema e de Rufino) se encaminham mesmo para a violência. Assim, o sentido de articulação neste caso remete mais ao de *projeção* (ou seja, a ideologia do

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

pergunta denotam claramente um entusiasmo pela idéia de que ele se deparou, do outro lado do Atlântico, longe de sua Europa agitada, com um tipo de socialismo. É certo que, no discurso, Gall adere ideologicamente à comunidade do Conselheiro. E é certo também que, para os jagunços, a percepção do fenômeno Canudos é outra – trata-se apenas de uma comunidade com um arranjo social diferenciado, na qual eles se sentem mais humanizados e respeitados.

Por outro lado, a visão de mundo do Conselheiro choca-se mais visivelmente no romance com a dos republicanos (isto ficará mais claro com a análise). De um lado, identidade (Conselheiro + Gall); do outro, ruptura (Conselheiro **x** República). Melhor dizendo: a visão do Conselheiro entra em choque com a dos republicanos e a dos monarquistas quase que num só movimento (pois as duas, como veremos, se ajustam ideologicamente).

A visão de mundo do Conselheiro encontra ainda uma certa identificação com a posição ética do jornalista míope – a que, emergindo de sua experiência como correspondente de guerra, ativa-lhe um desejo de buscar a "verdade" dos fatos. No diálogo com o Barão de Canabrava, na parte final do romance, tem-se uma avaliação do jornalista que humaniza a figura do "santo", tornando-a emblemática. Algo que decorre da suspeita em relação à "divindade" do Conselheiro, que, no final das contas, é para o jornalista uma figura entre admirável e assustadora:

> – ¿Qué lo angustia así? – dijo el Barón –. La sospecha de que el Consejero fuese efectivamente un nuevo Cristo, venido por segunda vez a redimir a los hombres?
>
> Lo dijo sin pensar y apenas lo hubo dicho se sintió incómodo. ¿Había querido hacer una broma? Pero ni él ni el periodista miope sonreían. Vio a éste hacer una negativa con la cabeza, que podía ser su respuesta o una manera de espantar una mosca.

---

anarquista não encontra base na realidade sertaneja – daí o distanciamento irônico com que ele e seu discurso são construídos).

– Hasta en eso he pensado – dijo el periodista miope –. *Si era Dios, si lo envió Dios, si existía Dios... No sé*. En todo caso, esta vez no quedaron discípulos para propagar el mito y llevar la buena nueva a los paganos. Quedó uno solo, que yo sepa; dudo que baste...

Lanzó otra carcajada y los estornudos lo ocuparon un bueno rato.

Cuando terminó tenía la nariz y los ojos irritados.

– *Pero, más que en su posible divinidad, he pensado en ese espíritu solidario, fraterno, en el vínculo irrompible que consiguió forjar entre esa gente* – dijo el periodista miope, en tono patético –. *Asombroso, conmovedor* (p. 426 – grifos nossos).

Esse respeito pela figura do Conselheiro cria uma certa identidade, aproxima afetivamente o jornalista míope do grupo de Canudos.

O romance (algo relacionado ao "confronto mecânico" indicado por Cornejo Polar) é formado por um jogo de oposições, o qual se reflete na sua forma fragmentada, com segmentos que, intercalados, se articulam e, justapostos, se chocam. Temos, num esquema básico (que não deixa de refletir a forma), as seguintes *articulações* e *confrontos* entre a perspectiva do Conselheiro (e de seus seguidores) e outras (que aparecem como as mais importantes) do romance:

Conselheiro identidade de sua visão de mundo com a de Gall

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos republicanos

Conselheiro identidade (em parte) de sua visão de mundo com a do Jornalista Míope

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos monarquistas

Vejamos mais detalhadamente como se dá a articulação entre a visão de

mundo do Conselheiro e a de Gall:

Conselheiro identidade de sua visão de mundo com a de Gall

Na primeira parte do romance, tomamos conhecimento da simpatia de Galileu Gall por Canudos. Em duas cartas que o anarquista envia ao *L'Étincelle de la révolte* (por estarem na primeira pessoa, elas destoam dos outros segmentos em terceira pessoa da parte inicial do romance), temos marcas precisas da identificação do escocês com os canudenses. Na primeira carta (feita logo após uma visita de Gall ao Frei João Evangelista de Monte Marciano e direcionada aos leitores do jornal de Lyion, comunicando-lhes a existência de Canudos), observamos os seguintes aspectos que o anarquista aponta como sendo os mais "positivos" da comunidade do Conselheiro:

Aspectos "positivos" de Canudos na visão de Gall

1ª Carta

- **Apropriação dos bens do Barão de Canabrava pela comunidade** (Gall diz: "Que un grupo de explotados se ha apropriado de los bienes de un aristócrata siempre suena grato a los oídos de un revolucionario" – p. 57)

- **Prática do "amor livre"** (Gall: "...la gente de Canudos ha aprendido a unirse y desunirse libremente, siempre que hombre y mujer estén de acuerdo en hacerlo, y a despreocuparse de la paternidad de los vientres preñados, pues su conductor o guia – a quien llaman el

Consejero – les ha enseñado que todos los seres son legítimos por el simple hecho de nacer" – p. 57)

- **Canudos como exemplo de sociedade "justa"** (Gall: "Lo esencial es que la entrevista confirmó mis sospechas de que, en Canudos, hombres humildes e inexperimentados están, a fuerza de instinto e imaginación, llevando a la práctica muchas de las cosas que los revolucionarios europeos sabemos necesarias para implantar la justicia en la tierra" – p. 58)

- **Canudos contra a República** (Gall: "Sabéis a quién llaman el Anticristo los yagunzos? ¡A la República! Sí, compañeros, a la República". E acrescenta: "(...) estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la liberdad: el poder. ¿Y cuál es el poder que los oprime, que les niega el derecho a la tierra, a la cultura, a la igualdad? ¿No es acaso la República?" – p. 59)

- **Abolição da propriedade privada** (Gall: "[Frei João Evangelista de Monte Marciano, enviado – que foi logo abjurado - da Igreja a Canudos, havia assegurado ao anarquista que] Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado (...) considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos, los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie. El Consejero los ha convencido que mientras más cosas posea una persona menos posibilidades tiene de estar entre los favorecidos el día del Juicio Final" – p. 60)

- **Canudos contra a Igreja (Arcepispado de Salvador)** (Gall: "Fray João Evangelista de Monte Marciano me decía que, después de predicar siete días en Canudos, en medio de una hostilidad sorda, se vio tratado de masón y protestante por urgir a los yagunzos a retornar a sus pueblos, y que al pedirles que se sometieran a la República se enardecieron tanto que tuvo que salir prácticamente huyendo de Canudos" – p. 60)

Temos na segunda carta que Galileu Gall, depois de um encontro com o jagunço Pajeú, envia ao jornal francês:

Aspectos "positivos" de Canudos na visão de Gall

2ª Carta

- **A derrota, pelos jagunços, da 1ª Expedição Militar (em Uauá)** (Gall diz: "Hoy puedo comunicaros un testimonio mejor sobre Canudos, el de un hombre venido de la revuelta, que recorre las regiones sin duda con la misión de reclutar prosélitos. Puedo, tambien, deciros algo emulsionante: hubo un choque armado y los yagunzos derrotaron a cien soldados que pretendian llegar a Canudos. ¿No se confirman los indicios revolucionarios?" – p. 92)

- **Criminosos (como Pajeú) criados pela sociedade** (Gall: "Mi corazón latió con fuerza al ver al hombre [Pajeú]: bajo y macizo, con esa palidez entre amarilla y gris que viene a los mestizos de sus ancestros indios, y una cicatriz en la cara que me reveló, a simple vista, su pasado de capanga, de bandido o de criminal (en todo caso, de víctima, pues, como explicó Bakunin, la sociedad prepara los crímenes y los criminales son sólo los instrumentos para ejecutarlos" – p. 93)

- **Associação (feita pelo Conselheiro) de República + escravidão** (Gall: "...el Consejero ha inculcado a sus hombres que los republicanos son esclavistas. (Una manera sutil de enseñar la verdad, ¿no es cierto?, pues la explotación del hombre por los dueños del dinero, base del sistema republicano, no es menos esclavitud que la feudal.)" – p. 94)

- **Canudos contra o Censo, o pagamento de impostos e a moeda vigente** (Gall: "El

emisario [na carta o anarquista cita as palavras de Pajeú para aprová-las] fue categórico: 'Los pobres han sufrido mucho pero se acabó: no contestaremos las preguntas del censo porque lo que ellas pretenden es reconocer a los libertos para ponerles otra vez cadenas y devolverlos a sus amos'. 'En Canudos nadie paga los tributos de la República porque no la reconocemos ni admitimos que se atribuya funciones que corresponden a Dios.' (...) Pregunté qué ocurría con el dinero en Canudos y me confirmó que sólo aceptaban el que lleva la cara de la Princesa Isabel, es decir el del Imperio, pero, como éste ya casi no existe, en realidad el dinero está desapareciendo. 'No se necesita, porque en Canudos los que tienen dan a los que no tienen y los que pueden trabajar trabajan por los que no pueden.'" – p. 94)

- **Elogio à estratégia do Conselheiro de acionar símbolos religiosos** (Gall: "¿Son estos diablos, emperadores y fetiches religiosos las piezas de una estrategia de que se vale el Consejero para lanzar a los humildes por la senda de una rebelión que, en los hechos – a diferencia de las palabras – es acertada, pues los ha impulsado a insurgir contra la base económica, social y militar de la sociedad clasista? ¿Son los símbolos religiosos, míticos, dinásticos, los únicos capaces de sacudir la inercia de masas sometidas hace siglos a la tiranía supersticiosa de la Iglesia y por eso los utiliza el Consejero?" – p. 95)

- **Atribuição de racionalidade aos atos do Conselheiro** (Gall: "Nosotros sabemos (...) que no existe el azar en la historia, que, por arbitraria que parezca, hay siempre una racionalidad encubierta detrás de la más confusa apariencia. ¿Imagina el Consejero el transtorno histórico que está provocando? ¿Se trata de un intuitivo o de un astuto? Ninguna hipótesis es descartable, y, menos que otras, la de un movimiento popular espontáneo, impremeditado. La racionalidad está grabada en la cabeza de todo hombre, aún la del más inculto, y, dadas ciertas circunstancias, puede guiarlo, por entre las nubes dogmáticas que velen sus ojos o los prejuicios empañen su vocabulario, a actuar en la dirección de la historia" – p. 95)

O curioso é que no romance tomamos conhecimento do tipo de organização social de Canudos sobretudo através do discurso de Gall. As duas cartas acima são

talvez o melhor exemplo disso. Todavia elas expressam também, e principalmente, a fé inabalável do anarquista pelo movimento messiânico liderado por Antônio Conselheiro.

Aliás, Vargas Llosa soube tratar muito bem no romance dos significados de um movimento messiânico. Fazendo uma relação entre "crença messiânica" e "movimento messiânico", Maria Isaura Pereira de Queiroz diz:

> Crença messiânica, movimento messiânico, dois fatos sociais diferentes, constituem dois aspectos que não podem ser totalmente dissociados. A crença pode existir sem o movimento; todavia, o movimento só parece surgir quando uma crença o orienta. A coletividade não se organiza senão inspirada pelo mito; todavia, o mito pode existir durante largo tempo, sem que nenhum movimento se forme.[88]

Segundo a ensaísta, os movimentos messiânicos, tendo como base um "mito" (ou "a crença na vinda de um enviado divino, que trará aos homens justiça, paz e condições felizes de existência"), situações de "crises sócio-econômicas e políticas" e ainda um líder "com suficientes virtudes para congregar em torno de si os crentes", se opõem à sociedade em que se inserem com o objetivo de transformá-la (ou de atingir uma sociedade "perfeita"):

> A transformação do mundo é tarefa árdua, porém o indivíduo não se engaja nela sozinho: toda a coletividade messiânica – formada por seus "irmãos em Deus" – aí está para auxiliá-lo, e as divindades também estão de seu lado, pois lhe enviaram o messias.[89]

O messias, por sua vez, "traz consigo a aprovação das divindades" – por isso as normas que fixa para a comunidade "são prova de que o objetivo perseguido é

---

[88] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 384.
[89] QUEIROZ, op. cit., p. 385.

viável". Assim, a solidariedade do grupo é "forçosamente vigorosa, baseada que está na estreita dependência recíproca grupo-indivíduo, diante da finalidade comum que orienta a ação, e reforçada pela sanção positiva do sobrenatural". Daí a segregação típica de toda comunidade messiânica – quanto mais combatida pela sociedade, mais ela se fecha nos preceitos/normas estabelecidas pelo messias (tanto que, se a sociedade for tolerante, a segregação "tende a se abrandar"). São ainda aspectos da comunidade messiânica: 1) o messias primeiro peregrina por uma região "reunindo aos poucos os fiéis à sua volta"; depois, messias e fiéis "tornam-se sedentários, fundam a Cidade Santa"; 2) a comunidade messiânica é formada por três camadas: o messias, os "apóstolos" (discípulos mais próximos e que auxiliam o messias) e os adeptos.[90]

Ora, em *La guerra del fin del mundo* alguns desses elementos podem ser facilmente identificados: Conselheiro circula pelo sertão antes de formar a sua comunidade ("...antes de que terminara el Imperio y después de comenzada la República, los lugareños de Tucano, Soure, Amparo y Pombal, fueron escuchándolos [os seus conselhos] – p. 17)"; suas prédicas fazem com que os admiradores o tenham, de fato, como um "enviado de Deus" ("Cuando el hombre partía, se hablaba de él: que era santo, que había hecho milagros, que había visto la zarza ardiente en el desierto, igual que Moisés, y que una voz le había revelado el nombre impronunciable de Dios" – p. 17); sua comunidade segrega-se, tomando uma fazenda abandonada (Canudos); ao fundar com os seguidores uma Cidade Santa (Belo Monte), tem um grupo de fiéis que ficam mais próximos dele, que o auxiliam diretamente (Beatinho, Maria Quadrado; a Guarda Católica, etc.); a comunidade segue preceitos/normas ditadas pelo Conselheiro ("Dos cosas pide el Consejero a los que vienen, escuchando el llamado: fe y verdad" – p. 243); a crise sócio-política é criada, entre outras coisas, com a implementação da República ("...algo cambió con la República. / En tanto que los vicarios, desconcertados, no sabían qué decir ante esas novedades que la jerarquía se resignaba a aceptar, el Consejero sí lo supo, al instante: eran impiedades inadmisibles para el creyente" – p. 32); Belo Monte é o "reino dos escolhidos" (ou onde se gesta a

[90] Idem, ibidem, p. 383 a 387.

sociedade ideal, dos que se salvarão, dos que irão para o céu com a alma "limpa"), etc.

Gall talvez não tenha razão em, no seu fervor, ligar Canudos ao comunismo, já que um movimento messiânico tende a ocorrer em "sociedades estruturadas segundo o sistema de parentesco", não devendo pois ser associado ao comunismo:

> A tentação é grande de afirmar que movimentos como os messiânicos constituem reações sócio-políticas peculiares a sociedades de pequeno porte, como as de linhagens; e que as sociedades capitalistas, sociedades de grande porte, têm como reações sócio-políticas fenômenos como o comunismo, o nazismo.[91]

Por outro lado, a visão de mundo do Conselheiro (e seus seguidores) se choca firmemente no romance com a dos republicanos. Seguindo o esquema proposto:

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos republicanos

As manifestações do Conselheiro contrárias à República estão nas suas prédicas espalhadas pelo romance, das quais tomamos conhecimento via discurso indireto, sempre. Temos:

Manifestações do Conselheiro contrárias à República

- É contra o mapa estatístico, o censo e o sistema métrico decimal (Diz o narrador: "A

[91] Idem, ibidem, p. 359.

los aturdidos sertaneros que acudían a preguntarle qué significaba todo eso, el Consejero se lo explicaba, despacio: querían saber el color de la gente para restablecer la esclavitud y devolver a los morenos a sus amos, y su religión para identificar a los católicos cuando comenzaran las persecuciones. Sin alzar la voz, los exhortaba a no responder a semejantes cuestionarios ni a aceptar que el metro y el centímetro sustituyeran a la vara y el palmo". E, como desenlace do fragmento, o narrador acrescenta: "(...) el Consejero, antes de ir a rezar a la Iglesia de la Concepción, dio a los seres (...) una grave primicia: el Anticristo estaba en el mundo y se llamaba República" – p. 32-33)

- **República "herege"** (Narrador: "...habló [o Conselheiro aos seus seguidores] de la guerra, de los países que se entremataban por un botín como hienas por la carroña, y acongojado comentó que el Brasil, siendo ahora República, actuaría también como las naciones herejes" – p. 48)

- **Exército de Dom Sebastião salvaria Canudos da República (ou do Cão, do Anticristo)** (Narrador: "Un eclipse sumiría al mundo en tinieblas tan absolutas que todo debería hacerse al tacto, como entre ciegos, mientras a lo lejos retumbaba la batalla. Millares morirían de pánico. Pero, al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al Ejército de Don Sebastián. El gran Rey habría derrotado a las camadas del Can, limpiado el mundo para el Señor. Ellos verían a Don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada; verían su rostro bondadoso, adolescente, les sonreiría desde lo alto de su cabalgadura enjaezada de oro y diamantes, y lo verían alejarse, cumplida su misión redentora, para regresar con su Ejército al fondo del mar" – p. 62)

- **Derrotada a República, Canudos viraria o reino do Espírito Santo e o da abundância** (Narrador: "Derrotado el Demonio, se establecería el Reino del Espíritu Santo, la última edad del mundo antes del Juicio Final. ¿Sería Canudos la capital de ese Reino? Si lo quería el Bueno Jesús. Entonces, se derogarían las leyes impías de la República y los curas volverían, como en los primeros tiempos, a ser pastores abnegados de sus rebaños. Los sertones verdecerían con la lluvia, habría maíz y reses en abundancia,

todos comerían y cada familia podría enterrar a sus muertos en cajones acolchados de terciopelo. Pero, antes, había que derrotar al Anticristo. Era preciso fabricar una cruz y una y una bandera con la imagen del Divino para que el enemigo supiera de qué lado estaba la verdadera religión" – p. 80-81)

- **Intento da República é retomar a escravidão, aplicar impostos e impor o casamento civil** (Narrador: "Exaltándose [o Conselheiro], los urgió [os seus seguidores] a no rendirse a los enemigos de la religión, que querían mandar de nuevo a los esclavos a los cepos, esquilmar a los moradores con impuestos, impedirles que se casaran y se enterraran por la Iglesia..." – p. 100)

- **Conselheiro contra o Coronel Moreira César** (Narrador: "El Consejero explicó que el caballo blanco del Cortapescuezos no era novedad para el creyente, pues ¿no estaba escrito en el Apocalipsis que vendría y que su jinete llevaría un arco y una corona para vencer y conquistar? Pero sus conquistas cesarían a las puertas de Belo Monte por intercesión de la Señora" – p. 309)

Como no caso das cartas de Gall, visto anteriormente, ficamos sabendo de aspectos da comunidade de Canudos (além da condenação à República, temos aí detalhes importantes da religião do Conselheiro) através de uma *outra* voz (agora a do narrador). Adiante falaremos disso. Antes, comparemos rapidamente elementos da teologia do Conselheiro e da comunidade de Canudos colhidos de um texto de Walnice Nogueira Galvão sobre Belo Monte[92] com elementos (alguns indicados acima) do romance de Vargas Llosa:

a) Com o surgimento em 1974 do livro de sermões do Conselheiro

[92] GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte*: vida e morte de Canudos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

(*Tempestades que se levantam no Coração de Maria por ocasião do mistério da Anunciação*), verificou-se que ele "não era nem herético nem heterodoxo, como tudo fazia crer conforme os contemporâneos e os que tinham escrito sobre ele", uma vez que sua teologia "ressalta o papel de Maria na obra da salvação, por meio de tudo o que a relaciona com Jesus Cristo, seu Filho e seu Deus: Jesus Cristo é o Redentor e a Igreja é o único caminho para a salvação". Sua teologia, assim, "nada diverge do postulado pelo Concílio de Trento e pelo Vaticano, e tem sua fonte mais imediata na *Missão abreviada*, sermonário popular novecentista originário de Portugal, instrumento para o apostolado leigo concebido pela Igreja e bastante difundido em nosso país à época" (Walnice N. Galvão, p. 105-106).

No romance de Vargas Llosa esse fator é evidenciado. Conselheiro não raro invoca a Virgem Maria e Jesus Cristo, como podemos ver nesta passagem: "sus conquistas [de Moreira César] cesarían a las puertas de Belo Monte por intercesión de la Señora" (p. 309). E ainda nesta outra: "Era preciso fabricar una cruz y una bandera con la imagen del Divino para que el enemigo supiera de qué lado estaba la verdadera religión. E ir a la lucha como habían ido los Cruzados a rescatar Jerusalén: cantando, rezando, vitoreando a la Virgen y a Nuestro Señor" (p. 81), etc.

b) Os sermões do Conselheiro, comprovando "a configuração de um ideário conservador"[93], fazem todavia uma firme condenação à escravidão e, mesmo, uma "exaltação da princesa Isabel como a benemérita dos cativos" (Walnice N. Galvão, p.

[93] Sobre o ideário conservador dos sermões de Antônio Conselheiro, diz Walnice N. Galvão: "O universo é hierarquizado, com todos em seus lugares desiguais, tendo o papa como chefe da ordem espiritual e o monarca como chefe da ordem temporal. A vida humana na Terra nada mais é do que um 'ínterim' indispensável para a intervenção salvífica da redenção./ (...) Há ricos e pobres, cabendo aos primeiros dar assistência aos segundos por meio do exercício da caridade, que os segundos devem solicitar. A propriedade deve ser respeitada e o roubo proibido. A família é o modelo de funcionamento universal, rei e Deus sendo análogos ao pai para com os filhos. Judeus, maçons, protestantes e republicanos são os inimigos da Igreja, contra a qual pregam falsas doutrinas. O Diabo está atento e para não se condenar à

106).

No romance isso está posto, como vimos acima. Conselheiro diz numa das prédicas: "querían saber el color de la gente para restablecer la esclavitud y devolver a los morenos a sus amos" (p. 32). Diz noutra: "los enemigos de la religión (...) querían mandar de nuevo a los esclavos a los cepos" (p. 100), etc.

c) Em Canudos não há praticamente vestígios de sebastianismo[94]: "O termo é culto, e é verdade que essas vozes [as que de imediato associaram Conselheiro e Canudos ao fenômeno] eram de parlamentares e jornalistas, portanto vozes brancas, litorâneas e com certo perfil de classe, provenientes principalmente do Rio de Janeiro. Usavam-no exclusivamente como sinônimo de monarquismo. Desde o primeiro momento, portanto, aplicou-se à Guerra de Canudos a pecha de sebastianismo" (Walnice N. Galvão, p. 107).

Vargas Llosa no romance associa alguns traços do sebastianismo com o movimento do Conselheiro, como também verificamos acima: "al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al Ejército de Don Sebastián. El gran Rey habría derrotado a las camadas del Can, limpiado el mundo para el Señor. Ellos verían a Don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada (...)" (p. 62), etc.

---

danação o homem deve praticar a ascese, a oração e a penitência. A ressurreição só é mencionada uma vez, enquanto a ênfase recai sobre a morte em seu aspecto sacrifical" (cf. GALVÃO, op. cit., p. 106).

[94] "...sebastianismo é como se nomeou originalmente um fenômeno no âmbito da história de Portugal, ocasionado pela morte dramática e prematura de Dom Sebastião em Alcácer-Quibir (1578). A conseqüente perda de autonomia nacional, com a passagem do reino para a coroa espanhola, gerou intensos abalos que redundaram na espera do retorno de Dom Sebastião para regenerar a vida no país. Data daí o surgimento de inúmeros dons sebastiões durante séculos e de sucessivas decepções, processo por muitos percebido como compensatório à decadência que se abateu sobre Portugal após o período áureo das navegações e dos descobrimentos" (cf. idem, ibidem, p. 106-107).

d) Há sinais de milenarismo em Canudos: "Sabendo-se a importância que a *Missão abreviada* teve como fonte para os sermões do Conselheiro, vale lembrar que ela contém um capítulo inteiro dedicado ao Anticristo e ao fim do mundo, o que apareceria com clareza nos folhetos proféticos e na poesia popular" (Walnice N. Galvão, p. 108).

Esse elemento Vargas Llosa aproveita já a partir do título do seu romance. O narrador diz que o Conselheiro falava de "cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final (...)" (p.16), etc.

e) Em Canudos houve, de fato, messianismo. Mas Conselheiro nunca se disse "Messias". Seus seguidores, sim, o tinham como tal: "...são numerosos os depoimentos contemporâneos ou de sobreviventes, que a ele se referem como Santo Antonio, Santo Antonio Aparecido e Bom Jesus Conselheiro. Davam-lhe assim vivas ao começo e ao fim das prédicas, quando chegava ou deixava povoados e fazendas. E em Canudos era usualmente saudado como Bom Jesus Conselheiro. Ao que tudo indica, essa foi sua derradeira denominação, depois de responder sucessiva ou alternadamente aos apelativos de Irmão Antonio, Meu Pai, Nosso Pai, Santo Conselheiro" (Walnice N. Galvão, p. 108-109).

No romance isso ocorre. Os seguidores, tendo de fato o Conselheiro como um enviado divino, também se referem a ele como "Bom Jesus". Exemplo: "– (...) ¿No vas a aceptar una esclavitud del Buen Jesús? Él te va a ayudar, Joao Grande" (p. 215). Ainda: "João Abade se despide con un rápido 'Alabado sea el Buen Jesús Consejero'" (p. 402), etc.

Dizíamos que, nas posições do Conselheiro contrárias à República, mostradas acima, aspectos importantes da comunidade de Canudos são revelados novamente (como no caso anterior, de Gall) através de uma *outra* voz (agora a do narrador). Portanto, um elemento importante da perspectiva dos canudenses é que no romance ela é a maior parte do tempo apresentada (e, mesmo, interpretada) ou pelo narrador ou por uma outra perspectiva (a de Gall, a do jornalista míope, etc.). A voz do Conselheiro e a de outros personagens de Canudos (Pejeú, por exemplo no momento em que conversa com o Barão de Canabrava em Calumbi, e alguns conselheiristas que dialogam na quarta parte do romance, nos instantes decisivos da guerra, são exceções) não se manifestam diretamente como a do Barão, a de Gall ou mesmo a de Moreira César. Vargas Llosa dá uma explicação para isso com base num problema de natureza lingüística:

> O que me custou mais trabalho foi inventar um diálogo que desse, em espanhol, a idéia de que aqueles personagens [os jagunços] não falavam entre si em espanhol, mas em português, e além disso em diferentes tipos de português. Bem, trabalhei de maneiras diversas para enfrentar esta questão. Os jagunços (...) falam muito menos diretamente [no romance], o Conselheiro praticamente não fala nunca, é sempre visto de longe – porque me parecia que se aproximar do Conselheiro seria como romper o mito. Em geral, quando o caso exigia, procurei narrar os diálogos, e não fazê-los na forma direta.[95]

A explicação do escritor nos parece razoável. Pois nada impede num romance que tenhamos conhecimento do ponto de vista de um personagem ou de um grupo social por intermédio de outras vozes. Em *La guerra del fin del mundo* não se pode dizer que o ponto de vista dos canudenses é prejudicado por isso – a visão de mundo do Conselheiro nos é apresentada em proporção igual ou parecida à de Galileu Gall, à

[95] Cf. SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*, op. cit., p. 52.

dos republicanos, à dos monarquistas ou à do jornalista míope. Por outro lado, o problema das perspectivas do romance não reside nessa proporção – mas na multiplicação que, fazendo com que ninguém tenha razão diante dos fatos, prejudica uma visão mais sólida dos significados da guerra. Assim, os fatos perdem em importância – e as versões deles ganham força.

Preservar o "mito" Conselheiro, como está dito aí na citação, significa dizer evidentemente que Vargas Llosa tentou seguir a representação tradicional do líder religioso. De fato, o escritor não criou um Conselheiro singular, diferenciado. Além disso, na representação que faz de Canudos, Vargas Llosa (bem amparado cientificamente como sempre esteve na preparação do seu romance) tentou não fugir à noção clássica de movimento messiânico, da qual já tratamos. Daí ele desprezar interpretações (e é bem provável que Galileu Gall tenha se originado disso) que tentam, por exemplo, ligar Canudos à experiência revolucionária:

> Não creio que seja um livro [*A história social de Canudos*, de Edmundo Moniz] muito científico. Sua tese, sua interpretação de Canudos, na qual o Conselheiro aparece pouco menos do que como o Lênin do sertão, é talvez mais novelesca do que minha própria novela... (...) Ele chega a dizer coisas tão imaginativas como que Canudos vivia da exportação de lãs e couros para a Europa, que chegou a estabelecer-se, ali, uma infra-estrutura que permitiu a essa sociedade *revolucionária* exportar para a Europa. Bom, não existe nenhum (...) documento para provar isso.[96]

Por outro lado, em *La guerra del fin del mundo*, na matéria veiculada pelo *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves, na qual o Partido Republicano Progressista denuncia o governador e o Partido Autonomista da Bahia pela derrota da 2ª expedição militar a Canudos, a do Major Febrônio de Brito, temos a seguinte avaliação dos republicanos acerca do movimento do Conselheiro:

---

[96] Idem, ibidem, p. 44.

> Los Republicanos Progresista recordaron que han pasado ya dos semanas desde la derrota de la Expedición Brito, por rebeldes muy superiores en número y en armas, y a pesar de ello, (...) las autoridades del Estado, empezando por el Excmo Sr. Gobernador Don Luis Viana, han mostrado una pasividad y abulia sospechosas, al no haber solicitado en el acto, como lo reclaman los patriotas de Bahía, la intervención del Ejército Federal para aplastar esta conjura que amenaza la esencia misma de la nacionalidad brasileña (p. 140).

Aí, a posição dos republicanos de defesa da *ordem* contra a do Conselheiro e seus seguidores, que põem em perigo "la esencia misma de la nacionalidad brasileña" (note-se aí também a briga entre os dois partidos, a qual não terá o mesmo teor da disputa Conselheiro x República, já que os pontos de vista de republicanos e monarquistas, como veremos no próximo capítulo, se ajustam, por interesses de classe, no interior do romance).

A matéria do *Jornal de Notícias*, uma espécie de ata da confusa sessão da Assembléia Legislativa da Bahia que debateu a derrota da 2ª expedição militar, traz também, entre outras, as seguintes posições de dois deputados republicanos contra Canudos (os trechos que grifamos no interior das citações ilustram melhor essas posições):

Dep. Epaminondas Gonçalves (cujo discurso, ganhando destaque na matéria, associa em linhas gerais os monarquistas do Partido Autonomista ao escocês Gall e sua suposta ajuda aos rebelados de Canudos):

- "El Partido Republicano Progresista, a través de su Presidente, el Excmo. Sr. Diputado Don Epaminondas Gonçalves acusó formalmente al Gobernador del Estado de Bahía, Excmo. Sr. Don

develar el contenido social y las condiciones y circunstancias históricas de la lucha; tiene que establecer un nexo entre la guerra y toda la vida, entre la guerra y las posibilidades de desenvolvimiento de la nación" (p. 21). Este novo sentido da guerra, portanto, contribuirá fortemente para o sentimento de nacionalidade, o qual envolverá necessariamente, como dizíamos, um resgate do passado do país.

Por último, a consciência da historicidade terá seu ponto culminante, conforme Lukács, com o período posterior à queda de Napoleão — o da Restauração. Aqui, embora o princípio de historicidade que predomina seja reacionário, até mesmo "pseudohistórico", prevalecerá uma profunda percepção da história como fonte de entendimento do presente e como uma construção que serve para fortalecer determinadas concepções da realidade em detrimento de outras.

> [Na época da Restauração] nace un pseudohistoricismo, una ideología de la inmovilidad, del retorno a la Edad Media; y esta tendencia crece bajo la bandera del historicismo, de la polémica contra el espíritu "abstracto" y "no histórico" de la Ilustración. La evolución histórica se acomoda sin escrúpulos a los intereses de estos objetivos políticos reaccionarios, y la mentira interna de la ideología reaccionaria alcanza alturas aún mayores por el hecho de que en Francia la Restauración se ve forzada económicamente a aceptar socialmente al capitalismo, que para entonces ya había llegado a ser adulto; inclusive se vio en la necesidad de apoyarse en él parcialmente, tanto en el aspecto económico como en el político. (...) Y es sobre esta base sobre la que se ha de escribir de nuevo la historia. Chateaubriand se esfuerza en revisar la historia antigua y rebajar con ello históricamente el viejo modelo revolucionario del periodo jacobino y napoleónico. Tanto él como otros pseudohistoriadores de la reacción crean una engañosa imagen idílica de la insuperada sociedad armoniosa de la Edad Media. Esta concepción histórica del Medievo será decisiva para la plasmación de la época feudal en la novela romántica de la Restauración (p. 25).

Aí, portanto, o solo em que foram construídas as bases para o surgimento do romance histórico clássico.

Por outro lado, o historicismo romântico, com seu firme interesse em interpretar particularidades de povos e indivíduos no decorrer do tempo, terá no romance histórico uma forma privilegiada.[23] Mas Lukács entende que há uma diferença fundamental entre os romances que exploram a temática histórica e o romance histórico clássico.[24] No primeiro caso, a historicidade não é penetrante, sendo que os fatos serão apreciados apenas na sua superfície. No caso do romance histórico clássico — o romance que se inicia com Scott e terá como seus seguidores mais importantes, entre alguns outros, Manzoni, Pushkin, Gogol, Stendhal, Balzac e Tolstói —, há a tematização de um período histórico efetivo, visto sobretudo a partir da sua essência, das crises decorrentes dos conflitos de classes.

Não há dúvida de que Vargas Llosa segue os passos do romance histórico clássico. *La guerra del fin del mundo* é um romance de uma crise — talvez a mais significativa da história brasileira e uma das mais significativas da história da América Latina. O romancista penetra na realidade de Canudos, descrevendo a guerra com detalhes e não deixando de mostrar — como decorrência dos vários pontos de vista adotados no romance — as correntes ideológicas em confronto. Esse olhar sobre a história como *crise*, repitamos, será uma das marcas do romance histórico clássico que permanecerá no romance de Vargas Llosa.

2.1.1 – A FORMA CLÁSSICA DO ROMANCE HISTÓRICO: CARACTERÍSTICAS BÁSICAS

Walter Scott, diz Lukács, toma a história da Inglaterra como uma série de crises. Seriam "crises revolucionárias" porque, ao final, o cotidiano da população sofre

---

[23] CAMURATI, Mireya. "Blest Gana, Lukács y la novela histó ca". In: **Cuadernos americanos**. México: Libros de México, 6(97): 89, 1974.

[24] Cf. LUKÁCS, op. cit., p. 15 a 102 (onde é desenvolvido o principal argumento do ensaísta sobre a forma clássica do romance histórico).

alterações. A crise decorre do próprio processo histórico, que é "pleno de contradições" (as classes sociais em confronto). Assim, no romance de Scott, há primeiro a pintura da época — a penetração na sua essência (as forças sociais em disputa), no cotidiano das pessoas, nas dificuldades sobretudo do homem dos extratos médios da sociedade.[25] Depois, no decorrer da narrativa, há o exame de ações que caracterizam o forte vínculo entre o herói e o grupo social que ele representa.

O interesse de Scott, na construção dos seus personagens, seria sobretudo o da "vivificación humana de tipos histórico-sociales" ou o resgate de traços humanos "en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas" (p. 34). A tipicidade — o papel social que o indivíduo desempenha — não será crua em Scott, pois aliam-se às justificativas dos fatos as descrições dos "misterios del corazón humano, cuyos movimientos descuidan los historiadores" (p. 44). Os personagens de Scott, assim, terão essa marca — são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos, angústias, emoções; nas suas debilidades e poder de decisão. A *humanidade* do personagem será sempre resgatada no romance histórico de Scott.

Por outro lado, após mostrar o sentido da crise, a razão de ser dela, Scott faria aparecer o seu herói "mediano e prosaico". Mediano porque decorre dos fundamentos da filosofia da história de Scott — que avaliará a grandeza da Inglaterra como resultado da solução de suas crises "pelo caminho médio", ou seja, sem o triunfo esmagador de um dos extremos da sociedade (ricos e pobres). E prosaico porque é um herói que virá dos combates cotidianos, do próprio terreno histórico — do meio social em que vive. E será em defesa desse meio, em defesa da transformação da vida das pessoas, que o herói atuará. Diferentemente dos romancistas românticos da Restauração — em especial, Alfred de Vigny —, que fariam uma "sublimação" do herói, um culto ao mesmo, explicando, a partir dele, toda uma época, Scott faz surgir seus heróis "da essência mesma da época". É a crise/dificuldade que força o aparecimento do herói scottiano. Ele está associado de tal forma à situação que o torna herói que, em certos casos, passado

[25] De onde decorre o "herói mediano" de Scott, do qual trataremos em seguida.

o momento da necessidade do seu heroísmo, volta a ser o que era antes — um simples cidadão.[26] O herói scottiano, em síntese, terá como qualidades mais marcantes a simplicidade, o poder de decisão, a firmeza dos atos, além de uma certa "inteligência prática". E isso se justifica pelo fato de Scott ter em mente o resgate da força/"grandeza humana" latente em certos indivíduos do povo: "El gran objetivo poético de Walter Scott en la plasmación de las crisis históricas en la vida del pueblo consiste en mostrar la *grandeza humana* que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos" (p. 55).

Já a questão da fidelidade histórica nos romances de Scott se apresenta primeiro, como avalia Lukács, na própria psicologia dos personagens. Os personagens scottianos retratariam "pessoas que atuam sob determinadas circunstâncias". Haveria, assim, uma "verdade da psicologia histórica" dos personagens de Scott pelo fato de o escritor conseguir ser fiel à realidade do tempo sobre o qual se debruça, elaborando com maestria as motivações psicológicas que justificam a atuação dos personagens. A construção literária de Scott, neste caso, é bem diferente da de Chateaubriand e dos românticos alemães, que fariam uma "modernização psicológica" postiça dos seres da Idade Média. Outro fator importante da fidelidade histórica em Scott é o que diz respeito ao trato da linguagem e à caracterização dos costumes do passado. A posição do escritor é a de *equilíbrio* em trazer o passado para o presente. Assim, para Scott, não há

[26] Para exemplificar isso, vale a pena reproduzir a análise que Lukács faz da personagem Jeanie Deans, de Walter Scott: "Scott ha creado [em *The heart of Midlothian*] su principal personaje femenino en la figura de la muchacha campesina Jeanie Deans. La hija de un soldado radical del ejército de Cromwell se enfrenta a un terrible dilema debido a los acontecimientos. Su hermana es acusada de infanticidio; de acuerdo con las inhumanas leyes de esa época, basta para condenarla a la pena capital la prueba de que había mantenido en secreto su preñez. Se había visto forzada a mantener el secreto sin haber matado por ello al niño. Jeanie podría salvar a su hermana haciendo un juramento en falso. Mas a pesar de su profundo amor por su hermana y de su infinita compasión por su destino, vence en ella la conciencia puritana y da un testimonio verídico. La hermana es condenada a muerte. Y ahora, la muchacha campesina inculta, carente de dinero y de conocimientos acerca del mundo, emprende a pie el camino a Londres para obtener del rey el indulto de su hermana. La historia de estas luchas psíquicas y de la lucha por salvar a la hermana presenta los rasgos de profundidad humana y sencillo heroísmo propios de una persona verdaderamente excepcional. Pero Scott ofrece una imagen de su heroína en que no se desvanecen en ningún momento los estrechos rasgos del puritano campesino escocés; por el contrario, estos rasgos revelan una y otra vez el carácter específico del grande e ingenuo heroísmo de este personaje del pueblo. Una vez logrados sus intentos, Jeanie Deans retorna a la vida cotidiana, y jamás vuelve a resurgir en su vida otro impulso que hiciera sospechar la presencia de tales fuerzas" (cf. LUKÁCS, op. cit., p. 56-57).

que ter, no romance histórico, uma "perfeita precisão" na representação da linguagem e dos costumes. O escritor não deve permanecer nos limites do período retratado. Deve, sim, "traduzir" para a linguagem e os costumes do momento em que escreve a linguagem e os costumes anteriores. Mas essa tradução terá os seus limites — já que o autor não deverá pôr nada que não se ajuste aos hábitos do período anterior.[27]

A forma clássica do romance histórico, na proposta de Lukács, teria, em síntese, quatro características básicas:

1) o romance histórico autêntico — cujo modelo é Walter Scott — narra a história *como crise*, penetrando na essência da época (as forças sociais em disputa);

2) os personagens são construídos como tipos histórico-sociais, havendo sempre um resgate da *humanidade* dos mesmos;

3) o herói surge a partir da crise, da essência mesma dos acontecimentos;

4) a fidelidade histórica é fator importante nesse romance.

Mas a teoria de Lukács sobre o romance histórico, embora muito bem fundamentada, não deixa de ser alvo de críticas. Vejamos.

2.1.2 – QUESTIONANDO LUKÁCS

[27] As palavras de Scott esclarecem melhor isso: "Ni puedo ni quiero pretender una perfecta precisión, ni siquiera en las cosas que sólo interesan a la forma externa, y mucho menos en los puntos más significativos de la expresión y la conducta. Pero el mismo motivo que me impide redactar el diálogo de una obra en anglo-sajón o en un francês normando y me prohibe mandar imprimir esta escritura con tipos Caxton o Wynken de Worde, es el que me impide mantenerme absolutamente dentro de los confines del periodo en que se desarrolla mi historia. Para suscitar participación, el objeto elegido tiene que ser **traducido** a las costumbres y al lenguaje del periodo en que vivimos... Es cierto que esta libertad tiene

No número dedicado ao romance histórico da *Revue d'histoire littéraire de la France*, de 1975, há pelo menos dois longos artigos que se opõem às idéias de Lukács. No primeiro, "Qu'est-ce que le roman historique?",[28] de Jean Molino, há uma condenação à filosofia da história de Scott (considerada por Lukács como um modelo de leitura da História enquanto conflito de classes). Segundo Molino, o romance histórico romântico tem o passado como algo que continua no presente. O passado, para esse romance, é um "monumento que é mantido", apesar das transformações e destruições que sofreu. Para o historiador e o romancista românticos a "lição do passado" se inscreve na "textura mesma do presente". Scott, assim, cultivaria uma imaginação retrograda e a sua lição da história, sendo de continuidade do passado no presente, seria conservadora. Lukács, deste modo, "traveste totalmente a inspiração profunda de Walter Scott", cuja produção se situa "no quadro de uma filosofia da história, senão reacionária, pelo menos tradicionalista". A história, continua Molino, não é "um tribunal, nem a luta de duas classes eternamente em combate". Molino diz também que Lukács recorre, para formular a sua teoria do romance histórico, a escritores que ele, Lukács, admira (como Goethe, Balzac, Pushkin, Stendhal, além do próprio Scott) e deliberadamente esquece outros autores. Molino, enfim, cita o abade Bremond, para quem em Scott o passado efetivamente "sobrevive no presente"; ou seja, Scott tem a sua época como uma "continuidade benfazeja da história".[29]

---

sus límites pertinentes; el autor no debe referir nada que no esté de acuerdo con las costumbres de la época descrita" (cf. prefácio de *Ivanhoé* citado por Lukács – p. 70).

[28] MOLINO, Jean. "Qu'est-ce que le roman historique?". In: **Revue d'histoire littéraire de la France**: le roman historique. Paris: Armand Colin, 1975, 2/3: 195-234.

[29] Cf. MOLINO, op. cit., p. 200 e 217. O abade Bremond diz o seguinte sobre Walter Scott: "Il adore le passé lui aussi, mais un passé toujours vivant qui nous baigne encore, qui nous fait la solidité du présent et une part de sa noblesse, un passé que menacent les réformateurs à outrance et qu'il faut défendre contre eux (...). Les *Waverley novels* nous font, en effet, comme toucher du doigt la survivance du passé dans le présent, la continuité bienfaisante de l'histoire, l'indestructible chaîne qui relie nos existences d'aujourd'hui à celles d'autrefois" (p. 217).

No segundo artigo, "L'illusion historique: l'enseignement des préfaces",[30] Claude Duchet observa que, na França, entre 1815 e 1832, o romance histórico tem como protagonistas, de um lado, personagens reais "de segunda ordem" e, de outro, personagens fictícios que atuam mais ou menos misturados aos grandes acontecimentos históricos. Considera que a idéia do "herói mediano" de Lukács não dá conta do romance histórico francês, uma vez que os desclassificados sociais (marginais, loucos, prostitutas, etc.) aparecem com freqüência nesse romance em papéis fundamentais. Mesmo assim, percebe num conjunto de romances que a idéia da "grande figura" da História como protagonista do gênero também não rende muito no caso francês.[31]

De qualquer modo, o texto de Lukács sobre o romance histórico se tornou, já há algum tempo, uma grande referência teórica. A partir do que foi exposto sobre ele, podemos agora apontar os principais pontos de contato entre *La guerra del fin del mundo* e a forma clássica do romance histórico.

---

[30] DUCHET, Claude. "L'illusion historique: l'enseignement des préfaces (1815-1832)". In: **Revue d'histoire littéraire de la France**: le roman historique. Paris: Armand Colin, 1975, 2/3: 245-267.

[31] As "grandes figuras" da História, segundo Lukács, aparecem no romance de Scott apenas como personagens secundárias, pois pouco importa, no romance histórico, o elenco dos grandes acontecimentos, uma vez que o que mais interessa nesse romance é "resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos" (cf. LUKÁCS, op. cit., p. 44). Por outro lado, o que nos pareceu mais significativo das discussões teóricas constantes nos prefácios estudados por Claude Duchet diz respeito às *desvantagens*, para o romancista do séc. XIX, em se deter nas "grandes figuras" da História, pondo-as em primeiro plano nas obras. As desvantagens apresentadas que achamos mais razoáveis, em síntese, são: 1) as "grandes figuras" excitam menos a curiosidade (pelo fato de muitos já terem escrito a respeito delas, não havendo mais nada de muito valor a dizer sobre as mesmas, a não ser o que o próprio romancista inventa; 2) as "grandes figuras" são situadas pela História em campos de interesse distintos, envolvendo paixões (algo muito perigoso para o romancista, que precisa de um certo distanciamento); 3) a figura obscura/anônima da História, pelo contrário, possibilita uma imaginação mais livre e salvaguarda o romancista (cf. DUCHET, op. cit., p. 254-55). Jean Molino, por sua vez, diz que, no romance histórico francês do séc. XIX, a história não entra como "sujeito" mas como "quadro". Não considerando a tipicidade como fator mais importante, e discordando da proposição do "herói mediano" de Lukács, afirma que prevaleceu, em tal romance, a construção do herói que reflete o conflito indivíduo e sociedade: "dans le roman historique français, il n'y a pas de héros médiocre, il y a au contraire, au centre de l'oeuvre, le drame d'une existence individuelle. La forme propre du roman historique est dramatique" (cf. MOLINO, op. cit., p. 228).

2.1.3 – *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO* EM DIÁLOGO COM O ROMANCE HISTÓRICO CLÁSSICO

Vargas Llosa sofreu forte influência do realismo do séc. XIX (onde, na proposição de Lukács, vai desaguar o romance histórico clássico). Já declarou a sua admiração por Flaubert, a respeito do qual escreveu um livro.[32] Das quatro características que apontamos da forma clássica do romance histórico, pelo menos três estão presentes em *La guerra del fin del mundo*.

Vejamos:

1. *La guerra del fin del mundo*, como dissemos anteriormente, é um romance sobre *uma crise*, talvez a mais importante da história brasileira. O relato que Vargas Llosa faz da Guerra de Canudos, baseando-se sobretudo em *Os sertões*, penetra na "essência da época" (as principais forças sociais em confronto) e deixa transparecer o conflito civilização **x** barbárie que tão bem caracteriza a história da própria América Latina. Além disso, o escritor peruano – ampliando a perspectiva do acontecimento histórico para muitas vozes; vozes que metaforizam aquelas que se manifestam no próprio contexto da guerra, e que já são notadas por Euclides da Cunha, e ainda aquelas que foram se revelando com a cultura política do séc. XX – termina por remeter o sentido da crise para o contexto contemporâneo da América Latina, em que ainda não houve uma "solução" para alguns dos fatores que estavam na base daquele conflito do final do séc. XIX (como a permanência de um sistema social iníquo, que exclui a maior parte da população de direitos básicos, fazendo com que a barbárie perdure; a natureza predadora da classe dirigente do continente, que, recorrendo aos militares quando lhe convém, mune-se com a violência devida para reprimir movimentos sociais; a resposta também violenta desses movimentos sociais, quando sintonizados sobretudo com personagens ou setores com um maior poder de reivindicação).

---

[32] LLOSA, Mario Vargas. *La orgia perpetua*: Flaubert y **Madame Bovary**. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica de España, 1995.

2. Os personagens do romance de Vargas Llosa, como os de Scott, são tipos histórico-sociais. Tanto os personagens fictícios (Galileu Gall, Epaminondas Gonçalves, o Barão de Canabrava e o jornalista míope) como os históricos (o Conselheiro e o Coronel Moreira César) são construídos em *La guerra del fin del mundo* sobretudo como tipos histórico-sociais – o que os nivela, não criando, entre eles, uma hierarquia (os personagens históricos mais importantes do que os fictícios, ou vice-versa). Isto porque Vargas Llosa, penetrando na crise, mostrando o embate entre o grupo do Conselheiro e o exército/governo republicano, faz emergir, como já foi dito, a própria "essência da época". A *humanidade* dos tipos histórico-sociais de Vargas Llosa é resgatada, uma vez que o narrador de *La guerra del fin del mundo* não raro adentra na interioridade dos personagens, revelando-lhes os desejos, os receios (como é o caso de Galileu Gall, do furor sexual que o levou a atacar mulher do rastreador Rufino, e o do jornalista míope e sua fragilidade quando tem os óculos rompidos ao acompanhar a expedição de Moreira César), etc.

3. A fidelidade histórica no romance de Vargas Llosa está no mesmo sentido daquela proposta por Lukács para o romance de Scott. Ou seja, há também no escritor peruano o resgate de uma "verdade da psicologia histórica" dos personagens. A psicologia dos seus personagens não é postiça, pois muitos deles mimetizam pessoas que efetivamente "atuaram sob determinadas circunstâncias". Por outro lado, e contribuindo fortemente para a fidelidade histórica, a linguagem e os costumes da época também são coadas para a linguagem e costumes contemporâneos, não havendo, assim, a "perfeita precisão" de que falava Scott, mas também não havendo uma descrição dos hábitos fora dos limites do tempo retratado. Em Vargas Llosa, como em Scott, há um *equilíbrio* na passagem da linguagem e dos costumes do passado para o presente. Vargas Llosa caracteriza bem os hábitos do final do séc. XIX, o meio em que circula Conselheiro e sua gente, o Barão de Canabrava e seus apadrinhados, *traduzindo-os* para a linguagem/costumes do tempo presente.

Só não há, em *La guerra del fin del mundo*, a idéia do "herói mediano" de Scott. Isto porque a *filosofia da história* do escritor peruano não é a mesma de Scott (a de ver a

grandeza da Inglaterra como resultado de uma saída pelo "caminho médio" de suas crises), mas a que tem a história da América Latina como o confronto de "fanatismos" que ainda não resultou na construção de um grande continente. Talvez só o caso do Barão de Canabrava, que tem uma interpretação *lúcida/equilibrada* da guerra, não se situando em nenhum dos fanatismos, remeta a essa idéia do "caminho médio". Mas, no romance, o ponto de vista do Barão não predomina sobre os demais. A perspectiva dele é uma entre outras. Ele terá, sim, como iremos mostrar no próximo capítulo, afinidade com a posição do narrador em *denunciar os fanatismos*. O ponto de vista do Barão – colado ao do narrador – não será desconstruído pela ironia. É que ele é um dos poucos – ou talvez o único – personagem do romance que o narrador não torna uma caricatura.

Mas a desconstrução da História faz parte de uma outra linhagem a que *La guerra del fin del mundo* pertence. Aquela do romance histórico contemporâneo da América Latina.

2.2 – O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DA AMÉRICA LATINA

O romance histórico contemporâneo da América Latina apresenta algumas características que o diferenciam do romance histórico do séc. XIX. Em linhas gerais, e antes de nos determos um pouco na sua evolução, esse romance é reconhecido por sua grande liberdade estética, em que a fragmentação do tempo e do espaço são marcas importantes; pela presença de vários pontos de vista para os fatos históricos; pelo aproveitamento intertextual de vários discursos, que freqüentemente são parodiados. Como produto dessa liberdade, a História quase sempre é reconstruída, reinterpretada, o ficcionista adotando com isto uma *outra* ideologia histórica, que entra em confronto com a da historiografia oficial.

É certo que o romance histórico do presente, como o do passado, tem como esquema básico fundir acontecimentos e personagens históricos com acontecimentos e personagens fictícios. E é também certo que o que diferencia o romance histórico de um determinado momento de outro de um outro momento é sobretudo a construção narrativa, que tende a se guiar pelas convenções estéticas da época e ainda pelo gosto pessoal do autor. Além disso, a construção narrativa é que irá determinar o valor de um romance histórico – e não se o escritor se apegou mais ou menos à história, se teve mais ou menos liberdade no manejo da mesma.[33]

Será preciso, aqui, acompanharmos um pouco o percurso do romance histórico na América Latina, seu surgimento no séc. XIX e evolução no séc. XX, para, a partir daí, nos determos nas principais características do romance histórico mais recente, vendo até que ponto *La guerra del fin del mundo* dialoga com o mesmo.

2.2.1 – UM PERCURSO: DO SÉC. XIX AO SÉC. XX

O modelo de romance histórico de Walter Scott, que traz, em primeiro plano, personagens e acontecimentos inventados pelo romancista, e, em segundo plano, formando um pano de fundo, personagens e acontecimentos reais, terá repercussão de imediato na América Latina:

> [No séc. XIX] no sólo tuvimos novelistas entusiasmados con la novela histórica e influidos por Walter Scott. Además, en algunos países hispanoamericanos se discutió sobre ella. "América", dice Enrique Anderson Imbert, "contribuyó también a la discusión sobre la legitimidad de la novela histórica, discusión que se había encendido al mismo tiempo que toda

[33] Cf. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "Raíces de la novela histórica". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 33, 1991.

> Europa leía, traducía e imitaba a Walter Scott". Figuras importantes., como el cubano José María de Heredia (1803-1839) y el venezolano-cubano Domingo del Monte (1804-1853), comentaron algunas de las novelas históricas publicadas en España, y sometieron el género a severos y a veces apasionados estudios. Heredia, por ejemplo, rechaza virulentamente la novela histórica, a la que acusa de falsa. Del Monte, en cambio, confiesa su admiración por ella, y la llama "género dificilísimo de composición". "Domingo del Monte – destaca Anderson Imbert – simpatizaba con la novela histórica y en cada uno de los requisitos que señalaba – ser poeta, ser filósofo, ser anticuario – exaltó a Walter Scott como modelo".
>
> También en otros países del continente se mostraba interés en la novela histórica y se seguía el modelo scottiano. Productos de ello, y dentro de la atmósfera romántica que ya nos había llegado, fueron novelas como *Amalia*, del argentino José Mármol (1817-1871), y otras del también argentino Vicente Fidel López (1815-1903), del venezolano Eduardo Blanco (1838-1910), la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), los mexicanos Eligio Ancona (1835-1893) y Manuel Payno (1810-1894), el ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894), entre muchos otros.[34]

Embora o modelo de Scott tenha prevalecido na América Latina, o de Alfred de Vigny – que se contrapõe ao do autor de *Ivanhoé* por trazer os episódios e os personagens históricos para o primeiro plano da narrativa, deixando em segundo plano os episódios e os personagens fictícios – irá influenciar o primeiro romance histórico hispano-americano, de 1826 (mesmo ano em que é publicado *Cinq-Mars*, de Vigny). Trata-se de *Xicoténcatl*, que aborda a conquista do México e cujo autor é desconhecido. Segundo Alexis Márquez Rodríguez, todos os acontecimentos e personagens desse romance são reais:

> Sus episodios y personajes centrales son veraces. Lo ficticio es difícil de captar, s alvo para quien conozca muy al detalle la historia de la conquista de México. Las fuentes usadas por el autor son fácilmente detectables, y él mismo las señala. El carácter novelesco de la obra, no obstante, es

[34] MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, op. cit., p. 35-36.

> evidente. Le es dado por una serie de elementos de estilo, construcción del relato y lenguaje que el lector capta sin dificultad (p. 36).

Essa obra, diz Alexis Márquez, inicia uma grande tradição do romance hispano-americano que tem predileção por "temas y sucesos de carácter histórico como fuente primordial"; um romance que, desde o seu início, demonstrou ter uma "vocación histórica" (p. 37).

Também segue o modelo de Vigny, conforme Alexis Márquez, um outro romance histórico importante do séc. XIX na América Latina, *Enriquillo*, do dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910). Publicado em duas partes, uma em 1879 e a outra em 1882, *Enriquillo* é um romance cujos "sucesos y personajes principales son veraces y de mucha importancia en la época del descubrimiento, la conquista y el comienzo de la colonización de Haití" (p. 37). Neste caso, fato significativo foi a busca criteriosa de documentação pelo escritor, que só assim pôde armar a sua narrativa dos acontecimentos históricos, mas tendo a nítida preocupação de fazer soar como literatura o que escreveu:

> Galván fue minucioso en su verismo histórico. A su novela la subtituló *Leyenda histórica dominicana (1503-1533)*, y a menudo señala sus fuentes, en especial los escritos de Las Casas y la *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, de Antonio de Herrera, las famosas *Décadas* de Herrera. La novela tiene un apéndice con fragmentos de las fuentes en que se trata sobre algunos de sus pasajes. Sin embargo, el lector percibe el *Enriquillo* como novela, no como crónica o historia. Son evidentes los recursos literarios que le dan una textura y un sentido novelescos, aunque se sabe que lo que allí se narra ocurrió realmente (p. 38).

Amalia, do argentino José Mármol (1817-1871), é o terceiro romance histórico de destaque da América Latina no séc. XIX, conforme ainda Alexis Márquez. Nele é retratada a época do ditador Juan Manuel de Rosas, sendo que quase tudo que é

narrado de fato ocorreu. Há em torno desse romance uma discussão sobre o seu caráter histórico, uma vez que os acontecimentos narrados são contemporâneos do autor – e, assim, ele não seria visto por alguns como uma obra propriamente "histórica".[35] De qualquer modo, como forma de assegurar a natureza histórica de seu romance, José Mármol irá dizer numa "explicação" constante do mesmo que construiu "en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad":

> Esta "Explicación" está fechada en mayo de 1851. Los hechos narrados ocurrieron, según se precisa en la novela, once años antes, en 1840. Distancia en el tiempo que es prolongada mediante un artificio, como lo señala el autor. Todo esto forma parte del proceso de ficcionamiento – Mármol habla de "una ficción calculada" – a que el novelista somete los hechos históricos para convertirlos en novela, y de esa manera diferenciarla de la crónica y de la historia. Refuerza, así, su carácter de novela histórica. Condición que no debe verse sólo en función de los elementos de la escritura propios del género, sino también en función del lector, que es en última instancia el que ha de percibir el carácter *histórico* de la novela (cf. Alexis Márquez Rodríguez, p. 41).

Por outro lado, o romance histórico do séc. XIX terá como característica importante discutir a identidade do continente latino-americano. Algo ainda presente no romance histórico contemporâneo da América Latina, uma vez que, retomando os relatos sobre a conquista, sobre a colonização/dizimação dos índios, sobre as guerras de independência, sobre o embate civilização **x** barbárie, e sobretudo trazendo perfis de grandes ditadores, esse romance não deixa de abordar a nossa identidade. Mas,

---

[35] É o caso, citado por Alexis Márquez, de Anderson Imbert, que afirma que "una novela es histórica no porque presente una época pasada para nosotros, lectores, sino una época que ya era pasada para el novelista" – o que leva Imbert a chamar o romance de José Mármol de "político" e não de "histórico". Ou ainda o caso, também citado pelo ensaísta, de Amado Alonso, que não tem como históricos os romances "que pinten los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales, ya de la vida privada, como en el *Werther* de Goethe, ya de la pública, como en la *Amalia* de Mármol" (p. 39-40).

diferentemente do séc. XIX, costurando os fatos a partir de múltiplas perspectivas e desconstruindo as versões oficiais pela paródia.

No séc. XX, o romance histórico continuará em expansão na América Latina, até atingir o seu rico estágio atual. O primeiro romance histórico significativo deste século no continente é *La gloria de Don Ramiro*, de 1908, do argentino Enrique Larreta. Romance que seguirá de perto o modelo scottiano:

> [*La gloria de Don Ramiro*] sigue muy de cerca el modelo tradicional, y se refiere a las conspiraciones de sectores de la nobleza contra el reinado de Felipe II, tardía repercusión del movimiento de los comuneros aplastado por Carlos V en la batalla de Villalar, en 1521. Todos sus elementos copian los rasgos más característicos del modelo scottiano, sin olvidar el tema de los amores desgraciados entre jóvenes de religiones opuestas. Quizás Larreta resintió su propria sumisión a lo hispánico, y un poco artificiosamente hizo que el héroe central, después de complicadas vicisitudes en su vida de pecador, emigrase al Perú, donde ingresa a un convento. Allí muere "en olor de santidad", con lo que el novelista mata dos pájaros de un tiro: cede al sentimiento americanista y exalta el fervor católico. En el convento el protagonista halla la gloria que da título a la novela (cf. *idem, ibidem*, p. 42).

Há, após a segunda década do séc. XX, o aparecimento de alguns romances históricos baseados na Revolução Mexicana, a qual repercutiu em toda a América Latina. Dois romancistas ganham notoriedade neste momento: Mariano Azuela (1873-1952) e Martín Luis Guzmán (1887-1976).

Los de abajo (1916), de Mariano Azuela, se apoiaria em experiência pessoal do autor. Nessa obra, sempre de acordo com Alexis Márquez, o contexto histórico teria uma importância fundamental, "mucho mayor de lo que significó en Scott" (p. 42). E o seu teor ficcional residiria, por exemplo, na fusão de duas figuras históricas para formar uma de ficção.

As obras mais significativas de Martín Luis Guzmán são *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) e *Memorias de Pancho Villa* (1940). Esta última se situa "entre la crónica histórica, el reportaje periodístico, la biografía y la novela histórica", sendo que muito da documentação indicada nesse romance é apócrifa; quanto às duas primeiras: "*El águila y la serpiente* no es novela, sino un conjunto de relatos, aunque escritos de manera semejante a las *Memorias*..., siempre cercanos a la novela histórica, pero dentro de un concepto novedoso de ésta. *La sombra del caudillo* sí es novela, y aunque un tanto dispareja en cuanto a sus valores literarios, constituye un valioso aporte dentro del ciclo de la Revolución Mexicana" (cf. *idem, ibidem*, p. 43-44).

É de 1931 *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri (1906). Esse romance retrata a guerra pela independência da Venezuela e nele haveria uma mistura perfeita do fictício com o histórico, que se equivaleriam: "Lo ficticio en esta novela va en *primer plano*, con la novedad de que en el mismo plano se halla también lo histórico. Hay así una fusión de ambos mucho mayor que en otras novelas. La acción novelesca y la estructura del relato parecen concebidas en función de un punto de convergencia, la importante Batalla de La Victoria, librada contra el tenebroso José Tomás Boves, el 12 de febrero de 1814. En este punto la fusión de los elementos históricos y ficticios es absoluta" (cf. *idem, ibidem*, p. 44). O romancista venezuelano irá contribuir ainda com outras obras para criar a noção de um novo romance histórico na América Latina e, mesmo, fora desta:

> Más tarde Uslar escribió otras novelas. En éstas lo histórico predomina sobre lo ficticio: *El camino de El Dorado* (1948), sobre la trágica aventura de Lope de Aguirre, *La isla de Róbinson*, acerca de la personalidad casi fabulosa de Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar, y *La visita en el tiempo* (1990), basada en la vida tormentosa de Don Juan de Austria, uno de los bastardos más famosos de la historia, hijo de Carlos V, hermano de Felipe II, indiscutible héroe de la Batalla de Lepanto. En todas ellas Uslar Pietri contribuye vigorosamente a establecer un nuevo

concepto de la novela histórica, no sólo en Hispanoamérica, sino en el mundo entero (cf. *idem, ibidem*, p. 45).

Alejo Carpentier (1904-1980), reinterpretando a história ora amparado em rica documentação, ora guiado pela imaginação, é um nome decisivo para a consolidação do romance histórico hispano-americano da segunda metade do séc. XX. São obras importantes do cubano: *El reino de este mundo* (1949), *El Siglo de las Luces* (1962) e *El arpa y la sombra* (1979). Alexis Márquez Rodríguez avalia rapidamente, mas com propriedade, esses três romances:

> [*El reino de este mundo*] narra tres rebeliones de negros bastante lejanas en el tiempo unas de otras, en un período de cincuenta años de la historia de Haití. En ella Carpentier prescinde de todo elemento ficticio, salvo un personaje creado por él, Ti Noel, un esclavo que sirve de hilo conductor del relato. Pero en el tratamiento novelesco de los hechos históricos maneja libremente la cronología, y algunos episodios, aunque veraces, se ubican en un momento que no es el que tuvieron en la realidad. Del resto, todo en *El reino de este mundo* es veraz, y la novelización se logra, no con sucesos y personajes inventados por el novelista, sino con recursos estilísticos que le dan un inconfundible aire novelesco.
>
> En su segunda novela de carácter histórico, *El Siglo de las Luces*, Carpentier cambia de técnica y entrecruza sucesos y personajes veraces con otros sacados de su imaginación. La novela se refiere a la Revolución Francesa y al gobierno bonapartista en las posesiones francesas del Caribe. La historia real relaciona algunos de estos hechos con la vecina Cuba, lo que permite al novelista introducir dos personajes ficticios, cubanos, como protagonistas de la novela, junto con un personaje históricamente veraz. Los dos personajes ficticios son arquetípicos y simbolizan determinadas realidades de la historia de nuestro continente y de la historia universal.
>
> Algo parecido, aunque en otra dimensión, hará Carpentier en su última novela, *El arpa y la sombra*, sobre la vida de Cristóbal Colón. Pero aquí no hay personajes ficticios que se entrecruzan con los reales, sino episodios basados en una libre interpretación de la historia. Por ejemplo, Carpentier da por sentado en la novela que Colón mantuvo relaciones carnales con Isabel la Católica, y la decisión de ayudarlo en su magna empresa se

> habría tomado en el lecho real. Por otra parte, en esta novela la ficcionalización de los episodios históricos se apoya también en el recurso humorístico. En todas las novelas y cuentos de Carpentier los elementos humorísticos, irónicos y satíricos tienen mucha importancia,. pero son esporádicos, mientras que en ésta abarcan prácticamente la totalidad de la novela (p. 45-46).

Augusto Roa Bastos (1918), por sua vez, é outra presença marcante no romance histórico mais recente da América Latina. Em *Yo el Supremo*, de 1974, boa parte da documentação histórica é inventada pelo romancista paraguaio para produzir, com realismo penetrante, a imagem do ditador Gaspar Rodríguez de Francia. Trata-se, portanto, de um "romance apócrifo", no qual chama a atenção o fato de o escritor saber utilizar com habilidade "un tipo de documento que, aunque no sea auténtico, encaja a la perfección dentro de la realidad histórica de que se trata" (cf. *idem, ibidem*, p. 46).

Mas o autor mais importante na trajetória do romance histórico da América Latina no séc. XX, conclui Alexis Márquez Rodríguez, é o mexicano Carlos Fuentes (1928), notadamente com *Terra nostra*, de 1975. Essa obra sintetizaria a evolução do gênero no continente, incorporaria as "inovações e peculiaridades" dos outros romances históricos que se destacaram no século a partir, sobretudo, da Revolução Mexicana. Carlos Fuentes, assim, está no topo dessa evolução:

> La clave para entender *Terra nostra* reside en el contraste entre los hechos reales – la construcción de El Escorial, la derrota de los comuneros, el descubrimiento y la conquista de América, la expulsión de los jesuitas de España, etcétera –, y la forma como el novelista los narra, con los mismos elementos, pero reordenándolos, reorientándolos según una ética y una ideología históricas, estéticamente asistido de unos recursos que convergen en un punto: la deformación, hasta lo grotesco, de los hechos históricos. Fuentes refunde varios personajes históricos en uno novelesco: *el Señor* es una síntesis referencial de Carlos V, Felipe II y algunos otros de los reyes españoles. *La Dama Loca* es Juana la Loca, en la novela mutilada de brazos y piernas, transportada en una carretilla por una enana monstruosa. Cervantes (*El Cronista*, *Miguel*, *Mijail*, *Michach*),

> arquetipo del literato, del que crea con palabras, no es autor sólo del *Quijote*, sino también de *El burlador de Sevilla*, de *Hamlet*, de *La metamorfosis* kafkiana...
>
> Esta deformación de lo histórico no viene sólo de la imaginación del novelista. Fuentes estudió por más de seis años la historia española para construir su novela. Él mismo ha explicado cómo y por qué escribió *Terra nostra*, que estaba entre sus metas desde hacía tiempo. La deformación de la historia en ella no se debió a un capricho ni excentricidad, y mucho menos a ignorancia, sino que obedeció a un plan con fines muy precisos, en el ámbito estético-literario y en el conceptual. (...)
>
> Hemos dicho, y reiteramos, que *Terra nostra* es, hasta hoy, la cumbre de un proceso evolutivo de la novela histórica, en que lo más resaltante es la reivindicación por el novelista de una absoluta libertad para interpretar y recomponer la historia, valiéndose de los recursos estéticos que quiera utilizar. Es la culminación, hasta ahora, de un proceso que no debe sorprender. Ya hemos visto que el cruce de la historia y la ficción en la novela hispanoamericana ha sido una constante (p. 47-48).

E, com essas características, com seu poder de resumir toda uma evolução do romance histórico do continente, *Terra nostra* é tida como uma obra que contribuiu fortemente para estabelecer o conceito de um tipo de romance que alguns chamam, talvez por falta de termo mais apropriado, de Novo Romance Histórico da América Latina.[36]

---

[36] Vale a pena citar a nota de Seymour Menton sobre os primeiros críticos a comentar o aparecimento de um *novo* romance histórico na América Latina: "Que yo sepa, los primeros críticos que percibieron la tendencia y utilizaron el término fueron el uruguayo Ángel Rama en 1981, un humilde servidor en 1982, el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez en 1984, y el mexicano José Emilio Pacheco en 1985. Rama, en el prólogo de su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en "Marcha", 1964-1980* (1981), elogia *Terra nostra* y *Yo el Supremo* por haber roto con el molde romántico de la novela histórica. Sin embargo, se equivoca al identificar las novelas de Carpentier con sus antecedentes románticos y no establece límites entre las obras que novelan el presente como *Mascaró* (1975) de Haroldo Conti y *Palinuro de México* (1975) de Fernando del Paso y las que transcurren en un pasado lejano como *Daimón* (1978) de Abel Posse. El 4 de mayo de 1982 presenté una ponencia titulada "Antonio Benítez: la nueva novela histórica y los juicios de valor" en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en San Juan de Puerto Rico. En esa ponencia comparé las dos novelas de Benítez: *El mar de las lentejas* y *Paso de los vientos*, todavía inédita. La ponencia también permanece inédita. A partir de 1983, Barrientos publicó una serie de estudios temáticos bien investigados sobre el padre Miguel Hidalgo, Cristóbal Colón y Lope de Aguirre, analizando respectivamente *Los pasos de López* (1982) de Ibargüengoitia, *Los perros del Paraíso* de Posse y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Otero Silva junto con sus antecedentes históricos, literarios y

Ora, *La guerra del fin del mundo*, de 1981, surge num contexto em que *uma determinada forma* do romance histórico hispano-americano já está delineada: a forma do romance histórico contemporâneo, a qual teve em *Terra nostra* (como também em *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier) uma obra que contribuiu fortemente para essa delineação. Sendo assim, para Vargas Llosa, toda essa série anterior de obras importantes, notadamente o romance de Carlos Fuentes, será decisiva – será uma fonte de informação estética, de apoio para a construção do seu texto sobre Canudos. E é certo que, estando inserido nessa *nova forma*, fazendo como faz um rico diálogo com a série literária anterior, mas trazendo também algumas marcas próprias, *La guerra del fin del mundo* se afirma como um dos principais romances históricos contemporâneos da América Latina.

Mas, vamos nos deter um pouco na forma do romance histórico contemporâneo.

2.2.2 – A *REESCRITURA DA HISTÓRIA* PELO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

---

cinematográficos. En el estudio de las novelas hidalguianas se refiere específicamente a la "*nueva* novela histórica hispanoamericana" y comenta la libertad con que los novelistas juegan con los datos históricos. Alexis Márquez, en sus comentarios sobre *La luna de Fausto* (1983) de Francisco Herrera Luque, publicados en *Casa de las Américas*, 144 (mayo-junio de 1984), afirmó que "hoy estamos experimentando en Hispanoamérica un verdadero *boom* en la nueva novela histórica". Pacheco, en un artículo mucho más breve publicado en *Proceso*, 444 (6 de mayo de 1985), comentó la resurrección de la novela histórica en 1985 y la relacionó con la exitosa serie de televisión *Yo, Claudio*, basada en la novela de Robert Graves de 1934 y con la novela de Marguerite Yourcenar, *Mamorias de Hadriano* (1951) (...). El estudio de Fernando Ainsa "La nueva novela histórica", publicado en 1991 en *Plural*, y en forma más extensa en *Cuadernos americanos*, reconoce la existencia de una *moda* e identifica 9 rasgos específicos pero sin definir el subgénero de la novela histórica. El mismo número de *Cuadernos americanos* contiene otros cinco estudios sobre sendas novelas históricas, incluso una versión más breve de mi propio estudio sobre *La guerra del fin del mundo*". Cf. MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina – 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Col. Popular).

Partindo do pressuposto de que há uma *reescritura da história* pelo romance latino-americano mais recente, Fernando Ainsa, antes de se fixar numa série de nove características desse romance, detecta o seguinte:

> Una de las características más interesantes del discurso ficcional de los últimos quince años es el renovado interés que suscitan los temas históricos. Parece como si los escritores, después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística latinoamericana de las décadas anteriores, hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual.
>
> En efecto – y a diferencia de las novelas de los años sesenta, que pretendían ser verdaderas *summas* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico y en las cuales debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, con el fin de influir y transformar la sociedad – buena parte de la ficción actual propone una relectura demitificadora del pasado a través de su reescritura. Con ello, la nueva narrativa deja de lado el "tiempo presente", esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años setenta, narrativa acuciada por las expresiones "testimoniales" del tiempo contemporáneo, tanto del *exilio* como de la *resistencia interna*, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado. Ahora, por el contrario, se multiplican las novelas sobre temas de la conquista, la colonia o el período de la Independencia, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos.
>
> Este desarrollo de la "ficcionalización de la historia" se inscribe en una preocupación más amplia de la actual narrativa: el *movimiento centrípeto* de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana. El proceso de *integración* propiciado por la narrativa tiene incluso connotaciones antropológicas. La narrativa concilia las raíces didácticas e históricas del género novelesco con la recuperación estética de formas anteriores como la oralidad, mitos y tradiciones y la actualización de los sub-géneros que están en el origen del discurso ficcional (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, "caracteres", etcétera), la mayoría de los cuales no habían tenido expresiones americanas o estaban olvidados o en desuso. De ahí la deliberada anacronía de muchos textos contemporáneos, el *pastiche* de formas y estilos. De ahí la irónica desconfianza con la que se rechazan las proclamas inauguradas con entusiasmo y rotundidad en la euforia de los años sesenta, esas "grandes

> novelas neo-románticas-fenomenológicas, con algo de poema metafísico" de que hablaba con generosa ampulosidad Ernesto Sábato. De ahí la deconstrucción de mitos y creencias del pasado por la ironía, la parodia o el grotesco que caracterizan la nueva narrativa histórica.[37]

Ainsa observa que houve, sobretudo nos anos 80, uma "proliferação" de romances históricos na América Latina. Com a exceção dos escritores que já vinham buscando em algumas obras abordar a "história verdadeira" – caso, por exemplo, de Arturo Uslar Pietri, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias –, o romance histórico se encontrava, há algumas décadas atrás, praticamente em "desuso" na América Latina. No entanto, na década de 80, surgiu "una auténtica y vigorosa corriente[38] de ficción histórica (...) que, según todo lo indica, seguirá dominando la

[37] AINSA, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". In: **Cuadernos americanos**. México: Universidad Nacional Autónoma, 1991, 28(4): 13-14.

[38] Participam dessa corrente de ficção histórica, além dos autores que o ensaísta comenta e que estamos mostrando, entre alguns outros, os seguintes romancistas/obras: Pedro Orgambide – *El arrabal del mundo*; Abel Posse – *Daimón* y *Los perros del Paraíso*; Francisco Herrera Luque – *La historia fabulada, La luna de Fausto* e *La casa del pez que escupe el agua*; Fernando del Paso – *Noticias del Imperio*; Edgardo Rodríguez Juliá – *La renuncia del héroe Baltasar* e *La noche oscura del niño Avilés*; Reynaldo Arenas – *El mundo alucinante*; Juan José Saer – *El entenado*; Tomás Eloy Martínez – *La novela de Perón*; Denzil Romero – *La tragedia del generalísimo* e *La esposa del Dr. Thorne*; Jorge Ibargüengoitia – *Los pasos de López*; Homero Aridjis – *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*; Saúl Ibargoyen Islas – *Noche de espadas*; Tomás de Mattos – *Bernabé! Bernabé!*; Lisandro Otero – *Temporada de ángeles*; Ernesto Schoó – *El baile de los Guerrero*; Luis Britto García – *Abrapalabra*; Antonio Benítez Rojo – *El mar de las lentejas*; Martha Mercader – *Juanamanuela, mucha mujer*; Arturo Azuela – *Don de la palabra*; Héctor Libertella – *Cavernícolas!*; Napoleón Baccino Ponce de León – *Maluco – la novela de los descubridores*; Herminio Martínez – *Diario maldito de Nuño Guzmán* (cf. AINSA, op. cit., p. 15). Seymour Menton, divergindo em parte dessa relação de Fernando Ainsa, e considerando *El reino de este mundo*, de Carpentier, a obra que inaugura a corrente do novo romance histórico, chega a listar 367 romances publicados entre 1949 e 1992 na América Latina. Esse montante o ensaísta divide em duas categorias – a do *novo romance histórico* propriamente dito e a do *romance histórico mais tradicional* (os dois, apresentando divergências na forma, coexistiriam). A relação dos autores (com as suas respectivas nacionalidades) e obras que compreendem o novo romance histórico, segundo Menton, é a seguinte: Alejo Carpentier (Cuba) – *El reino de este mundo* (1949), *El Siglo de las Luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) e *El arpa y la sombra* (1979); Reinaldo Arenas (Cuba) – *El mundo alucinante* (1969), *La loma del ángel* (1987); Angelina Muñiz (México) – *Morada interior* (1972); Augusto Roa Bastos (Paraguai) – *Yo el Supremo* (1974), *Vigilia del Almirante* (1992); Edgardo Rodríguez Juliá (Porto Rico) – *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), *La noche oscura del niño Avilés* (1984); César Aira (Argentina) – *Moreira* (1975); Carlos Fuentes (México) – *Terra nostra* (1975), *Gringo viejo* (1985), *La campaña* (1990); Márcio Souza (Brasil) – *Gálvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *O brasileiro voador* (1986); Pedro Orgambide (Argentina) – *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977); *El arrabal del mundo* (1983); Abel Posse (Argentina) – *Daimón* (1978), *Los perros del Paraíso* (1983), *El largo atardecer del caminante* (1992); Antonio Benítez Rojo (Cuba) – *El mar de las lentejas* (1979); Antonio Larreta (Uruguai) – *Volavérunt* (1980);

narrativa de los próximos años". Autores consagrados como Vargas Llosa, especialmente com *La guerra del fin del mundo*, e García Márquez, com *El general en su laberinto*, não conseguiram resistir "al influjo del género" (p. 15).

Fernando Ainsa também tem o romance histórico *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, como uma obra que inovou o gênero:

> Carlos Fuentes ha sido el primero en desmantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional. Con *Terra nostra* (1975), Fuentes – autor de obras "totalizantes" como *La muerte de Artemio Cruz* y, sobre todo, *Cambio de piel* – ingresó en el género histórico por la anacronía, la ironía y el grotesco e inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada. Si *Terra nostra* aparece como un manifiesto y programa, Fuentes multiplica las maneras de contar y los puntos de vista para borrar los referentes inmediatos y relativizar toda posible verdad histórica. En el "Teatro de la Memoria" que integra con habilidad al texto novelesco, abre la posibilidad lúdica y farsesca de "representar" verdaderos "disparates históricos".
>
> A través del juego de espejos y máscaras deformantes entre verdad, alegoría y prodigio inventivo, Fuentes confunde en forma deliberada las

---

Martha Mercader (Argentina) – *Juanamanuela, mucha mujer* (1980); Alejandro Paternain (Uruguai) – *Crónica del descubrimiento* (1980); Ricardo Piglia (Argentina) – *Respiración artificial* (1980); Silviano Santiago (Brasil) – *Em liberdade* (1981); Mario Vargas Llosa (Peru) – *La guerra del fin del mundo* (1981); Germán Espinosa (Colômbia) – *La tejedora de coronas* (1982); Denzil Romero (Venezuela) – *La tragedia del generalísimo* (1983), *Grand tour* (1987), *La esposa del doctor Thorne* (1988); Juan José Saer (Argentina) – *El entenado* (1983); Martín Caparrós (Argentina) – *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984); João Ubaldo Ribeiro (Brasil) – *Viva o povo brasileiro* (1984); Francisco Simón (Chile) – *Martes tristes* (1985); Fernando del Paso (México) – *Noticias del Imperio* (1987); Carlos Thorne (Peru) – *Papá Lucas* (1987); Tomás de Mattos (Uruguai) – *Bernabé! Bernabé!* (1988); Juan Carlos Legido (Uruguai) – *Los papeles de los Ayarza* (1988); Sergio Ramírez (Nicarágua) – *Castigo divino* (1988); Arturo Arias (Guatemala) – *Jaguar en llamas* (1989); Napoleón Baccino Ponce de León (Uruguai) – *Maluco – la novela de los descubridores* (1989); Saúl Ibargoyen (Uruguai) – *Noche de espadas* (1989); Ignacio Solares (México) – *Madero, el otro* (1989); José J. Veiga (Brasil) – *A casca da serpente* (1989); Herminio Martínez (México) – *Diario maldito de Nuño Guzmán* (1990), *Las puertas del mundo – una autobiografía hipócrita del Almirante* (1992); Antonio Elio Brailovsky (Argentina) – *Esta maldita lujuria* (1991); Haroldo Maranhão (Brasil) – *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* (1991); Julián Meza (México) – *La huella del conejo* (1991); Álvaro Miranda (Colômbia) – *La risa del cuervo* (1992); Gustavo Sainz (México) – *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992); Paco Ignacio Taibo II (México) – *La lejanía del tesoro* (1992) (cf. MENTON, op. cit., p. 12-14).

> siluetas de los personajes históricos en la ficción y el Teatro de la Memoria donde se representan sus propios papeles. El modelo único de la historiografía estalla formalmente en esa suerte de "disparate", donde lo esperpéntico, lo paródico y lo grotesco son el contrapunto estilístico de la fidelidad histórica (p. 15-16).

Se Carlos Fuentes iniciou, como está dito acima, uma série de obras em que "los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada", Alejo Carpentier é quem "intuyó las posibilidades literarias de lo que hoy llamamos la 'nueva novela histórica'" (p. 16). Carpentier adotou, conforme o ensaísta, dois métodos para a feitura de romances históricos: o do rigor documental, que orientou a construção de *El reino de este mundo* e, mesmo, de *El Siglo de las Luces*, e o da "pura invenção", seguido especialmente em *El arpa y la sombra* (obra que nos obriga, na opinião de Ainsa, a "una reflexión no menos rigurosa" sobre a realidade histórica do que as duas primeiras). É nesta última obra que o autor cubano "deja al historiador minucioso y opta por el poeta en la clásica división de la *Poética* de Aristóteles" (p. 17). E é sobretudo nela onde está a grande contribuição de Carpentier para a forma do romance histórico contemporâneo: "Las cosas que se cuentan en *El arpa y la sombra* como 'debieron o pudieron haber sucedido' anuncian la corriente de novelas donde la historia puede ser un simple pretexto para una relectura y una reescritura en forma de *pastiche*, alegoría o fábula iconoclasta de significados contradictorios" (p. 17).

Note-se que, com isto, Fernando Ainsa praticamente iguala em importância Carlos Fuentes e Alejo Carpentier na renovação do romance histórico da América Latina.

Não haveria, por outro lado, um modelo estético único do romance histórico mais recente:

> A diferencia de lo sucedido en períodos anteriores – romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo – asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra (cf. Fernando Ainsa, p. 17).

Todavia, as obras não são, na diversidade desse romance, totalmente "indiferentes" umas às outras. Daí o ensaísta entender que há certas características comuns a essa série de romances históricos que ultimamente se produziu na América Latina.

As características do romance histórico contemporâneo apontadas por Fernando Ainsa, em resumo, são:

1. Esse romance faz uma "relectura del discurso historiográfico oficial" (p. 18), contestando-lhe a legitimidade.

2. Nele o autor, para anular "la 'distancia épica' [Bakthin]" do romance histórico tradicional e "'la alteridad del acontecimiento' [conforme Paul Ricoeur] inherente a la historia como disciplina", explora, por exemplo, a narrativa em primeira pessoa, o monólogo interior; atém-se à intimidade de personagens de relevância histórica, descrevendo-lhes o mundo doméstico, as situações corriqueiras, fazendo-os "bajar de su 'pedestal'" (p.19).

3. É um romance que promove a desconstrução de mitos nacionais.

4. O caráter histórico dele está no fato de o autor se apoiar em documentos ou, fazendo com que o que ele escreve pareça um *discurso histórico*, basear-se na "pura invenção" para narrar os fatos passados.

5. Há a justaposição de tempos diversos nesse romance.

6. Há nele uma variedade de pontos de vista que impede o ingresso em "una sola verdad histórica" (p. 24).

7. São muitas as suas possibilidades de expressão.

8. Há, para recompor ou desmitificar o passado, o emprego de "diferentes formas expresivas – el arcaísmo, el 'pastiche' y la parodia" (p. 26).

9. Esse romance pode ser a imitação ("ser el 'pastiche'") de um outro romance.[39]

---

[39] Embora haja algumas diferenças, seguem essa mesma direção as seis características apontadas por Seymour Menton do novo romance histórico da América Latina. São elas: "1) la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. Con base en el 'Tema del traidor y del héroe' (1944) y la 'Hisoria del guerrero y la cautiva (1949), pero aun en algunos cuentos del tomo *Historia universal de la infamia* (1935), las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács – de protagonistas ficticios. Por cierto que los protagonistas de algunas de las Nuevas Novelas Históricas más conocidas de la última década son Cristóbal Colón, Magallanes, Felipe II, Goya, Francisco de Miranda, Maximiliano y Carlota y Santos Dumont. Dicho de otro modo, mientras los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado (...), los novelistas de fines del siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. Aunque Robert Alter en su libro (...) 'La magia parcial: la novela como género autoconsciente' (1975) identifica este rasgo con algunas de las novelas más canónicas del mundo entero remontándose a los siglos XVII y XVIII como *Don Quijote* y *Tristram Shandy*, no se le puede negar a Borges su influencia en poner de moda las frases parentéticas, el uso de la palabra 'quizás' y sus sinónimos, y las notas, a veces apócrifas, al pie de página; 5) la intertextualidad. Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. Aunque el concepto teórico fue elaborado primero por Bajtín, se difundió más en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva. Ésta escribe que 'todo texto se arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro. El concepto de la *intertextualidad* reemplaza a aquel de la *entresujetividad*, y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse'. Las alusiones a otras obras, a menudo explícitas, se hacen frecuentemente en tono de burla como en *Los perros del Paraíso* de Abel Posse. El ejemplo extremo de la intertextualidad es el palimpsesto, o la re-escritura de otro texto, como *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, re-escritura en parte de *Os sertões* de Euclides da Cunha; o *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, re-

2.2.3 – *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO* EM DIÁLOGO COM O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Podemos afirmar, pelo exposto acima, que *La guerra del fin del mundo* dialoga com a forma do romance histórico contemporâneo, entre outros, pelos seguintes procedimentos:

a) é um romance que tem uma *outra obra* como referência (*Os sertões*);

b) a *diversidade de pontos de vista* sobre um fato histórico é uma das riquezas do romance de Vargas Llosa; assim, a comunidade e a guerra de Canudos são interpretadas a partir de perspectivas como a do Conselheiro e seus seguidores, a do anarquista Galileu Gall, a dos republicanos, a dos monarquistas e ainda a do jornalista míope;

c) o narrador não se *distancia* dos personagens, deixando-lhes sobretudo uma imagem externa; tanto os personagens fictícios como os históricos são investigados na sua interioridade – e não raro afloram-lhes os anseios, as paixões, os temores, etc;

d) há a descaracterização de pelo menos um *mito* no romance – o do Coronel Moreira César, apresentado como um "fanático" pelas idéias republicanas

---

escritura de las *Mamorias* de fray Servando Teresa de Mier; o *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, continuación apócrifa de *Memórias do cárcere* (1953) de Graciliano Ramos; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles, varias de las Nuevas Novelas Históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo". Cf. MENTON, op. cit., p. 42-44.

(Moreira César ainda é tido, por setores conservadores da sociedade brasileira, como uma figura que, mesmo morrendo em combate, é emblemática da força e poder de mobilização do Exército para debelar o movimento de Canudos);

e) há a *invenção* de vários personagens e episódios por Vargas Llosa, que assim deforma certas situações pintadas, por exemplo, por Euclides da Cunha;

f) há a utilização de *paródia*, por exemplo, na desconstrução que o narrador promove do discurso revolucionário de Galileu Gall ou ainda do discurso afiançador da "ordem e progresso" do Coronel Moreira César.

Mas só poderemos avaliar até que ponto o romance de Vargas Llosa é uma *reescritura da história* se nos determos nele. É o que faremos agora.

3.

Os Personagens

Uma chave para entender *La guerra del fin del mundo* pode estar na idéia de Vargas Llosa de que Canudos "é uma realidade que se irrealiza (...) por culpa de diferentes ideologias"[40] ou versões que se criaram dos fatos. Os jagunços, por um lado, "possuem uma visão religiosa que transforma a realidade em mito"; os republicanos, por outro, "possuem uma utopia política, mas que também transforma a realidade". Assim, caberia até mesmo uma versão (ou visão) européia dos acontecimentos (seria, no romance, a do anarquista escocês Galileu Gall).

Essa idéia, se não é de todo correta em relação ao acontecimento histórico (afinal, gerar "diferentes ideologias" não significa dizer que um fato necessariamente se "irrealiza"), ajuda pelo menos a explicar a grande variedade de personagens de *La guerra del fin del mundo*. Com efeito, o romance está dividido em blocos que representam segmentos sociais com visões de mundo diferentes, as quais, como tentaremos mostrar nos próximos capítulos, podem em certos casos se articular – sem todavia se transformar radicalmente.

Talvez seja certo dizer, por outro lado, que interpretar *La guerra del fin del mundo* é sobretudo tomar os personagens como tipos que terminam por espelhar a sociedade brasileira do final do séc. XIX (a intenção de Vargas Llosa de com o romance retratar a realidade contemporânea do Peru e, por extensão, da própria América Latina, também pode ser válida). A tipicidade – os tipos histórico-sociais representados no romance – pode ser um elemento importante para entender a realidade. E uma das funções da ficção, neste caso, é especular sobre possíveis *causas* que levaram indivíduos ou grupos a ler a guerra de Canudos de determinada forma. Para isso, o romancista não tomou só o fato em si – mas penetrou na psicologia dos personagens, tentando justificar, mais do que interpretar, a natureza de suas idéias e sentimentos. Um romancista, quando trata de fatos históricos, quase sempre investiga as *motivações* dos personagens que de algum modo justificam as suas ações.

---

[40] Em entrevista a Ricardo A. Setti. In: *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 51.

Os personagens de um romance, já advertiu Antonio Candido, podem ser elaborados a partir de várias relações com o tipo histórico. Baseando-se na proposta do francês François Mauriac de que, num romance, os personagens podem ser *inventados* ou *copiados* (total ou parcialmente) de pessoas reais, Antonio Candido faz a seguinte observação:

> ...deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. [41]

Daí Candido entender que todo personagem é "um ser fictício" e, mesmo quando se fala em cópia do real, "não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance" (p. 69).

O mais importante nessa observação de Antonio Candido é que, efetivamente, existe uma "realidade matriz" para o personagem. Considerar essa realidade, no caso do romance histórico, é válido tanto para o personagem histórico como para o fictício. Por exemplo, em *La guerra del fin del* mundo, tanto o Conselheiro (personagem *copiado*), como o jornalista míope (personagem só parcialmente copiado, se considerarmos que ele foi inspirado em Euclides da Cunha) ou Jurema (personagem *inventada*) tem uma "realidade matriz" que é fundamental considerar. Não vale, no romance histórico, fazer

[41] CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 69.

um *teste de realidade* apenas com personagens históricos. Pode ocorrer que, num romance desse tipo, um personagem histórico caracterize a realidade de maneira mais pobre do que um personagem fictício. O personagem do romance histórico, portanto, inventado ou copiado, valerá sobretudo pelo seu poder de metaforizar a "realidade matriz".

É nessa linha que avaliaremos os personagens de *La guerra del fin del mundo*.

3.1 – O CONSELHEIRO

Pouco se mostra o Conselheiro do romance de Vargas Llosa. Pouco se sabe da sua interioridade – a visão do narrador, sendo "de fora", capta-lhe sobretudo os gestos repetitivos. Se interpretado sem um vínculo com os tipos que o rodeiam, suas atitudes permanentes (o mesmo roupão azul, a mesma sobriedade, o mesmo olhar perdido, quase que as mesmas prédicas, etc.) o tornam um personagem simples. Mas se, para interpretá-lo, considerarmos as figuras que formam o seu séquito de admiradores, aí o Conselheiro ascende para um personagem complexo – e até mesmo a intenção do romancista de recortá-lo como um simples fanático se vê prejudicada pela aura carismática que subliminarmente é reforçada pela voz do narrador.

O Conselheiro de Vargas Llosa deve ser visto, sim, como um fanático, mas há também uma construção que vai fazendo dele uma personalidade de tipo especial – e ele, portanto, só poderá ser compreendido se os que o acompanham *também* forem considerados. Neste caso, líder e liderado formam um todo completo. Um só poderá ser entendido *com* o outro (e talvez seja esta a melhor forma de analisarmos os movimentos messiânicos: tentando compreender o líder e o liderado, o que um preenche no outro).

A personalidade do Conselheiro já está quase que totalmente delineada no fragmento inicial da primeira parte (são quatro) do romance, que trata dos tempos iniciais da peregrinação do "santo" (é como ironicamente o chama o narrador) pelo sertão. O que

vem depois, nos fragmentos e partes seguintes, é apenas "o desenho dos gestos que se repetem" do personagem.[42] Por outro lado, as biografias que vão sendo costuradas no romance (a do Beatinho, a de João Grande, a de Maria Quadrado, a de João Abade, a de Antônio Vilanova, a do Leão de Natuba, a do Padre Joaquim e Alexandrinha Corrêa) não teriam muito sentido se não servissem para caracterizar a própria figuram do Conselheiro. Pois a importância desses tipos tem a ver sobretudo com o fato de eles viverem em torno do Conselheiro, reverenciando-o. Em termos de economia da narrativa, esses tipos servem ainda para caracterizar um contexto de extrema religiosidade (daí a figura entre frei e profeta do Conselheiro se encaixar como luva); servem, enfim, para metaforizar uma região cujos pobres, sem solução à vista, se apegam a qualquer palavra que pinte com alguma cor a esperança e a dignidade (mesmo que seja após a morte, com a "salvação da alma"). Esses personagens, portanto, são suportes para erguer um tipo mais importante na narrativa – o Conselheiro.

Conselheiro já surge no romance como uma figura misteriosa. O narrador se refere inicialmente a ele como sendo alto, magro ("parecía siempre de perfil"), pele escura, olhos ardentes ("ardían con fuego perpetuo"), mas não diz da sua origem e história.[43] Ele aparece nos povoados "de improviso, al principio solo, siempre a pie, cubierto por el polvo del camino, cada cierto número de semanas, de meses".[44] Há mistério até na forma de ele rezar de bruços no chão, diante de um altar existente ou virtual.

---

[42] A expressão é de Bosi ao analisar os tipos machadianos. Cf. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis:* o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999, p. 24.

[43] Há uma inversão em *La guerra del fin del mundo* em relação a *Os sertões* no que diz respeito à construção das biografias. No livro de Euclides da Cunha, ficamos sabendo dos antecedentes do Conselheiro – o que não ocorre no romance de Vargas Llosa. Aqui, o romancista elaborou várias biografias dos seguidores do Conselheiro sem buscar as origens deste último. Seymour Menton considerou isto um "truque" do romancista para revestir o Conselheiro com uma capa de mistério: "Digo que es un truco porque en la obra brasileña *Os sertões* de Euclides da Cunha, que sirvió de punto de partida para Vargas Llosa, sí se dan los antecedentes del Consejero, tanto de sus antepasados como de sus propias experiencias antes de emprender su misión antirrepublicana (...). A la vez, los discípulos del profeta sí se presentan con sus antecedentes en la novela de Vargas Llosa, lo que no ocurre en la obra de Euclides da Cunha". Cf. MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo". In: **Cuadernos americanos** (nueva epoca). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 51, 1991.

[44] Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *La guerra del fin del mundo*. 5ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1997, p. 15. Todas as referências serão a essa edição.

Esse mistério que envolve inicialmente a figura do Conselheiro de algum modo irá justificar, no decorrer do romance, o olhar do narrador sobre o exterior do personagem. E o tipo estranho que ele irá representar já fica delineado neste momento da narrativa.

A religiosidade extrema e a imperturbabilidade do Conselheiro (que o leva a rejeitar cumprimentos e, não raro, alguns alimentos) chamam atenção, criam admiração. Conselheiro, nesses tempos iniciais da sua peregrinação, reza, como diz o narrador, o conhecido e o desconhecido (rezas que as pessoas não sabem dizer, mas que vão memorizando como podem). É costume dele perguntar pelo padre nas localidades em que adentra, manifestando grande respeito pela autoridade deste último. É costume sobretudo indagar da igreja, se ela está bem conservada, se precisa de reparos (às vezes, nem sequer indaga, já segue na direção dela, arrebanhando gente para limpá-la).

Tem um hábito de dar conselhos ao entardecer:

> Hablaba de cosas sencillas e importantes, sin mirar a nadie en especial de la gente que lo rodeaba, o, más bien, mirando, con sus ojos incandescentes, a través del corro de viejos, mujeres, hombres y niños, algo o alguien que sólo él podía ver (p. 16).

Note-se aí como o narrador tinge ainda de mais mistério a figura do Conselheiro, ao indicar-lhe o olhar perdido nesse "alguien que sólo él podía ver". Note-se também que o narrador, demonstrando um desconhecimento a respeito dessa figura misteriosa, se coloca (algo que ele irá fazer durante todo o romance) na perspectiva dos seguidores do Conselheiro – mas não para admirá-lo, e sim para ironizá-lo.

O que o Conselheiro fala nas localidades em que chega são coisas "que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final, que podían ocurrir tal vez antes de lo que tardase

el poblado en poner derecha la capilla alicaída. (...) Cosas prácticas, cotidianas, familiares, como la muerte, que conduce a la felicidad si se entra en ella con el alma limpia, como a una fiesta" (p. 16-17). A idéia do fim do mundo e o preceito da limpeza da alma serão recorrentes nas prédicas do Conselheiro. Assim, é fácil perceber aí a ironia do narrador ao frisar que o fim do mundo e o Juízo Final, sendo "inevitables", podiam ocorrer "antes de lo que tardase el poblado en poner derecha la capilla alicaída". Há também ironia na referência à necessidade de os seguidores do Conselheiro irem para a morte com a alma limpa, "como a una fiesta".

Os que ouvem o Conselheiro, por sua vez, permanecem calados, entre admirados e temerosos:

> Los vaqueros y los peones del interior lo escuchaban en silencio, intrigados, atemorizados, conmovidos, y así lo escuchaban los esclavos y los libertos de los ingenios del litoral y las mujeres y los padres y los hijos de unos y de otras (p. 17).

A serenidade e a sabedoria do Conselheiro os intimidam. Sobretudo o tom profético de sua fala (a qual não se ouve de início no romance, uma vez que o discurso indireto predomina):

> ¿Terminaría el siglo? ¿Llegaría el mundo a 1900? Él contestaba sin mirar, con una seguridad tranquila y, a menudo, con enigmas. En 1900 se apagarían las luces y lloverían estrellas. Pero, antes, ocurrirían hechos extraordinarios. Un silencio seguía a su voz, en el que se oía crepitar las fogatas y el bordoneo de los insectos que las llamas devoraban, mientras los lugareños, conteniendo la respiración, esforzaban de antemano la memoria para recordar el futuro. En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar. En 1897 el desierto se cubriría de pasto, pastores y rebaños se mezclarían y a partir de entonces habría un solo rebaño y un solo pastor. En 1898 aumentarían los sombreros y disminuirían las cabezas y en 1899 los ríos se tornarían rojos y un planeta nuevo cruzaría el espacio" (p. 17).

É comum nas prédicas o Conselheiro chamar atenção para a necessidade de todos se "prepararem", de cuidarem da igreja e do cemitério. Desse cuidado decorrerá a dignidade da morte. Ou da vida após a morte.

O narrador, quase nada revelando sobre os antecedentes do Conselheiro, faz questão, todavia, de indicar-lhe a origem do nome:

> Eran consejos prácticos, sencillos. Cuando el hombre partía, se hablaba de él: que era santo, que había hecho milagros, que había visto la zarza ardiente en el desierto, igual que Moisés, y que una voz le había revelado el nombre impronunciable de Dios. Y se comentaban sus consejos. Así, antes de que terminara el Imperio y después de comenzada la República, los lugareños de Tucano, Soure, Amparo y Pombal, fueron escuchándolos; y, mes a mes, año a año, fueron resucitando de sus ruinas las iglesias de Bom Conselho, de Geremoabo, de Massacará y de Inhambupe; y, según sus enseñanzas, surgieron tapias y hornacinas en los cementerios de Monte Santo, de Entre Ríos, de Abadía y de Barracão, y la muerte fue celebrada con dignos entierros en Itapicurú, Cumbe, Natuba, Mocambo. Mes a mes, año a año, se fueron poblando de consejos la noches de Alagoinhas, Uauá, Jacobina, Itabaiana, Campos, Itabaianinha, Gerú, Riachão, Lagarto, Simão Dias. A todos parecían buenos consejos y por eso, al principio en uno y luego en otro y al final en todos los pueblos del Norte, al hombre que los daba, aunque su nombre era Antonio Vicente y su apellido Mendes Maciel, comenzaron a llamarlo el Consejero (p. 17-18).

É bom observar, neste caso, o sumário narrativo. O sumário (corte que o narrador opera no tempo que, não raro, denuncia-o ideologicamente) é aí um recurso apropriado para o tipo de construção que o narrador faz do Conselheiro, enfatizando-lhe as idéias e a repercussão delas entre os seus seguidores. Idéias que ele mesmo, narrador, a maior parte do tempo irá desqualificar pela ironia, por tê-las como fanáticas. Esse sumário mostra muito bem quem é o narrador e o que ele pretende em relação ao

Conselheiro.[45]

Como diz o narrador no trecho acima, alguns sertanejos têm o Conselheiro como "santo" ("Cuando el hombre partía, se hablaba de él: que era santo, que había hecho milagros..."). O narrador se apropria do termo – e também passa, em várias passagens do romance, a chamar o Conselheiro de "santo". Trata-se, no entanto, de mais uma de suas ironias. Neste caso, flagram-se dois gestos – o dos sertanejos **x** o do narrador. Um que tenta pintar uma imagem (a de "santo"); o outro que tenta apagá-la (ou pelo menos borrá-la).

Por outro lado, depois que se recolhe em Canudos, trazendo gente que há muito o seguia (alguns, religiosos desde sempre; outros, passando de marginais – cangaceiros, ladrões – a "escolhidos" do Bom Jesus), Conselheiro irá dispor de alguns amigos fiéis que nos anos seguintes de fato tocarão o empreendimento comunitário, dando-lhe um feitio fora do comum, pelo menos para os padrões da região, distribuindo com uma razoável organização alimento e moradia para os que vão chegando:

> ...Antonio [Vilanova] era tal vez la persona que, desde hacía años, dormía menos y trabajaba más en Canudos. Al principio, luego de la llegada del Consejero, había continuado sus quehaceres de comprador y vendedor de mercancías, pero, poco a poco, con el consentimiento tácito de todos, a su

[45] Vargas Llosa, mesmo com esse narrador irônico, que tenta a maior parte do tempo desqualificar a visão de mundo do Conselheiro, não deixa de reconhecer uma certa "genialidade" nele: "... creio que o genial do Conselheiro foi que ele converteu tudo o que era defeito em virtude. O que deu aos jagunços foi uma possibilidade de interpretar essa condição desamparada e trágica que eles tinham como algo que podia enobrecê-los e dignificá-los. Ou seja: ser extremamente pobre, graças à prédica do Conselheiro, se converteu em ser eleito. Eles eram os mais pobres porque tinham um sinal de eleição. Eram os chamados, porque serem os mais pobres era serem os mais puros, de certa forma. Era poderem assumir de uma maneira mais íntegra, mais completa, a fé, a crença em Deus. O Conselheiro lhes deu, além disso, um orgulho de seus costumes. Daí o fato de muitos bandidos se oporem à República. Por que iriam os bandidos guerrear contra os republicanos? Afinal, muitos bandidos não eram tão beatos. Eles iam porque, graças à pregação do Conselheiro, começavam a sentir-se orgulhosos de sua maneira de ser. Havia como que uma reivindicação de uma condição, um orgulho que confere dignidade à gente que não tinha isso, que era realmente a escória da terra. Eles eram diferentes, sim, mas eram os defensores de algo – defendiam a fé. O que eles defendiam era algo que podiam entender. A República eles não podiam entender – como seres primitivos como eles poderiam compreender essas abstrações positivistas? Já a fé, essa fé fanática que lhes haviam inculcado desde há séculos os capuchinos, isso entendiam perfeitamente bem!" (cf. SETTI, op. cit., p. 47-48).

> trabajo se había ido superponiendo, hasta desplazarlo, la organización de la sociedad que nacía. Sin él hubiera sido difícil comer, dormir, sobrevivir, cuando, de todos los confines, comenzaron a romper sobre Canudos las olas de romeros. Él había distribuido el terreno para que levantaran sus casas y sembraran, indicado qué era bueno sembrar y qué animales criar y él canjeaba en los pueblos lo que Canudos producía con lo que necesitaba y cuando empezaron a llegar donativos, él separó lo que sería tesoro del Templo del Buen Jesús con lo que se emplearía en armas y provisiones (p. 190).

Conselheiro reagirá às expedições do exército com um mesmo raciocínio – a alma limpa e salva para o encontro com o Bom Jesus é o que basta para demolir o "Demônio" e seus aliados republicanos.

> "El fuego va a quemar este lugar", dijo el Consejero, al tiempo que se incorporaba en el camastro. Solo habían descansado cuatro horas, pues la procesión de la víspera terminó pasada la medianoche, pero el León de Natuba, que tenía un oído finísimo, sintió en el sueño la voz inconfundible y saltó del suelo a coger la pluma y el papel y a anotar la frase que no debía perderse. El Consejero, con los ojos cerrados, sumido en la visión, añadió: "Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús". Esta vez, sus palabras despertaron también a las beatas del cuarto contiguo, pues, mientras escribía, el León de Natuba sintió abrirse la puerta y vio entrar, arrebujada en su túnica azul, a María Quadrado, la única persona, con el Beatito y él, que ingresaba al Santuario de día o de noche sin pedir permiso. "Alabado sea Nuestro Señor Jesucristo", dijo la Superiora del Coro Sagrado, persignándose. "Alabado sea", repuso el Consejero, abriendo los ojos. Y, con una leve inflexión de tristeza, todavía soñó: "Van a matarme, pero no traicionaré al Señor" (p. 163).

Canudos é, para o Conselheiro, o reino dos "escolhidos" do Bom Jesus. Daí a resistência ao exército ser necessária para defender esse reino e, assim, não "trair o Senhor".

Além disso, os "escolhidos", o Conselheiro e a Santíssima Trindade formam um

corpo feito do mesmo barro, o qual jamais pode ser quebrado:

> Refiriéndose [Conselheiro] a Dios y a su Iglesia dijo que el cuerpo debía estar unido en todo a su cabeza, o no sería cuerpo vivo ni viviría la vida de la cabeza, y María Quadrado, los pies hundidos en el fango cálido, sintiendo contra sus rodillas el carnerito que Alejandrinha Correa tenía de la cuerda, entendió que hablaba de la indisoluble unión que debía haber entre los elegidos y él y el Padre, el Hijo y el Divino en la batalla (p. 308).

O preceito de que a alma limpa e salva é o que basta, alimentando o espírito dos seguidores do Conselheiro, determina-lhes ainda o poder de resistência:

> La muchedumbre continuó detrás del Consejero a lo largo del Vassa Barris, por esos campos que los elegidos habían labrado, llenado de maíz, de mandioca, de pasto, de cabras, de chivos, de ovejas, de vacas. ¿Iba a desaparecer todo eso, arrasado por la herejía? Vio [Maria Quadrado] fosos también en medio de los sembríos, con hombres armados. El Consejero, desde un montículo, hablaba explícitamente de la guerra. ¿Vomitarían agua en vez de balas los fusiles de los masones? Ella sabía que las palabras del Consejero no debían tomarse en sentido literal, porque a menudo eran comparaciones, símbolos difíciles de descifrar, que sólo podían identificarse claramente con los hechos cuando éstos ocurrían. Había cesado de llover y encendieron antorchas. Un olor fresco dominaba la atmósfera. El Consejero explicó que el caballo blanco del Cortapescuezos no era novedad para el creyente, pues ¿no estaba escrito en el Apocalipsis que vendría y que su jinete llevaría un arco y una corona para vencer y conquistar? Pero sus conquistas cesarían a las puertas de Belo Monte por intercesión de la Señora.
>
> Y así continuó, de la salida a Geremoabo a la de Uauá, del Cambaio a la entrada de Rosario, de la ruta de Chorrochó al Curral de Bois, llevando a hombres y mujeres el fuego de su presencia. En todas las trincheras se detuvo y en todas era recibido y despedido con vítores y aplausos. Fue la más larga de las procesiones que María Quadrado recordaba, entre chaparrones y períodos de calma, altibajos que correspondían a los de su espíritu, que, a lo largo del día, pasó, como el cielo, del pánico a la serenidad y del pesimismo al entusiasmo (p. 308-309).

Tal preceito é que irá provocar uma visão fantástica: a de que o ex-cangaceiro João Abade voou com alguns arcanjos. Visão que tem a velha sertaneja que, no final do romance, dialoga com o Coronel Macedo:

> – ¿Quieres saber de João Abade? – balbucea su boca sin dientes.
> – Quiero – asiente el Coronel Macedo –. ¿Lo viste morir?
> La viejecita niega y hace chasquear la lengua, como si chupara algo.
> – ¿Se escapó entonces?
> La viejecita vuelve a negar, cercada por los ojos de las prisioneras.
> – Lo subieron al cielo unos arcángeles – dice, chasqueando la lengua –. Yo los vi (p. 570).

Como dizíamos, há em *La guerra del fin del mundo* personagens que são suportes para erguer um tipo mais importante na narrativa – o Conselheiro. Tratar deles é, certamente, tratar do próprio Conselheiro e/ou de um dos fanatismos do romance. O que interessa observar nesses personagens é sobretudo a forma como o narrador constrói as suas biografias – há um drama, em determinado momento de suas vidas, que o Conselheiro chega para aplacar. Cornejo Polar chamou a atenção para isso:

> (...) en toda la primera parte, a la alternancia simple de los fragmentos dedicados al Consejero y a Gall, se añade la reiteración, en los primeros, de un mismo esquema: el lector sabe muy pronto que la siguiente aparición del Consejero será providencial, que encontrará a alguien en una situación dramática, que logrará la adhesión de esa persona, que ella – finalmente – será uno de sus discípulos más cercanos. Se trata, pues, de un proceso (...) mecánico.[46]

Vejamos quem são os tipos que acompanham o Conselheiro.

---

[46] Cf. CORNEJO POLAR, Antonio. "Vargas Llosa, Mario: *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima: Latinoamericana Editores, 15: 219-20, 1982.

3.2 – OS SEGUIDORES DO CONSELHEIRO

3.2.1 – BEATINHO

Devoção e bondade são dois traços que distinguem o Beatinho e que fazem dele uma das figuras mais próximas do Conselheiro. A sua origem, como a dos demais biografados no romance que formam o grupo do Conselheiro, é paupérrima – e um acontecimento (no caso, um sacrifício) fará dele alguém merecedor da confiança do "santo".

Filho de sapateiro, a mãe inválida, Beatinho não teria sobrevivido se, como diz o próprio narrador, existisse "lógica en el mundo" (p. 20). A seca mata-lhe o pai, a mãe e os três irmãos maiores. Dom Casimiro, o padre que enterra-lhe os familiares, considera que estes não morreram de fome "sino de estupidez" (p. 21) por não abandonarem Pombal durante o período mais intenso da estiagem. Órfão, Beatinho passa a trabalhar com um outro sapateiro de Pombal ("el Tuerto"), que o maltrata muito:

> No tenía mujer y hacía trabajar a Antonio [Beatinho] como una bestia de carga, barriendo, limpiando, alcanzándole clavos, tijeras, monturas, botas, o yendo a la curtiembre. Lo hacía dormir sobre un pellejo, junto a la mesita donde el Tuerto se pasaba todas las horas en que no estaba bebiendo con sus compadres (p. 21).

Por ser o Beatinho frágil, dócil, as mulheres lhe têm compaixão, dão-lhe comida e roupa. Interferem junto ao sapateiro e conseguem levá-lo para preparar-se para a primeira comunhão. É na catequese com os lazaristas que ocorre uma guinada na vida do garoto:

> Algo notable ocurrió entonces en la vida del niño, al que, poco después, a consecuencia de los cambios que operó en él la doctrina de los lazaristas, comenzarían a llamar el Beatito. Salía de las prédicas con la mirada desasida del contorno y como purificado de escorias. El Tuerto contó que muchas veces lo encontraba de noche, arrodillado en la oscuridad, llorando por el sufrimiento de Cristo, tan absorto que sólo lo regresaba al mundo remeciéndolo. Otras noches lo sentía hablar en sueños, agitado, de la traición de Judas, del arrepentimiento de la Magdalena, de la corona de espinas y una noche lo oyó hacer voto de perpetua castidad, como San Francisco de Sales al cumplir los once años (p. 21-22).

Antes de sacrificar-se para ser coroinha dos lazaristas (anda diariamente uma légua para cumprir a missão), Beatinho já vive praticamente num santuário. E a sua vocação religiosa o torna um menino diferente:

> En el rincón donde dormía, el Beatito fue construyendo un altar, con estampas que le regalaron en la misión y una cruz de xique-xique que él mismo talló y pintó. Allí prendía una vela para rezar, al levantarse y al acostarse, y allí, de rodillas, con las manos juntas y la expresión contrita, gastaba sus ratos libres en vez de corretear por los potreros, montar a pelo los animales chúcaros, cazar palomas o ir a ver castrar a los toros como los demás chicos de Pombal (p. 22).

O narrador diz que "la religiosidad del Beatito era tan grande como su bondad" (p. 22). Neste momento ele está interessado em costurar um perfil que preencha uma necessidade: a do aparecimento do Conselheiro na vida do personagem. Beatinho, assim, confirma a proposição de Cornejo Polar de que a "aparición del Consejero será providencial, que encontrará a alguien en una situación dramática". De fato, quando o Conselheiro lhe aparece pela primeira vez, ele vive o drama de não poder seguir a carreira de sacerdote:

> La primera vez que vio al Consejero, el Beatito tenía catorce años y había sufrido, pocas semanas antes, una terrible decepción. El Padre Moraes, de la misión lazarista, le echó un baño de agua helada al decirle que no podía ser sacerdote, pues era hijo natural. Lo consoló, explicándole que igual se podía servir a Dios sin recibir las órdenes, y le prometió hacer gestiones con un convento capuchino, donde tal vez lo recibirían como hermano. El Beatito lloró esa noche con sollozos tan sentidos, que el Tuerto, encolerizado, lo molió a golpes por primera vez después de muchos años (p. 23).

Claro: Beatinho não passa só por um drama pessoal. Como os demais sertanejos retratados em *La guerra del fin del mundo*, ele vive ainda o drama típico da região (o Nordeste como um espaço de carências é muito bem caracterizado no romance).

Como indicávamos acima, o narrador acentua a *diferença* entre o Beatinho e o seu meio ("Allí prendía una vela para rezar, al levantarse y al acostarse, y allí, de rodillas, con las manos juntas y la expresión contrita, gastaba sus ratos libres en vez de corretear por los potreros, montar a pelo los animales chúcaros (...) como los demás chicos de Pombal"). Assim, a sua adesão ao Conselheiro não ocorre só pelo fato de ele estar vivendo um drama pessoal. Ocorre ainda por causa desse *tipo especial* que ele, Beatinho, é (como é também Maria Quadrado). Afinal, Beatinho é diferente dos demais meninos por sua religiosidade extrema e pelos gestos humanitários que causam admiração:

> Espectáculo familiar para los habitantes de Pombal era verlo servir de lazarillo al ciego Adelfo, al que acompañaba a veces a los potreros del coronel Ferreira, donde aquél había trabajado hasta contraer cataratas y de los que vivía melancólico. Lo llevaba del brazo, a campo traviesa, con un palo en la mano para escarbar en la tierra al acecho de las serpientes, escuchándole con paciencia sus historias. Y Antonio recogía también comida y ropa para el leproso Simeón, que vivía como una bestia montuna desde que los vecinos le prohibieron acercarse a Pombal. Una vez por semana, el Beatito le llevaba en un atado los pedazos de pan y de charqui y los cereales que había mendigado para él, y los vecinos lo divisaban, a lo

> lejos, guiando entre los roquedales de la loma donde estaba su cueva, hacia el pozo de agua, al viejo que andaba descalzo, con los pelos crecidos, cubierto sólo con un pellejo amarillo (p. 22-23).

No primeiro encontro com o Conselheiro, Beatinho ouve-o falar da "salvación del alma, criticar a los impíos y pronosticar el porvenir" (p. 23). Beatinho ajuda o Conselheiro (é neste momento que o narrador, ironicamente, chama pela primeira vez o Conselheiro de "santo") e um grupo de peregrinos a reformar a igreja e o cemitério de Pombal. Conselheiro aí percebe o *tipo especial* que é o Beatinho (este suplica, mesmo, para segui-lo). Propõe-lhe então o sacrifício de prender um arame ao corpo:

> Era noche alta, Pombal dormía y también los andrajosos, anudados unos en otros. Las fogatas se habían apagado pero las estrellas refulgían sobre sus cabezas y se oían cantos de chicharras. El Consejero lo dejó llorar, permitió que le besara el ruedo de la túnica y no se inmutó cuando el Beatito le suplicó de nuevo que lo dejara seguirlo, pues su corazón le decía que así serviría mejor al Buen Jesús. El muchacho se abrazó a sus tobillos y estuvo besándole los pies encallecidos. Cuando lo notó exhausto, el Consejero le cogió la cabeza con las dos manos y lo obligó a mirarlo. Acercándole la cara le preguntó, solemne, si amaba tanto a Dios como para sacrificarle el dolor. El Beatito hizo con la cabeza que sí, varias veces. El Consejero se levantó la túnica y el muchacho pudo ver, en la luz incipiente, que se sacaba un alambre que tenía en la cintura lacerándole la carne. "Ahora llévalo tú", lo oyó decir. Él mismo ayudó al Beatito a abrirse las ropas, a apretar el cilicio contra su cuerpo, a anudarlo (p. 23-24).

O sacrifício do Beatinho com o cilício amarrado ao corpo ("Cuando, siete meses después, el Consejero y sus seguidores [...] volvieron a aparecer en Pombal [...], el cilicio seguía en la cintura del Beatito, a la que había amoratado y luego abierto estrías y más tarde recubierto de costras parduzcas") também recebe a ironia do narrador, que, neste momento da caracterização do personagem, faz questão de incluir a opinião do Pe. Moraes sobre o sentido cristão da dor. Com efeito, Pe. Moraes, por um lado, entende que certa dose de dor voluntária compraz a Deus; e, por outro, que, passando dos limites, ela

compraz ao Diabo. O tom das palavras do padre entra em sintonia com o tom (irônico) da voz do narrador.

Aliás, como já dissemos anteriormente, tratando da religiosidade dos sertanejos (sobretudo a do Conselheiro), o narrador tende permanentemente para a ironia – e, preocupado em condenar-lhes o fanatismo, torna caricata essa religiosidade.

A religiosidade e o sentimento humanitário do Beatinho – e de Maria Quadrado, que veremos adiante – recebem do narrador uma carga tão acentuada de ironia que o gesto termina depondo contra ele, narrador, que acaba se mostrando de forma pouco sutil. O gesto termina por revelar-lhe a posição "fora dos fanatismos" do romance.

Beatinho, pela demonstração de "amor a Deus" com o cilício dilacerando-lhe a carne, é enfim aceito pelo Conselheiro. E chora de felicidade:

> Después de observarlo unos segundos, sin pestañear, el Consejero asintió y una sonrisa cruzó brevemente su cara que, diría cientos de veces el Beatito en los años venideros, fue su consagración. El Consejero señaló un pequeño espacio de tierra libre, a su lado, que parecía reservado para él entre el amontonamiento de cuerpos. El muchacho se acurrucó allí, entendiendo, sin que hicieran falta las palabras, que el Consejero lo consideraba digno de partir con él por los caminos del mundo, a combatir contra el Demonio. Los perros trasnochadores, los vecinos madrugadores de Pombal oyeron mucho rato todavía el llanto del Beatito sin sospechar que sus sollozos eran de felicidad (p. 25).

3.2.2 – JOÃO GRANDE

João Grande, num primeiro momento, aparece como alguém inadaptado ao meio em que vive. A inadaptação é que, de algum modo (mas não se sabe até onde), justifica o ato de violência que comete contra a sua ama. Depois, como João Abade e Pajeú, ele

deixará de ser um frio assassino de espírito "confuso" e passará a ser um dos "escolhidos do Bom Jesus" que se alinham ao Conselheiro.

A transformação de João Grande, passando de criminoso a devoto, participa dos "confrontos mecânicos" que Cornejo Polar aponta no romance:

> Básicamente la novela se estructura mediante la alternancia de episodios que se vinculan por oposición. (...) la oposición es una forma de análisis que puede dar razón de uno y otro de sus extremos, pero que deja escapar la categoría más importante: la de totalidad. Es decir: la oposición es más mecánica que dialéctica y en esa medida desapercibe que sólo en términos de contradicción (no de simple enfrentamiento) podría haberse entendido y representado la totalidad.[47]

O fazendeiro Adalberto de Gumúcio – aliado do Barão de Canabrava – fazia gerar os seus escravos do mesmo modo que, segundo o narrador, fazia "con los caballos" (p. 37). Para Gumúcio, tinha que haver a soma de alguns atributos para gerar um bom escravo: negras de melhor constituição + negros "mais puros" (pela harmonia dos traços e nitidez da cor) + alimentação especial + privilégios no trabalho (para poder fecundar muitas vezes). João Grande "fue el resultado de una de esas combinaciones" (p. 37).

O procedimento de Adalberto de Gumúcio não deixa de receber uma certa punição do narrador, que o chama ironicamente de "hacendado de gustos perfeccionistas" (p. 37).

João Grande torna-se criado de Adelinha Isabel de Gumúcio, irmã solteira do fazendeiro. Apesar do requinte da criação, não fica dócil:

---

[47] CORNEJO POLAR, op. cit., p. 19. Cornejo Polar entende ainda que em *Os sertões* o confronto é dialético e não mecânico: "Es importante recordar que en *Los sertones* se llega a establecer esta categoría [da totalidade] y que por eso su interpretación señala que no son dos mundos los que combaten en Canudos sino uno solo, hecho de desgarramientos atroces, cuya índole profunda es la contradicción que articula a sus partes" (p. 19).

> ...contrariamente a lo que hubiera debido ocurrir con un niño crecido entre paredes revestidas de papel pintado, mobiliario de jacarandá forrado de damasco y sedas y armarios repletos de cristales, a la sombra de una mujer delicada y consagrado a actividades femeninas, João Grande no se convirtió en un ser suave, doméstico, como les ocurría a los esclavos caseros (p. 39).

João Grande, insatisfeito, chega a invejar a vida dura dos outros escravos da fazenda:

> Una vez que cruzaban [Adelinha e João Grande] los cañaverales, al verlo mirar con codicia a los negros que medio desnudos y con machetes trabajaban entre las hojas verdes, la señorita le comentó: "Parece que los envidiaras". Él repuso: "Sí, ama, los envidio" (p. 39).

"Descomunalmente fuerte" (p. 39) desde menino, nunca foi afetuoso com a ama. Mata-a violentamente a caminho de um convento:

> Ocurrió durante el viaje de la señorita Adelinha al Convento de la Encarnación, donde hacía retiro todos los años. João Meninho conducía el coche tirado por dos caballos y João Grande iba junto a él en el pescante. El viaje tomaba unas ocho horas; salían de la hacienda al amanecer para llegar al Convento a media tarde. Pero dos días después las monjas enviaron un propio a preguntar por qué la señorita Adelinha no había llegado en la fecha prevista. El caballero Gumucio dirigió las búsquedas de policías bahianos y de siervos de la hacienda, que, durante un mes, cruzaron la región en todas direcciones, interrogando a medio mundo. La ruta entre el Convento y la hacienda fue explorada minuciosamente sin encontrar el menor rastro del coche, sus ocupantes o los caballos. Parecía que, como en las historias fantásticas de los troveros, se hubieran elevado y desaparecido por los aires.

> La verdad comenzó a saberse meses más tarde, cuando un Juez de Huérfanos de Salvador descubrió, en el coche de ocasión que había comprado a un mercader de la ciudad alta, disimulado con pintura, el anagrama de la familia Gumucio. El mercader confesó que había adquirido el coche en una aldea de cafusos, sabiendo que era robado, pero sin imaginar que los ladrones podían también ser asesinos. El propio Barón de Cañabrava ofreció un precio muy alto por las cabezas de João Meninho y João Grande y el caballero Gumucio imploró que fueran capturados vivos. Una partida de bandoleros, que operaba en los sertones, entregó a João Meninho a la policía, a cambio de la recompensa (p. 39-40).

Preso, João Meninho passa a confessar detalhes do crime. A sua versão tentará justificar algo de certo modo inexplicável como sendo coisa do "Demônio":

> Juró que no había sido algo planeado por él sino por el demonio posesionado de su compañero de infancia. Él conducía el coche, silbando entre dientes, pensando en los dulces del Convento de la Encarnación y, de pronto, João Grande le ordenó frenar. Cuando la señorita Adelinha preguntaba por qué paraban, João Meninho vio a su compañero golpearla en la cara con tanta fuerza que la desmayó, arrebatarle las riendas y espolear a los caballos hasta el promontorio donde el ama subía a ver las islas. Allí, con una decisión tal que João Meninho, pasmado, no se había atrevido a enfrentársele, João Grande sometió a la señorita Adelinha a mil maldades. La desnudó y se reía de ella, que, temblando, se cubría con una mano los pechos y con la otra el sexo, y la había hecho corretear de un lado a otro, tratando de esquivar sus pedradas, a la vez que la insultaba con los insultos más abominables que el Meninho había oído. Súbitamente, le clavó un puñal en el estómago y, ya muerta, se encarnizó con ella cortándole los pechos y la cabeza. Luego, acezando, empapado de sudor, se quedó dormido junto a la sangría. João Meninho sentía tanto terror que las piernas no le dieron para huir (p. 40).

O narrador não está interessado em investigar mais detalhadamente o motivo do crime.[48] Apenas o registra – mas dando destaque para a versão de João Meninho.

[48] O narrador aponta apenas o seguinte aspecto – que não justifica inteiramente o crime – da personalidade de João Grande: "Nunca se mostró afectuoso con su ama, lo que había hecho pensar a la

De fato, ainda juntos após o crime, João Grande confessa ao amigo que matou a ama porque "tem o cão no corpo". E João Meninho, conforme o narrador, "pensó que su compañero le había dicho la verdad" (p. 41).

O narrador, a partir daí, como que confia nessa "verdade" de João Grande passada por João Meninho. Toma as palavras deste último como uma espécie de *versão definitiva* do crime:

> Su compañero de infancia le inspiraba un miedo creciente, pues, desde el asesinato del ama, lo desconocía cada vez más. Casi no dialogaba con él y, en cambio, continuamente lo sorprendía hablando solo, en voz baja, con los ojos inyectados de sangre. Una noche lo oyó llamar al Diablo "padre" y pedirle que viniera a ayudarlo. "¿Acaso no he hecho ya bastante, padre?", balbuceaba, retorciéndose. "¿Qué más quieres que haga?" Se convenció que João había hecho pacto con el Maligno y temió que, para seguir haciendo méritos, lo sacrificara a él como había hecho con la señorita (p. 41).

João Meninho tem um plano para matar João Grande. Não o concretiza porque, no momento de esfaqueá-lo, treme tanto "que João Grande abrió los ojos antes de que él hiciera nada" (p. 41). João Grande aí, cheio de culpa, pede que o outro o mate. João Meninho, porém, "salió corriendo, sintiendo que lo perseguían los diablos" (p. 41).

João Meninho, por fim, é enforcado numa prisão de Salvador. João Grande ronda pelos caminhos, escondendo-se. Anda seminu, comendo frutos e o que pega em armadilhas. Anda, como observa o narrador, feito uma "alma penada".

Ora, ao apostar na versão de João Meninho de que João Grande tem "o Diabo no corpo", o narrador apronta o cenário para o aparecimento do Conselheiro. Ou seja, essa "alma penada" que é João Grande (um ser "oprimido pela confusão", como diz

---

familia Gumucio que era, tal vez, uno de esos rústicos sin sentimientos, capaces de escupir en la mano que les daba de comer" (p. 39).

ainda o narrador) necessita de algum modo ser reparada. Estamos, portanto, diante de um indivíduo *preparado* para a transformação. Estamos diante de alguém que vive uma "situação dramática" e que, em decorrência dela, irá aderir ao "santo":

> Un día encontró en una encrucijada de senderos, en las afueras de Pombal, a un puñado de gentes que escuchaban las palabras que les decía un hombre magro, envuelto en una túnica morada, cuyos cabellos le barrían los hombros y cuyos ojos parecían brasas. Hablaba del Diablo, precisamente, al que llamaba Lucifer, Perro, Can y Belcebú, de las catástrofes y crímenes que causaba en el mundo y de lo que debían hacer los hombres que querían salvarse. Su voz era persuasiva, llegaba al alma sin pasar por la cabeza, e incluso a un ser abrumado por la confusión, como él, le parecía un bálsamo que suturaba viejas y atroces heridas. Inmóvil, sin pestañear, João Grande lo estuvo escuchando, conmovido hasta los huesos por lo que oía y por la música con que venía dicho lo que oía. La figura del santo se le velaba a ratos por las lágrimas que acudían a sus ojos. Cuando el hombre reanudó su camino, se puso a seguirlo a distancia, como un animal tímido (p. 41-42).

O "processo mecânico" a que se refere Cornejo Polar, portanto, permanece na narrativa de *La guerra del fin del mundo*.

3.2.3 – MARIA QUADRADO

Maria Quadrado é talvez no romance a personagem de religiosidade mais intensa e a que mais se confunde com a figura do Conselheiro. Como o Beatinho, é devota e bondosa. Como o Conselheiro, é – pelo menos por momento, quando se encontra em Monte Santo - mitificada.

O narrador começa por pintar-lhe a condição paupérrima de peregrina que segue de Salvador para Monte Santo:

> Apareció una madrugada sin lluvia, en lo alto de una loma del camino de Quijingue, arrastrando una cruz de madera. Tenía veinte años pero había padecido tanto que parecía viejísima. Era una mujer de cara ancha, pies magullados y cuerpo sin formas, de piel color ratón.
>
> Se llamaba María Quadrado y venía desde Salvador a Monte Santo, andando. Arrastraba ya la cruz tres meses y un día. En el camino de gargantas de piedra y caatingas erizadas de cactos, desiertos donde ululaba el viento en remolinos, caseríos que eran una sola calle lodosa y tres palmeras y pantanos pestilentes donde se sumergían las reses para librarse de los murciélagos, María Quadrado había dormido a la intemperie, salvo las raras veces en que algún tabaréu o pastor que la miraban como santa le ofrecían sus refugios. Se había alimentado de pedazos de rapadura que le daban almas caritativas y de frutos silvestres que arrancaba cuando, de tanto ayunar, le crujía el estómago (p. 51-52).

Logo no início da caracterização da personagem, o narrador deixa escapar um indício do "drama" por que ela passa. Maria Quadrado vai a Monte Santo visitar "la Iglesia de la Santa Cruz (...), adonde había prometido llegar a pie en expiación de sus pecados" (p. 52). Portanto, já estamos diante de uma outra "alma confusa".

No caminho para Monte Santo, Maria Quadrado é violentada quatro vezes ("...por un alguacil, por un vaquero, por dos cazadores de venados y por un pastor de cabras que la cobijó en su cueva" – p. 52). Sente repulsa pelos três primeiros homens, mas pelo quarto, por dizer-lhe palavras ternas, sente compaixão. Isto atormenta-lhe ainda mais a alma e, como penitência, ela raspa a cabeça: "Para castigarse por esa compasión se había rapado y transformado en algo tan grotesco como los monstruos que exhibía el Circo del Gitano por los pueblos del sertón" (p. 52).

Essa mulher que mais parece "un animal que olfatea, inminente, la presa o la querencia (p. 52), de imagem grostesca – "sucia, fea, sufrida, quadrada" (p. 53) – é que entra na rua principal de Monte Santo ao amanhecer.

É bom notar aí que o narrador, para acentuar o drama da personagem, *deforma-*

lhe a imagem – o que aproxima Maria Quadrado, por exemplo, do Leão de Natuba, que anda de quatro e por isso a sua figura mais parece "la de un simio que la de un predador" (p. 107).

Nisso reside uma outra caricatura que há no romance – o grotesco como registro da miséria.[49]

Os moradores de Monte Santo, achando Maria Quadrado de início "un simple bicho raro" (algo, portanto, que lhes provoca suspeita), logo passam a admirar essa mulher arrastando a cruz, agora de joelhos, parando para rezar "en cada una de las veinticuatro capillas y besar con ojos llenos de amor los pies de las imágenes de todas las hornacinas del roquerío". A admiração aumenta porque a vêem "resistir horas de horas sin probar bocado ni beber una gota". Ao entardecer, eles "ya la respetaban como a una verdadera santa" (p. 53).

Note-se como, no percurso que vai de uma rua até a ladeira onde ficam as capelas, Maria Quadrado, aos olhos dos moradores (que formam uma "multitud de procissão", conforme o narrador), passa de "bicho raro" a "santa". Talvez a religiosidade dos sertanejos esteja aí nessa cena representada de forma muito caricata.

Maria Quadrado passa a morar numa gruta em torno da Via Sacra. A gruta – e era de se esperar pelos indícios do narrador – vira logo ponto de devoção:

---

[49] Vários personagens pobres do romance tem associado a eles alguma *deformidade*. Por exemplo, a mãe do Beatinho era "una inválida que, pese a serlo, parió a tres varones antes que a él y paría después a una hembrita que sobrevivió a la sequía" (p. 20); o sapateiro com quem Beatinho vai trabalhar chama-se "el Tuerto" ("había perdido un ojo en una riña" - p . 21); Maria Quadrado, como o próprio nome sugere, é "cuadrada" (p. 53); Leão de Natuba (que recebe o apelido por ter a cabeça grande e uma cabeleira que lembra a juba de um leão) anda como um símio, "apoyándose a la vez en los pies y en las manos" (p. 107); a Barbuda do circo tem, efetivamente, "barbas" ("...dieron función en la feria de un casarío. Lo que más le gustó a la gente fueron las barbas de la Barbuda: pagaban por comprobar que no eran postizas y tocarle de paso las tetas y verificar que era mujer" – p. 186); o Anão está entre os "monstros" que o Cigano reúne para as funções do seu circo paupérrimo ("... no había duda que al Gitano los monstruos – hombres o animales – lo atraían por alguna razón más profunda que el provecho que podía sacarles. Tal vez se sentía más sano, más completo, más perfecto, en esa sociedad de residuos y rarezas" – p. 161).

> La gruta de María Quadrado se convirtió en lugar de devoción y, junto con el Calvario, en el sitio más visitado por los peregrinos. Ella la fue decorando, a lo largo de meses. Fabricó pinturas con esencia de plantas, polvo de minerales y sangre de cochinilla (que usaban los sastres para teñir la ropa). Sobre un fondo azul que sugería el firmamento pintó los elementos de la Pasión de Cristo (...). Pintó también la estrella que guió hasta Belén a los Reyes Magos y a los pastores y un corazón divino atravesado por una espada. E hizo un altar y una alacena donde los penitentes podían prender velas y colgar exvotos. Ella dormía al pie del altar, sobre un jergón (p. 53-54).

A vida de Maria Quadrado é "consagrada a Dios" (p. 54) e a servir os outros:

> Pasaba horas a la cabecera de los enfermos, humedeciéndoles la frente y rezando por ellos. Ayudaba a las comadronas a atender a las parturientas y cuidaba a los hijos de las vecinas que debían ausentarse (p. 54).

Não é difícil notar aí a aproximação dela com o Beatinho. Os dois têm em comum, como já dissemos anteriormente, a religiosidade extrema e o sentimento humanitário.

É interessante observar, por outro lado, a reação dos missionários da Missão de Massacará, que têm o caso de Maria Quadrado como "religiosidad mal entendida", fora do "control de la Iglesia" (p. 54). Neste caso, a semelhança da personagem é com o Conselheiro. Este, como informa o narrador em outra parte do romance, sofre represálias do arcebispado de Salvador (que condena os "falsos profetas").

Maria Quadrado admira-se do Conselheiro (escuta-o "sin preguntarle nada, sin apartar los ojos de él" – p. 55), que chega para pregar e trabalhar em reformas em Monte Santo. Conselheiro, com um grupo de seguidores, limpa e restaura a Via Sacra. No período em que fica em Monte Santo, dorme na gruta de Maria Quadrado:

> ...se dijo que no durmió, ni ella tampoco, que pasaban las noches hablando de cosas del espíritu al pie del altarcillo multicolor, y se llegó a decir que él dormía en el jergón y que ella velaba su sueño. El hecho es que María Quadrado no se apartó de él un instante, cargando piedras a su lado en el día y escuchándolo con los ojos muy abiertos en las noches (p. 56).

Quando enfim parte (e mantendo-se o esquema narrativo de Vargas Llosa), ela o segue:

> ...todo Monte Santo quedó asombrado cuando se supo, esa mañana, que el Consejero se había marchado del pueblo y que María Quadrado se había ido también entre sus seguidores (p. 56).

3.2.4 – ANTÔNIO VILANOVA

Antônio Vilanova é um personagem que circula por vários espaços do sertão e que foge ao perfil dos adeptos do Conselheiro que vimos até agora: não é devoto nem assassino, mas um hábil comerciante.

Ele é quem vai ser o principal administrador de Canudos, recebendo doações, distribuindo alimentos e moradias para os peregrinos que chegam. Sua capacidade administrativa chega mesmo a causar admiração, como se nota neste monólogo do Beatinho:

> ...el Beatito pensó en Antonio Vilanova. Era un hombre de fe, un elegido, una oveja del Padre. Él y su hermano eran gente instruida, habían tenido negocios, ganado, dinero; hubieran podido dedicar su vida a atesorar y a tener casas, tierras, sirvientes. Pero habían preferido compartir con sus

> hermanos humildes la servidumbre de Dios. ¿No era merced del Padre tener aquí a alguien como Antonio Vilanova, cuya sabiduría solucionaba tantos problemas? Acababa, por ejemplo, de organizar el reparto del agua. Se recogía del Vassa Barris y de las aguadas de la Fazenda Velha y se distribuía gratuitamente. Los aguateros eran peregrinos recién llegados; de este modo, iban siendo conocidos, se sentían útiles al Consejero y al Buen Jesús y las gentes les daban de comer (p. 244).

Sendo Antônio Vilanova um grande administrador e aquele que, em última instância, toca o empreendimento comunitário de Canudos, há de se perguntar até que ponto se justifica no romance sua transformação de comerciante em permanente luta por ascensão social em participante de uma comunidade de "fanáticos". A resposta a essa questão naturalmente aponta para o "processo mecânico" do romance percebido por Cornejo Polar.

Seymour Menton considera Antônio Vilanova um personagem a serviço da "condenação ao fanatismo" que há no romance. Ou seja, o romancista manipularia de tal modo o percurso de vida do personagem que terminaria rompendo com um dos "estereotipos de la novela hipanoamericana" – o do comerciante ambicioso (que jamais se arriscaria num empreendimento da ordem desse que Antônio Vilanova abarca). Aliás, além do caso de Antônio Vilanova, Vargas Llosa promoveria ainda algumas outras *pequenas manipulações da realidade* como forma de condenar o fanatismo no romance:

> (...) el comerciante Antonio Vilanova, que sacrifica su negocio y arriesga su vida para convertirse en el verdadero fundador y organizador de Canudos; el general Arthur Oscar, que interrumpe el cuarto y último asalto a Canudos para no aumentar el número de muertos y heridos; el imperialismo británico, que resulta ser pura invención; el soldado homosexual Queluz, que aguanta en silencio los latigazos y termina por capturar al yagunzo Pajeú después de una tremenda pelea en la oscuridad (pero sin saber quién era su contrincante) y el lujurioso Padre Joaquim, que se convierte en un verdadero guerrillero valiente y abnegado, muerto con el rifle en las manos

(...).[50]

A trajetória de vida – ou melhor, a luta por ascensão – de Antônio Vilanova, tão bem descrita pelo narrador, deixa claro o quanto a rota do sertão, mesmo para alguém habilidoso como ele, é mal traçada para a aventura da prosperidade.

Antônio nasce em Assaré, no Ceará, e tem vocação para o comércio desde cedo:

> Nació, como sus padres, abuelos y su hermano Honorio, en el poblado cearense de Assaré, donde se dividían las reses que iban a Jaguaribe y las que enrumbaban hacia el Valle de Cariri. En el pueblo todos eran agricultores o vaqueros, pero Antonio mostró desde niño vocación de comerciante. Comenzó a hacer negocios en las clases de catecismo del Padre Matías (quien también le enseñó las letras y los números). Antonio vendía y compraba a los otros niños trompos, hondas, bolas de vidrio, cometas, tordos, canarios, ranas cantoras y hacía tan buenas ganancias que, aunque su familia no era próspera, él y su hermano eran voraces consumidores de los dulces del almacenero Zuquieta. A diferencia de otros hermanos, que andaban como perro y gato, los Vilanova eran uña y carne. Se trataban, muy en serio, de "compadres" (p. 86-87).

Com um surto de varíola que há, Antônio e Honório, seu irmão, decidem fugir de Assaré, uma vez que os moradores são proibidos de deixar o município por ordem do chefe político Miguel Fernandes Vieira – "para que no propagaran la variuela por la región" (p. 87). Antônio – "fiel a su vocación", como diz o narrador – compra os capangas de Miguel Fernandes com "un novillo, una arroba de azúcar y otra de rapadura" (p. 87) e consegue partir com Honório e duas primas, Antônia e Assunção Sardelinha, que ficaram órfãs com a varíola.

O narrador diz então que, na retirada do Ceará para Juazeiro (Bahia), Antônio se

---

[50] MENTON, op. cit., p. 58.

junta com Antônia e Honório com Assunção. As duas mulheres ficam grávidas, os irmãos passam a comerciar pelo sertão. Perto de completar dez anos em Juazeiro, "se decía que los Vilanova estaban en camino de ser ricos" (p. 88).

A estratégia do narrador agora é caracterizar a vida do dois irmãos como um movimento ondeante, de *subida* e *descida*. Ora mais prósperos, ora menos (atingidos pela seca ou pela cheia), a vida deles é ditada por *incertezas*.

De fato, logo após a calamidade da varíola, sobrevém a da seca:

> Entonces sobrevino la calamidad que, por segunda vez, arruinaría a la familia. Los buenos años las lluvias comenzaban en diciembre; los malos, en febrero o marzo. Ese año, en mayo no había caído gota de lluvia. El San Francisco perdió dos tercios de su caudal y apenas alcanzaba a satisfacer las necesidades de Joazeiro, cuya población se cuadruplicó con los retirantes del interior (p. 88).

Os negócios desandam, o armazém que os irmãos Vilanova montaram em Juazeiro é saqueado:

> La devastación no duró más de media hora y, aunque las pérdidas fueron grandes, nadie de la familia resultó maltratado. Honorio, Antonio, las Sardelinhas y los niños, sentados en la calle, contemplaron cómo los saqueadores se retiraban del que había sido el almacén mejor provisto de la ciudad. Las mujeres tenían los ojos llorosos y los niños miraban, esparcidos por la tierra, los restos de los camastros donde dormían, la ropa que se ponían y los objetos con que jugaban. Antonio estaba pálido. "Tenemos que empezar de nuevo, compadre", murmuró Honorio. "Pero no en este pueblo", le contestó su hermano (p. 89).

O narrador continua pintando o sertão como um espaço de carências. Os irmãos

Vilanova (a liderança é sempre de Antônio) abandonam Juazeiro e passam a peregrinar "por un territorio agobiado de hambre y de sed" (p. 89). Seguem com cinco burros – vendem quatro e salgam o outro. Um dos filhos de Honório morre de disenteria e o enterram em Borracha, "donde habián instalado un refugio en el que las Sardelinhas ofrecían sopas hechas de batata de imbuzeiro, moço y xique-xique" (p. 90). A família, na sua peregrinação, parece ver miragens:

> ...tampoco pudieron resistir mucho allí [em Borracha] y emigraron hacia Patamuté y Mato Verde, donde Honorio fue picado por un alacrán. Cuando curó, siguieron hacia el sur, angustioso recorrido de semanas en el que sólo encontraban pueblos fantasmas, haciendas desiertas, caravanas de esqueletos que iban a la deriva, como alucinados (p. 90).

Nesse momento morre outro filho de Honório – "de un simple catarro" (p. 90). A debilidade, portanto, vai tomando conta da família. O Conselheiro aparece pela primeira vez na vida dos Vilanova para enterrar a criança e envolvê-la em certa aura de dignidade:

> Estaban enterrándolo, envuelto en una manta, cuando, en medio de una polvareda color lacre, entraron al caserío una veintena de hombres y mujeres – había entre ellos un ser con cara de hombre que andaba a cuatro patas y un negro semidesnudo -, la mayoría pellejos adheridos a los huesos, de túnicas raídas y sandalias que parecían haber pisado todos los caminos del mundo. Los conducía un hombre alto, moreno, con cabellos hasta los hombros y ojos de azogue. Fue directamente hacia la familia Vilanova y contuvo con un gesto a los hermanos que ya bajaban el cadáver a la tumba. "¿Hijo tuyo?", preguntó a Honorio, con voz grave. Éste asintió. "No lo puedes enterrar así", dijo el moreno, con seguridad. "Hay que prepararlo y despedirlo bien, a fin de que sea recibido en la eterna fiesta del cielo." Y antes que Honorio repusiera, se volvió a sus acompañantes: "Vamos a hacerle un entierro decente, para que el Padre lo reciba alborozado" (p. 90).

Note-se aí a *segurança* que o Conselheiro transmite para a família. Ela é um atributo importante para uma posterior adesão dos Vilanova ao "santo".

Os Vilanova em seguida exploram uma salina e passam a vender sacas de sal. E uma terceira calamidade lhes assalta – a salina é inundada por uma chuva torrencial.

Ora, os Vilanova vivem situações dramáticas (ou "catástrofes", como diz o narrador) das mais cruéis no romance. O quadro de permanente incerteza na vida deles é que justificará a adesão ao Conselheiro – que, nesse mundo cambiante, transmite alguma sabedoria, algumas *certezas* que terminam contaminando os espíritos. Antônio Vilanova, mesmo com o seu voluntarismo que, como dizíamos, o faz buscar permanentemente ascensão social, termina por se dobrar ao Conselheiro.

Já quase oito anos girando com o irmão e a família pelo sertão, Antônio Vilanova se instala em Canudos, fazenda do Barão de Canabrava abandonada com a seca. Antônio monta armazém e, um ano depois, os negócios prosperam e ele passa a atender as cercanias de Canudos. Até que vem o encontro definitivo com o Conselheiro:

> ...el día en que los peregrinos aparecieron en las laderas del Cambio y entraron por la única calle de Canudos cantando alabanzas al Buen Jesús con toda la fuerza de sus pulmones, se hallaba en casa [Antônio Vilanova]. Desde la baranda de la antigua administración, convertida en vivienda-almacén, vio acercar-se a esos seres fervientes. Su hermano, su mujer, su cuñada advirtieron que palidecía cuando el hombre de morado, que encabezaba la procesión, avanzó hacia él (p. 92).

O narrador prepara o encontro de Antônio Vilanova com o Conselheiro (o "processo mecânico" de Cornejo Polar) utilizando-se, uma vez mais, do sumário (que denuncia a sua intenção de promover para, assim, condenar a comunidade de "fanáticos"). Com efeito, o narrador, em poucos passos, aborda cerca de quinze anos da

vida do personagem: Antônio Vilanova fica dez anos em Juazeiro; em dois anos de seca e calamidade circula por várias localidades; tem três anos de certa prosperidade em Caatinga do Moura; passa mais oito meses rondando pelo sertão. Até que entra no ano em que os negócios voltam a prosperar – agora em Canudos.

Todavia, mais uma vez rompe-se um período de relativa prosperidade em sua vida. É o momento da guerra. A única *certeza* que lhe resta, a partir das pregações do Conselheiro, é que de algum modo vale a pena organizar Canudos. Vale a pena preparar a alma para "la eterna fiesta del cielo".

3.3 – O JORNALISTA MÍOPE

Em *La guerra del fin del mundo*, a partir das referências do narrador ao monárquico *Diário da Bahia*, do Barão de Canabrava, e ao republicano *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves, o jornal é retratado como uma instituição que afiança o poder. Os jornais, no romance, alardeiam ou silenciam o que interessa aos seus proprietários. Servem sobretudo para mobilizar idéias a favor do poder/ *status quo*.[51]

Entender essa representação da imprensa é entender em grande parte o papel do jornalista míope no romance.

Começando por trabalhar no *Diário da Bahia* e, logo depois, indo para o *Jornal de notícias*, a serviço do qual segue para cobrir a guerra, o jornalista míope pode ser visto no romance como um tipo de profissional que, a partir de certo momento de sua atividade, entra em confronto com a ideologia de poder de que o jornal é também expressão. Com efeito, depois de acompanhar a guerra, o jornalista míope toma consciência do que aconteceu em Canudos, do que significou o massacre, o

[51] Não só o jornalismo mas também o militarismo teriam como principal função, no romance, mobilizar idéias a favor do poder. Cf. MENESES, Carlos. "La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa (a propósito de *La guerra del fin del mundo*)". In: **Revista iberoamericana**. Pittsburgh/Pennsylvania: Instituto Internacional de Literatura, 123-24: 523-529, 1983.

investimento para manter as tropas; avalia melhor a figura do Conselheiro. Na quarta e última parte do romance, quando há o seu diálogo com o Barão, isto fica demonstrado na posição do jornalista de querer escrever a verdade sobre a batalha: "No permitiré que se olviden (...). Es una promesa que me he hecho" (p. 365). O Barão de Canabrava, porém, com a sagacidade que lhe é peculiar, propõe que a história de Canudos seja silenciada, esquecida: "Ya lo ve, lo mejor es olvidarla (...). No vale la pena perder el tiempo con ella" (p. 424).

O jornalista míope não é um personagem tão simples como parece. Ele, o Barão de Canabrava, o Coronel Moreira César, Galileu Gall e o Conselheiro (com algumas figuras que o cercam) são provavelmente os personagens mais importantes do livro.

Quando é correspondente de guerra, indo com a expedição do Coronel Moreira César, o jornalista termina amparado por Jurema, ex-mulher do rastreador Rufino, e um anão de um circo já arruinado. É amparado porque, com os bombardeios, os óculos se rompem — e o jornalista tateia, cego. Assim, ele terá uma visão dos acontecimentos a partir, principalmente, do que Jurema lhe descreve — já que a sua visão ficou *estilhaçada*. Ora, o míope só enxerga o que está bem próximo dele. A viagem do jornalista, assim, alegoriza a aproximação que tornaria possível ver/explicar. Mas, ao chegar a Canudos, os óculos se quebram – e o jornalista curiosamente torna-se um míope que está perto sem poder ver. O narrador, ao chamá-lo de "míope" (some-se a isto o fato da visão estilhaçada), depõe ironicamente contra esse personagem — julgando-o incapaz de interpretar a guerra. Talvez seja este o principal sentido de "míope" no romance.

O mais importante a verificar nesse personagem são as três posições em que o narrador o flagra (falaremos um pouco mais sobre elas num outro capítulo). Na primeira, o jornalista se situa ao lado do monárquico *Diário da Bahia*. Na segunda, atua como correspondente de guerra do republicano *Jornal de Notícias*. Aqui, antes de embarcar com as tropas, na conversa com Epaminondas Gonçalves (em que acerta a sua ida a Canudos), é possível captar a admiração do jornalista pelo Coronel Moreira César:

— Entonces, voy a pedirle algo, señor — dice, de pronto —. Si el Coronel Moreira César viene a debelar la insurrección de Canudos, quisiera ir con él, como enviado del *Jornal de Noticias*.

Epaminondas Gonçalves se ha vuelto a mirarlo y lo examina, mientras se pone el sombrero.

– Supongo que es posible — dice —. Ya ve, es usted de los nuestros, aunque no le interese la política. Para admirar al Coronel Moreira César hay que ser un republicano a carta cabal.
– No sé si es admiración — precisa el periodista, abanicándose con los papeles —. Ver a un héroe de carne y hueso, estar cerca de alguien tan famoso resulta muy tentador. Como ver y tocar a un personaje de novela (p. 149).

A terceira posição do jornalista míope não tem muito a ver com as duas anteriores. Ela diz respeito à sua intenção de escrever com objetividade/imparcialidade a verdade sobre a guerra. E é esta última posição que o tornaria, segundo Carlos Meneses, um profissional digno, virtuoso. Numa palavra, ético:

El periodista de *La guerra del fin del mundo* no es solamente un conjunto de defectos físicos ni un impostor que da las antojadizas versiones que le dicta la imaginación y dos seres de limitadas posibilidades intelectuales. Vargas Llosa no podía dejarlo con esa lista de defectos y ese negativo inventario de características personales. Como contrapartida, en el otro platillo de la balanza están sus aciertos, virtudes y talentos. Está el hombre honrado, el probo, que en cuanto descubre la vileza de las operaciones entre bambalinas, y que han sido causa de la guerra, abandona el diario republicano en señal de protesta, de rechazo a esa actitud ruín.[52]

Não se concretizando na trama romanesca o desejo do jornalista de interpretar os fatos, escrevendo-os, o leitor termina ficando com uma imagem positiva desse personagem. A sua posição ética, na parte final do livro, não bate com o jornal enquanto instituição abonadora do poder, cujos proprietários manipulam o que é divulgado. Nesse sentido, é sintomático o pragmatismo do Barão de Canabrava, que, na pergunta ao míope, tenta maquiavelicamente *instruí-lo*:

[52] MENESES, op. cit., p. 526.

— ¿Era de veras tan ingenuo para creer que lo que se escribe en los periódicos es cierto? (...) ¿Siendo periodista? (p. 423)

3.4 – O CORONEL MOREIRA CÉSAR

Vargas Llosa, em *La guerra del fin del mundo*, produz uma imagem negativa da República a partir sobretudo do Coronel Moreira César (Epaminondas Gonçalves e seu Partido Republicano Progressista também contribuem para essa imagem). Moreira César é, no romance, o principal ícone do republicanismo.

Há, inicialmente, uma certa mitificação (trata-se, na verdade, do esboço de uma caricatura) do Coronel pelo narrador. Quando Moreira César, por exemplo, chega de trem a Queimadas, comandando a tropa que segue na terceira expedição a Canudos, o narrador assim descreve a sua recepção pelos moradores do vilarejo:

> El tren entra pitando en la estación de Queimadas, engalanada con banderolas que dan la bienvenida al Coronel Moreira César. En el estrecho andén de tejas rojas se apiña una multitud, bajo una gran tela blanca que sobrevuela los rieles, ondeando: "Queimadas Saluda al Heroico Coronel Moreira César Y A Su Glorioso Regimiento. ¡Viva El Brasil!" Un grupo de niños descalzos agitan banderitas y hay media docena de señores endomingados, con las insignias del Concejo Municipal en el pecho y sombreros en las manos, rodeados por una masa de gente desarrapada y miserable, que mira con gran curiosidad y entre la cual se mueven mendigos pidiendo limosna y vendedores de rapadura y frituras.
>
> Gritos y aplausos reciben la aparición, en la escalinata del tren — las ventanillas están atestadas de soldados con fusiles — del Coronel Moreira César. Vestido con uniforme de paño azul, botones y espuelas doradas, galones y ribetes encarnados y espada al cinto, el Coronel salta al andén. Es pequeño, casi raquítico, muy ágil. El calor abochorna todas las caras pero él no está sudando. Su endeblez física contrasta con la fuerza que parece generar en torno, debido a la energía que bulle en sus ojos o a la seguridad de sus movimientos. Mira como alguien que es dueño de sí

mismo, sabe lo que quiere y acostumbra mandar (p. 153).

Note-se aí, no slogan da faixa, a referência "al Heroico Coronel Moreira César" de par com a saudação patriótica "¡Viva El Brasil!". Já fica esboçado aqui o perfil ideológico não só de quem apóia, mas principalmente de quem é apoiado. De fato, o líder militar (ferrenho defensor do exército como instituidor da ordem) será caracterizado no romance como um fanático pela república (ou pela "República Dictatorial", como informa o narrador).

O pensamento político de Moreira César aparece com freqüência nas falas do personagem e é sempre destacado pelo narrador. No momento em que se encontra adoentado (sofrera um ataque de epilepsia) em Calumbi, o Coronel conversa com o Barão de Canabrava, proprietário da fazenda:

> La Baronesa atendía a sus invitados, inmutable. El dueño de casa, en cambio, había dejado de sonreír. Pero su tono siguió siendo cordial:
>
> – ¿A los comerciantes norteamericanos que el Sur recibe con los brazos abiertos les interesa la gente, o sólo el café? – preguntó.
>
> Moreira César tenía lista la respuesta:
>
> – Con ellos llegan las máquinas, la técnica y el dinero que necesita el Brasil para su progreso. Porque progreso quiere decir industria, trabajo, capital, como lo han demostrado los Estados Unidos de Norteamérica. – Sus ojitos fríos parpadearon al añadir: – Es algo que no entenderán nunca los dueños de esclavos, Barón de Cañabrava (p. 224).

Como se vê, Moreira César entoa os principais ícones do *progresso* – máquinas, indústria, Estados Unidos. E o narrador ridiculariza-o, chamando a atenção para os "ojitos frios" que "parpadearon" (piscaram). Ridiculariza o enternecimento (que remete ao "fanatismo") do Coronel.

O Barão de Canabrava – de cuja perspectiva o narrador está sempre muito próximo no romance – assim define Moreira César, em encontro que tem com o anarquista Galileu Gall:

> – ¿Le parece raro que el Coronel sea un idealista? – repuso, en inglés [o Barão de Cañabrava] –. Lo es, sin duda alguna. No le interesan el dinero, ni los honores y acaso ni siquiera el poder para él. Lo mueven cosas abstractas: un nacionalismo enfermizo, la idolatría del progreso técnico, la creencia de que sólo el Ejército puede poner orden y salvar a este país del caos y de la corrupción. Un idealista a la manera de Robespierre... (p. 257).

No caso, a voz do Barão, de equilíbrio/lucidez, é muito parecida com a do narrador quando este, por exemplo, se refere ao passado do Coronel (note-se, uma vez mais, o Coronel sendo pintado como uma caricatura):

> Tratan [as pessoas em torno do Coronel] de imaginárselo, enrolándose de voluntario, cuando era niño, en la guerra contra el Paraguay, donde recibió tantas heridas como medallas, y en sus primeros años de oficial, en Río de Janeiro, cuando su republicanismo militante estuvo a punto de hacerlo expulsar del Ejército y de mandarlo a la cárcel, o en las conspiraciones contra la monarquía que acaudilló. Pese a la energía que transmiten sus ojos, sus ademanes, su voz, les cuesta imaginárselo matando de cinco tiros de revólver, en la rua do Ouvidor de la capital, a aquel oscuro periodista, pero no es difícil, en cambio, oírlo declarar en el juicio que estaba orgulloso de haberlo hecho y que lo haría de nuevo si alguien volvía a insultar al Ejército. Pero, sobre todo, rememoran su carrera pública, al volver del Mato Grosso, donde estuvo exiliado hasta la caída del Imperio. Lo recuerdan convertido en el brazo derecho del Presidente Floriano Peixoto, aplastando con mano de hierro todas las sublevaciones que hubo en los primeros años de la República y defendiendo, en ese periódico incendiario, *O Jacobino*, sus tesis a favor de la República Dictatorial, sin parlamento, sin partidos políticos y en la que el Ejército sería, como la Iglesia en el pasado, el centro nervioso de una sociedad laica volcada furiosamente hacia el progreso científico (p. 156-57).

As duas vozes, a do Barão de Canabrava e a do narrador, nas passagens acima, têm os seguintes pontos de aproximação:

BARÃO DE CANABRAVA classifica Moreira César:	NARRADOR classifica Moreira César:
- Nacionalismo doentio	- Republicanismo militante
- Idolatria do progresso técnico	- Sociedade laica voltada energicamente para o progresso científico
- Crença de que só o exército pode pôr ordem no país	- Teses a favor da República Ditatorial, na qual o exército é o centro nervoso de uma sociedade laica

Se é verdade o que alguns críticos dizem a respeito do diálogo de *La guerra del fin del mundo* com a contemporaneidade,[53] Vargas Llosa, ao pôr no romance um líder

[53] Em ensaio sobre a "condenação ao fanatismo" em *La guerra del fin del mundo*, Seymour Menton faz a seguinte pergunta seguida de rápido comentário: "¿Por qué Vargas Llosa publica en 1981 una novela histórica sobre un suceso transcurrido ochenta años antes en el Brasil? No cabe duda de que la condena del fanatismo en la novela se extiende al fanatismo de los guerrilleros de Sandero Luminoso, activos en él Perú en la década de los ochenta, y refleja la posición política actual del autor". E, à pergunta e ao comentário, o ensaísta acrescenta duas notas em que faz alusões à crítica a *La guerra del fin del mundo*, sempre tentando relacionar o romance com a contemporaneidade: "Alfred MacAdam plantea la misma pregunta: '¿por qué se interesa este escritor peruano, cuyos libros – de una u otra manera – tratan del Perú y de los peruanos, por una sublevación que ocurrió en el sertón bahiano del nordeste brasileño en el siglo pasado?' (...) pero, en vez de contestar a su propia pregunta, se dedica a señalar el carácter intertextual del tema del escritor frente a la epopeya de lucha. Sara Castro Klarén estudia más la historicidad tanto de la novela como del texto de Euclides da Cunha. José Miguel Oviedo señala con tino los grandes aciertos de la novela sin reconocer debidamente el papel positivo del Barón. Ángel Rama diserta ampliamente sobre la ideología de la novela sin aludir a la situación actual del Perú y sin reconocer la condena del fanatismo como eje estructurante de toda la novela. Antonio Cornejo Polar reconoce la importancia del fanatismo en la novela pero critica la posición 'anti-ideológica' de Vargas Llosa y parece justificar la violencia de los guerrilleros peruanos sin mencionarlos. Jorge Ruffinelli también señala la ideología antirrevolucionaria de Vargas Llosa sin reconocer la importancia del fanatismo para la estructura de la novela. Raymond Souza reconoce la relación entre la novela y los guerrilleros de Sandero Luminoso (...); señala la condena del fanatismo y la evolución positiva del Barón;

militar que defende teses a favor "de la República Dictatorial", como indica o narrador, parece que está se referindo mesmo às ditaduras sul-americanas, especialmente as das últimas décadas.

Por outro lado, embora Moreira César seja miúdo, franzino e sofra de epilepsia, o narrador o descreve, como vimos na cena de sua chegada a Queimadas, como um tipo muito seguro nos gestos e firme no olhar. Assim, um tanto débil na aparência, é duro nos movimentos. E a sua figura mitificada se aproximaria da do Conselheiro:

> La primera y la tercera secciones del primer capítulo, dedicados a la descripción del Consejero y de Moreira César respectivamente, funcionan estructuralmente como una técnica de equilibrio entre la fuerza de ambos. Vargas Llosa les concede un valor parecido en cuanto a figuras mitificadas; uno como santo, el otro como líder militar. Su importancia se relativiza conforme a la ideología y al campo dentro del cual se mueve cada uno. Para el lector, ninguno de los dos tiene más peso que el otro; son similares en sus diferencias.[54]

Vale a pena colocar neste ponto uma questão que julgamos importante sobre os "fanatismos" de *La guerra del fin del mundo*. O romance é construído levando em consideração o confronto mecânico de dois mundos (o urbano e *moderno* de Moreira César e o rural e *primitivo* do Conselheiro), os quais compreendem racionalidades diversas, excludentes. Todavia, não há dois mundos. Essas racionalidades derivam/constam de um mesmo mundo – apenas estão, por assim dizer, desarticuladas. São, portanto, racionalidades inseridas *na história*. Se formos buscar as razões históricas

---

pero no parece reconocer esta condena del fanatismo como el eje estructural de toda la novela" "En una entrevista de 1986 con Raymond L. Williams, Vargas Llosa habló de Sandero Luminoso en términos de 'violencia abstracta, terror ciego' (...). En marzo de 1989 Vargas Llosa condenó el fanatismo del Ayatollah Khomeini en el caso del novelista Salman Rushdie estableciendo el paralelismo entre el fundamentalismo musulmán, la Inquisición católica, el fascismo y el estalinismo (...)". Cf. MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 51, 1991.

[54] Cf. MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Lima: Latinoamericana Editores, 20: 317, 1984.

dos "fanatismos" (no romance, Moreira César, Galileu Gall e o Conselheiro são vistos pelo Barão de Canabrava e pelo narrador como "fanáticos"), perceberemos que o sem-sentido que eles representam é mais do que *sentido* na história.[55]

Assim, se o romance de Vargas Llosa traz como principal mensagem a idéia de dois universos em confronto, é que o escritor não atinge uma perspectiva que dê conta desses universos como um todo que apenas tem as suas (duas) partes desarticuladas.

A solução do romancista é considerada simples por Cornejo Polar, que vê no livro uma construção da guerra como uma inaptidão do homem para entender o outro, sendo que o que provocou a crueldade e a destruição de Canudos foram atributos da ciência e da ideologia:

> ...el problema reside más bien en la ineptitud de los hombres y los grupos sociales para entender a otros hombres y otros grupos. Este tema, desarrollado en el plano de la modernidad, implica el cuestionamiento y la negación de la capacidad esclarecedora de sus instrumentos conceptuales. En efecto, ni la ideología ni la ciencia pueden enfrentar con lucidez el reto de la realidad, como se desprende del unánime fracaso de quienes, con uno u otro instrumento, quieren comprender lo que significa Canudos. Más todavía: son los atributos de la ciencia y la ideología (y por supuesto, de la religión en el caso de los yagunzos) los que generan la incomprensión y finalmente propician la crueldade y la destrucción.[56]

Sendo assim, em se tratando de guerra tão complexa, talvez soe impróprio o

---

[55] Antonio Cornejo Polar chama a atenção para "el núcleo del debate latinoamericano: el sentido o el absurdo de la historia, de nuestra historia". Ou seja, a história da América Latina é também feita de *absurdos*, entre os quais estão os "fanatismos" que Vargas Llosa condena – a partir de uma posição ideológica que Cornejo Polar entende como sendo liberal, já que o liberalismo "condena globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de valores y recursos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente" – no romance (cf. CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221). Para entender as posições políticas de Vargas Llosa, a sua defesa mais recente do liberalismo, ver "El competidor de Dios", entrevista concedida a Tomás Val (in: **Revista Leer**. Madrid: S&C S.L., 104: 46, 1999).

[56] CORNEJO POLAR, op. cit., p. 220.

excesso de lucidez do Barão (e do narrador) na interpretação dos fatos. A fala do Barão deve ser vista como mais um discurso, marcadamente ideológico, nessa ordem de discursos sobre Canudos.

3.5 – O BARÃO DE CANABRAVA

É interessante observar como Vargas Llosa, tratando no romance de vários "fanatismos" através de tipos como o Conselheiro, o Coronel Moreira César e Galileu Gall, dá um espaço importante para um personagem que, em quase todos os momentos em que aparece, é expressão da própria *lucidez*.

Com efeito, é essa a principal característica do Barão de Canabrava – espécie de mentor intelectual dos monarquistas, dono de uma poderosa percepção política e de uma ironia que às vezes beira o cinismo.

O Barão emerge na trama como alguém que, sendo também vítima dos fatos (perde a metade da sua riqueza com a guerra e a mulher enlouquece), está acima deles por seu equilíbrio/lucidez. No diálogo com o jornalista míope, por exemplo, embora tratando de um episódio que lhe fora desfavorável (a propalada conspiração monárquico-britânica contra os republicanos, envolvendo o anarquista escocês Galileu Gall), demonstra uma grande sagacidade em interpretar o fato a partir do ponto de vista do Estado:

> – Los corresponsales – explicó el periodista miope, contorsionándose en uno de esos movimientos imprevisibles, que removían su magro esqueleto y parecían estremecer cada una de sus vértebras. Detrás de las gafas, sus ojos parpadearon, rápidos: – Podían ver pero sin embargo no veían. Sólo vieron lo que fueron a ver. Aunque no estuviese allí. Non eran uno, dos. Todos encontraron pruebas flagrantes de la conspiración monárquico-

británica. ¿Cuál es la explicación?

> – La credulidad de la gente, su apetito de fantasía, de ilusión – dijo el Barón –. Había que explicar de alguna manera esa cosa inconcebible: que bandas de campesinos y de vagabundos derrotaran a tres expediciones del Ejército, que resistieran meses a las Fuerzas Armadas del país. La conspiración era una necesidad: por eso la inventaron y la creyeron (p. 422).

A avaliação que o Barão faz da guerra, do ponto de vista da sua classe social, é também de notável perspicácia:

> – ¿Canudos? – murmuró el Barón –. Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar. En esa guerra nadie se cubrió de gloria. Y nadie entiende lo que pasó. Las gentes han decidido bajar una cortina. Es sabio, es saludable (p. 365).

Esse equilíbrio/lucidez do Barão aponta para um personagem que é uma espécie de *alter ego* de Vargas Llosa – pela sua conduta fora dos fanatismos do romance.[57] Se

[57] Em entrevista a José Miguel Oviedo, Vargas Llosa faz a condenação ao fanatismo a partir de uma posição, como é fácil perceber, também bastante equilibrada, de quem vê a história com lucidez: "... son dos fanatismos [o do Conselheiro e o do Coronel Moreira César] de distinto tipo que jamás se llegan a comunicar, como suele ocurrir. Hay una absurdidad que es inverosímil en este episodio: mientras unos creen que luchan en nombre de Dios contra el Diablo, que es el caso de los campesinos, quienes los atacan a cañonazos están a su vez convencidos de estar luchando contra una rebelión monárquica, dirigida por la corona inglesa para resucitar el imperio en el Brasil y acabar con la república. Y hay una inmensa literatura de la época que propaga esta tesis, tesis que ha arraigado en el país. Muchos brasileños están convencidos de que ésta es una batalla que se da contra las fuerzas del oscurantismo, contra las fuerzas retrógradas de la monarquía, el imperio y los antiguos esclavistas que, guiados, armados y asesorados por Inglaterra, han levantado a los rebeldes en Canudos – que no sabían dónde estaba Inglaterra ni qué cosa era, seguramente –. Hay una confusión alucinante, en nombre de la cual se lucha durante un año y mueren miles y miles de personas. Es algo tan terrible como actual en América Latina" (Cf. OVIEDO, José Miguel - org -. "Vargas Llosa habla de su nueva novela" - entrevista. In: *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981, pp. 310-11 – Col. El Escritor y la Crítica). Note-se como, de modo parecido com o Barão de Canabrava (que tem o Conselheiro e seu grupo como "loucos" e o Coronel Moreira César como "fanático perigoso"), o romancista toma como "una absurdidad que es inverosímil" os dois fanatismos (o do Conselheiro e o do Coronel).

isto é verdade, a condenação aos fanatismos no livro se dá legitimando alguém que, no limite, representa uma forma de governo que já à época da guerra tinha sido abolida no Brasil – a Monarquia. Vargas Llosa, assim, se identificando com esse personagem, manifestaria um curioso anacronismo. Patrícia G. Montenegro é quem sintetiza isto:

> Una (...) visión que sobresale entre todas las demás, sin ser neutralizada y que conoce la historia desde casi todos los ángulos, interpretándonosla y extrapolándola al siglo XX, como Vargas Llosa, es la del Barón de Cañabrava. Significa esto que Vargas Llosa, como el Barón, se ha quedado rezagado en una visión anacrónica? Es que el fin del mundo es el fin de su propio mundo?[58]

O Barão, como atentou aí a ensaísta, parece ser mesmo um personagem que conhece a história de todos os ângulos. Sabe ler o passado ("El Barón pensó que las cóleras del viejo debían de haber sido terribles (...) y que, en tiempos de la esclavitud, seguramente supliciaba a los díscolos y cimarrones" – p. 287). Sabe ler o presente – Canudos, Galileu Gall, os republicanos, o seu próprio partido. E sabe ler o futuro ("– Todas las armas valen (...). Es la definición de esta época, del siglo veinte que se viene, señor Gall" – p. 260).

Por outro lado, como um contraponto à condenação aos fanatismos no romance, há o *elogio da flexibilidade*.[59] Elogio, naturalmente, dirigido ao Barão de Canabrava – pela sua capacidade de traçar o baralho, de sempre ter a carta certa do jogo político. É por isso que o narrador não raro associa o Barão ao *camaleão*. Talvez o melhor exemplo da capacidade que tem o Barão de mudar de cor conforme a paisagem política esteja na cena que mostra a reunião do seu partido, o Autonomista, para discutir se é válida ou não a vinda do Coronel Moreira César à Bahia para debelar Canudos. O Barão, que anteriormente chamara Moreira César de "fanático perigoso" (recordara mesmo a

[58] Cf. MONTENEGRO, op. cit., p. 321.
[59] Cf. MENTON, op. cit., p. 51.

maneira implacável como este "había reprimido la revolución federalista de Santa Catalina" – p. 177), termina defendendo o apoio do seu partido à vinda do Coronel. E justifica esse apoio da seguinte forma:

> – Para defender los intereses de Bahía hay que seguir en el poder y para seguir en el poder hay que cambiar de política, al menos por el momento. (...) Los hacendados debemos colaborar con el Coronel. Alojar al Regimiento, facilitarle guías, provisiones. Somos nosotros, junto con Moreira César, quienes acabaremos con los conspiradores monárquicos financiados por la Reina Victoria. (...) Y cuando el Coronel acabe con los pobres cangaceiros y santones de Canudos celebraremos con grandes fiestas la derrota del Imperio Británico y de los Braganza (p. 179).

Nada mais astucioso partindo de quem está sendo acusado (também astuciosamente pelo Partido Republicano Progressista) de chefiar os "conspiradores monárquicos". Nada mais natural vindo de quem entende que a política "es un quehacer de rufianes" (p. 199).

Como estratégia do romancista para realçar "la lucha contra el fanatismo", como chamou a atenção Seymour Menton, a imagem do fazendeiro rico e desalmado é substituída pela do indivíduo cheio de compaixão humana: "Además de su astucia, el Barón se distingue por su compasión humana y por su sufrimiento".[60]

O Barão de Canabrava, enfim, deve ser interpretado no romance principalmente como uma metáfora do político que entende da instituição do poder — e que usa de armas precisas que a razão e a intuição lhe oferecem para manter o *status quo*.

3.6 – GALILEU GALL

[60] Cf. MENTON, op. cit., p. 54.

Vargas Llosa, com o anarquista e frenólogo escocês Galileu Gall, produz em *La guerra del fin del mundo* uma outra caricatura. Não é errado afirmar que as idéias revolucionárias do anarquista expressam uma visão européia sobre a América Latina. Uma "visão irreal", como chamou atenção o próprio romancista:

> Eu queria ter no livro a irrealidade européia, a visão irreal sobre a América Latina [*existente*] na Europa, através dessa espécie de fabulador consciente que é Galileu Gall.[61]

Com efeito, Gall compreende que Canudos passa por uma experiência socialista. No fechamento da primeira parte do romance, depois que conhecemos as cartas do anarquista enviadas ao jornal francês *L'Étincelle de la révolte*, o narrador descreve essa espécie de delírio do personagem:

> Trató de darse ánimos sabiendo que era inútil, murmurando que las circunstancias adversas estimulaban al verdadero revolucionario, diciéndose que escribiría una carta a *l'Étincelle de la révolte* asociando con lo que ocurría en Canudos la alocución de Bakunin a los relojeros y artesanos de la Chaux-de-Fonds y del valle de Saint-Imier en que sostuvo que los grandes alzamientos no se producirían en las sociedades más industrializadas, como profetizaba Marx, sino en los países atrasados, agrarios, cuyas miserables masas campesinas no tenían nada que perder, como España, Rusia, y ¿por qué no? el Brasil, y trató de increpar a Epaminondas Gonçalves: "Quedarás defraudado, burgués. Debiste matarme cuando estaba a tu merced, en la terraza de la hacienda. Sanaré, escaparé". Sanaría, escaparía, la muchacha lo guiaría, robaría una cabalgadura y, en Canudos, lucharía contra lo que tú representabas, burgués, el egoísmo, el cinismo, la avidez y... (p. 133-34).

Note-se como o narrador, utilizando o discurso indireto livre, traça uma linha que

[61] Cf. SETTI, op. cit., p. 51.

realça as idéias revolucionárias do anarquista, desqualificando-as. O narrador faz aí uma caracterização do fanatismo de Gall muito parecida com a que faz, em outras passagens do romance, do fanatismo de Moreira César. Ao indicar os referenciais teóricos do anarquista ("Bakunin", "Marx"), apontando os países onde já houve grandes agitações políticas e/ou processos revolucionários ("España", "Rusia"), o narrador situa o personagem no campo das esquerdas tradicionais. Ao frisar que Gall chama Epaminondas Gonçalves, líder do Partido Republicano Progressista, de "burguês", faz uma alusão (irônica) a um clichê utilizado por esquerdistas para rotular os poderosos. Os clichês esquerdistas da fala de Gall aparecem ainda no andamento: "...lucharía contra lo que tú representabas, burgués, el egoísmo, el cinismo, la avidez y...". Em todas essas indicações do narrador há ironia que, certamente, contribui para desqualificar as idéias do anarquista. Com as reticências aí desse último andamento, por exemplo, o narrador parece sugerir que sempre algo de panfletário poderá ser acrescido ao discurso do anarquista contra os burgueses.

Um aspecto importante de Gall é o que diz respeito à sua sexualidade. Logo após ter violentado Jurema, mulher de Rufino, o anarquista procura entender o motivo da sua conduta, já que, com o ato, rompeu uma abstinência sexual de dez anos. De fato, até então a sua energia sexual era canalizada, como ele mesmo afirma, para a "ação revolucionária". Por isso o narrador, uma vez mais, ridiculariza as idéias do personagem:

> ¿No podían las urgencias sexuales distraerlo del ideal? No fue abolir a la mujer de su vida lo que atormentó a Gall, en esos años, sino pensar que lo que él hacía lo hacían también los enemigos, los curas católicos, pese a decirse que, en su caso, las razones no eran oscurantistas, prejuiciosas, como en el de ellos, sino querer hallarse más ligero, más disponible, más fuerte para esa lucha por acercar y confundir lo que ellos habían contribuido más que nadie a mantener enemistados: el cielo y la tierra, la materia y el espíritu. Su decisión nunca se vio amenazada y Galileo Gall soñó o pensó: "Hasta hoy". Al contrario, creía con firmeza que esa ausencia se había traducido en mayor apetito intelectual, en una capacidad de acción creciente (p. 113).

Por outro lado, Gall interpreta o fato de Rufino querer se vingar da violação de Jurema como algo incompreensível, ingênuo:

> — A ti te matará Rufino — balbuceó Jurema, mirando el suelo. Su voz se animó: — ¿Crees que ha olvidado la ofensa? Nos está buscando y, tarde o temprano, se vengará.
>
> Gall la cogió del brazo.
>
> – Sigues conmigo para ver esa venganza ¿no es cierto? — le preguntó. Se encogió de hombros —. Tampoco Rufino podría entender. No quise ofenderlo. El deseo se lleva todo de encuentro: la voluntad, la amistad. No depende de uno mismo, está en los huesos, en lo que otros llaman el alma. – Volvió a acercar la cara a Jurema: — No me arrepiento, há sido... instructivo. Era falso lo que yo creía. El goce no está reñido con el ideal. No hay que avergonzarse del cuerpo ¿entiendes? No, no entiendes (p. 240).

Temos aí a inscrição de duas racionalidades que não se tocam: a do anarquista, que projeta uma sociedade emancipada (inclusive sexualmente), e a de Rufino, baseada em antigos códigos de honra.[62]

Na briga com Rufino, em certo momento, depois que golpeia o rastreador tomando-lhe a faca, Gall se revolta:

> – Ciego, egoísta, traidor a tu clase, mezquino, ¿no puedes salir de tu mundito vanidoso? El honor de los hombres no está en sus caras ni en el coño de las mujeres, insensato. Hay millares de inocentes en Canudos. Se

[62] Os códigos de honra de Rufino podem ser considerados no romance um tipo de fanatismo: "Igual que García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*, Vargas Llosa condena el fanatismo de las costumbres matrimoniales heredadas en parte a los moros. Rufino se siente obligado a lavar su honor matando a su esposa Jurema porque fue violada por Gall. Caifás, el amigo de Rufino, llega incluso a negarse a cumplir las órdenes de Epaminondas de matar a Gall porque, según ese código de honor, el marido ofendido tiene que matar tanto a la esposa como a su violador" (cf. MENTON, op. cit., p. 57).

está jugando la suerte de tus hermanos, compréndelo (p. 300).

A incapacidade do anarquista de ler os referenciais do outro parece apontar para uma crítica do romancista ao problema da imposição cultural, tida por muitos como um dos grandes problemas dos processos revolucionários. Gall quer impor, e não conquistar, a consciência de Rufino.

Numa outra passagem do romance, o anarquista segue pelo sertão, a caminho de Canudos, com Jurema e o grupo do circo (o Anão, a Barbuda e o Bobo). Num povoado em que os artistas paupérrimos param a carreta para apresentar alguns números, as pessoas encostam para apreciá-los. O narrador assim descreve essas pessoas:

> Esqueletos humanos, de edad y sexo indefinibles, la mayoría con las caras, los brazos y las piernas comidos por gangrenas, llagas, sarpullidos, granos, salían de las casas y, venciendo una aprensión inicial, apoyándose uno en otro, gateando o arrastrándose, venían a engrosar el círculo (p. 241).

Gall, por sua vez, faz a seguinte leitura da degradação humana diante dele: "No dan la impresión de agonizantes, (...) sino de haber muerto hace tiempo" (p. 241). Como decorrência dessa avaliação, o anarquista se põe a fazer um discurso exaltado para os presentes, conclamando-os para a ação:

> – No perdáis el valor, hermanos, no sucumbáis a la desesperación. No estáis pudriéndoos en vida porque lo haya decidido un fantasma escondido tras las nubes, sino porque la sociedad está mal hecha. Estáis así porque no coméis, porque no tenéis médicos ni medicinas, porque nadie se ocupa de vosotros, porque sois pobres. Vuestro mal se llama injusticia, abuso, explotación. No os resignéis, hermanos. Desde el fondo de vuestra

> desgracia, rebelaos, como vuestros hermanos de Canudos. Ocupad las tierras, las casas, apoderaos de los bienes de aquellos que se apoderaron de vuestra juventud, que os robaron vuestra salud, vuestra humanidad... (p. 242).

O discurso do personagem, gritando por justiça, negando Deus ("fantasma escondido tras las nubes") e a propriedade ("los bienes de aquellos que se apoderaron de vuestra juventud"), é incompreensível para os miseráveis até mesmo na sua forma gramatical — note-se o emprego dos verbos na segunda pessoa do plural ("no sucumbáis", "no os resignéis", "apoderaos"). Assim, a incompatibilidade dessas duas racionalidades é de fundo e de forma. Galileu fala para si mesmo. A Barbuda, dona de malabarismos, entendendo melhor o jeito e a lógica da gente em volta, é quem bate no ombro do anarquista:

> – ¡Estúpido! ¡Estúpido! Nadie te entiende! Los estás poniendo tristes, los estás aburriendo, no nos darán de comer! Tócales las cabezas, diles el futuro, algo que los alegre! (p. 242).

Ficam mais uma vez muito próximas, por outro lado, as posições do narrador e do Barão de Canabrava quando este, por exemplo, em conversa com os amigos Gumúcio e José Bernardo, define o anarquista: "— Gall no es un loco normal. Sí, no se rían, es un loco especial: un fanático" (p. 290). Ficam muito próximas as posições do narrador, do Barão e do próprio Vargas Llosa, que condena abertamente os fanatismos.[63]

Quando Pajeú chega para avisar que vai incendiar a fazenda Calumbi, o Barão,

[63] Vargas Llosa diz, na entrevista a Ricardo A. Setti, que é basicamente "o fenômeno do fanatismo e da intolerância que pesa sobre a nossa história [a da América Latina]" (p. 45). Na entrevista a José Miguel Oviedo, como vimos, chama de "absurdidad que es inverosímil" os fanatismos religioso (do Conselheiro e seu grupo) e político ("el fanatismo político es también muy evidente en quienes destruyen Canudos, y esa actitud está ejemplificada principalmente en un hombre como Moreira César" – p. 310).

depois de um rápido diálogo com o jagunço em que tenta dissuadi-lo do seu propósito, avalia (o discurso é indireto livre, tendo portanto a voz do narrador colada) que o comandado do Conselheiro jamais entenderia o que significa um grupo despreparado, com bacamartes e facas, enfrentando um exército: "No, nunca comprendería. Era tan vano tratar de razonar con él, como con Moreira César o con Gall. El Barón tuvo un estremecimiento; era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernaran la vida" (p. 255-56).

O Barão, portanto, tem como "cegos" (numa palavra, "fanáticos") os três: Conselheiro, Moreira César e Gall. Ou seja, o mundo que perdeu a razão não foi o do (sempre lúcido) Barão — foi o dos outros. Algo que o narrador também mostra o tempo todo no romance.

4.

Rebeldes do Verão

O ponto de vista do Conselheiro e o de Galileu Gall

Os críticos sempre apontaram os vários pontos de vista como um elemento importante de *La guerra del fin del mundo*. Antonio Cornejo Polar, por exemplo, afirma que, "con ánimo totalizante", o narrador do romance "expande aún más el universo representado para incluir el contexto político y numerosos episodios relativos a la existencia íntima de muchos personajes".[64] José Miguel Oviedo acha que a ação do romance "ocurre entre los abismos que separan la realidad de las doctrinas o teorías que los hombres elaboran para interpretarla y en nombre de las cuales actúan".[65] Patrícia G. Montenegro diz que o leitor e o narrador são colocados "en diferentes posiciones", as quais terminam tendo mais destaque do que os próprios acontecimentos.[66] Sara Castro Klaren observa que a guerra é narrada "desde una multiplicidad de perspectivas", sendo que Vargas Llosa traz para o livro "un discurso ideológico dividido y articulado [sobretudo] por tres personajes masculinos poco atractivos [o Barão de Canabrava, o jornalista míope e Galileu Gall]" que, no entanto, nas suas diferenças, não chegam a passar "una visión coherente de la historia que Canudos llega al fin a representar".[67] Ángel Rama diz que o esquema central do romance "es le enfrentamiento del Consejero y sus tradicionalistas yagunzos religiosos con el Ejército republicano procedente del sur modernizado [Rio, São Paulo, Rio Grande do Sul]", mas que este eixo, que "diseña la oposición fundamental", é acompanhado por outros eixos que "establecen sus propias oposiciones".[68] Seymour Menton considera que o ponto principal do romance são os "fanatismos", "no sólo del

---

[64] CORNEJO POLAR, Antonio. "Vargas Llosa, Mario: *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 219.
[65] OVIEDO, José Miguel. "Vargas Llosa en Canudos: versión clásica de un clásico". In: *Mario Vergas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 315-16.
[66] MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 314.
[67] KLAREN, Sara Castro. "Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima: Latinoamericana Editores, 20: 210/229, 1984.
[68] RAMA, Ángel. "*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico". In: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 343.

profeta y de sus seguidores sino también de su contrincante principal y de otros personajes".[69]

Faz-se necessário, assim, um esforço para tentar descrever as várias perspectivas do romance. É delas que nos ocuparemos neste e no próximo capítulo.

*

Vejamos, inicialmente, alguns aspectos da temática de *La guerra del fin del mundo* e mais detalhes da posição de alguns dos críticos indicados acima, os quais trazem esquemas que, é certo, nos ajudarão a examinar os vários pontos de vista do romance.

Antonio Cornejo Polar entende que em *La guerra del fin del mundo* é caracterizado como caos e insensatez tudo o que se relaciona à rebelião de Canudos e sua repressão:

> En última instancia, tal como se reitera incesantemente en el texto, ni unos ni otros saben por qué actúan como actúan y en los dos extremos se acumulan errores de toda índole, siempre productores de dolor y muerte.[70]

Assim, Vargas Llosa faria no romance uma "condenação aos fanatismos":

> Los errores de unos y otros son, en el fondo, los mismos y derivan de una misma fuente: el fanatismo. Es importante advertir que en la obra la condena del fanatismo es constante y enfática y que subyace en ella una recusación global contra todas las ideologías, cualquiera que sea su raíz.[71]

---

[69] MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo", op. cit., p. 51.
[70] Cf. CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221.
[71] Idem, ibidem, p. 221.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A condenação às ideologias tidas como "fanáticas" pelo escritor (sobretudo a do Coronel Moreira César, na sua fé na República e no exército como promotores do progresso, a de Antônio Conselheiro e seus seguidores e a do revolucionário anarquista Galileu Gall) resultaria daquilo que Cornejo Polar chamou de "realismo pragmático", relacionado muito provavelmente à ideologia liberal de Vargas Llosa.[72] Ideologia esta refratária ao entendimento da violência inserida na história como algo que tem origem em conflitos sociais:

> (...) no puede dejarse de mencionar (...) la posición anti-ideológica que ha asumido Vargas Llosa en nombre de un realismo pragmático (como si eso no fuera también una ideología) y con ciertas interpretaciones de la violencia que sacude a América Latina como enfrentamiento de dos bandos igualmente enloquecidos (los subversivos y el ejército) que se destrozan y destrozan a los países en razón del exacerbamiento fanático de sus respectivas (e igualmente falsas) ideologías. Es posible que una perspectiva de este tipo pueda representar la visión propia del liberalismo

[72] Em entrevista a Tomás Val, Vargas Llosa faz a seguinte defesa do liberalismo: "El término liberal, hoy en día, es muy impreciso conceptualmente, porque quiere decir muchas cosas no sólo diferentes, sino contradictorias. Hay un liberalismo de talante, que tradicionalmente existía para expresar la actitud tolerante, civil, democrática, dialogante... Hay una doctrina liberal económica, a partir del siglo XVIII, que afirma que la libertad es tan importante en la economía como en la política para crear riqueza. Esas dos posiciones no siempre coinciden y hubo liberales políticos que no lo eran en el terreno económico. (...) Si sólo existe la libertad política resulta una democracia muy imperfecta. La libertad económica genera riqueza y garantiza la soberanía individual. (...) Libertad de mercado es que haya una libre competencia, unas reglas equitativas, un Gobierno que impida los monopolios, los privilegios económicos... Pero eso no quiere decir que haya campo abierto para la prepotencia, para que los lobos se coman a los corderos. La realidad es que los países que más han avanzado, tanto en política como en economía, son los que han llevado más lejos esa alianza entre esas dos libertades. Existe también una depravación de la retórica. A veces parece que el liberalismo sea la garantía de la impunidad para las grandes empresas. (...) El liberalismo jamás ha defendido ninguna dictadura. El Gobierno de Franco tuvo liberales, pero eso son deformaciones. Como hay dictaduras que han intentado políticas de mercado libre, se las llama dictaduras ultraliberales. ¿Qué tiene que ver el liberalismo com eso? El liberalismo es inseparable de la democracia y la considera un requisito esencial para que haya un libre funcionamiento del mercado y que preserve al ciudadano contra todos los poderes. (...) Yo, como toda mi generación, creí que el socialismo era la mejor respuesta a las dictaduras. Pero fui descubriendo, a través de los disidentes, de hechos como la represión de la Primavera de Praga, que el socialismo era muy distinto en la utopía propagandística y en la realidad. Y eso me llevó a revalorizar la idea democrática, esa democracia formal tan denostada por el comunismo. Es muy interesante ver cómo el mundo ha ido avanzando en esta dirección en los últimos treinta años, aunque con una cierta desfiguración retórica. Hoy en día los partidos socialistas son liberales, como en Inglaterra. (...) El liberal no cree que exista la sociedad perfecta. Esa es la diferencia con el comunismo, marxismo, anarquismo, que creen que pueden llegar a la sociedad perfecta. Un liberal es un hombre muy parado sobre la tierra..." (Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *El competidor de Dios* - entrevista a Tomás Val. In: **Revista Leer**. Madrid: S&C S.L., 104: 46, 1999).

> que condena globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de valores y recursos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente.[73]

Cornejo Polar aponta dois blocos que formam "la oposición básica" do romance - o *primitivo*, representado pelo Conselheiro e os jagunços; e o *moderno*, representado pelos republicanos. Segundo afirma, em *Os sertões* há uma visão "totalizadora" do mundo. Ou seja, os dois blocos formam um único universo, sendo que a "contradição" é que os articula. Em *La guerra del fin del mundo*, pelo contrário, há um "conflito mecânico" desses blocos, que compõem dois universos:

> (...) la oposición [em *La guerra del fin del mundo*] es más mecánica que dialéctica y en esa medida desapercibe que sólo en términos de contradicción (no de simple enfrentamiento) podría haberse entendido y representado la totalidad. Es importante recordar que en *Los sertones* se llega a establecer esta categoría y que por eso su interpretación señala que no son dos mundos los que combaten en Canudos sino uno solo, hecho de desgarramientos atroces, cuya índole profunda es la contradicción que articula a sus partes.[74]

Vargas Llosa, por outro lado, seguiria a posição de Euclides da Cunha de ver Canudos como uma "aberração" na história. Euclides teria se amparado nas lógicas cartesiana e evolucionista para explicar, primeiro, a terra e o homem e, em seguida, tomando a mesma direção teórica, interpretar a guerra de Canudos. Embora demonstrando simpatia e, mesmo, admiração pela resistência das gentes do Conselheiro, Euclides teria se baseado na loucura para explicar os acontecimentos. No caso, a loucura de ambas as partes em confronto — a dos jagunços e a do exército. A loucura entraria no seu discurso através de uma lógica que tenta explicar os fatos

[73] CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221.
[74] Idem, ibidem, p. 219.

baseando-se numa visão da história como algo linear, que progride para estágios superiores. História evolucionista. A metáfora da loucura em *Os sertões*, que seria prontamente assimilada por Vargas Llosa em *La guerra del fin del mundo*, recebe a seguinte leitura de Sara Castro Klaren:

> La locura es el eslabón o el espacio desocupado en el discurso de Euclides en donde se resolverán muchas de las contradicciones ocasionadas por la combinación de conceptos cartesianos y darwinianos sobre el cambio, la producción y la reproducción. La locura, concebida como "enfermedad de la mente normal", y concebida además como una mutación súbita, se convierte en parte y parcela del sistema científico que explica una historia y una guerra cuya última causa sería biológica, digamos genética.[75]

Para a ensaísta, tanto no relato de Euclides da Cunha como no romance de Vargas Llosa, Conselheiro e Canudos são considerados entidades "a-históricas":

> El Conselheiro junto con Canudos vienen así a representar *nada* en la historia concebida como proceso de la razón humana. El Conselheiro diagnosticado de autómata no posee entonces conciencia propia alguna. Excusado así de toda responsabilidad en relación a su pensamiento y a sus actos queda también transformado en un ente a-histórico.[76]

Seria visível em *Os sertões* uma caracterização da loucura como algo desvinculado de condicionamentos histórico-sociais. Euclides (como Vargas Llosa) veria a loucura apenas como algo casual na história. História que seria "suspensa" para dar vez aos atos insanos:

---

[75] KLAREN, Sara Castro. "Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 217.

[76] KLAREN, op. cit., p. 223.

> Encuadrar la locura dentro de la miseria y la opresión social y política que él mismo describe es un paso que Euclides no llega a dar en *Os sertões*. La locura no parece tener relación con el sufrimiento de la vida diaria de los desposeídos y violentados sertanejos. "De súbito" surge de las profundidades del pasado, es un atavismo, es algo que no tiene relaciones con la historia o con el presente.[77]

De acordo ainda com Sara Castro Klaren, os fatos de Canudos seriam sempre interpretados "fora de Canudos". Em *Os sertões*, pelo próprio Euclides da Cunha. Em *La guerra del fin del mundo*, principalmente pelo Barão de Canabrava, pelo anarquista e frenólogo Galileu Gall e pelo jornalista míope (portanto, personagens que não se situam em Canudos). É como se o Conselheiro e sua gente tivessem pouco ou nenhum grau de consciência do que se passa.[78] Os dois textos obscureceriam esta consciência. Desta forma, fica mais fácil construir os fatos — apagando os significados que os seus principais agentes podem emitir. Por isso é que os dois textos, notadamente o de Vargas Llosa, tentam sempre um equilíbrio nas perspectivas dos fatos:

> En 1902, el texto sobre Canudos no produjo héroes. La guerra narrada entonces desde el punto de vista "nacional" no pudo integrar la lucha por la defensa de Canudos dentro del espacio del heroísmo. En la textualización de 1981 Canudos rinde aventuras apasionantes pero tampoco produce héroes. La guerra queda esta vez representada desde una multiplicidad de perspectivas (...).[79]

---

[77] Idem, ibidem, p. 223.

[78] De fato, são poucos os momentos no romance de Vargas Llosa em que há uma leitura mais abrangente da guerra, fora do estrito ponto de vista místico-religioso, por parte dos jagunços. Como exemplo, há na terceira parte do livro um monólogo interior de Antonio Vilanova que revela um certo grau de consciência do personagem acerca da repressão do exército e do que significa a comunidade de Canudos: "(...) ahora los cañonazos estaban acabando con ellos e iban a entrar los soldados a acabar con unas gentes que se habían reunido allí para vivir en amor a Dios y ayudarse a sí mismas ya que nunca las habían ayudado" (cf. VARGAS LLOSA, op. cit., p. 340-41).

[79] Cf. KLAREN, op. cit., p. 229.

Por outro lado, interpretar Canudos como um acontecimento importante na história sem dúvida que traz um bom rendimento para quem deseja ler essa mesma história como exemplaridade. Mas aqui cabe uma pergunta, que evidentemente envolve o problema das várias perspectivas de *La guerra del fin del mundo*: exemplaridade para quem?

O Barão de Canabrava, personagem mais lúcido do romance e uma espécie de *alter ego* de Vargas Llosa, responde de pronto a pergunta, emitindo um ponto de vista absolutamente prático, para não dizer maquiavélico, no seu diálogo com o jornalista míope na última parte do livro:

> – Se están olvidando de Canudos – dijo el periodista miope, con voz que parecía eco –. Los últimos recuerdos de lo sucedido se evaporarán con el éter y la música de los próximos Carnavales, en el Teatro Politeama.
>
> – Canudos? – murmuró el Barón –. Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar (...) (p. 365).

Canudos não poderá ter um outro tratamento, diferente desse do Barão, de tentar apagar a sua memória? É evidente que sim.

A abordagem que a crítica (incluindo o já citado Cornejo Polar) faz da temática de *La guerra del fin del mundo* leva a diferentes interpretações da visão que Vargas Llosa tem de Canudos. Por exemplo: não haveria possibilidade de se fazer um resgate dos acontecimentos de Canudos como algo especial na história, diverso portanto do rumo que segue o romance, que termina "banalizando o que foi singular"? Quem formula e responde a pergunta (que se refere, está claro, à maneira como o escritor peruano interpreta a guerra) é Carlos Henderson:

> (...) ¿esta novela en su simbología expresa la banalización de lo singular? La respuesta es positiva. Si admitimos que una de las grandes ambiciones de toda novela es la de hacernos transparente el nexo del pasado con el momento presente, entonces la novela (...) de Mario Vargas Llosa nos dice que la guerra contra el mundo que *soportamos* ya ha sido enfrentada: el orden bastardo nos está reservado.[80]

A "banalização do singular", como observou o crítico, deve mesmo apontar para isso — o conformismo decorrente da idéia de que a luta contra a "barbárie" latino-americana já houve. E quem a venceu, embora encarnando uma razão aterrorizante, foi o projeto da República com sua ideologia da modernização. Os perdedores da guerra, não erguendo um mundo que acreditavam ser mais justo, terminaram apenas simbolizando, ainda hoje para certos grupos, a resistência e/ou a diversidade.

Mas será que o escritor peruano banalizou mesmo o singular no seu romance? É bem provável. Porque, como sugere o próprio Henderson, Vargas Llosa termina tirando a importância da guerra com essa atitude conformista, com seu fatalismo (a idéia, como observa o ensaísta, de que "la guerra contra el mundo que *soportamos* ya ha sido enfrentada"). E quem faz isso também, como vimos acima, é o Barão de Canabrava – personagem de quem curiosamente o narrador está sempre muito próximo. O Barão torna o episódio desimportante por sua indiferença, por querer que Canudos seja "esquecido" (pois "la historia debe ser instructiva, ejemplar"). O Barão parece dizer – "conformemo-nos com o que nos foi reservado". É o mesmo fatalismo do escritor.

4.1 – OS VÁRIOS PONTOS DE VISTA DO ROMANCE

[80] Cf. HENDERSON, Carlos. "Lectura critica de *La guerra del fin del mundo*". In: **Cuadernos americanos**. México: Libros de México, 6(257): 219, 1984.

La guerra del fin del mundo é construído de forma fragmentada, sendo que a fragmentação se processa ao nível do espaço, do tempo e principalmente do ponto de vista. Em *Os sertões*, é possível distinguir três perspectivas: a dos republicanos, a dos jagunços e a do próprio Euclides da Cunha.[81] Já em *La guerra del fin del mundo* a variedade de pontos de vista engloba a perspectiva de Antônio Conselheiro e seus seguidores (visão místico-religiosa), a de Galileu Gall (visão do anarquismo revolucionário), a de Epaminondas Gonçalves com a do Coronel Moreira César (visão republicana), a do Barão de Canabrava (visão monarquista) e a do jornalista míope (visão do jornal a que está vinculado e, com a experiência da guerra, uma visão próxima à dos canudenses).

Patrícia G. Montenegro parece acertar quando afirma que Vargas Llosa multiplica deliberadamente as perspectivas do romance:

> En un intento numérico-literario, [Vargas Llosa] reproduce y multiplica las perspectivas, no sólo desde las plataformas ideológicas de dos órdenes sociales, sino desde los intereses de los afectados como el Barón de Cañabrava, los puntos de vista del periodista miope y otros personajes conectados ya sea voluntaria o accidentalmente con la contienda de Canudos.[82]

As várias perspectivas do romance, segundo a ensaísta, se nivelam. Assim, equivalentes, *neutralizam-se*:

---

[81] Para Sara Castro Klaren, como vimos na nota anterior, em *Os sertões* "el punto de vista *nacional*" é o que predomina (cf. op. cit., p. 229). Pelo que se depreende da posição da ensaísta, o narrador de Euclides da Cunha, embora denunciando as "loucuras" de uns e de outros (jagunços e militares), e embora ainda demonstrando uma certa simpatia pela comunidade de Canudos, termina mesmo se identificando é com o ponto de vista republicano, de defesa da ordem institucional. Tendemos a concordar com a ensaísta.

[82] MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 312-13.

> Estamos frente a un campo de batalla donde ya no es posible reconocer entre el enemigo y el aliado. Dos ideologías fundamentalmente se oponen creando un conflicto. Tan pronto como una figura mitificada se despliega ante nuestros ojos, surge otra de igual magnitud y nos neutraliza los efectos de la anterior. Los argumentos esgrimidos por un partido son tan válidos como los que defiende el lado opuesto. Personajes que trabajan bajo una institución pasan, sin el menor menoscabo, al órgano de la facción contraria. Los principios que habían sustentado la vida y acciones de un protagonista de pronto se desmoronan trayendo consigo la explotación del otro. Un orden se levanta contra otro negándolo. Ya no hay víctimas, porque las mismas acciones perpetradas por el verdugo las reproduce en otro momento el sacrificado.[83]

A ensaísta chama ainda a atenção para algo interessante: em *La guerra del fin del mundo*, há uma grande importância dada justamente às perspectivas dos fatos — muito mais do que aos próprios fatos:

> Es posible leer y llegar al fin de la historia antes de su desenlace, porque la visión o visiones de ésta cuentan más que los acontecimientos. La importancia que se les da puede ser una de las razones que nos explique la multiplicidad de tantas perspectivas en la novela. Las perspectivas de los hechos tienen más peso que éstos: los modifican, los controlan, los distorsionan.[84]

Assim, o mesmo acontecimento adquire significados opostos segundo o ponto de vista de cada partido (no caso, do Partido Autonomista da Bahia e do Partido Republicano Progressista) ou de cada pessoa. Por exemplo, na segunda parte do romance, na matéria publicada no *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves, sobre a derrota da expedição do Major Febrônio de Brito, temos a seguinte versão do Partido Republicano Progressista:

---

[83] MONTENEGRO, p. 311.

[84] Idem, ibidem, p. 314.

> La derrota de la Expedición militar comandada por el Mayor Febronio de Brito y compuesta por efectivos de los Batallones de Infantería 9, 26 y 33 y *los indicios crecientes de complicidad de la corona inglesa y de terratenientes bahianos de conocida afiliación autonomista y nostalgias monárquicas con los fanáticos de Canudos*, provocaron en la noche del lunes una nueva tormenta en la Asamblea Legislativa del Estado de Bahía.
>
> El Partido Republicano Progresista, a través de su Presidente, el Excmo. Sr. Diputado Don Epaminondas Gonçalves, *acusó formalmente al Gobernador del Estado de Bahía, Excmo. Sr. Don Luis Viana, y a los grupos tradicionalmente vinculados al Barón de Cañabrava — Ex-Ministro del Imperio y Ex-Embajador del Emperador Pedro II ante la corona británica — de haber atizado y armado la rebelión de Canudos, con ayuda de Inglaterra a fin de producir la caída de la República y la restauración de la monarquía (...)* (p. 139-40 – grifos nossos).

Os monarquistas do Partido Autonomista da Bahia, por sua vez, têm uma avaliação da derrota da expedição militar totalmente contrária à dos republicanos:

> El Barón no demostró ninguna alarma.
>
> – La venida del Ejército Federal no me sorprende – dijo –. A estas alturas, era inevitable. Lo que me sorprende es lo de Canudos. ¡Dos expediciones derrotadas! – Hizo un gesto de estupor, mirando a Viana –. No lo entiendo, Luis. A esos locos había que dejarlos en paz o acabar con ellos a la primera. Pero no hacer algo tan mal hecho, no dejar que se convirtieran en un problema nacional, no hacer un regalo así a nuestros enemigos.
>
> – ¿Quinientos soldados, dos cañones, dos ametralladoras, te parece poca cosa para enfrentar a una banda de pillos y de beatas? – repuso Luis Viana, vivamente –. Quién podía imaginar que con semejante fuerza Febronio de Brito se haría derrotar por unos pobres diablos.
>
> – *La conspiración existe, pero no es nuestra* – volvió a interrumpirlo Adalberto de Gumucio. Tenía el ceño fruncido y las manos crispadas y el Barón pensó que jamás lo había visto tan afectado por una crisis política –

> . *El Mayor Febronio no es tan inepto como quiere hacernos creer. Su derrota ha sido deliberada, negociada, decidida de antemano con los jacobinos de Río de Janeiro, a través de Epaminondas Gonçalves. Para tener ese escándalo nacional que buscan desde que Floriano Peixoto dejó el poder. ¿No han estado inventando conspiraciones monárquicas desde entonces para el Ejército clausure el Congreso e instale la República Dictatorial?* (p. 175-76 – grifos nossos).

Outro exemplo de pontos de vista que se chocam no romance: o anarquista e frenólogo Galileu Gall tem a seguinte interpretação do grupo do Conselheiro (a qual consta de uma de suas cartas ao jornal de Lyon *L'Étincelle de la révolte* que está na primeira parte do livro):

> Que un grupo de explotados se ha apropiado de los bienes de un aristócrata siempre suena grato a los oídos de un revolucionario.
>
> (...)
>
> El instinto de libertad que la sociedad clasista sofoca mediante esas máquinas trituradoras que son la familia, la escuela, la religión y el Estado, guía los pasos de estos hombres que, en efecto, parecen haberse rebelado, entre otras cosas, contra la institución que pretende embridar los sentimientos y los deseos.
>
> (...)
>
> Lo que le oí daría materia para muchos números de *L'Étincelle de la révolte*. Lo esencial es que la entrevista confirmó mis sospechas de que, en Canudos, hombres humildes e inexperimentados están, a fuerza de instinto e imaginación, llevando a la práctica muchas de las cosas que los revolucionarios europeos sabemos necesarias para implantar la justicia en la tierra.
>
> (...)
>
> Estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la libertad: el poder (p. 57-58-59).

O Barão de Canabrava, por sua vez, faz uma leitura irônica, demolidora, da ideologia do anarquista e da compreensão que este tem de Canudos:

> – Confunde la realidad y las ilusiones, no sabe dónde termina una y comienza la otra – dijo [o Barão] –. Puede ser que cuente esas cosas con sinceridad y las crea al pie de la letra. No importa. Porque él no las ve con los ojos sino con las ideas, con las creencias. ¿No recuerdan lo que dice de Canudos, de los yagunzos? Debe ser lo mismo con lo demás. Es posible que una reyerta de rufianes en Barcelona, o una redada de contrabandistas por la policía de Marsella, sean para él batallas entre oprimidos y opresores en la guerra por romper las cadenas de la humanidad (p. 318).

É isto que faz com que o narrador de Vargas Llosa ponha os personagens e seus pontos de vista numa mesma escala de valores, criando o nivelamento já apontado:

> Pese a las apariciones progresivas de los personajes, pese a que el narrador a veces deja de ser omnisciente exterior a la historia que cuenta y que lo hace otras veces en estilo indirecto libre, el *punto de vista* de la novela está determinado por un narrador que *sanciona* los personajes con una sola escala de valores.[85]

Ao que tudo indica, as perspectivas do romance tendem mesmo a se nivelar, a ficar numa mesma escala de valores. Como vimos, Patrícia G. Montenegro lembra que há neutralização dos "efeitos" que certas figuras do romance causam no leitor: "Tan pronto como una figura mitificada se despliega ante nuestros ojos, surge otra de igual magnitud *y nos neutraliza los efectos de la anterior*" (grifo nosso). Essa observação nos parece correta. O significado de um ponto de vista tende a ser anulado pelo de outro no romance. Ficamos com uma sensação de que ninguém tem razão diante dos fatos. De que a própria guerra é injustificável. Daí o singular (Canudos e a repressão de que é

[85] Cf. HENDERSON, op. cit., p. 220.

vítima) perder de certo modo a sua importância. Ser "banalizado", como quer Carlos Henderson, numa linha de raciocínio parecida com a nossa.

Para além do "confronto mecânico" dos dois blocos (ou dos dois universos) indicado por Cornejo Polar, há, efetivamente, essa variedade de perspectivas em *La guerra del fin del mundo*.

Dito isso, tentaremos mostrar a seguir como se dão as *articulações* e os *confrontos* entre os vários pontos de vista do romance. Para tanto será necessário, em certas ocasiões, retomar alguns elementos do capítulo anterior, uma vez que analisar as perspectivas de um romance é levar em consideração a visão de mundo dos personagens e, no que for preciso, a posição do narrador diante delas.

Destacamos primeiro um dos blocos, formado pelo Conselheiro e/ou canudenses e por Galileu Gall.

4.2 – O PONTO DE VISTA DO CONSELHEIRO

La guerra del fin del mundo é dividido em quatro partes (um tanto desproporcionais, já que da segunda consta só a cena em que o jornalista míope, após a redação, lê e recebe as felicitações de Epaminondas Gonçalves pelo artigo que escreveu sobre a sessão da Assembléia baiana na qual deputados do Partido Autonomista e do Partido Republicano Progressista discutiram os fatos envolvendo Antônio Conselheiro). A primeira parte é composta de 28 fragmentos, que tratam, basicamente, do Conselheiro (a sua origem, tempos iniciais de sua peregrinação, primeiras indisposições com as autoridades baianas; a fundação de Canudos; o confronto de seus seguidores com a tropa comandada pelo tenente Pires Ferreira, em Uauá; a derrota da 2ª expedição, do major Febrônio de Brito, pelos canudenses), do anarquista Galileu Gall (seu contato inicial com Epaminondas Gonçalves – a

de pôr anúncio no *Jornal de Notícias* convocando os cidadãos de Salvador para um ato de solidariedade a Canudos; sua biografia até a chegada à Bahia; seus primeiros dias em Salvador; as correspondências ao jornal francês *l'Étincelle de la révolte*; o encontro com Epaminondas Gonçalves em que este lhe propõe levar armas a Canudos; a partida para o sertão com as armas; o primeiro encontro com Rufino; a violação de Jurema, mulher do rastreador Rufino, com o ataque de forasteiros para o roubo do carregamento de armas; a sua fuga, ferido, com Jurema) e de aspectos das duas primeiras expedições militares.[86] Nessa primeira parte dois ambientes predominam: o do sertão (o espaço do Conselheiro e de alguns de seus seguidores que são biografados pelo narrador, como, por exemplo, Beatinho, Maria Quadrado, João Grande e Antônio Vilanova) e o, por assim dizer, da *civilização* (o mundo em que Gall, antes de seguir para o sertão, circula – Europa, Salvador, etc.). Um aspecto a observar nessa primeira parte é a forma como o romancista elabora o tempo – os flashbacks ficam isolados em fragmentos (falamos das biografias de alguns seguidores do Conselheiro e do passado de Gall na Europa e, mesmo, já em Salvador). A verdade é que essa primeira parte do romance, tirando-se alguns fragmentos que já trazem informações superficiais sobre a posição dos republicanos e a dos monarquistas (como, por exemplo, o que trata do encontro de Epaminondas Gonçalves com Galileu Gall para o acerto do carregamento de armas), é um mosaico de eventos da vida do Conselheiro (e de alguns dos seus seguidores) e da do anarquista. E o mais interessante é que são realidades paralelas (a dos canudenses e a de Gall), que não se ajustam jamais. De qualquer forma, aqui, nessa primeira parte, já se definem no romance os pontos de vista daqueles que metaforicamente chamamos de *Rebeldes do verão*.

Portanto, tentaremos ver a perspectiva do Conselheiro e/ou canudenses e, mais à frente, a de Galileu Gall a partir de passagens retiradas sobretudo da primeira parte do romance.

---

[86] Miriam Viviana Gárate fez um roteiro de todos os fragmentos de *La guerra del fin del mundo*, indicando o assunto de cada um deles. Nesse roteiro a pesquisadora indica ainda os espaços e faz observações interessantes acerca da ordem temporal de cada uma das partes do romance (cf. mimeo, 1998).

*

O narrador de *La guerra del fin del mundo*, como vimos no capítulo anterior, aborda a figura do Conselheiro "de fora", pouco mostrando a sua interioridade. Os gestos repetitivos (a mesma sobriedade, o mesmo olhar perdido, etc.) fazem do Conselheiro de certo modo um personagem simples, ideologicamente marcado pela visão místico-religiosa (ele é, também no romance, o principal ícone da religiosidade dos canudenses).

A visão de mundo do Conselheiro não fica isolada no romance. *Articula-se*, em certa medida, com a visão do anarquista Galileu Gall.[87] Articula-se no sentido de que, para o anarquista, a comunidade de Canudos é exemplo vivo de socialismo. Veja-se, como exemplo disso, um trecho de carta ao *L'Étincelle de la révolte* que está na primeira parte do livro:

> Fray João Evangelista asegura que, al igual que la promiscuidad de sexos, se ha establecido en Canudos la promiscuidad de bienes: todo es de todos. El Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado – *escuchadlo bien* – considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos, los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie. El Consejero los ha convencido que mientras más cosas posea una persona menos posibilidades tiene de estar entre los favorecidos el día del Juicio Final. Es como si estuviera poniendo en práctica nuestras ideas, recubriéndolas de pretextos religiosos por una razón táctica, debido al nivel cultural de los humildes que lo siguen. *¿No es notable que en el fondo del Brasil un grupo de insurrectos forme una sociedad en la que se ha abolido el matrimonio, el dinero, y donde la propiedad colectiva ha reemplazado a la privada?* (p. 60) (grifos nossos).

Nesse discurso do anarquista, a marcação do parêntese e a inflexão da

[87] A *articulação* está só no propósito de Gall, no plano puramente ideológico – e jamais nos fatos. As relações de Gall com os sertanejos (caso de Jurema e de Rufino) se encaminham mesmo para a violência. Assim, o sentido de articulação neste caso remete mais ao de *projeção* (ou seja, a ideologia do

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

pergunta denotam claramente um entusiasmo pela idéia de que ele se deparou, do outro lado do Atlântico, longe de sua Europa agitada, com um tipo de socialismo. É certo que, no discurso, Gall adere ideologicamente à comunidade do Conselheiro. E é certo também que, para os jagunços, a percepção do fenômeno Canudos é outra – trata-se apenas de uma comunidade com um arranjo social diferenciado, na qual eles se sentem mais humanizados e respeitados.

Por outro lado, a visão de mundo do Conselheiro choca-se mais visivelmente no romance com a dos republicanos (isto ficará mais claro com a análise). De um lado, identidade (Conselheiro + Gall); do outro, ruptura (Conselheiro **x** República). Melhor dizendo: a visão do Conselheiro entra em choque com a dos republicanos e a dos monarquistas quase que num só movimento (pois as duas, como veremos, se ajustam ideologicamente).

A visão de mundo do Conselheiro encontra ainda uma certa identificação com a posição ética do jornalista míope – a que, emergindo de sua experiência como correspondente de guerra, ativa-lhe um desejo de buscar a "verdade" dos fatos. No diálogo com o Barão de Canabrava, na parte final do romance, tem-se uma avaliação do jornalista que humaniza a figura do "santo", tornando-a emblemática. Algo que decorre da suspeita em relação à "divindade" do Conselheiro, que, no final das contas, é para o jornalista uma figura entre admirável e assustadora:

> – ¿Qué lo angustia así? – dijo el Barón –. La sospecha de que el Consejero fuese efectivamente un nuevo Cristo, venido por segunda vez a redimir a los hombres?
>
> Lo dijo sin pensar y apenas lo hubo dicho se sintió incómodo. ¿Había querido hacer una broma? Pero ni él ni el periodista miope sonreían. Vio a éste hacer una negativa con la cabeza, que podía ser su respuesta o una manera de espantar una mosca.

---

anarquista não encontra base na realidade sertaneja – daí o distanciamento irônico com que ele e seu discurso são construídos).

– Hasta en eso he pensado – dijo el periodista miope –. *Si era Dios, si lo envió Dios, si existía Dios... No sé*. En todo caso, esta vez no quedaron discípulos para propagar el mito y llevar la buena nueva a los paganos. Quedó uno solo, que yo sepa; dudo que baste...

Lanzó otra carcajada y los estornudos lo ocuparon un bueno rato.

Cuando terminó tenía la nariz y los ojos irritados.

– *Pero, más que en su posible divinidad, he pensado en ese espíritu solidario, fraterno, en el vínculo irrompible que consiguió forjar entre esa gente* – dijo el periodista miope, en tono patético –. *Asombroso, conmovedor* (p. 426 – grifos nossos).

Esse respeito pela figura do Conselheiro cria uma certa identidade, aproxima afetivamente o jornalista míope do grupo de Canudos.

O romance (algo relacionado ao "confronto mecânico" indicado por Cornejo Polar) é formado por um jogo de oposições, o qual se reflete na sua forma fragmentada, com segmentos que, intercalados, se articulam e, justapostos, se chocam. Temos, num esquema básico (que não deixa de refletir a forma), as seguintes *articulações* e *confrontos* entre a perspectiva do Conselheiro (e de seus seguidores) e outras (que aparecem como as mais importantes) do romance:

Conselheiro identidade de sua visão de mundo com a de Gall

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos republicanos

Conselheiro identidade (em parte) de sua visão de mundo com a do Jornalista Míope

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos monarquistas

Vejamos mais detalhadamente como se dá a articulação entre a visão de

mundo do Conselheiro e a de Gall:

Conselheiro identidade de sua visão de mundo com a de Gall

Na primeira parte do romance, tomamos conhecimento da simpatia de Galileu Gall por Canudos. Em duas cartas que o anarquista envia ao *L'Étincelle de la révolte* (por estarem na primeira pessoa, elas destoam dos outros segmentos em terceira pessoa da parte inicial do romance), temos marcas precisas da identificação do escocês com os canudenses. Na primeira carta (feita logo após uma visita de Gall ao Frei João Evangelista de Monte Marciano e direcionada aos leitores do jornal de Lyion, comunicando-lhes a existência de Canudos), observamos os seguintes aspectos que o anarquista aponta como sendo os mais "positivos" da comunidade do Conselheiro:

Aspectos "positivos" de Canudos na visão de Gall

1ª Carta

- **Apropriação dos bens do Barão de Canabrava pela comunidade** (Gall diz: "Que un grupo de explotados se ha apropriado de los bienes de un aristócrata siempre suena grato a los oídos de un revolucionario" – p. 57)

- **Prática do "amor livre"** (Gall: "...la gente de Canudos ha aprendido a unirse y desunirse libremente, siempre que hombre y mujer estén de acuerdo en hacerlo, y a despreocuparse de la paternidad de los vientres preñados, pues su conductor o guia – a quien llaman el

Consejero – les ha enseñado que todos los seres son legítimos por el simple hecho de nacer" – p. 57)

- **Canudos como exemplo de sociedade "justa"** (Gall: "Lo esencial es que la entrevista confirmó mis sospechas de que, en Canudos, hombres humildes e inexperimentados están, a fuerza de instinto e imaginación, llevando a la práctica muchas de las cosas que los revolucionarios europeos sabemos necesarias para implantar la justicia en la tierra" – p. 58)

- **Canudos contra a República** (Gall: "Sabéis a quién llaman el Anticristo los yagunzos? ¡A la República! Sí, compañeros, a la República". E acrescenta: "(...) estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la liberdad: el poder. ¿Y cuál es el poder que los oprime, que les niega el derecho a la tierra, a la cultura, a la igualdad? ¿No es acaso la República?" – p. 59)

- **Abolição da propriedade privada** (Gall: "[Frei João Evangelista de Monte Marciano, enviado – que foi logo abjurado - da Igreja a Canudos, havia assegurado ao anarquista que] Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado (...) considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos, los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie. El Consejero los ha convencido que mientras más cosas posea una persona menos posibilidades tiene de estar entre los favorecidos el día del Juicio Final" – p. 60)

- **Canudos contra a Igreja (Arcepispado de Salvador)** (Gall: "Fray João Evangelista de Monte Marciano me decía que, después de predicar siete días en Canudos, en medio de una hostilidad sorda, se vio tratado de masón y protestante por urgir a los yagunzos a retornar a sus pueblos, y que al pedirles que se sometieran a la República se enardecieron tanto que tuvo que salir prácticamente huyendo de Canudos" – p. 60)

Temos na segunda carta que Galileu Gall, depois de um encontro com o jagunço Pajeú, envia ao jornal francês:

Aspectos "positivos" de Canudos na visão de Gall

2ª Carta

- **A derrota, pelos jagunços, da 1ª Expedição Militar (em Uauá)** (Gall diz: "Hoy puedo comunicaros un testimonio mejor sobre Canudos, el de un hombre venido de la revuelta, que recorre las regiones sin duda con la misión de reclutar prosélitos. Puedo, tambien, deciros algo emulsionante: hubo un choque armado y los yagunzos derrotaron a cien soldados que pretendian llegar a Canudos. ¿No se confirman los indicios revolucionarios?" – p. 92)

- **Criminosos (como Pajeú) criados pela sociedade** (Gall: "Mi corazón latió con fuerza al ver al hombre [Pajeú]: bajo y macizo, con esa palidez entre amarilla y gris que viene a los mestizos de sus ancestros indios, y una cicatriz en la cara que me reveló, a simple vista, su pasado de capanga, de bandido o de criminal (en todo caso, de víctima, pues, como explicó Bakunin, la sociedad prepara los crímenes y los criminales son sólo los instrumentos para ejecutarlos" – p. 93)

- **Associação (feita pelo Conselheiro) de República + escravidão** (Gall: "...el Consejero ha inculcado a sus hombres que los republicanos son esclavistas. (Una manera sutil de enseñar la verdad, ¿no es cierto?, pues la explotación del hombre por los dueños del dinero, base del sistema republicano, no es menos esclavitud que la feudal.)" – p. 94)

- **Canudos contra o Censo, o pagamento de impostos e a moeda vigente** (Gall: "El

emisario [na carta o anarquista cita as palavras de Pajeú para aprová-las] fue categórico: 'Los pobres han sufrido mucho pero se acabó: no contestaremos las preguntas del censo porque lo que ellas pretenden es reconocer a los libertos para ponerles otra vez cadenas y devolverlos a sus amos'. 'En Canudos nadie paga los tributos de la República porque no la reconocemos ni admitimos que se atribuya funciones que corresponden a Dios.' (...) Pregunté qué ocurría con el dinero en Canudos y me confirmó que sólo aceptaban el que lleva la cara de la Princesa Isabel, es decir el del Imperio, pero, como éste ya casi no existe, en realidad el dinero está desapareciendo. 'No se necesita, porque en Canudos los que tienen dan a los que no tienen y los que pueden trabajar trabajan por los que no pueden.'" – p. 94)

- **Elogio à estratégia do Conselheiro de acionar símbolos religiosos** (Gall: "¿Son estos diablos, emperadores y fetiches religiosos las piezas de una estrategia de que se vale el Consejero para lanzar a los humildes por la senda de una rebelión que, en los hechos – a diferencia de las palabras – es acertada, pues los ha impulsado a insurgir contra la base económica, social y militar de la sociedad clasista? ¿Son los símbolos religiosos, míticos, dinásticos, los únicos capaces de sacudir la inercia de masas sometidas hace siglos a la tiranía supersticiosa de la Iglesia y por eso los utiliza el Consejero?" – p. 95)

- **Atribuição de racionalidade aos atos do Conselheiro** (Gall: "Nosotros sabemos (...) que no existe el azar en la historia, que, por arbitraria que parezca, hay siempre una racionalidad encubierta detrás de la más confusa apariencia. ¿Imagina el Consejero el transtorno histórico que está provocando? ¿Se trata de un intuitivo o de un astuto? Ninguna hipótesis es descartable, y, menos que otras, la de un movimiento popular espontáneo, impremeditado. La racionalidad está grabada en la cabeza de todo hombre, aún la del más inculto, y, dadas ciertas circunstancias, puede guiarlo, por entre las nubes dogmáticas que velen sus ojos o los prejuicios empañen su vocabulario, a actuar en la dirección de la historia" – p. 95)

O curioso é que no romance tomamos conhecimento do tipo de organização social de Canudos sobretudo através do discurso de Gall. As duas cartas acima são

talvez o melhor exemplo disso. Todavia elas expressam também, e principalmente, a fé inabalável do anarquista pelo movimento messiânico liderado por Antônio Conselheiro.

Aliás, Vargas Llosa soube tratar muito bem no romance dos significados de um movimento messiânico. Fazendo uma relação entre "crença messiânica" e "movimento messiânico", Maria Isaura Pereira de Queiroz diz:

> Crença messiânica, movimento messiânico, dois fatos sociais diferentes, constituem dois aspectos que não podem ser totalmente dissociados. A crença pode existir sem o movimento; todavia, o movimento só parece surgir quando uma crença o orienta. A coletividade não se organiza senão inspirada pelo mito; todavia, o mito pode existir durante largo tempo, sem que nenhum movimento se forme.[88]

Segundo a ensaísta, os movimentos messiânicos, tendo como base um "mito" (ou "a crença na vinda de um enviado divino, que trará aos homens justiça, paz e condições felizes de existência"), situações de "crises sócio-econômicas e políticas" e ainda um líder "com suficientes virtudes para congregar em torno de si os crentes", se opõem à sociedade em que se inserem com o objetivo de transformá-la (ou de atingir uma sociedade "perfeita"):

> A transformação do mundo é tarefa árdua, porém o indivíduo não se engaja nela sozinho: toda a coletividade messiânica – formada por seus "irmãos em Deus" – aí está para auxiliá-lo, e as divindades também estão de seu lado, pois lhe enviaram o messias.[89]

O messias, por sua vez, "traz consigo a aprovação das divindades" – por isso as normas que fixa para a comunidade "são prova de que o objetivo perseguido é

---

[88] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 384.
[89] QUEIROZ, op. cit., p. 385.

viável". Assim, a solidariedade do grupo é "forçosamente vigorosa, baseada que está na estreita dependência recíproca grupo-indivíduo, diante da finalidade comum que orienta a ação, e reforçada pela sanção positiva do sobrenatural". Daí a segregação típica de toda comunidade messiânica – quanto mais combatida pela sociedade, mais ela se fecha nos preceitos/normas estabelecidas pelo messias (tanto que, se a sociedade for tolerante, a segregação "tende a se abrandar"). São ainda aspectos da comunidade messiânica: 1) o messias primeiro peregrina por uma região "reunindo aos poucos os fiéis à sua volta"; depois, messias e fiéis "tornam-se sedentários, fundam a Cidade Santa"; 2) a comunidade messiânica é formada por três camadas: o messias, os "apóstolos" (discípulos mais próximos e que auxiliam o messias) e os adeptos.[90]

Ora, em *La guerra del fin del mundo* alguns desses elementos podem ser facilmente identificados: Conselheiro circula pelo sertão antes de formar a sua comunidade ("...antes de que terminara el Imperio y después de comenzada la República, los lugareños de Tucano, Soure, Amparo y Pombal, fueron escuchándolos [os seus conselhos] – p. 17)"; suas prédicas fazem com que os admiradores o tenham, de fato, como um "enviado de Deus" ("Cuando el hombre partía, se hablaba de él: que era santo, que había hecho milagros, que había visto la zarza ardiente en el desierto, igual que Moisés, y que una voz le había revelado el nombre impronunciable de Dios" – p. 17); sua comunidade segrega-se, tomando uma fazenda abandonada (Canudos); ao fundar com os seguidores uma Cidade Santa (Belo Monte), tem um grupo de fiéis que ficam mais próximos dele, que o auxiliam diretamente (Beatinho, Maria Quadrado; a Guarda Católica, etc.); a comunidade segue preceitos/normas ditadas pelo Conselheiro ("Dos cosas pide el Consejero a los que vienen, escuchando el llamado: fe y verdad" – p. 243); a crise sócio-política é criada, entre outras coisas, com a implementação da República ("...algo cambió con la República. / En tanto que los vicarios, desconcertados, no sabían qué decir ante esas novedades que la jerarquía se resignaba a aceptar, el Consejero sí lo supo, al instante: eran impiedades inadmisibles para el creyente" – p. 32); Belo Monte é o "reino dos escolhidos" (ou onde se gesta a

[90] Idem, ibidem, p. 383 a 387.

sociedade ideal, dos que se salvarão, dos que irão para o céu com a alma "limpa"), etc.

Gall talvez não tenha razão em, no seu fervor, ligar Canudos ao comunismo, já que um movimento messiânico tende a ocorrer em "sociedades estruturadas segundo o sistema de parentesco", não devendo pois ser associado ao comunismo:

> A tentação é grande de afirmar que movimentos como os messiânicos constituem reações sócio-políticas peculiares a sociedades de pequeno porte, como as de linhagens; e que as sociedades capitalistas, sociedades de grande porte, têm como reações sócio-políticas fenômenos como o comunismo, o nazismo.[91]

Por outro lado, a visão de mundo do Conselheiro (e seus seguidores) se choca firmemente no romance com a dos republicanos. Seguindo o esquema proposto:

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos republicanos

As manifestações do Conselheiro contrárias à República estão nas suas prédicas espalhadas pelo romance, das quais tomamos conhecimento via discurso indireto, sempre. Temos:

Manifestações do Conselheiro contrárias à República

- É contra o mapa estatístico, o censo e o sistema métrico decimal (Diz o narrador: "A

[91] Idem, ibidem, p. 359.

los aturdidos sertaneros que acudían a preguntarle qué significaba todo eso, el Consejero se lo explicaba, despacio: querían saber el color de la gente para restablecer la esclavitud y devolver a los morenos a sus amos, y su religión para identificar a los católicos cuando comenzaran las persecuciones. Sin alzar la voz, los exhortaba a no responder a semejantes cuestionarios ni a aceptar que el metro y el centímetro sustituyeran a la vara y el palmo". E, como desenlace do fragmento, o narrador acrescenta: "(...) el Consejero, antes de ir a rezar a la Iglesia de la Concepción, dio a los seres (...) una grave primicia: el Anticristo estaba en el mundo y se llamaba República" – p. 32-33)

- **República "herege"** (Narrador: "...habló [o Conselheiro aos seus seguidores] de la guerra, de los países que se entremataban por un botín como hienas por la carroña, y acongojado comentó que el Brasil, siendo ahora República, actuaría también como las naciones herejes" – p. 48)

- **Exército de Dom Sebastião salvaria Canudos da República (ou do Cão, do Anticristo)** (Narrador: "Un eclipse sumiría al mundo en tinieblas tan absolutas que todo debería hacerse al tacto, como entre ciegos, mientras a lo lejos retumbaba la batalla. Millares morirían de pánico. Pero, al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al Ejército de Don Sebastián. El gran Rey habría derrotado a las camadas del Can, limpiado el mundo para el Señor. Ellos verían a Don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada; verían su rostro bondadoso, adolescente, les sonreiría desde lo alto de su cabalgadura enjaezada de oro y diamantes, y lo verían alejarse, cumplida su misión redentora, para regresar con su Ejército al fondo del mar" – p. 62)

- **Derrotada a República, Canudos viraria o reino do Espírito Santo e o da abundância** (Narrador: "Derrotado el Demonio, se establecería el Reino del Espíritu Santo, la última edad del mundo antes del Juicio Final. ¿Sería Canudos la capital de ese Reino? Si lo quería el Bueno Jesús. Entonces, se derogarían las leyes impías de la República y los curas volverían, como en los primeros tiempos, a ser pastores abnegados de sus rebaños. Los sertones verdecerían con la lluvia, habría maíz y reses en abundancia,

todos comerían y cada familia podría enterrar a sus muertos en cajones acolchados de terciopelo. Pero, antes, había que derrotar al Anticristo. Era preciso fabricar una cruz y una y una bandera con la imagen del Divino para que el enemigo supiera de qué lado estaba la verdadera religión" – p. 80-81)

- **Intento da República é retomar a escravidão, aplicar impostos e impor o casamento civil** (Narrador: "Exaltándose [o Conselheiro], los urgió [os seus seguidores] a no rendirse a los enemigos de la religión, que querían mandar de nuevo a los esclavos a los cepos, esquilmar a los moradores con impuestos, impedirles que se casaran y se enterraran por la Iglesia..." – p. 100)

- **Conselheiro contra o Coronel Moreira César** (Narrador: "El Consejero explicó que el caballo blanco del Cortapescuezos no era novedad para el creyente, pues ¿no estaba escrito en el Apocalipsis que vendría y que su jinete llevaría un arco y una corona para vencer y conquistar? Pero sus conquistas cesarían a las puertas de Belo Monte por intercesión de la Señora" – p. 309)

Como no caso das cartas de Gall, visto anteriormente, ficamos sabendo de aspectos da comunidade de Canudos (além da condenação à República, temos aí detalhes importantes da religião do Conselheiro) através de uma *outra* voz (agora a do narrador). Adiante falaremos disso. Antes, comparemos rapidamente elementos da teologia do Conselheiro e da comunidade de Canudos colhidos de um texto de Walnice Nogueira Galvão sobre Belo Monte[92] com elementos (alguns indicados acima) do romance de Vargas Llosa:

a) Com o surgimento em 1974 do livro de sermões do Conselheiro

[92] GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte*: vida e morte de Canudos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

(*Tempestades que se levantam no Coração de Maria por ocasião do mistério da Anunciação*), verificou-se que ele "não era nem herético nem heterodoxo, como tudo fazia crer conforme os contemporâneos e os que tinham escrito sobre ele", uma vez que sua teologia "ressalta o papel de Maria na obra da salvação, por meio de tudo o que a relaciona com Jesus Cristo, seu Filho e seu Deus: Jesus Cristo é o Redentor e a Igreja é o único caminho para a salvação". Sua teologia, assim, "nada diverge do postulado pelo Concílio de Trento e pelo Vaticano, e tem sua fonte mais imediata na *Missão abreviada*, sermonário popular novecentista originário de Portugal, instrumento para o apostolado leigo concebido pela Igreja e bastante difundido em nosso país à época" (Walnice N. Galvão, p. 105-106).

No romance de Vargas Llosa esse fator é evidenciado. Conselheiro não raro invoca a Virgem Maria e Jesus Cristo, como podemos ver nesta passagem: "sus conquistas [de Moreira César] cesarían a las puertas de Belo Monte por intercesión de la Señora" (p. 309). E ainda nesta outra: "Era preciso fabricar una cruz y una bandera con la imagen del Divino para que el enemigo supiera de qué lado estaba la verdadera religión. E ir a la lucha como habían ido los Cruzados a rescatar Jerusalén: cantando, rezando, vitoreando a la Virgen y a Nuestro Señor" (p. 81), etc.

b) Os sermões do Conselheiro, comprovando "a configuração de um ideário conservador"[93], fazem todavia uma firme condenação à escravidão e, mesmo, uma "exaltação da princesa Isabel como a benemérita dos cativos" (Walnice N. Galvão, p.

[93] Sobre o ideário conservador dos sermões de Antônio Conselheiro, diz Walnice N. Galvão: "O universo é hierarquizado, com todos em seus lugares desiguais, tendo o papa como chefe da ordem espiritual e o monarca como chefe da ordem temporal. A vida humana na Terra nada mais é do que um 'ínterim' indispensável para a intervenção salvífica da redenção./ (...) Há ricos e pobres, cabendo aos primeiros dar assistência aos segundos por meio do exercício da caridade, que os segundos devem solicitar. A propriedade deve ser respeitada e o roubo proibido. A família é o modelo de funcionamento universal, rei e Deus sendo análogos ao pai para com os filhos. Judeus, maçons, protestantes e republicanos são os inimigos da Igreja, contra a qual pregam falsas doutrinas. O Diabo está atento e para não se condenar à

106).

No romance isso está posto, como vimos acima. Conselheiro diz numa das prédicas: "querían saber el color de la gente para restablecer la esclavitud y devolver a los morenos a sus amos" (p. 32). Diz noutra: "los enemigos de la religión (...) querían mandar de nuevo a los esclavos a los cepos" (p. 100), etc.

c) Em Canudos não há praticamente vestígios de sebastianismo[94]: "O termo é culto, e é verdade que essas vozes [as que de imediato associaram Conselheiro e Canudos ao fenômeno] eram de parlamentares e jornalistas, portanto vozes brancas, litorâneas e com certo perfil de classe, provenientes principalmente do Rio de Janeiro. Usavam-no exclusivamente como sinônimo de monarquismo. Desde o primeiro momento, portanto, aplicou-se à Guerra de Canudos a pecha de sebastianismo" (Walnice N. Galvão, p. 107).

Vargas Llosa no romance associa alguns traços do sebastianismo com o movimento do Conselheiro, como também verificamos acima: "al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al Ejército de Don Sebastián. El gran Rey habría derrotado a las camadas del Can, limpiado el mundo para el Señor. Ellos verían a Don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada (...)" (p. 62), etc.

---

danação o homem deve praticar a ascese, a oração e a penitência. A ressurreição só é mencionada uma vez, enquanto a ênfase recai sobre a morte em seu aspecto sacrifical" (cf. GALVÃO, op. cit., p. 106).

[94] "...sebastianismo é como se nomeou originalmente um fenômeno no âmbito da história de Portugal, ocasionado pela morte dramática e prematura de Dom Sebastião em Alcácer-Quibir (1578). A conseqüente perda de autonomia nacional, com a passagem do reino para a coroa espanhola, gerou intensos abalos que redundaram na espera do retorno de Dom Sebastião para regenerar a vida no país. Data daí o surgimento de inúmeros dons sebastiões durante séculos e de sucessivas decepções, processo por muitos percebido como compensatório à decadência que se abateu sobre Portugal após o período áureo das navegações e dos descobrimentos" (cf. idem, ibidem, p. 106-107).

d) Há sinais de milenarismo em Canudos: "Sabendo-se a importância que a *Missão abreviada* teve como fonte para os sermões do Conselheiro, vale lembrar que ela contém um capítulo inteiro dedicado ao Anticristo e ao fim do mundo, o que apareceria com clareza nos folhetos proféticos e na poesia popular" (Walnice N. Galvão, p. 108).

Esse elemento Vargas Llosa aproveita já a partir do título do seu romance. O narrador diz que o Conselheiro falava de "cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final (...)" (p.16), etc.

e) Em Canudos houve, de fato, messianismo. Mas Conselheiro nunca se disse "Messias". Seus seguidores, sim, o tinham como tal: "...são numerosos os depoimentos contemporâneos ou de sobreviventes, que a ele se referem como Santo Antonio, Santo Antonio Aparecido e Bom Jesus Conselheiro. Davam-lhe assim vivas ao começo e ao fim das prédicas, quando chegava ou deixava povoados e fazendas. E em Canudos era usualmente saudado como Bom Jesus Conselheiro. Ao que tudo indica, essa foi sua derradeira denominação, depois de responder sucessiva ou alternadamente aos apelativos de Irmão Antonio, Meu Pai, Nosso Pai, Santo Conselheiro" (Walnice N. Galvão, p. 108-109).

No romance isso ocorre. Os seguidores, tendo de fato o Conselheiro como um enviado divino, também se referem a ele como "Bom Jesus". Exemplo: "– (...) ¿No vas a aceptar una esclavitud del Buen Jesús? Él te va a ayudar, Joao Grande" (p. 215). Ainda: "João Abade se despide con un rápido 'Alabado sea el Buen Jesús Consejero'" (p. 402), etc.

Dizíamos que, nas posições do Conselheiro contrárias à República, mostradas acima, aspectos importantes da comunidade de Canudos são revelados novamente (como no caso anterior, de Gall) através de uma *outra* voz (agora a do narrador). Portanto, um elemento importante da perspectiva dos canudenses é que no romance ela é a maior parte do tempo apresentada (e, mesmo, interpretada) ou pelo narrador ou por uma outra perspectiva (a de Gall, a do jornalista míope, etc.). A voz do Conselheiro e a de outros personagens de Canudos (Pejeú, por exemplo no momento em que conversa com o Barão de Canabrava em Calumbi, e alguns conselheiristas que dialogam na quarta parte do romance, nos instantes decisivos da guerra, são exceções) não se manifestam diretamente como a do Barão, a de Gall ou mesmo a de Moreira César. Vargas Llosa dá uma explicação para isso com base num problema de natureza lingüística:

> O que me custou mais trabalho foi inventar um diálogo que desse, em espanhol, a idéia de que aqueles personagens [os jagunços] não falavam entre si em espanhol, mas em português, e além disso em diferentes tipos de português. Bem, trabalhei de maneiras diversas para enfrentar esta questão. Os jagunços (...) falam muito menos diretamente [no romance], o Conselheiro praticamente não fala nunca, é sempre visto de longe – porque me parecia que se aproximar do Conselheiro seria como romper o mito. Em geral, quando o caso exigia, procurei narrar os diálogos, e não fazê-los na forma direta.[95]

A explicação do escritor nos parece razoável. Pois nada impede num romance que tenhamos conhecimento do ponto de vista de um personagem ou de um grupo social por intermédio de outras vozes. Em *La guerra del fin del mundo* não se pode dizer que o ponto de vista dos canudenses é prejudicado por isso – a visão de mundo do Conselheiro nos é apresentada em proporção igual ou parecida à de Galileu Gall, à

[95] Cf. SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*, op. cit., p. 52.

dos republicanos, à dos monarquistas ou à do jornalista míope. Por outro lado, o problema das perspectivas do romance não reside nessa proporção – mas na multiplicação que, fazendo com que ninguém tenha razão diante dos fatos, prejudica uma visão mais sólida dos significados da guerra. Assim, os fatos perdem em importância – e as versões deles ganham força.

Preservar o "mito" Conselheiro, como está dito aí na citação, significa dizer evidentemente que Vargas Llosa tentou seguir a representação tradicional do líder religioso. De fato, o escritor não criou um Conselheiro singular, diferenciado. Além disso, na representação que faz de Canudos, Vargas Llosa (bem amparado cientificamente como sempre esteve na preparação do seu romance) tentou não fugir à noção clássica de movimento messiânico, da qual já tratamos. Daí ele desprezar interpretações (e é bem provável que Galileu Gall tenha se originado disso) que tentam, por exemplo, ligar Canudos à experiência revolucionária:

> Não creio que seja um livro [*A história social de Canudos*, de Edmundo Moniz] muito científico. Sua tese, sua interpretação de Canudos, na qual o Conselheiro aparece pouco menos do que como o Lênin do sertão, é talvez mais novelesca do que minha própria novela... (...) Ele chega a dizer coisas tão imaginativas como que Canudos vivia da exportação de lãs e couros para a Europa, que chegou a estabelecer-se, ali, uma infra-estrutura que permitiu a essa sociedade *revolucionária* exportar para a Europa. Bom, não existe nenhum (...) documento para provar isso.[96]

Por outro lado, em *La guerra del fin del mundo*, na matéria veiculada pelo *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves, na qual o Partido Republicano Progressista denuncia o governador e o Partido Autonomista da Bahia pela derrota da 2ª expedição militar a Canudos, a do Major Febrônio de Brito, temos a seguinte avaliação dos republicanos acerca do movimento do Conselheiro:

---

[96] Idem, ibidem, p. 44.

> Los Republicanos Progresista recordaron que han pasado ya dos semanas desde la derrota de la Expedición Brito, por rebeldes muy superiores en número y en armas, y a pesar de ello, (...) las autoridades del Estado, empezando por el Excmo Sr. Gobernador Don Luis Viana, han mostrado una pasividad y abulia sospechosas, al no haber solicitado en el acto, como lo reclaman los patriotas de Bahía, la intervención del Ejército Federal para aplastar esta conjura que amenaza la esencia misma de la nacionalidad brasileña (p. 140).

Aí, a posição dos republicanos de defesa da *ordem* contra a do Conselheiro e seus seguidores, que põem em perigo "la esencia misma de la nacionalidad brasileña" (note-se aí também a briga entre os dois partidos, a qual não terá o mesmo teor da disputa Conselheiro x República, já que os pontos de vista de republicanos e monarquistas, como veremos no próximo capítulo, se ajustam, por interesses de classe, no interior do romance).

A matéria do *Jornal de Notícias*, uma espécie de ata da confusa sessão da Assembléia Legislativa da Bahia que debateu a derrota da 2ª expedição militar, traz também, entre outras, as seguintes posições de dois deputados republicanos contra Canudos (os trechos que grifamos no interior das citações ilustram melhor essas posições):

Dep. Epaminondas Gonçalves (cujo discurso, ganhando destaque na matéria, associa em linhas gerais os monarquistas do Partido Autonomista ao escocês Gall e sua suposta ajuda aos rebelados de Canudos):

- "El Partido Republicano Progresista, a través de su Presidente, el Excmo. Sr. Diputado Don Epaminondas Gonçalves acusó formalmente al Gobernador del Estado de Bahía, Excmo. Sr. Don

Luis Viana, y a los grupos tradicionalmente vinculados al Barón de Cañabrava – Ex-Ministro del Imperio y Ex-Embajador del Emperador Pedro II ante la corona británica – de haber *atizado y armado la rebelión de Canudos, con ayuda de Inglaterra a fin de producir la caída de la República y la restauración de la monarquía*" (p – 139-40).

- "El Excmo. Sr. Diputado Don Epaminondas Gonçalves advirtió que si la mayoría pretendía escamotear el debate sobre *la rebelión restauradora de Canudos y la intervención de la corona británica en los asuntos brasileños*, él y sus compañeros abandonarían la Asamblea, pues no toleraban que se engañara al pueblo con farsas" (p. 143).

- "(...) el Excmo. Sr. Diputado Don Epaminondas Gonçalves dijo que (...) cuando *los altos intereses de la Patria se hallaban amenazados, y estaba aún tibia la sangre de los patriotas caídos en defensa de la República en Uauá y en el Cambaio*, el momento era quizás inapropiado para bromas, lo que arrancó una cerrada ovación de los Excmos. Sres. Diputados opositores" (p. 145).

- "[Epaminondas Gonçalves disse] que las maquiavélicas maquinaciones del Barón de Cañabrava y de los Autonomistas no prosperarían porque para eso estaba el Ejército del Brasil, que, así como *había aplastado hasta ahora todas las insurrecciones monárquicas contra la República en el Sur del país, aplastaría también la de Canudos*" (p. 146).

Dep. Dantas Horcadas (que também associa os monarquistas do Partido Autonomista ao escocês Gall e sua suposta ajuda a Canudos):

- "El Excmo. Sr. Diputado Don Dantas Horcadas dijo que era sospechoso e ilustrativo que los Excmos. Sres. Diputados de la mayoría se negaran empecinadamente *a debatir sobre el cargamento de armas inglesas y sobre el agente inglés Gall enviado por la corona británica para asesorar a los rebeldes en sus protervos intentos*" (p. 143).

O choque entre a visão de mundo do Conselheiro e seus seguidores e a dos republicanos fica ainda bem caracterizado nas manifestações do Coronel Moreira César – principal ícone do republicanismo no romance – absolutamente contrárias a Canudos.

Assim que chega a Queimadas para comandar a terceira expedição a Canudos, Moreira César recebe Pires Ferreira e Febrônio de Brito, responsáveis, respectivamente, pela primeira e segunda expedições derrotadas pelos jagunços. O Coronel, depois que os oficiais se apresentam, se dirige rispidamente aos dois, culpando-os (mais Febrônio do que Pires) pelo "desprestígio" do exército decorrente de duas derrotas seguidas para uns "bandidos". E os dois oficiais sofrerão, por isso, as devidas punições do Coronel:

> – Es un honor para nosotros poner nuestra experiencia de esta región al servicio del jefe más prestigioso del Brasil, Excelencia.
>
> El Coronel Moreira César mira a los ojos a Febronio de Brito, fijamente, hasta verlo desconcertarse.
>
> – Experiencia que no les sirvió ni para enfrentarse a un puñado de *bandidos*. – No ha subido la voz, pero, en el acto, el recinto parece electrizarse, paralizarse. Escudriñando al Mayor como a un insecto, Moreira César apunta a Pires Ferreira con un dedo: – Este oficial mandaba una Compañía. Pero usted tenía medio millar de hombres y se hizo derrotar como un novato. Han desprestigiado al Ejército y, por lo tanto, a la República. Su presencia es ingrata al Séptimo Regimiento. Quedan prohibidos de entrar en acción. Permanecerán en la retaguardia, encargados de los enfermos y del ganado. Puden retirarse (p.155 – grifo nosso).

Após a conversa com os oficiais, ainda em Queimadas, Moreira César atende cinco jornalistas (entre eles está o míope). Aqui é ainda mais áspera a voz do Coronel contra os rebelados de Canudos:

El Coronel Moreira César responde con una venia a los saludos de los periodistas:

– A muchos sorprendió que en Salvador no recibiera a los notables – dice, sin solemnidad y sin afecto, a manera de saludo –. No hay ningún misterio, señores. Es una cuestión de tiempo. Cada minuto es precioso para la misión que nos ha traído a Bahía. La vamos a cumplir. *El Séptimo Regimiento va a castigar a los facciosos de Canudos, como lo hizo con los sublevados de la Fortaleza de Santa Cruz y la de Lage, y como castigó a los federalistas de Santa Catalina. No va a haber más levantamientos contra la República* (p. 156 – grifos nossos).

Diante dos jornalistas, Moreira César diz que não veio à Bahia para tratar das disputas políticas locais – já que "el Ejército está por encima de las querellas de las facciones, al margen de la politiquería". E brada:

– (...) El Séptimo Regimiento está aquí para debelar *una conspiración monárquica. Porque detrás de los ladrones y locos fanáticos de Canudos hay una conjura contra la República. Esos pobres diablos son un instrumento de los aristócratas que no se resignan a la pérdida de sus privilegios, que no quieren que el Brasil sea un país moderno* (p. 157 – grifos nossos).

Adepto da causa do Conselheiro, Pe. Joaquim é, num determinado momento, capturado pelo exército. Amedrontado, abatido diante de um Moreira César ameaçador, que tenta tirar-lhe informações acerca de outros padres que atuariam em Canudos, Joaquim mal consegue falar:

– *¿Santos, justos, bíblicos, elegidos de Dios?* ¿Eso es lo que debo tragarme? – dice el Coronel –. *¿Eso son los que queman haciendas, asesinan y llaman Anticristo a la República?*

– No me hago entender, Excelencia – chilla el prisionero –. Han cometido actos terribles, desde luego. Pero, pero...

– Pero usted es su cómplice – murmura el Coronel –. ¿Qué otros curas los ayudan?

– Es difícil de explicar – baja la cabeza el párroco de Cumbe –. Al principio, iba a decirles misa y jamás vi fervor igual, una participación así. Extraordinaria la fe de esa gente, señor (...) (p. 264 – grifos nossos).

No momento em que a expedição parte de Queimadas para Monte Santo, entre aplausos e vivas, Moreira César lê para os jornalistas o telegrama que está enviando para o governo central. O teor do telegrama:

"El Séptimo regimiento inicia hoy, 8 de febrero, su campaña en defensa de la soberanía brasileña. Ni un solo caso de indisciplina en la tropa. *Nuestro único temor es que Antonio Consejero y los facciosos restauradores no nos esperen en Canudos*. Viva la República" (p. 182 – grifos nossos).

O regimento em marcha, Moreira César sofre um ataque de epilepsia, fica debilitado. É levado por alguns oficiais para a fazenda Calumbi, do Barão de Canabrava, onde se recupera. Em conversa com o Barão, o Coronel, além de posicionar-se firmemente a favor da República, volta a condenar Canudos, insultando abertamente os jagunços:

– Supongo que usted no toma en serio esa calumnia de que mi esposo entregó Canudos a los yagunzos – dijo [o Barão], con la cara afilada por la indignación.

El Coronel bebió otro sorbo, sin asentir ni negar.

– De modo que lo han convencido de esa infamia – murmuró el Barón –. ¿De veras cree que yo ayudo *a herejes dementes, a incendiarios y*

ladrones de haciendas?

Moreira César puso su taza sobre la mesa. Miró al Barón con mirada glacial y se pasó rápidamente la lengua por los labios.

– *Esos dementes matan soldados con balas explosivas* – deletreó, como temiendo que alguien pudiera perder alguna sílaba –. *Esos incendiarios tienen fusiles muy modernos. Esos ladrones reciben ayuda de agentes ingleses*. ¿Quién sino los monárquicos pueden fomentar *una insurrección contra la República*? (p. 225 – grifos nossos).

Por outro lado, há um outro tipo de adesão ao Conselheiro no romance:

Conselheiro identidade (em parte) de sua visão de mundo com a do Jornalista Míope

Como indicávamos anteriormente, o ponto de vista do jornalista míope converge para o do Conselheiro e seus seguidores na parte final do romance, no momento do seu diálogo com o Barão de Canabrava.

Antes disso, o jornalista míope tem uma posição próxima à dos monarquistas (quando trabalha no *Diário da Bahia*, do Barão de Canabrava) e uma outra próxima à dos republicanos (quando se liga ao *Jornal de Notícias*, de Epaminondas Gonçalves).

Logo que foi indicado o nome de Moreira César para comandar a 3ª expedição contra Canudos, o míope, neste momento ligado ao *Jornal de Notícias*, manifesta sua admiração pelo Coronel. Na cena, Epaminondas Gonçalves, sondando a posição do jornalista, querendo tirar-lhe uma opinião a respeito da República, comenta : "– Para admirar al Coronel Moreira César hay que ser un republicano a carta cabal". O jornalista suspira: "– No sé si es admiración (...). Ver a un héroe de carne y hueso, estar cerca de alguien tan famoso resulta muy tentador". Note-se como o jornalista, que diz não ter "interesse" pelas coisas da política, de alguma forma se trai ao chamar Moreira César

de "herói" e ao mostrar-se contente com a possibilidade de ficar ao lado de um indivíduo "famoso" (o jornalista, com efeito, terminará seguindo junto com o Coronel na expedição). Aí, portanto, se a adesão não é ideológica, é pelo menos sentimental.

Nessa mesma cena o jornalista chega a dizer que é "tentador" estar com o Coronel como é "ver y tocar a un personaje de novela". Comentário que remete ao *mito* Moreira César – e que só confirma a adesão (sentimental) do jornalista ao principal ícone do republicanismo no romance.

O jornalista míope, por outro lado, passa de um jornal (o do Barão de Canabrava, monarquista) para outro (o de Epaminondas Gonçalves, republicano) com a maior facilidade, sem qualquer constrangimento. É ele quem produz o longo artigo favorável ao Partido Republicano Progressista que o *Jornal de Notícias* publica (e que se encontra na segunda parte do romance). Nesse artigo os republicanos culpam o governador da Bahia (e, por extensão, os monarquistas) pela derrota da expedição do Major Febrônio de Brito. Por escrever o artigo com "brilhantismo", o jornalista recebe um elogio de Epaminondas Gonçalves: "– Estoy contento con usted. Sus crónicas son impecables, dicen exactamente lo que hay que decir y de la manera debida" (p. 149).

É certo que, além da caricatura que resulta da forma como o narrador pinta o míope (chamando a atenção para os seus constantes espirros e caracterizando-o permanentemente como inseguro, temeroso, no momento mais agudo da guerra), ficamos, nesse primeiro momento, com a imagem de alguém apenas cumpridor das suas obrigações de jornalista. Alguém impassível, frio, num contexto tomado por fanatismos.

Todavia, no diálogo com o Barão de Canabrava, o jornalista muda de postura – e agora demonstra visível simpatia pelas gentes de Canudos. Antes disso, é como se o Conselheiro não existisse para o jornalista.

Na conversa com o Barão, a quem fora pedir emprego após os acontecimentos de Canudos, o jornalista míope inicialmente demonstra estar constrangido com o antigo

patrão e agora governador baiano Epaminondas Gonçalves. O Barão, dizendo ter sido informado de que o jornalista estava de volta a Salvador através de uma carta que recebera de Epaminondas Gonçalves, obtém como resposta a irritação do jornalista, que pergunta ao Barão se este se corresponde com um "miserable" (p. 362). O Barão sorri: "– Habla así del Gobernador de Bahía?". Em seguida, quer saber se Epaminondas não quis mais dar de volta ao míope o emprego no *Jornal de Notícias*. O jornalista: "– Me ofreció aumentarme el sueldo, más bien (...). Pero a condición de que me olvidara de la historia de Canudos". O Barão aí, diante de um míope com um ataque de espirros, tenta resumir a conversa: "– O sea que Canudos hizo de usted un periodista íntegro (...). O sea que cambió".

Além da irritação com a proposta de Epaminondas Gonçalves, é revelador de uma adesão a Canudos o fato de o jornalista, diante de alguém como o Barão de Canabrava – que não quer que a guerra seja lembrada porque acha que a história "debe ser instructiva, ejemplar" –, fixar-se na idéia de que é preciso não esquecer "o sucedido" (p. 365). E é muito provável que, para o míope, o que sucedeu de mais importante foi o massacre dos jagunços pelo exército. Isto porque o jornalista, neste momento, entende que a memória de Canudos não está sendo devidamente preservada porque as conversas nas ruas e as notícias que saem nos jornais silenciam ou ficam na periferia dos fatos – algo ainda mais irritante para ele:

> – ¿Se habla [pergunta o jornalista míope] de Canudos en los cafés de la rua de Chile, en los mercados, en las tabernas? Se habla de las huérfanas desvirginadas por el Director del Hospicio Santa Rita de Cassia, más bien. O de la píldora antisifilítica del Dr. Silva Lima o de la última remesa de jabones rusos y calzados ingleses que han recibido los Almacenes Clarks. – Miró al Barón a los ojos y éste vio que en las bolas miopes había furia y pánico –. La última noticia sobre Canudos apareció en los diarios hace doce días. ¿Sabe cuál era?
>
> – Desde que dejé la política no leo periódicos – dijo el Barón –. Ni siquiera el mío.

> – El retorno a Río de Janeiro de la Comisión que mandó el Centro Espiritista de la capital a fin de que, valiéndose de sus poderes meddiúmnicos, ayudaran a las fuerzas del orden a acabar con los yagunzos. Pues bien, ya volvieron a Río, en el barco "Rio Vermelho", con sus mesas de tres patas y sus bolas de vidrio y lo que sea. Desde entonces, ni una línea. Y no han pasado ni tres meses (p. 366).

Na conversa com o Barão, como dizíamos inicialmente, o jornalista demonstra ter admiração pelo Conselheiro, tipo que ainda lhe proporciona, a um só tempo, assombro e comoção (em relação a Moreira César, teve comoção sem assombro).

Sua admiração pelo Conselheiro decorre, em grande medida, do ponto de vista ético que o jornalista agora assume abertamente. Afinal, como bem avaliou o Barão de Canabrava, Canudos tornou o míope "íntegro".[97]

Por fim, o ponto de vista do Conselheiro e seus seguidores entra em choque ainda com um outro importante de *La guerra del fin del mundo*. Temos:

Conselheiro confronto de sua visão de mundo com a dos monarquistas

Na sessão da Assembléia Legislativa da Bahia em que deputados se digladiam por causa da derrota da expedição do Major Febrônio de Brito, há – o mesmo ocorre,

[97] O jornalista míope possivelmente deseja cumprir a função de intérprete do passado, de testemunha que forma a memória, como chama a atenção Berthold Zilly ao comentar livro de Cícero Antônio F. de Almeida sobre as fotos de Flávio de Barros, que acompanhou a quarta e última expedição a Canudos. Observa Zilly: "O repórter, o cineasta, o escritor, o cientista social, enquanto cronistas, desempenham tarefa atraente, pois eles criam a imagem que a opinião pública e a posteridade vão ter de fatos históricos, eles são os primeiros intérpretes do passado, os formadores da memória, de certa forma os criadores da história. Têm uma missão ao mesmo tempo nobre e perigosa, de alta responsabilidade e de muitas tentações, que os coloca entre os partidos, entre vencedores e vencidos: documentar, selecionar, interpretar, justificar ou criticar o ocorrido, situações importantes e eventos decisivos, através de palavras ou imagens, a serviço da verdade, o que é particularmente difícil em tempos de guerra". Cf. ZILLY, Berthold. "Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos: as fotografias que Euclides

como já vimos, em relação aos republicanos do Partido Progressista – algumas posições dos monarquistas do Partido Autonomista contrárias a Canudos (os trechos que grifamos no interior das citações ilustram essas posições). Assim:

Dep. Adalberto de Gumucio:

- "El Vice-Presidente del Partido Autonomista y Presidente de la Asamblea Legislativa, Excmo. Caballero Don Adalberto de Gumucio, dijo que era una infamia sugerir siquiera que alguien como el Barón de Cañabrava (...) pudiera ser acusado (...) *de conspirar contra la soberanía brasileña* " (p. 140-41).

- "[Adalberto de Gumucio disse que] no sólo los Autonomistas sino todo el pueblo le daría el recibimiento triunfal que merecía [o Barão de Canabrava, quando este voltasse da Europa] y que sería el mejor desagravio contra los infundios de quienes pretendían asociar su nombre y el de su Partido y el de las autoridades de Bahía *con los lamentables sucesos de bandidismo y degeneración moral de Canudos*" (p. 143).

- "[Adalberto de Gumucio afirmou que] el Partido Autonomista Bahiano era el primer interesado, por patriotismo, en aplastar *a los Sebastianistas fanáticos de Canudos y en restaurar la paz y el orden en los sertones*" (p.144).

Dep. Eduardo Glicério:

---

da Cunha gostaria de ter tirado". In: **História, Ciências, Saúde**: Manguinhos. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz , 5: 316-20, 1997.

- "El Diputado del Partido Autonomista, Excmo. Sr. Don Eduardo Glicério (...) preguntó: '¿Acaso el Barón de Cañabrava no es el primer perjudicado *con la rebelión de los fanáticos desalmados*? Acaso no *ocupan éstos ilegalmente tierras de su propiedad*? (p. 141).

Dep. Rocha Seabra:

- "...el Excmo. Sr. Diputado Don Rocha Seabrá dijo que era absurdo que se pidiera una intervención federal cuando su Excelencia el Gobernador Don Luis Viana había afirmado repetidamente que el Estado de Bahía estaba en condiciones de sofocar *el caso de bandidismo y locura Sebastianista que representaba Canudos*" (p. 142).

Dep. Lelis Piedades:

- "El Excmo. Sr. Diputado Don Lelis Piedades dijo que la mínima intervención *en los sucesos provocados por los desalmados de Canudos* era el hallarse ya varios meses alejado del Brasil" (p. 142).

Dep. João Seixas de Pondé:

- "Añadió el Excmo. Sr. Diputado Don João Seixas de Pondé (...) que el hecho de que el tal Galileo Gall hubiera desobedecido la orden de expulsión y apareciera un mes más tarde, muerto, junto a unos fusiles, en el interior del Estado no probaba ninguna conspiración política ni intervención de potencia extranjera alguna, sino (...) que el susodicho truhán pretendía contrabandear armas con *esos seguros compradores, llenos de dinero por sus múltiples latrocinios, que eran los fanáticos Sebastianistas de Antonio Consejero*" (p. 144).

Vê-se que as acusações dos deputados monarquistas não diferem, em linhas gerais, das dos deputados republicanos. Há uma posição comum de condenar abertamente a comunidade do Conselheiro. De ter Canudos como uma ameaça à ordem, à propriedade. Daí os adjetivos empregados contra os canudenses: "fanáticos desalmados", "locura sebastianista", etc.

Todavia, em se tratando de monarquistas, quem faz a mais firme condenação ao Conselheiro é o Barão de Canabrava. É este o analista perspicaz da situação de Canudos, interessado que está em ter de volta a sua fazenda e em manter a liderança do Partido Autonomista, que governa a Bahia.

Vejamos o que sobre o Conselheiro e seus seguidores o Barão diz em algumas passagens do romance.

Após o seu retorno da Europa, em reunião com o governador baiano Luís Viana e alguns membros do Partido Autonomista, na qual é discutido o apoio ou não à vinda de Moreira César para comandar a 3ª expedição, o Barão de Canabrava se assusta com o poder de reação de Canudos. E critica o governador:

> – La venida del Ejército Federal no me sorprende (...). A estas alturas, era inevitable. *Lo que me sorprende es lo de Canudos. ¡Dos expediciones derrotadas!* (...). No lo entiendo, Luis. *A esos locos había que dejarlos en paz o acabar con ellos a la primera*. Pero no hacer algo tan mal hecho, no dejar *que se convirtieran en un problema nacional*, no hacer un regalo así a nuestros enemigos (p. 175 – grifos nossos).

O Barão, avaliando com acuidade a situação, dizendo que os autonomistas não têm por que temer os ganhos políticos do republicano Epaminondas Gonçalves com a vinda de Moreira César, é quem decide pela vinda do Coronel. E volta a atacar os jagunços:

> – ¿Acaso no estamos interesados *en que venga* [Moreira César] *a librarnos de los ladrones de tierras, de los fanáticos que saquean haciendas y no dejan trabajar en paz a los moradores*? Y hoy mismo, también, iniciaremos una colecta que será entregada al Ejército Federal a fin de que se emplee *en la lucha contra los bandidos* (p. 178 – grifos nossos).

Quando Pajeú chega para incendiar Calumbi (segundo ele, para "purificá-la", pois, tendo Moreira César permanecido ali alguns dias, a fazenda ficou "maldita"), tem primeiro uma conversa com o Barão de Canabrava. Em certo momento da conversa, contendo-se para não parecer tão indignado, o Barão culpa o Conselheiro pela guerra:

> – *¿No se da cuenta el infeliz del Consejero de lo que está haciendo? (...). ¿No ve que las haciendas quemadas significan hambre y muerte para cientos de familias? ¿No se da cuenta que esas locuras han traído ya la guerra a Bahía*? (p. 255 – grifos nossos).

No encontro com Gall em Calumbi, o Barão, após avaliar as posições de Moreira César, de criticar o "idealismo" do Coronel, fala uma vez mais de Canudos, chamando o Conselheiro de charlatão:

> – *A esos pobres diablos de Canudos los conozco bien* – dijo [o Barão], sintiendo las manos húmedas –. *Son ignorantes, supersticiosos, y un charlatán puede hacerles creer que ha llegado el fin del mundo* (p. 258 – grifos nossos).

Num fragmento da terceira parte do romance, há um diálogo do Barão com José Bernardo Murau e Adalberto de Gumucio, seus companheiros de partido. O Barão

aqui, já tendo examinado bem os fatos, aponta os jagunços como os verdadeiros inimigos dos autonomistas e prevê uma crise econômica na Bahia se o movimento do Conselheiro não for debelado:

> – *Nuestro enemigo número uno* ya no es Epaminondas, ni ningún jacobino (...). *Son los yagunzos. La quiebra económica de Bahía. Es lo que va a ocurrir si no se pone fin a esta locura. Las tierras van a quedar inservibles y todo se está yendo al diablo. Se comen los animales, la ganadería desaparece.* Y, lo peor, una región donde la falta de brazos fue siempre un problema, va a quedar despoblada. A la gente que se marcha ahora en masa, no la vamos a traer de vuelta. *Hay que atajar de cualquier modo la ruina que está provocando Canudos* (p. 289 – grifos nossos).

Nesse fragmento o Barão faz ainda uma outra referência aos jagunços, agora reprovando-lhes as crenças, que, segundo entende, "son más fuertes que el miedo a morir" (p. 290).

Adiante, numa reunião com Epaminondas Gonçalves, o Barão, após afirmar que não entende bem o que está se passando em Canudos (com a derrota da terceira expedição militar e a morte de Moreira César), propõe a união de autonomistas e republicanos para combater os jagunços. Sugere o nome de Epaminondas para governador da Bahia. Epaminondas, indeciso, desconfiando da sugestão do antigo inimigo político mas respeitando-o como um observador atento dos fatos, quer uma explicação para Canudos. O lúcido Barão neste momento mostra que, numa ponta, está a ignorância e, na outra, a fome dos jagunços:

> – La única explicación es que a la banda de Sebastianistas se hayan sumado miles de campesinos, incluso de otras regiones (...). *Movidos por la ignorancia, por la superstición, por el hambre* (p. 356 – grifos nossos).

Por fim, no diálogo com o míope, depois que ironiza o fato de o jornalista, com a guerra, ter ficado "íntegro", o Barão volta a posicionar-se contra Canudos. Assim:

Manifestações do Barão de Canabrava contrárias a Canudos no diálogo com o Jornalista Míope (portanto, após a guerra)

- **Mantém o ódio a Canudos** (Barão de Canabrava: "– Odio todo lo que me recuerda a Canudos" - p. 362)

- **Canudos: episódio lastimável, confuso** (Barão: "– ¿Canudos? (...) Es un episodio desgraciado, turbio, confuso" - p. 365)

- **Perdas com a guerra** (Barão: "– ¿Sabe lo que me costó Canudos, no es cierto? ¿Que perdí la mitad de mis bienes? Que por Canudos me ocurrió le peor desgracia, pues, Estela... [aqui, uma referência à doença da mulher]" - p. 366)

- **A "fantasia" (ou a crença) como explicação para a força dos jagunços** (Barão: "– La credulidad de la gente, su apetito de fantasía, de ilusión (...). Había que explicar de alguna manera esa cosa inconcebible: que bandas de campesinos y de vagabundos derrotaran a tres expediciones del Ejército, que resistieran meses a las Fuerzas Armadas del país" - p. 422)

- **Conselheiro não era um "novo Cristo"** (Barão: "– ¿Qué lo angustia así? (...) ¿La sospecha de que el Consejero fuese efectivamente un nuevo Cristo, venido por segunda vez a redimir a los hombres?" - p. 426)

- **Canudos como refúgio de "malfeitores"** (Barão: "– Todos los que tenían cuentas con la justicia, con su conciencia, con Dios, encontraron gracias a Canudos un refugio" - p. 427)

- **Ajuda ao exército e, por extensão, aos jagunços** (Barão: "– Los robos de los yagunzos eran robos de robos (...). Muchas de esas vacas y cabras [que nutriam os soldados e, por causa das emboscadas, também os jagunços] eran mías. Rara vez compradas" - p. 431)

- **Canudos: "história de loucos"** (Barão: "– Historia de locos (...). El Consejero, Moreira César, Gall. Canudos enloqueció a medio mundo" - p. 465)

Chama a atenção aí o fato de o Barão associar a guerra à loucura – a história como que foi suspensa para dar vez aos atos "insanos" (para lembrarmos a leitura de Sara Castro Klaren) dos canudenses e, mesmo, dos seus repressores. Vê-se que, para o Barão, houve crendice demais, "loucos" demais no episódio. Essa linha interpretativa do Barão tem a ver com uma outra, predominante no Brasil até por volta de 1950, a qual, com base na crônica dos vencedores, associava aos vencidos imagens como as da "loucura" e do "fanatismo":

> A tecla, repisada à época, de uma loucura coletiva que se apoderara de Antônio Conselheiro e contagiara seus adeptos, interpretação que predominara [até o início, nos anos 50, de toda uma linha de estudos, dos quais merecem destaque os de José Calasans, que praticam a história oral e do cotidiano e que realçam a crônica dos vencidos], acabou por cair em descrédito. O que ali ocorrera não era da ordem do patológico, que implicaria a desagregação da vida no arraial, mas ao contrário uma 'desesperada tentativa no sentido de uma nova organização social'. O rótulo genérico de 'fanáticos' com que se definiam os prosélitos deixou de

ser empregado. E mesmo o termo tão pejorativo de "jagunços", que afinal é sinônimo de capanga e de bandido, passou a ser usado com mais cuidado.[98]

As posições do Barão acima, sem dúvida, se vinculam a essa vertente do pensamento conservador.

Após esse exame do jogo de articulações e confrontos envolvendo a visão de mundo do Conselheiro e seus seguidores, fica mais fácil analisarmos os outros pontos de vista mais significativos do romance: o de Galileu Gall, encerrando este capítulo, o dos republicanos, o dos monarquistas e o do jornalista míope, compondo o próximo.

4.3 – O PONTO DE VISTA DE GALILEU GALL

A visão de mundo de Galileu Gall (como a do Conselheiro e a do Coronel Moreira César) é maniqueísta: por um lado, o escocês faz a permanente condenação à sociedade de classes e, por outro, tem fé inabalável na Revolução.

O que Gall pensa acerca das instituições é demonstrado nas duas cartas enviadas (nos referimos às apresentadas integralmente pelo narrador) ao jornal francês *l'Étincelle de la révolte*. É aqui, sobretudo, onde estão expostas as suas idéias anarquistas. Vejamos:

Posições de Galileu Gall contrárias à sociedade de classes

[98] Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte*: vida e morte de Canudos, op. cit., p. 103-104.

1ª Carta

- "El instinto de libertad que la sociedad clasista sofoca mediante esas máquinas trituradoras que son la familia, la escuela, la religión y el Estado, guía los pasos de estos hombres [os canudenses] que, en efecto, parecen haberse rebelado, entre otras cosas, contra la institución que pretende embridar los sentimientos y los deseos" (p. 57).

- "Vosotros sabéis que el bandido es un rebelde en estado natural, un revolucionario que se ignora, y recordáis que en los días dramáticos de la *Commune*, muchos hermanos considerados delincuentes y salidos de las cárceles de la burguesía, estuvieron en la vanguardia de la lucha, hombro a hombro con los trabajadores, dando pruebas de heroísmo y generosidad" (p. 59).

- "Fray João Evangelista asegura que, al igual que la promiscuidad de sexos, se ha establecido en Canudos la promiscuidad de bienes: todo es de todos. El Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado (...) considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos, los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie" (p. 60).

2ª Carta

- "Le dije que abolir la propiedad y el dinero y establecer una comunidad de bienes, se haga en nombre de lo que sea, aún en el de abstracciones gaseosas, es algo atrevido y valioso para los desheredados del mundo, un comienzo de redención para todos" (p. 94).

- "...el Consejero ha inculcado a sus hombres que los republicanos son esclavistas. (Una manera sutil de enseñar la verdad, ¿no es cierto?, pues la explotación del hombre por los dueños del dinero, base del sistema republicano, no es menos esclavitud que la feudal.)" (p. 94).

Já as posições do anarquista favoráveis à Revolução podem ser observadas nas seguintes passagens:

Posições de Galileu Gall a favor da Revolução

1ª Carta

- "Que un grupo de explotados se ha apropiado de los bienes de un aristócrata siempre suena grato a los oídos de un revolucionario, aun cuando esos pobres sean (...) fanáticos religiosos" (p. 57).

- "...la gente de Canudos ha aprendido a unirse y desunirse libremente, siempre que hombre y mujer estén de acuerdo en hacerlo, y a despreocuparse de la paternidad de los vientres preñados, pues su conductor o guía – a quien llaman el Consejero – les ha enseñado que todos los seres son legítimos por el simple hecho de nacer. ¿No hay algo en esto que os suene familiar? ¿No es como si se materializaran allí ciertas ideas centrales de la revolución?" (p. 57).

- "Su ceguera intelectual [de Frei João Evangelista de Monte Marciano] no le permitía comprender que estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la libertad: el poder. ¿Y cuál es el poder que los oprime, que les niega el derecho a la tierra, a la cultura, a la igualdad? No es acaso la República? Y que estén armados para combatirla muestra que han acertado también con el método, el único que tienen los explotados para romper sus cadenas: la fuerza" (p. 59-60).

2ª Carta

- "Hoy puedo comunicaros un testimonio mejor sobre Canudos, el de un hombre venido de la revuelta [Pajeú], que recorre las regiones sin duda con la misión de reclutar prosélitos. Puedo, también, deciros algo emulsionante: hubo un choque armado y los yagunzos derrotaron a cien soldados que pretendían llegar a Canudos. ¿No se confirman los indicios revolucionarios? En cierto modo sí, pero de manera relativa..." (p. 92-93).

- "Un motivo de reflexión, compañeros: asegurarse que la revolución no sólo suprima la explotación del hombre por el hombre, sino, también, la de la mujer por el hombre y establezca, a la vez que la igualdad de clases, la de sexos" (p. 93).

- "¿Son estos diablos, emperadores y fetiches religiosos las piezas de una estrategia de que se vale el Consejero para lanzar a los humildes por la senda de una rebelión que (...) es acertada, pues los ha impulsado a insurgir contra la base económica, social y militar de la sociedad clasista?" (p. 95).

À visão de mundo de Galileu Gall (como, de resto, às outras que ainda analisaremos) também poderá ser aplicado o esquema que utilizamos no caso do ponto de vista do Conselheiro. Temos:

Gall identidade de sua visão de mundo com a do Conselheiro (e seus seguidores)

Gall confronto de sua visão de mundo com a dos "burgueses"

É bom adiantar que os burgueses a que Gall se refere são representados no romance sobretudo pelas lideranças do Partido Republicano Progressista e do Partido Autonomista.

O anarquista de *La guerra del fin del mundo* é um tipo. Suas posições, como já indicamos, seguem a maior parte do tempo um esquema invariável: por um lado, faz a permanente condenação à sociedade de classes e, por outro, aposta na Revolução. Como já afirmamos em outra parte, o narrador, tendo Gall como um *equivocado* em suas idéias (e assumindo, portanto, como veremos logo em seguida, o ponto de vista do autor implícito), freqüentemente ridiculariza as posições do anarquista. Diferentemente do que ocorre em relação às posições do Barão de Canabrava, o narrador (irônico)[99] desqualifica não só as idéias de Gall, mas ainda a de outros "fanáticos" como o Conselheiro e o Coronel Moreira César (e torna até mesmo cômica, em certos momentos, a figura do jornalista míope).

Vejamos o primeiro tópico do esquema acima:

[99] A ironia do narrador decorre da sua posição muito próxima à do autor. Vargas Llosa faz uma condenação aberta aos "fanatismos" da América Latina e chega a considerar a Guerra de Canudos, como veremos mais detalhadamente adiante, um "absurdo". O narrador de *La guerra del fin del mundo* adota perspectiva parecida – daí fazer sobretudo do Conselheiro, de Moreira César e de Gall, que representam no romance diferentes tipos de "fanatismos", personagens caricatos. Por outro lado, talvez seja certo afirmar que no romance Vargas Llosa faz paródia, com as prédicas do Conselheiro, do discurso messiânico; com as teses políticas de Moreira César, do discurso republicano; e com as idéias de Gall, do discurso da esquerda revolucionária. Linda Hutcheon lembra que "o texto 'alvo' da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado" e que, efetivamente, há uma "tendência da literatura para parodiar o discurso não literário". A ensaísta observa ainda que "o notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador". Daí, conforme entende, a parodia ser uma "forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado"; ser, enfim, uma "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (cf. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, p. 17 e 28). Parece ser esta a atitude de Vargas Llosa frente aos discursos "fanáticos" em *La guerra del fin del mundo*.

Gall identidade de sua visão de mundo com a do Conselheiro (e seus seguidores)

As posições do anarquista a favor de Antônio Conselheiro e seus adeptos constam sobretudo das cartas que envia ao *l'Étincelle de la révolte*. Vimos que, segundo a ótica do anarquista, há vários pontos "positivos" na comunidade do Conselheiro, os quais o levam a acreditar que em Canudos foi plantada a semente do comunismo.

Vejamos mais algumas passagens do romance que mostram a identificação de Gall com os canudenses. O objetivo agora é sobretudo examinar alguns elementos que indicam a posição (irônica) do narrador em relação às idéias do anarquista.

Na segunda referência que faz a Gall (no quarto fragmento da primeira parte do romance), o narrador chama o anarquista de "combatiente de la libertad" (p. 25). Já se nota aqui o tom irônico em relação à conduta do personagem, uma vez que será justamente a natureza do "combate" de Gall (no qual ocorre um desencontro entre o *ideal* e o *real*) que o narrador irá freqüentemente desqualificar. Nesse momento, num flashback, o narrador sumaria a infância e a juventude do escocês, mostrando-lhe a formação (antes de fazer medicina – não completou os estudos –, foi muito influenciado pelas idéias anarquistas do pai, adepto do anatomista, físico e fundador da frenologia Franz Joseph Gall); faz alusão à prisão e fuga dele na França (onde Galileu terminou adotando o sobrenome Gall); revela o início de sua atividade como colaborador do jornal de Lyon *l'Étincelle de la révolte*. Informa ainda que foi a "vocación aventurera" que fez o anarquista percorrer países e continentes até chegar ao Brasil, vítima de um naufrágio na costa baiana.

Note-se aí a avaliação negativa do narrador, que, ao iniciar a caracterização do personagem, vai logo batizando de "aventureiras" as ações deste (a posterior atuação de Gall em defesa de Canudos, a sua tentativa de chegar ao cenário da guerra, continuará sendo uma "aventura" aos olhos do narrador).

Aliás, indagado sobre o "aventureiro escocês" do seu livro, Vargas Llosa chamou-o, como já nos referimos em outro capítulo, de "fabulador consciente" que tem uma "visão irreal sobre a América Latina".[100]

Ou seja, já se nota nesse depoimento a intenção do romancista de fazer de Gall uma caricatura, de torná-lo um "forasteiro" (como ele também o chama) equivocado nas suas idéias. Daí, repita-se, o narrador vargasllosiano desqualificá-las com freqüência, tornando o personagem risível.

Vejamos uma cena do romance em que o narrador (a maior parte do tempo, é bom observar, ele descreve com objetividade as ações, os pensamentos e os diálogos de Gall) termina, ao empregar certas expressões e alguns adjetivos, depondo contra o anarquista.

Gall segue com Jurema e os cirqueiros na direção de Canudos. Param para pernoitar e o anarquista, deitado na lona ao lado da mulher de Rufino, olhando as estrelas, sonha acordado:

> Sería estúpido acabar en este páramo, sin haber visto Canudos. Podía ser algo primitivo, ingenuo, contaminado de superstición, pero no había duda: era también algo distinto. Una ciudadela libertaria, sin dinero, sin amos, sin policías, sin curas, sin banqueros, sin hacendados, un mundo construido con la fe y la sangre de los pobres más pobres. Si duraba, lo demás vendría solo: los prejuicios religiosos, el espejismo del más allá, se marchitarían por obsoletos e inservibles. Cundiría el ejemplo, habría otros Canudos y quién sabe... (p. 237).

[100] Cf. SETTI, op. cit., p. 51.

Em seguida, o anarquista, após recordar momentos em que esteve preso e enfermo em Barcelona (escrevera à época um artigo sobre a doença na sociedade de classes intitulado "Contra la opresión de la enfermedad"), percebe que Jurema o observa. Dirige-se então a ela, fazendo um comentário inesperado sobre a derrota da expedição do Major Febrônio de Brito:

> – Hubiera dado cualquier cosa por estar con ellos cuando derrotaron a Febronio de Brito – susurró [Gall], *como si dijera palabras de amor* –. Me he pasado la vida luchando y sólo he visto traiciones, divisiones y derrotas en nuestro campo. Me hubiera gustado ver una victoria, aunque fuera una vez. Saber qué se siente, cómo es, cómo huele una victoria nuestra (p. 237-38).

Note-se a interferência do narrador na cena (os grifos são nossos). Ao acentuar que Gall sussurrou como se estivesse dizendo "palavras de amor", o narrador sugere que o anarquista, desejando intensamente combater em Canudos ao lado dos jagunços, é um apaixonado. Ora, não esqueçamos que Gall é, aos olhos do próprio Vargas Llosa, um "fabulador", um "forasteiro" (também no sentido metafórico). Para o narrador (e na esteira do autor implícito), o anarquista é um equivocado – o que ele pensa não tem base na realidade. Portanto, o sentido de paixão aí é negativo, remetendo ao de obsessão, de cegueira.

À frente, há uma função do circo para alguns sertanejos ("esqueletos humanos, de edad y sexo indefinibles", como afirma o narrador)". Os sertanejos ficam admirados com a função: "Los vecinos y enfermos de San Antonio miraban, graves o risueños, moviendo las cabezas en signo de aprobación y a veces aplaudiendo. Algunos se volvían a espiar a Gall y a Jurema, como preguntándose a qué hora actuarían" (p. 241). Feita essa descrição da reação dos espectadores diante dos artistas do circo, o narrador diz, referindo-se a Gall: "El revolucionario los observaba, *fascinado*..." (grifo nosso). O anarquista fica "fascinado" vendo não a função do circo, mas os sertanejos

paupérrimos. Note-se que o "fascínio" do anarquista é atribuído *pelo* narrador -- que nesse momento (como em vários outros) trabalha na caracterização do "fanatismo" de Gall, de suas idéias equivocadas. E o mais interessante é que, momentos antes, diante dos mesmos sertanejos, Gall tivera um raciocínio com sentido totalmente diverso: "No dan la impresión de agonizantes (...), sino de haber muerto hace tiempo". Ou seja, de uma avaliação objetiva, até mesmo crítica, o anarquista passa para um súbito arrebatamento. Credite-se, repetindo, à leitura do narrador o fascínio/excitação de Gall diante de cena tão crua.

Ainda na cena, Jurema, sentindo repulsa pelos sertanejos – já que muitos tinham "los brazos y las piernas comidos por gangrenas" –, quer afastar-se. Gall segura-a pelo braço:

> – Míralos, míralos – dijo *con fiebre*, con indignación –. Mira a las mujeres. Eran jóvenes, fuertes, bonitas. ¿Quién las volvió así? ¿Dios? Los canallas, los malvados, los ricos, los sanos, los egoístas, los poderosos (p. 241 – grifos nossos).

Após essa fala do personagem (com a indicação de que, em situação tão corriqueira, de um simples ajuntamento de sertanejos, Gall se manifestou "con fiebre"), há uma outra sutil intrusão do narrador, que afirma, ainda sobre o anarquista: "Tenía una expresión *exaltada*, *enfervorecida* (...)" (grifos nossos). Note-se que no emprego de certos adjetivos o narrador de alguma forma se trai – ou melhor, revela a sua distância em relação às posições "fanáticas" do revolucionário. Distância estabelecida pelo tom levemente irônico de algumas de suas asserções.

Todavia, é na construção dos diálogos de determinadas cenas que o narrador mais desqualifica as idéias de Gall. São diálogos em que, para cada fala de Gall, há uma outra que a refuta e que a ironiza. Por exemplo, nessa mesma cena de que tratávamos (o momento em que Gall segue pelo sertão com os componentes do circo),

a forma como o narrador arranja as falas dos personagens em alguns diálogos termina depondo contra a visão de mundo do anarquista. Nesses diálogos há como que uma coincidência de tons – as falas dos interlocutores de Gall têm um tom irônico parecido com o da voz do narrador, *reforçando o sentido desta última*. Vejamos alguns exemplos disso.

Gall, num final de tarde, após um dia de caminhada com os cirqueiros, conversa com o Anão e Jurema:

> – ¿Por qué viniste? – murmuró el Enano –. ¿No te asusta morir fuera de tu patria? Aquí no tienes familia, amigos, nadie se acordará de ti.
>
> – Ustedes son mi familia – dijo Gall –. Y también los yagunzos.
>
> – *No eres santo, no rezas, no hablas de Dios* – dijo el Enano –. *¿Por qué esa terquedad con Canudos*? (p. 239 – grifos nossos)

Note-se que Gall é de fato um "estrangeiro" em relação aos valores dos sertanejos. O Anão, percebendo isso, inicialmente ironiza o anarquista, ao afirmar que ele não é "santo" (para ter tanto interesse por Canudos). Em seguida, empregando o substantivo "terquedad" (teimosia) na sua pergunta, de certo modo despreza a opção do anarquista.

O diálogo prossegue:

> – Yo no podría vivir entre otras gentes – dijo Jurema –. No tener patria es ser huérfano.
>
> – Un día desaparecerá la palabra patria – replicó al instante Galileo –. La gente mirará hacia atrás, hacia nosotros, encerrados en fronteras, entrematándonos por rayas en los mapas, y dirán: qué estúpidos fueron.

> El Enano y Jurema se miraron y Gall sintió que pensaban que el estúpido era él. Masticaban y escupían [raízes, para aliviar a sede], haciendo a veces ascos.
>
> – *¿Tú crees lo que dijo el apóstol de Algodones?* – preguntó el Enano –. *Que un día habrá un mundo sin maldad, sin enfermedades...* (p. 239 – grifos nossos)

"Apóstol de Algodones" aí se refere a um velho que liderava um grupo de peregrinos e que Gall com os cirqueiros haviam encontrado no caminho (em Algodões). Esse apóstolo dissera, entre outras coisas, que, ao final da guerra de Canudos, e com a derrota do exército, desapareceriam a miséria, a doença e a fealdade. Tocara no Anão e afirmara que ele se tornaria "alto e formoso". Portanto, as reticências aí da fala do Anão ocultam algo mais que o apóstolo assegurara (que o exército seria derrotado e que ele, Anão, ficaria "alto e formoso"). Há aí, portanto, uma desconfiança do Anão em relação às prédicas do velho – desconfiança que ele também demonstra ter em relação às idéias do anarquista. O que está claro no fato de o Anão, na sua pergunta, fazer uma associação do que o velho afirmara com o que Gall "crê".

No desfecho da cena, temos um exemplo marcante desse choque entre a fala de Gall e a de um interlocutor. Trata-se do momento em que o anarquista faz um discurso eufórico para os mesmos sertanejos que assistem à função do circo. O anarquista, entre outras coisas, conclama-os para a luta, para a ação revolucionária. A fala da Barbuda, rebatendo a de Gall, se distingue, além da praticidade, pela ironia (o que portanto a aproxima do tom da voz do narrador).

Gall brada aos sertanejos:

> – No perdáis el valor, hermanos, no sucumbáis a la desesperación. No estáis pudriéndoos en vida porque lo haya decidido un fantasma escondido tras las nubes, sino porque la sociedad está mal hecha. Estáis así porque no coméis, porque no tenéis médicos ni medicinas, porque nadie se ocupa de vosotros, porque sois pobres. Vuestro mal se llama

> injusticia, abuso, explotación. No os resignéis, hermanos. Desde el fondo de vuestra desgracia, rebelaos, como vuestros hermanos de Canudos. Ocupad las tierras, las casas, apoderaos de los bienes de aquellos que se apoderaron de vuestra juventud, que os robaron vuestra salud, vuestra humanidad...

A Barbuda (a função do circo ali tinha como objetivo conseguir algum alimento para a caravana), interrompe o anarquista, irritada:

> – ¡Estúpido! ¡Estúpido! ¡Nadie te entiende! ¡Los estás poniendo tristes, los estás aburriendo, no nos darán de comer! ¡Tócales las cabezas, diles el futuro, algo que los alegre! (p. 242)

Aí, portanto, o choque de duas posições – de um lado, a "fantasiosa", de Gall; de outro, a "realista", da Barbuda. A segunda refuta a primeira. E mais: ironiza-a (como o narrador).

Outros exemplos desse confronto de posições estão em alguns diálogos de Gall com Epaminondas Gonçalves e sobretudo com o Barão de Canabrava. Assim:

Gall confronto de sua visão de mundo com a dos "burgueses"

Como dizíamos, os "burgueses" são, aos olhos do anarquista, sobretudo os integrantes do Partido Republicano Progressista e os do Partido Autonomista (porque lideram a política baiana e são abertamente contrários aos canudenses). Nos diálogos de Gall com Epaminondas Gonçalves (Partido Republicano Progressista) e com o Barão de Canabrava (Partido Autonomista) há, uma vez mais, uma aproximação das falas dos interlocutores do anarquista (principalmente as do Barão de Canabrava) com

o tom irônico da voz do narrador. Aqui, para cada proposição do anarquista, há uma que a rebate, desqualificando-a. Vejamos.

Gall, logo no segundo fragmento do romance, segue para o *Jornal de Notícias* a fim de pôr um anúncio convocando os "amantes da justiça" para um ato de "solidariedade" a Canudos. Depois que lê o anúncio que Gall deseja publicar, Epaminondas diz, ainda com o papel na mão: "– ¿Usted pretende que publiquemos *esto*?" (p. 19 – grifo nosso). Note-se o desdém com que o proprietário do jornal republicano trata o texto do anarquista. Epaminondas, na dúvida "entre reírse o enojarse", volta a ler em voz alta o anúncio:

> – "Se convoca a los amantes de la justicia a un acto público de solidaridad con los idealistas de Canudos y con todos los rebeldes del mundo, en la Plaza de la Libertad, el 4 de octubre, a las seis de la tarde" -- lee [Epaminondas], despacio –. ¿Se puede saber quién convoca este mitin? (p. 19)

Epaminondas atenta bem nas palavras do anarquista (faz com lentidão a leitura do anúncio) para, afinal, desqualificá-las:

> – ¿Sabe usted lo que han hecho ésos, allá en Canudos? – murmura Epaminondas Gonçalves, golpeando el escritorio –. Ocupar una tierra ajena y *vivir en promiscuidad, como los animales* (p. 19 – grifos nossos).

A associação que Epaminondas faz dos canudenses com a "promiscuidade" dos animais, desqualificando a comunidade do Conselheiro e, repita-se, a convocação de Gall para o ato público, diz bem da visão de mundo do proprietário do *Jornal de Notícias*. Perguntado se não vai mesmo publicar o anúncio, Epaminondas responde ao anarquista (com desdém): "– Imposible, señor". Depois que Gall deixa o jornal,

Epaminondas pergunta (mais uma vez com desdém) ao jornalista míope se este sabe quem é "ese tipo". O jornalista (com o mesmo menosprezo do outro) responde: "– Galileo Gall (...). Un escocés que anda pidiendo permiso a la gente de Bahía para tocarles la cabeza".

Todavia, aquele que desqualifica mais abertamente as concepções de Gall é o Barão de Canabrava. Na cena em que Gall se encontra em Calumbi, há um diálogo, após a saída de Pajeú (que viera avisar ao Barão que ia incendiar a fazenda), que ilustra bem a visão do Barão em relação às posições políticas do escocês.

Nessa cena o narrador diz, inicialmente, que o Barão examinava o anarquista diante dele como se fosse "un entomólogo fascinado por una especie rara" (p. 253). Note-se a ironia do narrador ao comparar o anarquista com um inseto raro. A comparação do narrador depõe contra o anarquista e se aproxima da apreciação negativa que o Barão faz, nessa mesma cena, das concepções de Pajeú e do próprio Galileu Gall. Depois de dizer a Pajeú que, com seus roubos e assassinatos, o jagunço já tinha feito "tantos estragos en esta tierra como la sequía", o Barão obtém como resposta: "– Fueron otros tiempos (...). En mi vida hay pecados de los que tendré que dar cuenta. Ahora ya no sirvo al Can sino al Padre" (p. 254). O narrador então observa que o Barão "reconoció ese tono: era el de los predicadores capuchinos de las Santas Misiones, el de los santones ambulantes que llegaban a Monte Santo, el de Moreira César, el de Galileo Gall". Portanto, num só movimento, o narrador revela o que o Barão pensa acerca de Pajeú, Moreira César e Gall – estes são, para o fazendeiro (e para o próprio narrador), "fanáticos". Têm as suas idéias como "religião".

Na cena, logo depois que Rufino é impedido de entrar em Calumbi pelos capangas do Barão (ele queria que o fazendeiro lhe entregasse Gall para poder vingar a violação de Jurema), há o seguinte diálogo do anarquista com o Barão no escritório da fazenda:

– ¿Hubiera mandado matar a Rufino? – preguntó Galileo, en inglés –. ¿Si insistía en entrar, si se ponía insolente? Sí, estoy seguro, lo hubiera mandado matar.

– No se mata a los muertos, señor Gall – dijo el Barón –. Rufino está muerto. Lo mató usted, cuando le robó a Jurema. Mandándolo matar le hubiera hecho un favor, lo hubiera librado de la angustia de la deshonra. No existe peor suplicio para un sertanero (p. 253).

Percebe-se, primeiro, que o anarquista tem – certamente como um produto de sua ideologia – o Barão como um indivíduo violento ("Sí, estoy seguro, lo hubiera mandado matar"). O Barão, por sua vez, fica a reprovar o ato de Gall (o de ter violentado a mulher de Rufino). A leitura que faz o Barão (e Rufino, sobretudo) do ato de Gall contraria a do próprio anarquista, evidentemente, por uma questão de princípio. O Barão – como fica claro nas suas palavras acima – tem Rufino como alguém "morto" moralmente, solidarizando-se com ele (porque "no existe peor suplicio para un sertanero"). O anarquista, pelo contrário, como revela nos momentos decisivos da sua luta com Rufino, acredita que o rastreador é um "ciego", "egoísta" e "traidor" de sua classe. Acredita ainda que Rufino é um "insensato", já que "el honor de los hombres no está en sus caras ni en el coño de las mujeres" (p. 300). Portanto, a posição do Barão, de adesão (sentimental) à perspectiva moral de Rufino, entra em choque outra vez com as concepções de Gall.

Ainda na cena, há a chegada de Pajéu para avisar que vai incendiar a fazenda e, logo em seguida, a saída de Gall do escritório para que o Barão possa atender o jagunço. Depois que Pajeú se vai, é retomado o diálogo do Barão com o anarquista (que se encontra ali por ter sido capturado pelos capangas do fazendeiro). Eles passam a falar do Coronel Moreira César:

– ¿Un idealista? – lo sorprendió la voz de Gall –. ¿Un hombre del que se dicen tantas atrocidades?

(...)

> – ¿Le parece raro que el Coronel sea un idealista? – repuso [o Barão], en inglés –. Lo es, sin duda alguna. No le interesan el dinero, ni los honores y acaso ni siquiera el poder para él. Lo mueven cosas abstractas: un nacionalismo enfermizo, la idolatría del progreso técnico, la creencia de que sólo el Ejército puede poner orden y salvar a este país del caos y de la corrupción. Un idealista a la manera de Robespierre... (p. 257)

Note-se que Gall tem Moreira César como um indivíduo prático, decidido. O Barão, por sua vez, vê o Coronel apenas como um idealista que, exatamente por ser um idealista – como ele mesmo, Barão, irá acrescentar logo depois –, "es implacable cuando quiere materializar sus sueños". Portanto, mais uma vez o Barão e Gall pensam de forma diferente. O primeiro considera os atos de Moreira César e o que está por trás deles – o idealismo. O segundo considera os atos em si, as "atrocidades" do Coronel.

Há um momento em que a Baronesa Estela participa da conversa. Participa para também se opor a Gall (que implora ao Barão que o libere para poder ir a Canudos):

> – Déjeme partir a Canudos – repitió Gall.
>
> – Pero ¿para qué? – exclamó la Baronesa –. Los yagunzos lo matarán, creyéndolo enemigo. ¿No dice usted que es ateo, anarquista? ¿Qué tiene que ver con Canudos?
>
> – Los yagunzos y yo coincidimos en muchas cosas, señora, aunque ellos no lo sepan – dijo Gall. Hizo una pausa y preguntó: – ¿Podré partir?

A Baronesa, na mesma direção interpretativa do Barão, vê Canudos como uma comunidade de fanáticos religiosos na qual não cabe um revolucionário com os atributos do anarquista. Gall, por sua vez, e fiel à sua linha de raciocínio, entende que na comunidade do Conselheiro a "chama" da revolução já foi acesa (o anarquista,

quando, perseguido por Rufino, é salvo de um buraco por alguns jagunços, avalia que devido a estes últimos "había renacido un fuego que el opresor creía haber extinguido en el mundo" – p. 302). Daí haver pontos de contato entre as suas concepções e as dos jagunços. O anarquista uma vez mais fica só com as suas idéias.

Não encontrando qualquer apoio em seus interlocutores, diríamos que Gall é o personagem mais solitário do romance (nem mesmo o jornalista míope tem a solidão do anarquista).

Gall é enfim liberado pelo Barão. Segue para morrer lutando com Rufino.

5.

Os Donos do Chão

O ponto de vista dos republicanos, o dos monarquistas e o do jornalista míope

Dois dos pontos de vista de *La guerra del fin del mundo* que abordaremos agora – o dos republicanos e o dos monarquistas – conflitam, como é fácil perceber, com os analisados no capítulo anterior. Entre a denúncia (por uma questão profissional) e a adesão (em certo sentido) a Canudos, o jornalista míope se insere neste outro bloco como um caso à parte.

Na segunda parte do romance, há a cena do encontro de Epaminondas Gonçalves com o jornalista míope, a leitura que este faz do artigo que produz sobre a sessão da Assembléia baiana tratando de Canudos. A segunda parte é composta de 3 fragmentos: no primeiro, o míope, após redigi-lo, mostra o artigo a Epaminondas, que lhe pede que o leia; no segundo, há a leitura do artigo (reproduzido na forma que ele será estampado no *Jornal de Notícias*); no último, Epaminondas felicita o jornalista pelo texto (é ainda o momento em que o míope pede a Epaminondas para deixá-lo seguir com a terceira expedição a Canudos). O tempo aqui é linear e o espaço é a redação do *Jornal de Notícias*. Em relação às demais partes do romance, a segunda é bem menor – e fica no intervalo que vai das duas primeiras expedições (comandadas, respectivamente, pelo Tenente Pires Ferreira e pelo Major Febrônio de Brito) à terceira (liderada pelo Coronel Moreira César). Ela engata a primeira com a terceira parte, permitindo avançar o tempo. Nela sobressai o ponto de vista dos republicanos – mas ficamos sabendo também (pelo próprio artigo do jornalista) do que pensam os monarquistas em relação Canudos (e ficamos sabendo ainda, no diálogo do terceiro fragmento, da suposta posição "neutra" do jornalista, que diz não ter interesse pela política). Assim, nessa segunda parte, ficam bem delineados os pontos de vista dos *Donos do chão*.

Como na terceira e quarta partes intercalam-se os vários pontos de vista do romance, aproveitemos para descrevê-las (a primeira parte vimos no capítulo anterior). Na terceira são 35 fragmentos que tratam, respectivamente, da terceira expedição, da trajetória de Gall pelo sertão acompanhado do circo e de Jurema, da comunidade do Conselheiro (sua resistência ao exército), da tentativa de Rufino de vingar-se de Gall

(os dois terminam morrendo em luta corporal) e de várias facetas do Barão de Canabrava. O espaço aqui é basicamente o sertão e há de novo flashbacks isolados em fragmentos (mas bem mais próximos dos eventos do presente). São caracterizados nessa parte dois dos principais personagens do romance – o Coronel Moreira César (que morre ao final dela) e o Barão de Canabrava. Novamente, como na primeira parte, temos um mosaico de eventos.

A quarta e última parte é formada por 24 fragmentos tratando, respectivamente, do diálogo do Barão de Canabrava com o jornalista míope, da resistência e destruição de Canudos, do jornalista míope ainda na guerra com Jurema e o Anão e de aspectos da quarta expedição. São, como na primeira e terceira partes, histórias paralelas, com três perspectivas se destacando agora – a posição "ética" (de resgate da "verdade" dos fatos) do jornalista míope, a dos canudenses e a do exército (os preparativos dos dois lados e, em seguida, o confronto final). O espaço principal nos vários fragmentos é o sertão e a ordem temporal é parecida com a da terceira parte (os flashbacks isolados em fragmentos e bem mais próximos dos eventos do presente do que na primeira parte) – com a diferença de que há uma antecipação brusca, a do diálogo, já após a guerra, do Barão com o jornalista míope.

Essa descrição, permitindo localizar os eventos do romance, refresca-nos a memória.

5.1 – O PONTO DE VISTA DOS REPUBLICANOS

O esquema para as posições dos republicanos é o seguinte:

republicanos identidade (em parte) de sua visão de mundo com a dos monarquistas

republicanos confronto de sua visão de mundo com a do Conselheiro (com seus seguidores) e a de Galileu Gall

A visão de mundo dos republicanos em parte conflita com a dos monarquistas porque há uma luta pelo poder na Bahia envolvendo o Partido Republicano Progressista e o Partido Autonomista. Todavia, as duas facções representam a elite baiana – e, no final das contas, mesmo com leituras diferentes dos fatos, se ajustam, unem-se para enfrentar o inimigo comum: Canudos. Inimigo que, virando capital político nessa disputa, as duas facções ajudam a fabricar, a transformá-lo em ameaça à sociedade.[101] Vargas Llosa soube explorar essa intriga no romance, o jogo de interesses entre os dois partidos, o qual retrata bem o chão histórico.

[101] A historiadora Consuelo Novais Sampaio afirma que, no que diz respeito a Canudos, houve um "medo construído" pela elite numa disputa "pelo poder político no interior de uma mesma classe social". Ela esclarece: "...o medo relativo a Canudos foi um medo diferente de todos os medos que as populações sertanejas estavam acostumadas a viver – o medo das secas prolongadas, das doenças de toda espécie, das arbitrariedades da força policial, das punições da Igreja Católica, das perseguições políticas, das devastações do banditismo etc. Por haverem desenvolvido mecanismos para administrar esses diversos medos, a eles chamamos *medo costumeiro*. O medo que destruiu Canudos foi um medo diferente. Em contraste com esses medos, foi um *medo construído*, não só pelas facções políticas em luta mas, principalmente, pela Igreja Católica e pelo Exército. A imprensa (grande e pequena) encarregou-se de recriar e de espalhar esse medo que, de boca em boca, foi impregnando os brasileiros, até atingir o paroxismo da perversidade, após a fragorosa derrota da terceira expedição militar. Por ser este ensaio ["Canudos: a construção do medo"] um corte vertical no fenômeno Canudos, pretendendo atingir as articulações políticas, não nos referiremos à fonte primeira desse medo – a Igreja Católica – nem aos responsáveis diretos pela eliminação do povoado – a Presidência da República e o Exército Nacional, através das ordens de destruição total e das lâminas afiadas de espadas e baionetas. Ao contrário do que ocorreu nas revoluções estudadas por aqueles renomados historiadores franceses [George Lefèvre e Jean Delumeau], as quais promoveram mudanças estruturais e imprimiram avanços no processo histórico, o medo que destruiu Canudos não surgiu das camadas populares nem impediu o progresso. O medo de Canudos foi um *medo construído* pelos de cima, com o propósito de enfraquecer e mesmo aniquilar forças adversárias, numa cruenta disputa pelo poder político no interior de uma mesma classe social. No final da guerra sangrenta, o medo provocou estupor, impôs uma trégua na disputa entre as facções políticas rivais e no confronto entre o *militarismo*, dominante nos primeiros anos da República, e o *civilismo*, que procurava se impor. Quando se dissipou, teve um efeito paralisante e mesmo retrógrado. O *status quo* foi preservado e as camadas populares da sociedade foram contidas...". Cf. SAMPAIO, Consuelo Novais. "Canudos: a construção do medo". In: *Canudos*: cartas para o Barão (org. Consuelo Novais Sampaio). São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado, 1999, p. 32-33.

A disputa pelo poder político baiano (as acusações mútuas na Assembléia envolvendo deputados do Partido Republicano Progressista e do Partido Autonomista, as quais constam do artigo do *Jornal de Notícias* que está na segunda parte do romance) se insere, como dizíamos, e também é fácil perceber, no contexto de uma mesma classe social. Como exemplos dessa disputa, temos: o Partido Republicano Progressista, através de seu presidente, o deputado Epaminondas Gonçalves, acusa o governador baiano Luís Viana e os grupos ligados ao Barão de Canabrava (todos membros do Partido Autonomista) de haver "atizado y armado la rebelión de Canudos, con ayuda de Inglaterra a fin de producir la caída de la República y la restauración de la monarquía"; o deputado, por isso, exige a intervenção do Governo Federal na Bahia para debelar a "conjura sediciosa de la sangre azul nativa y la codicia albiónica contra la soberanía del Brasil". Os republicanos acham ainda que essa conjuração "amenaza la esencia misma de la nacionalidad brasileña" e querem que Moreira César "venga y salve a la República" (Moreira César que, para eles, é um "héroe del Ejército brasileño, aniquilador de la sublevación monárquica de Santa Catalina y colaborador eximio del Mariscal Floriano Peixoto") (p. 140).

Os monarquistas rebatem as acusações. Adalberto de Gumúcio, Vice-Presidente do Partido Autonomista, diz na sessão da Assembléia – segundo ainda o artigo do *Jornal de Notícias* – que é "una infamia sugerir siquiera que alguien como el Barón de Cañabrava, prohombre bahiano gracias a quien este Estado [obteve] carreteras, ferrocarriles, puentes, hospitales de Beneficencia, escuelas y multitud de obras públicas, [possa] ser acusado (...) de conspirar contra la soberanía brasileña". O deputado Eduardo Glicério, por sua vez, diz que "los Republicanos, en sus ansias de poder inventan guiñolescas conspiraciones de espías carbonizados [a referência aqui é a Galileu Gall, supostamente encontrado morto na caatinga, em Ipupiará] y de cabelleras albinas que son el hazmerreír de la gente sensata de Bahía". Glicério, enfim, pergunta aos republicanos: "¿Acaso el Barón de Cañabrava no es el primer perjudicado con la rebelión de los fanáticos desalmados?" (um deputado republicano ainda diz,

provocativo, que desconfia se as terras do Barão foram mesmo "usurpadas" ou "emprestadas" aos jagunços) (p. 140-41).[102]

E por aí vai o tom do debate, a disputa entre os dois partidos.

Por outro lado, esses discursos dos deputados do Partido Republicano Progressista e do Partido Autonomista (que ocorrem na Assembléia logo após a derrota da segunda expedição militar, a do Major Febrônio de Brito), mostram que, no fundo, há mesmo preocupação. Que interessa às duas facções reunir forças para combater os rebelados. Por trás das acusações mútuas, do embate pelo poder político local, a ameaça – Conselheiro e seus seguidores.

Vejamos algumas expressões, tiradas dos discursos dos deputados na Assembléia baiana, que confirmam a posição comum de republicanos e monarquistas contra Canudos. Afinal, o receio de as fazendas serem "destruídas" pelos jagunços foi um importante "elemento aglutinador" da elite baiana[103] – algo que está muito bem colocado no romance. Temos (os grifos no interior das citações são nossos):

Deputados republicanos	***Deputados monarquistas***
(Epaminondas Gonçalves, Eliseu de Roque, etc.)	**(Adalberto de Gumúcio, Eduardo Glicério, etc.)**

[102] Para Consuelo Novais, houve dois ingredientes básicos do "medo construído" pelas elites em relação a Canudos. São eles: o "fantasma da restauração monárquica" e o "fantasma das fazendas destruídas". O primeiro "serviu mais a interesses políticos na esfera federal"; o segundo "manifestou-se na região onde a guerra teve lugar" (cf.. SAMPAIO, Consuelo Novais, op. cit., p. 34-35). Note–se que isso está muito bem posto no romance: aí no discurso dos republicanos vemos que estes acusam os monarquistas de haver "atizado y armado la rebelión de Canudos, con ayuda de Inglaterra a fin de producir la caída de la República y la restauración de la monarquía"; já no discurso dos monarquistas diz-se que o Barão de Canabrava, por ter tido as terras invadidas, "es el primer perjudicado con la rebelión de los fanáticos desalmados".

[103] SAMPAIO, Consuelo Novais, op. cit., p. 35.

- [Acusam os autonomistas] de haber atizado y armado *la rebelión de Canudos*, con ayuda de Inglaterra, a fin de producir la caída de la República y la restauración de la monarquía (p. 140)

- [Afirmam que o Barão de Canabrava – apontado pelos republicanos como o mentor intelectual da rebelião de Canudos – não pode ser acusado de] *conspirar contra la soberanía brasileña* (p. 141)

- [Exigem] intervención inmediata del Gobierno Federal en el Estado de Bahía para sofocar [a] *conjura sediciosa de la sangre azul nativa y la codicia albiónica contra la soberanía del Brasil* (p. 140)

- [Argumentam que o Barão de Canabrava é o primeiro prejudicado] *con la rebelión de los fanáticos desalmados* (p. 141)

- [Denunciam que há uma conjuração] *que amenaza la esencia misma de la nacionalidad brasileña* (p. 140)

- [Dizem que o Estado da Bahia tem condições de] *sofocar el caso de bandidismo y locura Sebastianista que* [representa] *Canudos* (p. 142)

- [Lembram que houve sangue de soldados derramado] en Uauá y en el Cambaio *por Sebastianistas degenerados* (p. 141)

- [Asseguram que o Barão de Canabrava não interveio] *en los sucesos provocados por los desalmados de Canudos* (p. 142)

- [Condenam] *los rebeldes* [por terem dizimado] *ya dos expediciones militares en los sertones* (p. 142)

- [Decidem que vão receber o Barão de Canabrava – que desembarcará na Bahia, vindo da Europa – a fim de, dando-lhe uma recepção calorosa, promover um] desagravio contra los infundios de quienes [pretende] asociar su nombre y el de su Partido y el de las autoridades de Bahía *con los lamentables sucesos de bandidismo y degeneración moral de Canudos* (p. 143)

- [Querem uma discussão a respeito do] cargamento de armas inglesas [e do] agente inglês Gall enviado por la

corona britânica *para asesorar a los rebeldes en sus*

protervos intentos (p. 143)

etc.

A disputa entre as duas facções é, sem dúvida, um dos momentos mais ricos do romance de Vargas Llosa. O escritor, com efeito, não simplifica esse embate – mas descreve-o de forma a retratar com propriedade os costumes políticos de nossa sociedade. Vargas Llosa torna complexa essa disputa pelo poder político na Bahia, os personagens envolvidos nela (o que é bem mais rico do que o tipo de representação que ele faz, por exemplo, do anarquismo de Gall e do republicanismo de Moreira César).

Exemplo expressivo do que acabamos de dizer é a cena em que o (astucioso) Barão de Canabrava, sentindo, com a morte de Moreira César, que as coisas desandam, que os jagunços estão bem armados, dispostos a manter a sua resistência, se encontra com Epaminondas Gonçalves para fazer um acordo. É bom lembrar que o Barão é o principal líder do Partido Autonomista e Epaminondas, o presidente do Partido Republicano Progressista. Como Canudos tornou-se uma "ameaça" ainda maior, a saída é uma união de forças das duas facções para combater os jagunços. O Barão (e aí, mais uma vez, a sua "lucidez") é quem primeiro percebe o quanto, nesse momento, essa união de forças é extremamente necessária para garantir a sobrevivência política das duas facções na Bahia (que, com os fatos, poderá inclusive sofrer uma intervenção do governo federal).

O encontro do Barão de Canabrava com Epaminondas Gonçalves em Calumbi é descrito com riqueza de detalhes, sendo que os diálogos são reveladores da visão de mundo, da natureza dos dois políticos (sobretudo da do Barão). Inicialmente, Epaminondas fica deslocado no escritório da fazenda ("en el que nunca había puesto

los pies"), aguardando o Barão. Passa a verificar "un mapa antiguo, en le que alcanzó a leer escrito en letras cardenalicias el nombre de Calumbí" (p. 352). O Barão entra no escritório, cumprimenta o adversário político. Já revela habilidade ao dizer ao líder do Partido Republicano Progressista que se fosse em "local neutro" o encontro poderia ser melhor. Mas que não vai poder fazê-lo em outro lugar porque a mulher se encontra adoentada. Epaminondas então demonstra cordialidade, dizendo que deseja a recuperação da esposa do Barão, pois toda a Bahia "espera verla otra vez tan sana y bella como siempre". O Barão aí faz alusão ao (primeiro) aspecto do qual pretende tratar com o outro – o que diz respeito à "destruição" das propriedades rurais pelos jagunços: "En realidad, Estela se halla físicamente bien, su organismo se ha recuperado (...). Es su espíritu el que sigue dolido, por la impresión que fue para ella el incendio de Calumbí". Epaminondas observa o Barão servindo-lhe um conhaque – e afirma:

> – Una desgracia que nos concierne a todos los bahianos (...). Lo he dicho en la Asamblea y en el *Jornal de Noticías*. La destrucción de propiedades es un crimen que nos afecta a aliados y adversarios por igual (p. 352-53).

Note-se que nessa fala de Epaminondas Gonçalves está posto aquilo que a historiadora Consuelo Novais Sampaio chamou de "fantasma das fazendas destruídas", um dos ingredientes do "medo construído" pelas elites com relação a Canudos. Note-se ainda que o líder político entende que há um inimigo cujas investidas atingem, na mesma proporção, as duas facções. Argumento que o Barão também irá utilizar, logo em seguida, para justificar a negociação entre o Partido Autonomista e o Partido Republicano Progressista. Portanto, os dois políticos já começam a conversa concordando. Começam articulando os seus pontos de vista. Claro: o que está por trás é o interesse comum de manter o *status quo*.

Como sempre ficou atento ao Partido Republicano Progressista, às suas ações contra qualquer manifestação a favor da monarquia (ações essas que no romance, em certa medida, expressam o "fantasma da revolução monárquica", o outro ingrediente do "medo construído" contra Canudos apontado por Consuelo Novais), o Barão se põe a fazer uma avaliação que demonstra um fino conhecimento da conjuntura nacional, sobretudo da situação dos republicanos. Tenta convencer Epaminondas de que há, com a morte de Moreira César, uma derrota dos jacobinos que atinge, na Bahia, o Partido Republicano Progressista. A conseqüência dessa derrota é um fortalecimento do governo de Prudente de Morais – o que deixa as portas abertas para uma intervenção federal no Estado:

> – (...) ¿No se ha dado cuenta? Con la muerte de Moreira César, los jacobinos han sufrido un golpe mortal. Han perdido la única figura de prestigio con que contaban. Sí, mi amigo, los yagunzos han hecho un favor al Presidente Prudente de Morais y al Parlamento, a ese gobierno de "bachilleres" y "cosmopolitas" que ustedes querían derribar para instalar la República Dictatorial. Morais y los Paulistas van a servirse de esta crisis para limpiar el Ejército y la administración de jacobinos. Siempre fueron pocos y ahora están acéfalos. Usted también será barrido en la limpieza (...) (p. 353).

Na verdade, com uma intervenção federal na Bahia, não perde poder apenas o Partido Republicano Progressista – mas principalmente o Partido Autonomista, que tem o governo do Estado. E isso incomoda profundamente o Barão. O que o faz propor uma saída que, aos ouvidos de Epaminondas (pelo menos num primeiro momento), soa absolutamente estranha, vindo de que vem. O Barão propõe, como saída para as duas facções, lançar um único candidato para o governo do Estado. E quem deve ser esse candidato? O próprio Epaminondas Gonçalves, seu mais ferrenho adversário:

> – Nuestra unión obligará a Morais a negociar y pactar con nosotros y salvará a Bahia de caer atada de pies y manos bajo el control de un Virrey

militar – dijo el Barón –. Y le dará a usted, además, la posibilidad de llegar al poder.

– Acompañado... – dijo Epaminondas Gonçalves.

– Solo – lo rectificó el Barón –. La Gobernación es suya. Luis Viana no volverá a presentarse y usted será nuestro candidato. Tendremos listas conjuntas para la Asamblea y para los Concejos Municipales. ¿No es por lo que lucha hace tanto tiempo? (p. 354).

Aí, mais uma vez, a perspicácia do Barão em ler os acontecimentos com os quais ele e seu grupo político poderão ser prejudicados. Aliás, não só o seu grupo político, mas a própria elite baiana.

O que o Barão deseja com a sua proposta, evidentemente, é não perder o seu poder de mando (o governador Luis Viana, do Partido Autonomista, é, na prática, mandado pelo Barão). Epaminondas sendo candidato, promovendo a união das duas facções, criará uma força que certamente "resistirá" ao governo federal (como diz o próprio Barão: "Nuestra unión obligará a Morais a negociar y pactar con nosotros..."). Epaminondas no poder, como está sendo proposto, o Barão evidentemente continuará governista (mesmo com o seu argumento, logo em seguida, de que "deixará" a política). O governismo do Barão é aquele típico dos coronéis da Primeira República, o qual tinha as seguintes características, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz:

(...) o presidente de Estado era contrário a uma candidatura à presidência da República; esta vencia; ele aderia. Ou então dois coronéis lutavam doidamente, nas eleições municipais, estaduais, federais, pela primazia; mas ambos eram governistas e apoiavam o governo, quer estadual, quer federal. Vencendo um dos chefes, o governo estadual o apoiava, isto é, aderia a ele. Acendendo-se a luta dentro de um estado, o governo central apoiava o vencedor, isto é, aderia a ele.[104]

[104] Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976, p. 129-30.

Ou seja, não há contradição no apoio do Barão a Epaminondas. E muito menos, articulada a aliança que o Barão deseja, entre eles e o governo central. No final das contas, haverá sempre uma *adesão* (não importa de quem, se do Barão, se de Epaminondas, se do governo central) para que as coisas permaneçam como estão.

A cena do encontro de Epaminondas Gonçalves com o Barão de Canabrava, achamos, é uma das mais significativas do romance – nela Vargas Llosa retrata muito bem o poder de articulação das elites regionais em defesa de seus interesses.

Epaminondas, antes de deixar o escritório de Calumbi, diz que vai "pensar" no que lhe propôs o Barão.

No romance, os republicanos têm como autênticos adversários, em termos de concepção política, de visão de mundo, enfim, os rebelados de Canudos e Galileu Gall. Assim:

republicanos	confronto de sua visão de mundo com a do	Conselheiro (com seus seguidores) e a de Galileu Gall

Já mostramos as manifestações dos deputados do Partido Republicano Progressista contra Conselheiro e sua gente na Assembléia baiana. Vimos o que Epaminondas Gonçalves, Eliseu de Roque, entre alguns outros, dizem contra os canudenses.

O Coronel Moreira César também se manifesta – e de forma bastante enérgica – contra o Conselheiro e seus adeptos. Assim que chega a Queimadas comandando a terceira expedição, vimos, Moreira César recebe o major Febrônio de Brito e o tenente Pires Ferreira. O major dá-lhe boas-vindas e o Coronel, como resposta, reprova-os

(Febrônio e Pires) dizendo que eles não foram capazes de derrotar uma porção de "bandidos".

Note-se que o termo empregado por Moreira César ("bandidos") para se referir aos jagunços é o mesmo usado pelos deputados do Partido Autonomista na Assembléia baiana: "[os deputados entendem que é necessário] sofocar el caso de *bandidismo* y locura sebastianista que [representa] Canudos" (p. 142); [condenam aqueles que associam o nome do Barão de Canabrava, do seu partido e das autoridades da Bahia] con los lamentables sucesos de *bandidismo* y degeneración moral de Canudos" (p. 143 – grifos nossos). Republicanos e monarquistas, portanto, em se tratando de Canudos, se entendem até mesmo (ou sobretudo) na forma de se manifestar.

Após mandar o major e o tenente se retirarem, Moreira César recebe os jornalistas que acompanham a terceira expedição. Neste momento, entre outras coisas, chama os jagunços de "ladrões", de "loucos fanáticos" (veja-se a semelhança de suas palavras com as do Barão de Canabrava quando este pergunta, na reunião com Luis Viana e outros integrante do Partido Autonomista: "¿Acaso no estamos interesados en que venga [Moreira César] a librarnos de los *ladrones de tierras*, de *los fanáticos* que saquean haciendas y no dejan trabajar en paz a los moradores?" – p. 178, grifos nossos). O Coronel associa ainda a ação dos jagunços à monarquia, à atividade de alguns padres e à Inglaterra com seus interesses comerciais:

> – (...) Esos pobres diablos son un instrumento de los aristócratas que no se resignan a la pérdida de sus privilegios, que no quieren que el Brasil sea un país moderno. De ciertos curas fanáticos que no se resignan a la separación de la Iglesia del Estado porque no quieren dar al César lo que corresponde al César. Y hasta de la propia Inglaterra, por lo visto, que quiere restaurar ese Imperio corrompido que le permitía apropiarse de todo el azúcar brasileño a precios irrisorios. Pero están engañados. Ni los aristócratas, ni los curas, ni Inglaterra, volverán a dictar la ley en el Brasil. El Ejército no lo permitirá (p. 157).

O Coronel acredita no suposto envolvimento de Galileu Gall com os rebelados de Canudos. Daí, diante dos jornalistas, ligar Gall à participação da Inglaterra no movimento:

> – Capturados en el sertón bahiano, señores [a referência é a Gall]. Éstos, al menos, no llegaron a Canudos. ¿De dónde vienen? Ni se tomaron el trabajo de quitarles la marca de fábrica. ¡Liverpool, nada menos! Nunca se han visto fusiles así en el Brasil. (...) ¿Es posible que simples yagunzos, simples ladrones de ganado, conozcan esos refinamientos europeos, las balas explosivas? Y, de otra parte, qué significan esos personajes de procedencia misteriosa. El cadáver encontrado en Ipupiará. El sujeto que aparece en Capim Grosso con una bolsa repleta de libras esterlinas que confiesa haber guiado a una partida de jinetes que hablaban en inglés (...) (p. 158)

Mas a brutalidade do Coronel para com os jagunços se expressa mesmo é na cena em que há a degola (ícone por excelência da tensão República **x** Canudos no romance) de dois prisioneiros em Cansanção. Após o julgamento sumário dos jagunços por três oficiais, um dos prisioneiros pede a Moreira César para morrer de tiro. O Coronel diz: "– No gasto munición en traidores a la República (...). Coraje. Mueran como hombres" (p. 204). E autoriza dois soldados a executarem os prisioneiros:

> Hace [Moreira César] una seña y dos soldados desenvainan sus facas del cinto y avanzan. Actúan con precisión, con movimientos idénticos: cogen, cada cual con la mano izquierda, los pelos de un prisionero, de un tirón le echan la cabeza atrás y los degüellan al mismo tiempo de un tajo profundo, que corta en seco el quejido animal del joven y el alarido del viejo:
>
> – ¡Viva el Buen Jesús Consejero! ¡Viva Belo...! (p. 204)

Aí, o corte operado pelas reticências em "Belo Monte" ("¡Viva Belo...!"), significando a degola do velho, sinaliza ainda a morte do próprio arraial do Conselheiro

(lembremos, por outro lado, que o principal grito de guerra dos soldados é "¡Viva la República!" e o dos jagunços é "¡Viva el Buen Jesús Consejero!", estabelecendo-se portanto mais um nível de tensão).

A fama de "Corta-cabeças" de Moreira César já diz muito da brutalidade das forças republicanas, sendo que não faltam justificativas do Exército para as degolas:

> Antes de la ejecución [de jagunços], que tiene lugar entre los tamarindos, un oficial lee una Orden del Día, puntualizando que la República está obligada a defenderse de quienes, por codicia, fanatismo, ignorancia o engaño atentan contra ella y sirven los apetitos de una casta retrógrada, interesada en mantener al Brasil en el atraso para explotarlo mejor (p. 232).

Essa "Ordem do dia" e a cena da degola descrita acima mostram que, pelo menos nesses dois momentos, Vargas Llosa focalizou com muita propriedade em seu romance a violência do Estado brasileiro. Violência que, no decorrer de nossa história, produziu alguns "astros", como bem lembra um repórter contemporâneo:

> O caso do Conselheiro [e, por extensão, dos jagunços] é apenas um entre muitos, na História do Brasil, em que se adota a prática de cortar cabeças. Zumbi dos Palmares teve a cabeça cortada, depois de morto, assim como Tiradentes e o líder da Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, Gumercindo Saraiva. Idem o cangaceiro Lampião, idem os crentes da comunidade do Caldeirão, um fenômeno parecido com o de Canudos, ocorrido no Ceará nos anos 30 deste século. De certa forma, a galeria dos vencedores da História do Brasil confunde-se com uma galeria de astros da degola.[105]

O Coronel Moreira César certamente é um "astro da degola".

---

[105] Cf. TOLEDO, Roberto Pompeu de. "O legado do Conselheiro: cem anos depois, Canudos é uma ferida e um emblema do Brasil" (reportagem). In: **Veja**, edição 1511, 3 de setembro de 1997, p. 87.

Por outro lado, o republicanismo de Moreira César, mesmo com base nos princípios da República, é específico, prático, e justifica a existência e a conduta violenta do exército:

> La República, en cuanto sistema político con una ideología propia, se puede entender como una perspectiva de la realidad organizada y dirigida por ciertos principios. A esta perspectiva como concepción, se monta otra, específica, particular, concreta, la de los republicanos. No es la *República* en su sentido abstracto sino práctico [nessa] afirmación de Moreira [César]: *tal como la entendemos los republicanos*.
>
> (...)
>
> El discurso de Moreira César encierra, además, un código de creencias – *para traer el progreso, para establecer la igualdad entre los brasileños y hacer al país moderno y fuerte* – que justifican la existencia e intervención del ejército.[106]

Aliás, Moreira César, como observa o próprio Vargas Llosa, além de "fanático", é "una especie de precursor de lo que sería la ideología militar del siglo XX".[107] A sua permanente defesa do progresso, da modernidade e do exército como instituidor da "ordem", o tornam um tipo como Gall e o Conselheiro. Epaminondas Gonçalves é um republicano com os pés fincados na realidade regional, baiana. Moreira César é um republicano de outro matiz – representa o jacobinismo da esfera federal. Daí a ironia do narrador se voltar bem mais para o republicanismo (ou "fanatismo") do Coronel do que para o de Epaminondas Gonçalves.

Por fim, a visão de mundo dos republicanos choca-se com a de Gall pelas razões anteriormente apresentadas. Gall, dizíamos, é radicalmente contra os "burgueses", os quais, no romance, são representados sobretudo pelos republicanos e autonomistas baianos. Além disso, Epaminondas Gonçalves e os deputados do Partido

---

[106] Cf. MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p.315.
[107] Cf. OVIEDO, José Miguel. "Vargas Llosa habla de su nueva novela" (entrevista), op. cit., p. 310.

Republicano Progressista tentam fazer acreditar que Gall é um emissário da Inglaterra. Ou seja, deturpam a visão de mundo do anarquista, cujas posições políticas nada tem a ver com a monarquia. E Moreira César, por sua vez, como mostramos acima, também acredita que Gall é um agente inglês. Portanto, as concepções dos republicanos são bem diferentes das de Gall.

5.2 – O PONTO DE VISTA DOS MONARQUISTAS

O Barão de Canabrava e os demais integrantes do Partido Autonomista têm, como já é fácil perceber, uma visão de mundo próxima à dos republicanos. Assim:

monarquistas	identidade (em parte) de sua visão de mundo com a dos	republicanos
monarquistas	confronto de sua visão de mundo com a do	Conselheiro (com seus seguidores) e a de Gall

Como dizíamos ao tratar da perspectiva dos republicanos, os membros do Partido Autonomista e os do Partido Republicano Progressista divergem sobretudo no que diz respeito ao poder político local. Não há entre eles um conflito essencial, de classes – pelo contrário, no momento preciso, as duas facções se unem para defender os interesses comuns. Para manter o *status quo*. Assim, quem, nesse contexto, se apresenta como o grande inimigo das duas facções é o Conselheiro (e seus seguidores). Gall também é um inimigo (de menor porte, sem dúvida), já que suas idéias revolucionárias em nada se afinam com o que pensam os membros do Partido Autonomista e/ou do Partido Republicano Progressista.

Isso tudo, porém, já foi visto.

Talvez renda mais aqui explorar um pouco as posições do Barão de Canabrava contrárias a Canudos, já que esse personagem é o principal ícone do monarquismo no romance de Vargas Llosa. Aliás, avaliar as posições do Barão, pelo caráter não raro conflitante das mesmas, é tratar justamente das duas visões que sobressaem no romance – a dos "civilizados" do litoral contra a dos "primitivos" do sertão.

No capítulo em que analisamos os personagens do romance, vimos que a principal marca do Barão de Canabrava é o equilíbrio/lucidez na avaliação dos fatos políticos. Se o Barão dialoga com Gall ou Rufino, com os companheiros de partido ou Epaminondas Gonçalves, com o jornalista míope ou Pajeú, demonstra sempre a mesma sagacidade, estando pronto permanentemente para condenar Canudos com argumentos firmes, para articular-se com os liderados (do Partido Autonomista) ou, no momento preciso, com o Partido Republicano Progressista, que lhe faz ferrenha oposição. Daí, como também afirmamos nesse capítulo, ser o Barão um personagem que entende da instituição do poder – e que sabe usar de armas precisas que a razão e a intuição lhe oferecem para manter o *status quo*.

Avaliemos agora algumas falas do Barão de Canabrava (em diálogos com liderados do Partido Autonomista, com Galileu Gall, com Rufino, com Epaminondas Gonçalves e com o jornalista míope) em que aparece a condenação à comunidade do Conselheiro (tida, como já vimos na declaração dos deputados, como uma "ameaça" pelo grupo político do Barão). É bom observar que o narrador, diferentemente do que faz com Gall, com Moreira César, com o Conselheiro e, mesmo, com o jornalista míope, evita ironizar o Barão, não transforma-o numa caricatura.

Um momento do romance em que o Barão de Canabrava demonstra ser bastante habilidoso no trato com a política é quando, chegando da Europa, ele percebe certa inquietação dos companheiros de partido que o recepcionam. Pergunta-lhes então o que está se passando. O governador Luís Viana é quem lhe dá a notícia:

> – Un telegrama que llegó al mismo tiempo que tú (...). Río acordó intervenir militarmente en Bahía, con el voto unánime del Congreso. Manda un Regimiento del Ejército Federal contra Canudos (p. 175).

O Barão não fica surpreso com a intervenção federal em Canudos, mas com o poder de resistência dos jagunços. Neste momento tomamos conhecimento do poder que ele exerce sobre o governador, chegando a reprová-lo por não ter sido mais enérgico na repressão a Canudos. A saída do Barão para o impasse é, no mínimo, engenhosa: ele decide - e contrapondo-se às firmes objeções de alguns membros do Partido Autonomista – que é preciso apoiar a intervenção federal na Bahia, aplaudir a vinda do Coronel Moreira César para debelar Canudos. O Barão não tem meias palavras na defesa de *seus* interesses:

> – Para defender los intereses de Bahía hay que seguir en el poder y para seguir en el poder hay que cambiar de política, al menos por el momento (p. 179).

A lógica do Barão é a da proteção aos seus afilhados políticos. Todavia, é uma lógica que também permite amparar os republicanos (que, no final das contas, como já indicamos, não são os verdadeiros opositores do grupo político do Barão):

> – Los hacendados debemos colaborar con el Coronel. Alojar al Regimiento, facilitarle guías, provisiones. Somos nosotros, junto con Moreira César, quienes acabaremos con los conspiradores monárquicos financiados por la Reina Victoria (...). Es una mojiganga ridícula, pero no tenemos alternativa. Y cuando el Coronel acabe con los pobres cangaceiros y santones de Canudos celebraremos con grandes fiestas la derrota del Imperio Británico y de los Braganza (p. 179).

Ora, para o Barão – algo que ficará ainda mais claro no seu encontro com Epaminondas Gonçalves – não há contradição no fato de o Partido Autonomista unir-se ao Partido Republicano Progressista para enfrentar o Conselheiro. Sobretudo se essa união, como ele mesmo afirma, servir para "defender los intereses de Bahía". O Barão toma as acusações de que é vítima (ele e seu partido) e, maquiavelicamente, inverte o conteúdo delas em benefício próprio – ou seja, o antigo Ministro do Império (no início dessa cena, informa o narrador que, "cuando era Ministro del Imperio, o Plenipotenciario en Londres, e incluso en los primeros años de la República, los regresos del Barón a Bahía eran motivo de grandes festejos" – p. 172) demonstra agora ser antimonarquista e, ao que tudo indica, não ter os republicanos como grandes adversários – surpreendendo, pois vai de encontro ao que pensam os membros do Partido Autonomista. O Barão demonstra isso apesar de o Partido Republicano Progressista divulgar que os autonomistas conspiram com a Coroa Britânica (a versão de que Galileu Gall é um "espião inglês" infiltrado na Bahia) a fim de transformar Canudos em um foco de resistência à republica. No caso, o poder e, mesmo, a "inteligência" dos republicanos são totalmente desprezados pelo Barão.

Como está posto na citação acima, agora é o Barão – com seu grupo político – que lutará a favor da... república. Ou seja, contra si mesmo. O Barão, portanto, *confunde* para poder sobreviver politicamente.

Aliás, isso reflete uma outra opinião do Barão, que se encontra numa cena posterior, de que a política é "ocupação de rufiões".

No momento em que afirma isso, o Barão (com a ajuda de Adalberto de Gumúcio, seu liderado) tenta convencer José Bernardo Murau – o fazendeiro "mais teimoso" da região – a aceitar o apoio do Partido Autonomista à vinda de Moreira César à Bahia. Murau, seguindo a lógica de um político raso (que não alcança portanto a lógica muito particular do Barão – lógica de um... rufião), fica intrigado com a saída encontrada pelo seu líder – a de agora "aplaudir" a vinda do Coronel:

> – Hay algo que no entiendo, Barón (...). El Coronel Moreira César nos odia y nosotros lo odiamos. Su venida es una gran victoria para Epaminondas y una derrota para lo que defendemos, que Río no se meta en nuestros asuntos (p. 198).

Ora, o Barão de Canabrava pensa e age como um coronel. Da disputa entre o Partido Autonomista e o Partido Republicano Progressista surgiu a necessidade de um vínculo (que o "lúcido" Barão é quem afinal propõe) para que as duas facções permaneçam mandando na Bahia. Esse duplo movimento da disputa e do vínculo, associado à violência (é bom repetir que o Barão, mais do que nunca, *quer* Moreira César em Canudos), como chama a atenção Maria Isaura Pereira de Queiroz, seria típico na sociedade brasileira do período:

> Solidariedade e conflito surgem (...), na sociedade brasileira coronelista e na que lhe fora anterior, como duas faces da mesma moeda, não existindo uma sem a sua oposta, inerente, complementar e recíproca, por mais ambígua e paradoxal que seja a parelha; e porque existem ambas, também existem as violências, que têm por finalidade o aniquilamento, o extermínio do oponente. Solidariedade, conflito, violências foram (...) uma das bases do sistema coronelista.[108]

Por outro lado, a fala de Bernardo Murau acima dá a exata dimensão da disputa entre o grupo do Barão e o Partido Republicano Progressista. Trata-se, como diz o fazendeiro, de uma relação de "ódio". Contudo, o Barão não levará isso em consideração – diligente, dará uma recepção ao Coronel Moreira César em Calumbi, sua fazenda. O Coronel, como já afirmamos, é o principal ícone do republicanismo no romance.

O narrador, por sua vez, esforçando-se para ser *objetivo*, para não se posicionar a favor do ponto de vista do Barão, parece que se trai quando comenta uma

[108] Cf. QUEIROZ, *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*, op. cit., p. 190.

das falas de José Bernardo Murau (que, afinal, embora por um momento se assuste com a lógica do seu líder, é afinado com o que o Barão pensa). Temos:

> – ¿Saben cuántos se han marchado de estas tierras en los últimos años? Cientos de familias. La sequía del 77, el espejismo de los cafetales del Sur, del caucho del Amazonas, y, ahora, el maldito Canudos. ¿Saben la cantidad de gente que se va a Canudos? Abandonando casas, animales, trabajo, todo. A esperar allá el Apocalipsis y la llegada del Rey Don Sebastián – *Los miró, abrumado por la imbecilidad humana* (...) (p. 198-99).[109]

No trecho que grifamos ("Los miró, abrumado por la imbecilidad humana"), há uma pequena intrusão do narrador (sua *voz* aparecendo no enunciado narrativo). Afinal, ele, narrador, é quem avalia (e as palavras escolhidas para avaliar são, certamente, fortes) que Murau ficou acabrunhado e que o motivo foi a "imbecilidade humana". São palavras que, parece-nos, apontam para um *juízo negativo* da comunidade do Conselheiro. Portanto, aí o narrador, judicativo, trai sua (freqüente) posição de distanciamento dos fatos – e termina se colocando ao lado do monarquista que condena Canudos (ou a "imbecilidade humana").

Na cena em que se encontra com Galileu Gall em Calumbi (Gall curiosamente ocupará o mesmo quarto onde ficara Moreira César, outro "fanático" para o Barão e para o narrador), novamente temos um Barão de Canabrava de argumentos firmes, pronto para incriminar o grupo do Conselheiro. Referindo-se à fama de sanguinário de

---

[109] Bernardo Murau está se referindo a um problema que, à época, os fazendeiros do sertão baiano tiveram que enfrentar – a falta de mão-de-obra decorrente do êxodo de trabalhadores. O afluxo de pessoas para Canudos teria sido um importante fator da carência de mão-de-obra nas fazendas da região: "...o problema da falta de mão-de-obra no campo remontava à segunda metade do século XIX, quando a proibição do tráfico de escravos africanos, que coincidiu com a decadência da lavoura açucareira, intensificou o tráfico interprovincial, carreando escravos do Nordeste para as plantações de café das províncias do Centro-Sul. O problema se agravou com a abolição da escravidão. Na República tornou-se angustiante com a seca e o banditismo, com a expansão da lavoura cacaueira no Sul do Estado, com o recrutamento de sertanejos por agentes do governo paulista e com as prédicas de Antônio Conselheiro, atraindo penitentes e retirantes em número cada vez maior" (cf. SAMPAIO, Consuelo Novais. "Canudos: a construção do medo". In: *Canudos*: cartas para o Barão, op. cit., p. 44).

Moreira César ("– Como ocurre con muchos idealistas, es implacable [Moreira César] cuando quiere materializar sus sueños (...). ¿Sabe usted qué hizo en la Fortaleza de Anhato Miram, cuando la revuelta federalista contra al Mariscal Floriano? Ejecutar a ciento ochenta y cinco personas. Se habían rendido, pero no le importó. Quería un escarmiento" – p. 257), o Barão aposta na violência, no poder de ação do Coronel para reprimir Canudos. Todavia, mesmo demonstrando confiança no Coronel, *aplaudindo-o*, conhece o tipo de calúnia de que os republicanos são capazes:

> – Imagine lo que va a ocurrir cuando ese idealista [Moreira César] tenga a su merced a los insurrectos monárquicos y anglófilos de Canudos (...). Él sabe que no son ni lo uno ni lo otro, pero es útil para la causa jacobina que lo sean, así que da lo mismo. ¿Por qué hace eso? Por el bien del Brasil, naturalmente. Y cree con toda su alma que es así (p. 257).

Note-se que a "lógica" do Barão agora, de certo modo, fica explicada: para o Partido Republicano Progressista é necessário, no vale-tudo da disputa pelo poder na Bahia (e com reflexos no plano federal), fazer uma associação de Canudos à Inglaterra. É necessário, nesse contexto, acusar os canudenses de "insurrectos monárquicos" para atingir o Partido Autonomista. Assim, não tendo provas suficientes de que a comunidade do Conselheiro é, de fato, um foco monarquista, resta ao Partido Republicano Progressista – talvez como uma das últimas armas de que dispõe – explorar a versão de que há, sim, uma conspiração nesse sentido. Ou seja, a astúcia do Barão é uma resposta à astúcia dos republicanos, sendo que a forma de disputa entre o Partido Autonomista e o Partido Republicano Progressista parece ser mesmo a de um jogo em que participam espertalhões. O Barão talvez esteja certo quando afirma que a política – pelo menos a política de que participa – é uma "ocupação de rufiões"...

A destreza do Barão em, diante de Gall, averiguar os fatos de Canudos, alguns personagens envolvidos neles, leva-o, além da condenação, a fazer uma apreciação

objetiva, distanciada, dos sertanejos, demonstrando conhecimento da psicologia destes:

> – A esos pobres diablos de Canudos los conozco bien (...). Son ignorantes, supersticiosos, y un charlatán puede hacerles creer que ha llegado el fin del mundo. Pero son también gente valerosa, sufrida, con un instinto certero de la dignidad. ¿No es absurdo? Van a ser sacrificados por monárquicos y anglófilos, ellos que confunden al Emperador Pedro II con uno de los apóstolos, que no tienen idea dónde está Inglaterra y que esperan que el Rey Don Sebastián salga del fondo del mar a defenderlos (p. 258).

O Barão, diferentemente de seus colegas de partido, é sempre muito precavido no julgamento das pessoas e dos fatos. Note-se que, político, afirma ao anarquista que os canudenses, mostrando-se "ignorantes" e "supersticiosos", são ainda "gente valerosa", com um "instinto certero de la dignidad".

O Barão teria todo o motivo do mundo para – depois de mandar capturá-lo – deter Gall em Calumbi e, posteriormente, mostrá-lo como um troféu contra os adversários do Partido Republicano Progressista, que exploram a versão de que há um "agente inglês" infiltrado no sertão (agente naturalmente fabricado, cujo perfil associam à figura de Gall). Mas, com os pedidos insistentes do anarquista (que nesse momento demonstra ser também muito astucioso, afirmando que, se for entregue às autoridades, jurará que foi pago pelo Barão para acusar Epaminondas Gonçalves), decide liberá-lo, deixando-o seguir para tentar chegar a Canudos. O Barão justifica-se:

> – No sé por qué lo dejo ir (...). Tengo fascinación por los idealistas, aunque simpatía no, ninguna. Pero tal vez sí, algo, por usted, pues es un hombre perdido sin remedio y su fin será resultado de una equivocación (p. 260).

O Barão aí está jogando com as palavras ao se referir aos "idealistas" (momentos atrás vimos que ele tarnbém chamou Moreira César de "idealista", o que significa dizer que – e apontando para a construção que dele, Barão, faz o narrador –, se sente um "realista"). Ora, tanto na "fascinação" como na "simpatia" que ele diz ter pelos idealistas há o elemento da "atração". Ou seja, o Barão condena ao mesmo tempo que se sente atraído pelos idealistas. Paradoxo que expressa a sua atitude de "camaleão" – a de quem muda de cor conforme a paisagem política (o Barão sempre observa um camaleão que aparece ao redor de sua casa – e o animal, entrando como um curioso detalhe em algumas cenas, torna-se um ícone, muito bem explorado pelo narrador, da forma como o personagem se conduz na política). De fato, como mostramos em outro capítulo, uma das principais marcas do Barão é a *flexibilidade* (haveria mesmo no romance, segundo o crítico Seymour Menton, um "elogio à flexibilidade" do personagem), garantia de sua sobrevivência política. Flexibilidade que é prevista e que integra um dos pilares do sistema coronelista (o conflito, a solidariedade e a violência contra os opositores inerentes a esse sistema, conforme indicou Maria Isaura Pereira de Queiroz). Flexibilidade que, no caso do Barão, se converte em *solidariedade* com – sobretudo – os membros de sua classe social.

Ao conversar com Rufino (na mesma cena em que se encontra com José Bernardo Murau e Adalberto de Gumúcio), o Barão fica sabendo que Gall tinha sofrido um atentado - a mando de Epaminondas Gonçalves - mas que conseguira escapar, estando agora com Jurema (mulher de Rufino). Ao saber que Gall está vivo (os republicanos exploravam a versão de que o cadáver carbonizado do suposto "agente inglês" havia sido encontrado no sertão, em Ipupiará, para envolver o Partido Autonomista), Adalberto de Gumúcio e Bernardo Murau, perturbados, "le hicieron varias preguntas a la vez, y le pidieron detalles y le exigieron que hablara" (p. 201-202). O Barão, a prudência de sempre, fica em silêncio. Em seguida, calmo, diz a Rufino:

> – Te agradezco que vinieras (...). Me has hecho un gran servicio, hijo. A todos nosotros. Al país también, aunque tú no lo sepas (p. 202).

Neste momento o Barão sente que tem a possibilidade de, capturando Gall, desmascarar os republicanos. Mas em seguida, quando consegue capturar o escocês, percebe que não há mais necessidade de detê-lo em Calumbi – já que agora o importante é enfrentar Canudos (que por sinal mandara Pajeú incendiar-lhe a fazenda, um motivo a mais para liberar Gall). O importante é superar as divergências com o Partido Republicano Progressista e apostar na ação de Moreira César. Portanto, esse serviço que Rufino agora está prestando, aos olhos do flexível Barão, logo deixará de ser "grande" e, mesmo, de ter alguma significação.

Depois que Rufino deixa Calumbi, Adalberto de Gumúcio é o primeiro a falar, dizendo que Epaminondas "es un hombre de grandes recursos" e que eles, do Partido Autonomista, estavam "equivocados con él". O Barão aí comenta: "– Lástima que no sea de los nuestros". Todavia, diferentemente dos dois amigos, o Barão, como informa o narrador, reconhece-a mas não fica tão impressionado com a habilidade de Epaminondas Gonçalves: "a pesar de lo extraordinario del descubrimiento que había hecho, no pensaba en Epaminondas Gonçalves, sino en Jurema, la muchacha que Rufino iba a matar, y en la pena que su mujer sentiría si lo llegaba a saber" (p. 202). Diante de fato tão grave para o seu partido, e de certo modo indo na contramão do que notara minutos atrás (que Rufino fizera "un gran servicio"), o Barão, com essa indiferença, mais uma vez surpreende.

Epaminondas, por seu lado, tem Conselheiro como um inimigo – mas não percebe, como o Barão, que a hora é de unir forças para derrotar Canudos. Tanto que, no encontro com o líder do Partido Autonomista, ficará intrigado – para não dizer estupefato – com a proposta do outro de lançá-lo candidato a governador.

Dos personagens que representam a elite baiana no romance, o Barão é um dos que fazem uma leitura de Canudos como um movimento que, em última instância, põe em perigo a propriedade privada (o outro é Epaminondas Gonçalves, que, logo no início do diálogo com o líder do Partido Autonomista, comentando o incêndio de Calumbi, afirma: "Lo he dicho en la Asamblea y en el *Jornal de Notícias*. La destrucción

de propiedades es un crimen que nos afecta a aliados y adversarios por igual" – p. 352-53). Daí o Barão afirmar na conversa com Epaminondas:

> – (...) Ustedes y nosotros lucharemos contra cualquier intento de confiscar, expropiar, intervenir o gravar inmoderadamente las tierras o los comercios (p. 354).

Para tentar convencer Epaminondas Gonçalves, o Barão diz que se tornou "obsoleto", que era outra a sua forma de fazer política. Diz que só funcionava no "viejo sistema", quando era útil para "conseguir la obediencia de la gente hacia las instituciones, de negociar, de persuadir, de usar la diplomacia" (p. 355). Todavia, com a morte de Moreira César e o conseqüente agravamento da crise, e até como justificativa para uma repressão rigorosa à comunidade do Conselheiro, entende que o momento agora separa a política da moral ("Ahora se trata de disociar totalmente la política de la moral" – p. 355). O Barão é aberto, revelando friamente ao adversário político a sua principal qualidade (a de sempre "usar de diplomacia") e aquilo que seria o seu principal defeito (o de não conseguir, rompido o limite da diplomacia, atuar na política). Ora, neste momento do romance o Barão não parece ser apenas um maquiavélico que, por uma questão de sobrevivência política, está cedendo um espaço importante ao principal adversário, indicando-o para governar a Bahia. Neste momento, para a surpresa do outro, ele se mostra muito compreensivo – curiosamente, tomado pelo mesmo humanismo que demonstra em relação à esposa doente. O personagem aqui, uma vez mais, adentra uma outra zona – a dos sentimentos. Ou seja, o Barão combina cálculo e afeto na ação política.[110]

Diante do jornalista míope, na parte final do romance, o Barão (a flexibilidade costumeira) avalia que, além da "loucura" e do "mal entendido" que foi Canudos, houve

[110] É bom frisar que esse caso é atípico, já que o afeto do Barão tende a se fechar na esfera privada (por exemplo, na relação, já citada, com Estela, sua mulher, e em certa compaixão pelo afilhado Rufino após a violação de Jurema). O jornalista míope, pelo contrário, identificando-se com os canudenses, estende seu afeto (que já é visível na sua compaixão pelo Anão) ao coletivo.

ainda na guerra "estupidez" e "crueldade" (p. 387). Ao reconhecer isto, sua posição tende pelo menos pontualmente a se aproximar, e mais uma vez, da do jornalista míope (lembremos que o jornalista já havia trabalhado no jornal do Barão, se colocando, pelo menos de um ponto de vista profissional, na perspectiva dos monarquistas).

Enfim, no romance, a visão de mundo dos monarquistas, como a dos republicanos, rege as ações (do Partido Autonomista, num caso, e do Partido Progressista, no outro) para a perpetuação do *status quo*. O Brasil ainda num clima de mudança da forma de governo (monarquia para república), a *flexibilidade* do Barão de Canabrava também pode ser vista como uma metáfora da necessidade que tinham os monarquistas de se ajustarem à nova situação política do país.

5.3 – UM CASO À PARTE: O PONTO DE VISTA DO JORNALISTA MÍOPE

O ponto de vista do jornalista de *La guerra del fin del mundo* é ambíguo, como podemos ver no esquema:

Jornalista míope identidade (dependendo do jornal e/ou do momento profissional em que ele se encontra) dos monarquistas e a dos republicanos

de sua visão de mundo com a

Jornalista míope confronto (depois da experiência em Canudos) dos monarquistas e a dos republicanos

de sua visão de mundo com a

O jornal, dizíamos em outro capítulo, aparece no romance como um órgão que afiança o poder e/ou que defende interesses partidários (conforme o caso, do Partido Autonomista ou do Partido Republicano Progressista). Assim, o ponto de vista do jornalista, quando se identifica, por um lado, com os monarquistas e, por outro, com os republicanos, depende do jornal a que ele está ligado e/ou do momento profissional em que se encontra.

Vamos avaliar os momentos em que são flagradas três posições do jornalista: o momento em que ele trabalha para o Barão de Canabrava no *Diário da Bahia*, o em que é funcionário de Epaminondas Gonçalves no *Jornal de Notícias* e o em que, terminada a guerra, pretende recuperar a "verdade dos fatos" (algo revelado no diálogo com o Barão).

Quando trabalha no jornal do Barão, o míope irá se posicionar a favor do Partido Autonomista e, evidentemente, contra o Partido Republicano Progressista. Assim, a primeira posição que assume – mesmo que por uma questão profissional – é a de um *monarquista*. A esse momento há apenas alusões do narrador e do Barão de Canabrava na parte final do romance:

> Porque el periodista que había trabajado para el *Diário de Bahia* y luego para el *Jornal de Notícias* era un mozo y este hombre de gruesos anteojos, que al sentarse parecía dividirse en cuatro o seis partes, era un viejo (p. 361).
>
> .....
>
> – Está bien – dijo [o Barão] –. Puede volver al *Diário de Bahia*. Después de todo, usted no era un mal redactor (p. 363).

No momento em que está ligado ao *Jornal de Notícias*, o míope adota – também por uma questão profissional – o ponto de vista de um *republicano*. No artigo sobre a sessão da Assembléia baiana que discutiu os acontecimentos de Canudos,

embora tente ser objetivo, mostrando a posição dos deputados dos dois partidos (o Autonomista e o Republicano Progressista), o jornalista não deixa de ser faccioso, a começar pelo título da matéria (estampado no segundo fragmento da segunda parte do romance): "EL PARTIDO REPUBLICANO PROGRESISTA ACUSA AL GOBERNADOR Y AL PARTIDO AUTONOMISTA DE BAHÍA DE CONSPIRAR CONTRA LA REPÚBLICA PARA RESTAURAR EL ORDEN IMPERIAL OBSOLETO" (p. 139). Tanto que, na cena que fecha a segunda parte, Epaminondas Gonçalves diz ao jornalista que o artigo ficou bom, que nele não se põe nem se tira uma vírgula. Sabe-se, é claro, para quem o artigo ficou bom...

Nessa cena, ficamos sabendo que o míope, além de ganhar mais do que no jornal do Barão, está gostando de integrar a seção de política do *Jornal de Notícias*. Epaminondas, que já o havia felicitado pelo artigo, diz estar "contente" com o trabalho do míope em seu jornal:

> – Estoy contento con usted. Sus crónicas son impecables, dicen exactamente lo que hay que decir y de la manera debida. Me alegro haberle confiado la sección más delicada (p. 149).

Os textos dizem "lo que hay que decir" e da "manera debida" porque, evidentemente, são favoráveis ao Partido Republicano Progressista. Embora o míope afirme, nesse mesmo diálogo com o dono do *Jornal de Notícias*, que não se interessa por política: "– No tengo ideas políticas ni me interesa la política" (p. 149). Aqui, como é fácil perceber, o jornalista se autoproclama "neutro". A neutralidade dele, no entanto, está só na intenção – já que, na prática (e o artigo sobre a sessão da Assembléia é um exemplo), escreve aquilo que o jornal manda.

Na cena há ainda um lance que comprova um outro nível de afinidade do jornalista com os republicanos: trata-se da admiração que, em determinado ponto da conversa, ele diz ter por Moreira César. Mas, ao que tudo indica, nesse momento – e

até pelas felicitações que acabara de receber do proprietário do *Jornal de Notícias* – o míope está querendo não apenas satisfazer um desejo (o de ficar perto de "alguien tan famoso" – Moreira César) mas também agradar Epaminondas Gonçalves. Aliás, já o havia agradado no próprio artigo sobre a sessão da Assembléia, onde se lê, abaixo do título, a convocação: "Telegrama de patriotas bahianos al Coronel Moreira César: ¡Salve a la República!" (p. 139).

Nesse momento, é possível perceber a astúcia do jornalista, que, diante do principal interessado, à sua maneira aplaude (um aplauso que não deixa de remeter àquele do Barão) a vinda de Moreira César para reprimir Canudos.

No diálogo com o Barão de Canabrava, na quarta e última parte do romance, o jornalista míope assume um terceiro ponto de vista – o ético/"íntegro", de resgate da "verdade dos fatos". Como agora tem interesse em compreender o Conselheiro ("– La cultura, la inteligencia, los libros no tienen nada que ver con la historia del Consejero" – p. 425), o jornalista de certo modo adota a perspectiva dos canudenses, por uma questão pessoal: "– (...) Es una promesa que me he hecho [não esquecer Canudos]" (p. 365). Ou seja, neste momento, e em decorrência de sua experiência na guerra, a *humanidade* do jornalista cresce, passando à esfera coletiva (ao tratar do Anão, por exemplo, ele demonstra ser benevolente com os mais próximos).

O diálogo ocorre depois da guerra, no momento em que o míope reaparece e se dirige ao Barão para pedir-lhe um emprego. No diálogo, como dizíamos, tomamos conhecimento da posição/conduta ética do jornalista.

O Barão quer saber do jornalista o motivo de este não ter procurado primeiro, para pedir o emprego, seu agora aliado e governador da Bahia Epaminondas Gonçalves:

> – (...) ¿No quiso reponerlo en el *Jornal de Notícias*?

– Me ofreció aumentarme el sueldo, más bien – replicó el periodista miope –. Pero a condición de que me olvidara de la historia de Canudos.

(...)

– O sea que Canudos hizo de usted un periodista íntegro (...). O sea que cambió. Porque mi aliado Epaminondas es como fue siempre, él no ha cambiado un ápice (p. 362).

Note-se aí, na fala do jornalista, uma primeira indicação de que ele pretende resgatar a "verdade" dos fatos. E o míope agora, ao contrário de outros momentos de sua trajetória profissional, não apenas intenta ser íntegro (o fato de ele dizer, na conversa anterior com Epaminondas, que não se interessa por política – o que aponta para uma "neutralidade", pelo menos em relação à política de que é testemunha – revela, como dizíamos, apenas um propósito de ser íntegro, já que na prática termina defendendo as causas muitas vezes torpes do jornal a que está vinculado). Agora a própria conduta do jornalista é *digna*, pois, honesto consigo mesmo (lembremos da promessa que ele havia feito, de não esquecer os fatos), decide não trabalhar com Epaminondas porque este impõe como condição para o emprego exatamente o "esquecimento" de Canudos.

O Barão é quem percebe que o jornalista, com a experiência de Canudos, tornou-se "íntegro". E a grande surpresa do Barão (e do leitor, pode-se dizer) é justamente com a "mudança" do míope. De fato, o jornalista - mais à vontade, dizendo o que pensa – não é mais, mesmo aos olhos do narrador, aquele tipo tão esquisito, cômico, que espirra com freqüência. O desenho do personagem agora é outro – há uma visível curva para a complexidade.

O jornalista diz ao Barão que foi salvo na guerra pelo anão, que agora se encontra adoentado. Daí ter uma dívida e precisar do emprego para poder pagá-la:

– Todavía [o anão] se puede salvar (...). Está tuberculoso, pero la

> operación es posible. El Doctor Magalhães, el del Hospital Portugués, ha salvado a muchos. Quiero hacer eso por él. También para eso necesito trabajo. Pero, sobre todo... para comer (p. 363).

Tratar do anão é um outro gesto digno do jornalista. E digna certamente é ainda a atitude de, diante de quem entende que a política é algo "sujo", defender alguém que já não pode se defender:

> – Descubre un poco tarde que la política es algo sucio – dijo el Barón.
>
> – No para el Consejero – dijo el periodista miope –. Para él era limpia (p. 389).

Agora, distante dos fatos, o miope avalia que os correspondentes de guerra, efetivamente, "podían ver pero (...) no veían", que eles "sólo vieron lo que fueron a ver" (p. 422). Assim, é preciso, na busca da verdade, ler nas entrelinhas o que foi escrito por esses correspondentes, procurando elucidar a ficção que eles criaram sobre Canudos:

> – Lo importante en esas crónicas son los sobrentendidos (...). No lo que dicen, sino lo que sugieren, lo que queda librado a la imaginación. (...) He conversado con mi sustituto [o que Epaminondas mandou para Canudos, pensando que o míope estava morto] toda una tarde. No mintió nunca, no se dio cuenta que mentía. Simplemente, no escribió lo que veía sino lo que creía y sentía, lo que creían y sentían quienes lo rodeaban. Así se fue armando esa maraña tan compacta de fábulas y de patrañas que no hay manera de desenredar. ¿Cómo se va a saber, entonces, la historia de Canudos? (p. 423)

Aliás, o Barão, como ninguém, sabe justificar a necessidade dessa ficção inventada pelos correspondentes:

> – (...) Había que explicar de alguna manera esa cosa inconcebible: que bandas de campesinos y de vagabundos derrotaran a tres expediciones del Ejército, que resistieran meses a las Fuerzas Armadas del país. La conspiración [monarquista, envolvendo o "agente inglês", que o Partido Republicano Progresista soube tão bem explorar] era una necesidad: por eso la inventaron y la creyeron (p. 422).

A busca da verdade sobre Canudos é certamente o gesto mais digno do jornalista míope no romance. Isto porque, voz solidária e solitária, ele responde por aqueles que já não podem se manifestar. Responde sobretudo a insultos como este do Barão de Canabrava:

> – ¿Canudos? (...). Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidémosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar. En esa guerra nadie se cubrió de gloria. Y nadie entiende lo que pasó. Las gentes han decidido bajar una cortina. Es sabio, es saludable (p. 365).

O jornalista não se incomoda tanto com esse tipo de insulto. Seguro de si, querendo a todo custo saber de detalhes da guerra, enfrenta o Barão, erguendo a voz para pedir-lhe a colaboração: "– Necesito saber lo que usted sabe (...). Usted sabe muchas cosas (...)". O Barão, sempre político, observa antes de consentir: "...Canudos es un tema doloroso para mí" (p. 366).

Finalmente, um momento importante do diálogo é quando o míope afirma que, os óculos rompidos, não viu o que ocorreu em Canudos: "– (...) Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas (...). Pero aunque no las vi, sentí, oí, palpé, olí las cosas que pasaron (...). Y, el resto, lo adiviné". O próprio míope reconhece que o fato é cômico: "– (...) Todos se ríen cuando les digo que no vi lo que pasó en Canudos porque se me rompieron los anteojos. No hay duda que es cómico" (p. 364). O jornalista,

portanto, mobilizando os sentidos, apenas intuíra o que se passou em Canudos. Agora, diante do Barão, para compor a sua versão da guerra, busca informações, esforça-se para conhecer bem a história. Transformou-se, não é mais o "míope" (cujo sentido figurado é "visão estreita") de outros momentos. Não é mais o tipo tão risível que o narrador desenhava.

É na quarta e última parte de *La guerra del fin del mundo* que conhecemos, como indicou Carlos Meneses, os "aciertos, virtudes y talentos" do jornalista míope. Mais os acertos e as virtudes, pois o talento já conhecemos da segunda parte do romance, quando lemos o artigo sobre a sessão da Assembléia baiana que ele redigiu.

5.4 – ASPECTOS DO NARRADOR/AUTOR IMPLÍCITO

A chave para entender o narrador de *La guerra del fin del mundo*, um narrador, como vimos nas boas palavras de Carlos Henderson, que "*sanciona* los personajes con una sola escala de valores", pode estar em algumas declarações do próprio Vargas Llosa. Na entrevista a José Miguel Oviedo (dada em 1979, ainda no momento da produção do romance), Vargas Llosa faz duas observações importantes: 1) desde o primeiro momento, ele considerou a Guerra de Canudos uma obra de "fanáticos"; 2) o episódio dos fins do séc. XIX foi um "absurdo" (que, segundo sugere, se repete na América Latina contemporânea, com o confronto de militares e subversivos). Diz o escritor:

> ...son dos fanatismos [o religioso, do movimento de Canudos, e o político, personificado principalmente por Moreira César] de distinto tipo que jamás se llegan a comunicar, como suele ocurrir. Hay una absurdidad que es inverosímil en este episodio [a Guerra de Canudos]. (...) Hay una confusión alucinante, en nombre de la cual se lucha durante un año y

> mueren miles y miles de personas. Es algo tan terrible como actual en América Latina.[111]

Na entrevista a Ricardo A. Setti (publicada em 1986), recuperando o que já havia dito sobre os "fanatismos" (chama-os agora de "cegueiras") e os "absurdos" (fala agora de "incapacidade de aceitar divergências") da América Latina, o escritor peruano afirma:

> A tragédia da América Latina é que nossos países, em diferentes momentos de nossa história, se viram divididos e lançados em guerras civis, repressões maciças ou mesmo matanças, como a de Canudos, por cegueiras recíprocas parecidas. (...) Basicamente, é o fenômeno do fanatismo e da intolerância que pesa sobre nossa história. Em alguns casos, eram rebeldes messiânicos; em outros, eram rebeldes utópicos ou socialistas; em outros ainda, lutas entre conservadores e liberais. E se não era a mão da Inglaterra, era a do imperialismo ianque, ou a dos maçons, ou a do diabo. Nossa história está manchada dessa incapacidade de aceitar divergências".[112]

---

[111] Cf. OVIEDO, José Miguel. "Vargas Llosa habla de su nueva novela" (entrevista), op. cit., p. 310. Isso que Vargas Llosa afirma na entrevista parece ter influenciado a posição de alguns críticos de *La guerra del fin del mundo*. Só para citar dois exemplos: Antônio Cornejo Polar como que toma de empréstimo as observações do escritor e as coloca no seu artigo sobre o romance: "...es notable la insistencia y el énfasis con que se destacan, a lo largo de toda la novela, los significados que tienen que ver con la absurdidad, el caos, la insensatez que caracterizaría todo lo relativo a la rebelión de Canudos y a su represión. El sinsentido impregna toda esta historia, que es el tema central de la novela. (...) Los errores de unos y otros son, en el fondo, los mismos y derivan de una misma fuente: el fanatismo". (cf. CORNEJO POLAR, op. cit., p. 220-21); Seymour Menton escreve ensaio mostrando que a condenação ao fanatismo é o "eje estructurante de toda la novela". Observa, entre outras coisas, que há "equivalência" de fanatismos no romance, como, por exemplo, o do Conselheiro e o do Coronel Moreira César (cf. MENTON, Seymour, op. cit., p. 52).

[112] Cf. SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*, op. cit., p. 45.

Essa "incapacidade de aceitar divergências", tendo origem nos "fanatismos" que não chegam a "se comunicar" (como foi declarado a José Miguel Oviedo), parece ser o elemento central que guia o narrador de *La guerra del fin del mundo*.

Claro: os "fanatismos" não são no romance tão fechados, como mostramos no decorrer de nossa análise. Conforme o caso, se comunicam, estabelecem (até certo ponto) relações ideológicas.

Portanto, o narrador de *La guerra del fin del mundo* segue os passos do autor do romance. Ou seja, daquele que vê a guerra como obra de "fanáticos", como um "absurdo". Fazendo uma caricatura do Conselheiro e outra de Moreira César, por exemplo, o narrador confirma os depoimentos acima de Vargas Llosa indicando que esses personagens representam duas formas de "fanatismos" que ele, Vargas Llosa, condena (no que se refere a Gall, outro personagem caricato, vimos que na entrevista a Ricardo A. Setti o escritor se refere ao anarquista escocês como um tipo que tem uma "visão irreal sobre a América Latina", como uma espécie de "fabulador consciente" – como um fanático, enfim).

Como diz Cornejo Polar (e como antes dele já sugerira o próprio Vargas Llosa), em *La guerra del fin del mundo* a ênfase é dada à "condena del fanatismo", havendo ainda no romance "una recusación global contra todas las ideologías, cualquiera que sea su raíz".[113] É evidente que essa posição "anti-ideológica" de Vargas Llosa – e de seu narrador – já é uma ideologia (como também chama a atenção Cornejo Polar).

Lembremos que, integrando a quarta expedição, Euclides da Cunha esteve em Canudos e acompanhou de meados de setembro ao início de outubro de 1897 lances decisivos da guerra. Depois, ao escrever *Os sertões*, indica a "loucura" (e é provável que o "absurdo" da leitura de Vargas Llosa tenha sua origem aqui) como estando na base do episódio.[114] Para Euclides, o *fanatismo* dos jagunços termina tendo o mesmo

[113] Cf. CORNEJO POLAR, op. cit., p. 221.
[114] Para uma leitura da "metáfora da loucura" em *Os sertões*, ver KLAREN, Sara Castro, "Locura y dolor: la elaboracion de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*, op. cit.

significado do *patriotismo* do exército. Todavia, o desfecho da guerra deixa o engenheiro e correspondente de *O Estado de S. Paulo* espantado: "Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dous homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados".[115] Aqui o tom é crítico – de denúncia. O narrador de *Os sertões* se posiciona contra o "erro" dos militares e sobretudo contra a brutal repressão aos canudenses. Enfim, a construção narrativa de Euclides termina remetendo a origem da guerra à questão da formação da sociedade brasileira. Termina fazendo uma interpretação aguda do Brasil.

Em *La guerra del fin del mundo* a interpretação de Canudos não é a mesma de Euclides (e apesar de o diálogo de Vargas Llosa com *Os sertões* ser rico, intenso). Parece certo que, preocupado em tratar de um "absurdo" histórico, Vargas Llosa terminou mesmo "banalizando" um acontecimento extremamente significativo. Vendo a guerra sobretudo como um choque de "fanatismos" (que se equivalem), o escritor de certa forma simplificou a história – e, nesse sentido, foi bem menos penetrante do que Euclides da Cunha.

O principal problema das várias perspectivas do romance e da forma como elas são elaboradas é que, ao final, o leitor, embora se informando dos fatos, não retira deles um significado que dê conta, de forma penetrante, das verdadeiras causas da guerra. O significado que ganha força é o que indica que tudo não passou de uma guerra de "fanáticos". Portanto, de um "absurdo".

Por outro lado, parece que há mesmo no romance um prejuízo que decorre da preocupação de mostrar que Canudos pode gerar várias versões/interpretações, o que contribui para justificar o "absurdo", ou o sem-sentido, da guerra.

---

[115] CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 497.

Concluindo, se Vargas Llosa, por um lado, enriquece o seu romance ao retratar com propriedade vários personagens e episódios históricos, por outro empobrece-o *ao justificar as razões da guerra através dos "fanatismos"*. É como se a história fosse mesmo suspensa para entrar em cena um bando de "loucos" que instauram o caos.

Condenação aos fanatismos, "absurdo" na história: *La guerra del fin del mundo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos mostrar neste trabalho que grande parte dos personagens/pontos de vista de *La guerra del fin del mundo*[116] se vinculam a uma "realidade matriz" (Antonio Candido) – a de forças sociais que promoveram a Guerra de Canudos. Além disso, fizemos uma descrição do conteúdo ideológico dos vários pontos de vista do romance, indicando os pontos de conexão e de ruptura entre eles. Através dessa descrição foi possível, entre outras coisas, conhecer a natureza dos "fanatismos" do romance.

O fato de, para o narrador de *La guerra del fin del mundo*, a visão/versão dos acontecimentos contar mais que os próprios acontecimentos é mau? Em certo sentido, sim. Porque, embora ao final do romance o leitor possa, rememorando, identificar-se com uma das perspectivas ("más tarde, sin embargo, le es posible recapitular, alejándose del texto para asumir o afirmar una posición ante el tinglado de confusiones en *La guerra del fin del mundo*"), no decorrer da leitura parece que, "colocado en diferentes posiciones", participa mesmo é de um jogo em que é "llevado y traído por los

[116] Um aspecto formal de *La guerra del fin del mundo* que, neste ponto, é bom observar: a construção do romance em parte obedece a dois princípios narrativos, o da "caja china" (caixa chinesa) e o dos "vasos comunicantes", assim definidos pelo próprio Vargas Llosa: 1) *La caja china*: "[consiste em] una estructura (...) en la que una historia principal genera otra u otras historias derivadas, [não podendo] ser algo mecánico (aunque muchas veces lo sea) para que el procedimiento funcione. Este tiene un efecto creativo cuando una construcción así introduce en la ficción una consecuencia significativa – el misterio, la ambigüedad, la complejidad – en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria"; 2) *Los vasos comunicantes* – "Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente (...) para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya 'comunicación' entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo" (cf. VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un novelista*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 145/46 e 178). Na primeira parte as duas cartas de Gall ao *l'Étincelle de la révolte* são exemplos de "caja china"; na terceira e quarta partes, respectivamente nos diálogos do Barão de Canabrava com membros do Partido Autonomista e com Gall, nos quais aflora (e é explorado ou *acoplado* em certos momentos) o tema Canudos, há "vasos comunicantes".

distintos juicios de las partes".[117] Portanto, parece certo que, nivelados no romance sobretudo os "fanatismos", o leitor não consegue num primeiro momento se posicionar a favor de um dos pontos de vista.

Por outro lado, o tema central do romance (o "absurdo" ou sem-sentido da guerra determinado pelos "fanatismos") só até certo ponto dá conta das verdadeiras causas do episódio dos fins do séc. XIX. Nesse sentido, a leitura que Vargas Llosa faz de Canudos é menos penetrante do que a de Euclides da Cunha em *Os sertões*, cujo narrador, chamando a atenção para as péssimas condições de vida das populações sertanejas, para a brutalidade da repressão do exército, remete a origem da guerra ao problema da formação do Brasil.

Todavia, o romance de Vargas Llosa, fazendo uma representação própria da Guerra de Canudos (e uma reconstituição fabulosa dos fatos), traz elementos que nos auxiliam a compreendê-la. Assim, além das (boas) soluções estéticas, do fato de ser considerado um dos principais romances contemporâneos da América Latina,[118] *La guerra del fin del mundo* aborda uma "crise" da sociedade brasileira do final do séc. XIX, penetrando até certo ponto – como queria Lukács para o romance de Scott – na "essência de uma época". E isso talvez ainda seja o mais importante num romance histórico.

No que se refere ao diálogo com *Os sertões*, podemos dizer, concluindo, que pelo menos dois elementos importantes ligam o romance de Vargas Llosa ao livro de Euclides da Cunha: 1) no romance, os fatos, como vimos, são narrados/interpretados a

---

[117] MONTENEGRO, Patrícia G., "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*", op. cit., p. 311.

[118] Ángel Rama considera o livro de Vargas Llosa "una de las novelas claves [da] segunda mitad del XX que vio la triunfal expansión del género [la novela popular culta] en el continente". Diz ainda que, com o romance, Vargas Llosa "al tiempo que recupera su potencialidad narrativa, vuelve a ser dueño de su fuerza completa, e inicia la etapa adulta de su literatura" (cf. RAMA, Angel. "*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico". In: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 335 e 347). José Miguel Oviedo, por sua vez, afirma que se trata de "una novela madura porque muestra una comprensión cabal hasta por la más pequeña de sus figuras, sin perdonarle por eso ni el más pequeño de sus pecados. Esa fidelidad interna, ética y estética, a los impulsos de su intuición creadora hacen que esta versión moderna de una historia clásica sea, también ella, un clásico" (cf. OVIEDO, José Miguel. "Vargas Llosa en Canudos: versión clásica de un clásico". In: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 334).

partir de vários pontos de vista; no livro de Euclides, há três perspectivas em jogo: a dos jagunços, a dos republicanos e a do próprio Euclides;[119] 2) o narrador vargasllosiano, utilizando-se de ironia, faz uma freqüente condenação aos vários "fanatismos" que envolvem o conflito; Euclides da Cunha, em *Os sertões*, condena o "fanatismo" dos jagunços conduzidos pelo Conselheiro e o dos republicanos guiados pelo patriotismo.[120] São elementos, repetindo, que aproximam fortemente uma obra da outra.

O diálogo de Vargas Llosa com Euclides, apesar das diferenças interpretativas quanto à origem da Guerra de Canudos, é intenso, indo muito além daquilo que uma leitura apressada do romance do peruano revela.

---

[119] É a leitura, com a qual, repetindo, tendemos a concordar, de MONTENEGRO, Patrícia G., op. cit., p. 312.

[120] "Para él [Euclides da Cunha] son tan fanáticos los yagunzos arrastrados por Antonio Consejero, como los republicanos guiados por el patriotismo". Cf. *idem*, p. 312.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin; ALEXANDRE, Isabel M. M. (orgs.). *Canudos*: palavra de Deus, sonho da terra (vários). São Paulo: Ed. SENAC/Boitempo Editorial, 1997.

ABREU, Regina. *O enigma de* ***Os sertões***. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.

AINSA, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 13-31, 1991.

ANDRADE, Olímpio de Sousa. *História e interpretação de* ***Os sertões***. São Paulo: Edart, 1960. (Col. Visão do Brasil)

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. "Viagem em torno de Mignolo: a Literatura e a História" (comentário à comunicação de Walter Mignolo "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa"). In: *Literatura e história na América Latina*: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. Org. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 141-158.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. "Comentário" (à comunicação de Walter Mignolo "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa"). In: *Literatura e história na América Latina*: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. Org. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 135-141.

_____. *Machado de Assis*: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999. (Séries Temas, 69)

BRAIT, Beth (org.) *O Sertão e Os Sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

BRASIL SER TÃO CANUDOS (vários). In: *História, Ciências, Saúde*: Manguinhos. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz, 1997.

BRUSHWOOD, John S. *La novela hispano-americana del siglo XX*: una vista panorámica. Trad. Raymond L. Williams. 2ª ed em espanhol (1ª ed. em inglês 1975). México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Col. Tierra Firme)

CALASANS, José. *Cartografia de Canudos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado/Conselho Estadual de Cultura/EGBA, 1997.

_____. *Quase biografias de jagunços*: o séquito de Antonio Conselheiro. Salvador: UFBA, 1986.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. ***Os sertões*** *dos Campos*: duas vezes Euclides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CAMURATI, Mireya. "Blest Gana, Lukács y la novela historica". In: **Cuadernos americanos**. México: Libros de México, 6(97): 88-99, 1974.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 51-80.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985. (Col. Biblioteca Universitária, 49)

_____. "Euclides da Cunha sociólogo". In: *Remate de Males*: revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (número especial sobre Antonio Candido organizado por Antonio Arnoni Prado, Maria Eugenia Boaventura e Orna Messer Levin). Campinas: UNICAMP, 1999, p. 29-33.

CHAUI, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Vargas Llosa, Mario: *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima: Latinoamericana Editores, 15: 219-221, 1982.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república*: momentos decisivos. 7ª ed. São Paulo: Unesp, 1999. (Col. Biblioteca Básica)

COUTINHO, Afrânio. "*Os sertões*, obra de ficção". In: CUNHA, Euclides da. *Obra completa* – em dois volumes (org. Afrânio Coutinho – vol. 2). 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 61-66.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos (edição crítica de Walnice Nogueira Galvão). São Paulo: Ática, 2000. (Série Bom Livro)

DECCA, Edgar de. "Literatura, modernidade e história: o olhar estrangeiro sobre o mundo colonial". In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998, p. 67-92.

"DOSSIÊ CANUDOS" (vários). In: *Revista USP* (nº 20). São Paulo: EDUSP, 1994.

"DOSSIÊ EUCLIDES DA CUNHA" (vários). In: *Remate de males*: revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (nº 13, com comitê editorial formado por Francisco Foot Hardman, Miriam V. Gárate e Suzi Frankl Sperber). Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.

DUCHET, Claude. "L'illusion historique: l'enseignement des préfaces (1815-1832)". In: **Revue d'histoire littéraire de la France**: le roman historique. Paris: Armand Colin, 2/3: 245-267, 1975.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história*: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986. (Série Lendo)

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos*: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Gatos de outro saco*: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. "Euclides da Cunha". In: *América Latina*: palavra, literatura e cultura (org. Ana Pizarro). São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 2: 615-633, 1994.

_____. "Fato e ficção na obra de Euclides da Cunha" (depoimento a Nísia Trindade Lima e Simone Petraglia Kropf). In: *História, Ciências, Saúde*: Manguinhos. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz, 5: 287-303, 1998.

_____. *O império do Belo Monte*: vida e morte de Canudos. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2001. (Col. História do Povo Brasileiro)

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GAZZOLO, Ana Maria. "Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*". In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 382: 178-185, 1982.

GUTIÉRREZ, Angela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Fortaleza: Ed. UFC, 1996.

HENDERSON, Carlos. "Lectura critica de *La guerra del fin del mundo*". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 6(257): 216-221, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989. (Col. Arte & Comunicação)

JANQUART, Aline. "Hétérédoxies et déviance religieuse dans *Maladrón*, *Hijo de hombre* et *La guerra del fin del mundo*. In: *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*. Paris: Sorbonne Nouvelle (Paris III), [s/d], p. 73-86.

KLAREN, Sara Castro. "Locura y dolor: la elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima: Latinoamericana Editores, 20: 207-231, 1984.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

LEVINE, Robert M. *O sertão prometido*: o massacre de Canudos. São Paulo: EDUSP, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota*: a construção de **Os sertões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LUKÁCS, Georg. *La novela historica*. México: Ediciones Era, 1971.

MAC ADAM, Alfred. "Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales". In: *Revista iberoamericana*. Pennsylvania: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 126: 157-164, 1984.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995. (Série Diversos)

MACHADO, Ronaldo Silva. *Romance e história*: a Revolução de Trinta em **O tempo e o vento**. Campinas: Unicamp, 2000 (dissertação de mestrado).

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "Raíces de la novela histórica". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 32-49, 1991.

MENESES, Carlos. "La vision del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa (a propósito de *La guerra del fin del mundo*)". In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh/Pennsylvania: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 123-24: 523-529, 1983.

MENTON, Seymour. "La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 28(4): 50-62, 1991.

_____. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina – 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Col. Popular)

MEYER, Augusto. "Nota sobre Euclides da Cunha". In: *Textos críticos* (seleção e introdução de João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 239-244. (Coleção Textos, 4)

MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa". In: *Literatura e história na América Latina*: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. Org. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 115-135.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOLINO, Jean. "Qu'est-ce que le roman historique?". In: **Revue d'histoire littéraire de la France**: le roman historique. Paris: Armand Colin, 2/3: 195-234, 1975.

MONTENEGRO, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo*". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Lima: Latinoamericana Editores, 20: 311-321, 1984.

MUNGIOLI, Mario Sérgio. *A metáfora do poder em **La casa verde**, de Mario Vargas Llosa*. São Paulo: USP, 1995 (dissertação de mestrado).

OVIEDO, José Miguel (org.). "Vargas Llosa habla de su nueva novela" (entrevista). In: *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1981, p. 307-317. (Col. El Escritor y la Crítica)

_____. "Vargas Llosa en Canudos: versión clásica de un clásico". In: *Mario Vargas Llosa*: la invención de una realidad. Barcelona: Seix Barral, 1982.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

_____. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

RAMA, Ángel. "*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico". In: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 335-363.

RAMÍREZ, Liliana Jiménez. "La novela histórica en la nueva época de *Cuadernos americanos*". In: **Cuadernos americanos** (nueva época). México: Universidad Nacional Autónoma, 50 (2): 166-180, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)

REVISTA LEER. Madrid: S&C S.L., nº 104, julho/agosto de 1999.

_____. Madrid: S&C S.L., nº 111, abril de 2000.

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FANCE. *Le roman historique* (vários). Paris: Armand Colin, 1975.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo III). Trad. Roberto Leal Ferreira; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, s/d.

ROMERO, Sílvio. Discurso proferido na ABL em 18 de dezembro de 1906, na recepção de Euclides da Cunha. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: ABL/J. Ribeiro dos Santos, 2: 451-497, 1911.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAMPAIO, Consuelo Novais. "Canudos: a construção do medo". In: *Canudos*: cartas para o Barão (org. Consuelo Novais Sampaio). São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado, 1999, p. 31-85.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

SCHLICKERS, Sabine. "*Conversación en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total". In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Berkeley, 48: 185-211, 1998.

SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão:* tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STANDISH, Peter. "Acotación a la teoria novelística de Mario Vargas Llosa". In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores, 20: 305-310, 1984.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. "O legado do Conselheiro: cem anos depois, Canudos é uma ferida e um emblema do Brasil" (reportagem). In: **Veja**. São Paulo: Abril, ed. 1511, 3 de setembro de 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. *A guerra do fim do mundo*. Trad. Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *História de Mayta*. Trad. Remy Gorga, filho. 7ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. *Quem matou Palomino Molero?* Trad. Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991. (Col. Biblioteca Breve)

_____. *La guerra del fin del mundo*. 5ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1997.

_____. *Cartas a un novelista*. Barcelona: Ariel, 1997.

_____. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971. (Col. Cuadernos Marginales, 21)

_____. *La orgia perpetua*: Flaubert y **Madame Bovary**. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica de España, 1995.

_____. *La utopía arcaica*: José María Arguedas y la ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. "El competidor de Dios" (entrevista concedida a Tomás Val). In: **Revista Leer**. Madrid: S&C S.L., 104: 46, 1999.

_____. *A festa do Bode*. 3ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2000.

_____. "Perú sale de 10 años de una dictadura corruptora" (entrevista). In: *El pais*. Madrid, 2 de junho de 2001.

VENTURA, Roberto. "O engenheiro-escritor Euclides da Cunha". In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos (edição crítica de Walnice Nogueira Galvão). 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Bom Livro)

VILLEGAS, Jean-Claude. "Impossibles utopias: a propos de *Hijo de hombre* et de *La guerra del fin del mundo*". In: *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*. Paris: Sorbonne Nouvelle (Paris III), [s/d], p. 63-72.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1995. (Col. Ponta, 4)

_____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994. (Col. Ensaios de Cultura, 6)

ZILLY, Berthold. "Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos: as fotografias que Euclides da Cunha gostaria de ter tirado". In: **História, Ciências, Saúde**: Manguinhos. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz , 5: 316-20, 1997.