

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Daniela Barbosa de Oliveira

Letra & Imagem, Gênero & Paisagem:
mulheres sertanejas entre História, Literatura e Fotografia.

Juiz de Fora
2022

Daniela Barbosa de Oliveira

Letra & Imagem, Gênero & Paisagem:
mulheres sertanejas entre História, Literatura e Fotografia.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Silvana Liliana Carrizo

Juiz de Fora
2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Daniela Barbosa de.

Letra & Imagem, Gênero & Paisagem : mulheres sertanejas entre História, Literatura e Fotografia. / Daniela Barbosa de Oliveira. -- 2022.

220 f.

Orientador: Silvina Liliana Carrizo

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Sertão. 2. Mulheres sertanejas. 3. Literatura. 4. Fotografia. I. Carrizo, Silvina Liliana, orient. II. Título.

Daniela Barbosa de Oliveira

Letra & Imagem, Gênero & Paisagem:

mulheres sertanejas entre História, Literatura e Fotografia

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 09 de setembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha - Membro Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani - Membro Externo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira - Membro Externo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima - Membro Externo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Juiz de Fora, 10/08/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Silvina Liliana Carrizo, Coordenador(a)**, em 12/09/2022, às 13:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tania Maria de Araújo Lima, Usuário Externo**, em 13/09/2022, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anélia Montechiari Pietrani, Usuário Externo**, em 14/09/2022, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Enilce do Carmo Albergaria Rocha, Professor(a)**, em 15/09/2022, às 05:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Rosário Alves Pereira, Usuário Externo**, em 16/09/2022, às 19:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0903302** e o código CRC **44DCD28A**.

*Dedico este trabalho às minhas duas
maiores certezas, Maria e Roberta!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos profissionais do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, pelo suporte e acolhimento. Aos professores e professoras, funcionários e funcionárias, bem como aos colegas de curso, meu muito obrigada.

À querida Silvina, orientadora atenta, humana e sensível, meus mais profundos agradecimentos por todo conhecimento e compreensão compartilhados e, sobretudo, por ser calma nos momentos de apreensão.

Pelas ricas contribuições e diálogos proporcionados durante a banca de qualificação, agradeço às professoras Enilce Albergaria, Camila do Valle e à, sempre estimada, professora Bia Domingues. Agradeço também às professoras Anélia Pietrani, Maria do Rosário Pereira, Tânia Lima e, novamente, à professora Enilce Albergaria, por, tão generosamente, aceitarem o convite para a banca de defesa deste trabalho.

Às companhias mais doces e divertidas, Miriam e Renata, meu muito obrigada por tornar leve a árdua jornada acadêmica. Nossas aulas, congressos e viagens nunca serão esquecidos.

Aos amigos, Cris, Diego, Julião, Antônio, Cíntia, Pri, Michele, Fernando e Alessandra, pela escuta e pelo incentivo contínuos, minha infinda gratidão.

À minha psicóloga, Joyce Rosa, que mais do que ninguém conhece as dores e as alegrias deste percurso.

Agradeço ao meu querido pai, Carlos Roberto, que, mesmo vivendo o momento mais difícil, foi ouvido atento e oração constante para que eu pudesse encerrar este ciclo.

À esta que comigo compartilha o sangue e toda uma vida, minha eterna melhor amiga, minha irmã Roberta: obrigada pela presença, pela preocupação, pela oração, pelo suporte e por acreditar quando eu duvidei. Você é minha força e tudo é por você também. Somos!

À minha mãe, uma das muitas Marias sertanejas que sonharam e realizaram. Inspiração e amor incondicional, que, na sua simplicidade, ensinam e fortalecem. Tenho certeza que Deus escutou cada uma de suas orações. Obrigada a você e a Ele!

Por fim, deixo registrado o financiamento concedido pela CAPES à esta pesquisa, por meio da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Nós passamos
mas nossas palavras ficam
tornam-se responsáveis
por mais do que pretendíamos

e isso é privilégio verbal

(RICH, 2018, p. 82)

RESUMO

Esta pesquisa parte da constatação da aparente nulidade representativa do conjunto do que convencionamos chamar de "mulheres sertanejas" no clássico *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Dividida em três eixos norteadores (terra, homem e luta) e em consonância com o projeto de nação posto em prática ao longo de todo o século XIX, a obra pouco se debruça sobre a participação daquelas que comprovadamente compuseram a maior parte do séquito de Antônio Conselheiro, bem como do Arraial de Belo Monte. Tendo em vista o caráter paradigmático da narrativa euclidiana a respeito do conflito de Canudos, as produções posteriores que também se arriscaram a contá-lo, invariavelmente tiveram em *Os Sertões* (1902) uma indispensável referência informativa e simbólica sobre o desenrolar dos eventos de 1896-97, que culminariam naquele que é, ainda hoje, considerado o maior massacre da história nacional. Deste modo, entendendo que as releituras contemporâneas a respeito de Canudos tiveram de lidar com a ausência narrativa sobre a diversidade de gênero naquele contexto, foi nosso objetivo observar como duas destas obras, o romance *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, e as fotografias de Maureen Bisilliat editadas em *Sertões: Luz e Trevas* (1982) se relacionaram com este padrão narrativo ensejado por Euclides: Perpetuando-o? Superando-o? Reelaborando-o conforme as demandas de seu tempo? Aspectos como a trajetória e a produção precedente dos autores, um peruano e uma inglesa naturalizada brasileira, bem como as implicações do uso do suporte fotográfico em sua relação com a literatura, também serão considerados como importantes elementos de compreensão deste recorte temático.

Palavras-chave: Sertão. Mulheres sertanejas. Fotografia. Literatura.

ABSTRACT

This study is based on the apparent nullity of the representation of what we call "backwoods women" in the classic *Os Sertões* (Rebellion in the Backlands) (1902), by Euclides da Cunha. Divided into three guiding axes (land, man, and struggle) and in consonance with the project of nation put into practice throughout the 19th century, the book does not discuss much about the participation of those who demonstrably made up the majority of Antônio Conselheiro's entourage, as well as the Arraial de Belo Monte. Given the paradigmatic character of Euclid's narrative about the Canudos conflict, later productions that also ventured to tell the story invariably had in *Os Sertões* (Rebellion in the Backlands) (1902) an indispensable informative and symbolic reference about the unfolding of the events of 1896-97, which would culminate in what is still today considered the greatest massacre in national history. Thus, understanding that contemporary re-readings regarding Canudos invariably had to deal with the narrative absence about gender diversity in that context, it was our goal to observe how two of these works, Mario Vargas Llosa's novel *The War at the End of the World* (1981) and Maureen Bisilliat's photographs edited in *Sertões: Light and Darkness* (1982) related to this narrative pattern envisioned by Euclid: Perpetuating it? Overcoming it? Re-elaborating it according to the demands of your time? Aspects such as the trajectory and previous production of the authors, a Peruvian and an English woman naturalized Brazilian, as well as the implications of the use of photographic support in its relationship with literature, will also be considered as important elements for the understanding of this thematic section.

Keywords: Backwood. Backwoods women. Photography. Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	85
Figura 2	–	86
Figura 3	– Jovens e velhas pescando na lama.....	97
Figura 4	–	99
Figura 5	–	101
Figura 6	–	103
Figura 7	–	104
Figura 8	–	107
Figura 9	–	109
Figura 10	–	111
Figura 11	–	113
Figura 12	–	114
Figura 13	–	185
Figura 14	–	187
Figura 15	–	188
Figura 16	–	189
Figura 17	– 400 jagunços prisioneiros.....	191
Figura 18	–	196
Figura 19	–	196

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	NAÇÃO, IDENTIDADE E O PARADIGMA EUCLIDIANO.....	18
2.1	OS SERTÕES E UMA SÍNTESE INCOMPLETA.....	32
2.2	AS MULHERES EM OS <i>SERTÕES</i>	41
2.3	GÊNERO, CIÊNCIA E CAMARADAGEM HORIZONTAL.....	45
3	“ELES VEEM, ELAS SE VEEM SEREM VISTAS”: MULHERES SERTANEJAS ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA.....	52
3.1	MULHER SERTANEJA E INTERSTÍCIOS DE PODER.....	65
3.2	LETRA & IMAGEM: NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DO SERTÃO BRASILEIRO.....	77
3.3	SERTÃO, GÊNERO E LITERATURA NAS EQUIVALÊNCIAS DE MAUREEN BISILLIAT.....	91
3.4	SOBRE RAINHAS E AFETOS: AS MULHERES SERTANEJAS EM <i>SERTÕES: LUZ & TREVAS</i>	94
4	AS MULHERES SERTANEJAS EM MARIO VARGAS LLOSA: PERMANÊNCIAS E TRANSGRESSÕES.....	116
4.1	<i>A GUERRA DO FIM DO MUNDO</i> : UMA OBRA DIALÓGICA.....	119
4.1.2	Aspectos da Polifonia na obra.....	115
4.2	VARGAS LLOSA: AUTOR E PERSONAGEM EM <i>A GUERRA DO FIM DO MUNDO</i>	139
4.3	MULHERES NA PRODUÇÃO LITERÁRIA E CRÍTICA VARGALLOSIANA.....	145
4.4	AS MULHERES EM <i>A GUERRA DO FIM DO MUNDO</i>	157
4.5	MESMO SERTÃO, DIFERENTES OLHARES: UM CONTRAPONTO ENTRE MARIO VARGAS LLOSA E MAUREEN BISILLIAT.....	179
4.5.1	Bisilliat: relações de reciprocidade entre o fotógrafo e seu objeto.....	183
5	CONCLUSÃO	191
	REFERÊNCIAS	199
	ANEXO A – Mapeamento das menções ao gênero feminino em Os Sertões, de Euclides da Cunha.....	211
	ANEXO B – Transcrição de áudio.....	213

1 INTRODUÇÃO

Por ocasião da realização da 17ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), no ano de 2019, em homenagem a Euclides da Cunha, o romancista cearense Ronaldo Correia de Brito escreveu para o jornal *Estadão* um editorial intitulado “Como Euclides da Cunha criou o mito do sertão em sua obra-prima”. Nele, o autor questiona as honrarias concedida ao escritor brasileiro, entendendo que muitas das interpretações equivocadas ainda hoje reproduzidas a respeito do sertão brasileiro, alcançaram ressonância a partir de *Os Sertões* (1902), sendo necessário, portanto, retirar a etiqueta através da qual este território, sua cultura e seus personagens foram “sertanizados” (BRITO, 2019).

De fato, aridez, rudeza, atraso, promiscuidade, religiosidade, violência, seca e fome são apenas alguns exemplos de estigmas historicamente atribuídos ao sertão do Nordeste brasileiro. Entende-se que, as imagens que se construíram do sertão no Brasil, através dos múltiplos discursos que sobre ele versaram, alicerçaram-se acima de tudo sobre uma diferença. Objetos constantes de comparação, o sertão e o sertanejo foram antes caracterizados pelo que não eram, a partir de um paradigma civilizatório engendrado pelo litoral e pelo Sudeste.

De certa maneira, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011), as diversas artes que se produziram tendo como mote o Nordeste, região que concentraria a maior extensão geográfica do que se convencionou chamar de sertão, a despeito de sua importância histórico-econômica, contribuíram para perpetuar um caráter de inospidade que vai muito além do distanciamento físico, mas conforma-se enquanto fronteira sociocultural. Ao analisar o espaço amazônico brasileiro, a pesquisadora Ana Pizarro (2012) afirma que por muito tempo as narrativas que se ocuparam em descrever aquela região o faziam tendo como fio condutor as cheias do Rio Amazonas, vinculando as trajetórias de seus habitantes ao fluxo da natureza que os rodeava, em uma lógica que poderia ser descrita como um “discurso fluvial” (PIZARRO, 2012, p. 25). Algo muito semelhante ocorre com as narrativas que falam do sertão, embora neste caso não seja a água o elemento que permeia as descrições, mas o seu oposto, a falta dela, a seca. Foi na literatura que, segundo Albuquerque Jr. (2001), surgiram as bases que colaboraram para a construção de um imaginário que localizou o aspecto regional sertanejo e os atributos morais como realidades retroalimentadas. Assim, a seca, enquanto

qualificador climático do sertão, passou a adjetivar também seus habitantes, vistos como rudes, difíceis, preguiçosos, indolentes e limitados, embora, por vezes, também figurem como exemplos de resistência e adaptação a este mesmo meio quando aparecem caracterizados como guerreiros fortes e obstinados, em perfeita simbiose com a natureza, tal qual um animal selvagem em seu habitat natural.

Não por acaso, iniciamos este texto fazendo referência a Euclides da Cunha, afinal, não poderia deixar de compor o conjunto das obras que cooperaram para a efetivação do imaginário imagético e discursivo sobre o tema, o clássico de 1902, *Os Sertões*, usado de acordo com Albuquerque Junior (2011), como manual de referência pelos pesquisadores e viajantes regionalistas das primeiras décadas do século XX, de onde retiravam frases inteiras em suas descrições da paisagem, evidenciando assim um processo que Jurgen Joachimsthaler (2014) chamaria de “literalização da região¹”. No texto, Euclides da Cunha, militar e engenheiro brasileiro, narra os desenlaces da Guerra de Canudos, da qual foi observador *in loco* enquanto atuava como jornalista correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*. No entanto, para além de informar sobre a rotina de embates entre as tropas do exército brasileiro e os combatentes do Arraial de Belo Monte, o livro euclidiano inseriu-se no cânone da literatura brasileira, com seu enquadramento épico, de modo a transformar-se numa espécie de obra de fundação de nossa nacionalidade.

Em 2017 completaram-se 120 anos dos eventos que puseram fim à Guerra de Canudos, ainda hoje maior conflito armado interno já enfrentado pelo país e também episódio sangrento e vergonhoso de seu passado, no qual toda uma comunidade sertaneja foi dizimada pelas forças das tropas da República, recém-instaurada. Uma das marcas da interpretação de Euclides da Cunha para esta guerra é, sem dúvida, a contradição. Representante da classe média carioca, tal qual boa parte dos intelectuais de destaque na virada do século, o escritor compartilhava com seus iguais, forjados no cenário da Rua do Ouvidor, a euforia republicana. Comprometido com um projeto de nação fundamentado na ideologia positivista, Euclides assumiu como tarefa a representação de um Brasil orgânico. Para ele, cabia aos intelectuais da época a responsabilidade patriótica de “mostrar o país como uma totalidade, como um todo sem fissuras que comprometessem a

¹ Processo pelo qual o texto literário reveste de significado estético e ficcional a região que narra. No entanto, simultaneamente a esta dinâmica ocorre a adaptação desta mesma região ao discurso, de modo que a literatura também molde a percepção do real à sua representação ficcionalizada (JOACHIMSTHALER, 2014).

nacionalidade” (CURY, 1997, p. 19). Deste modo, o encontro com o sertão e com os sertanejos apresentou-se para o escritor como algo absolutamente inesperado, além de impor-lhe uma questão crucial de difícil resolução: se por um lado não havia elementos que possibilitassem um reconhecimento identitário imediato com o sertanejo, por outro tratavam-se também de brasileiros que, ainda que forçosamente, precisavam ser integrados à totalidade do Estado-nação.

República, ciência e progresso sempre fizeram parte do universo conceitual que permeou a escrita euclidiana. Uma vez alinhado às teorias da época, suas descrições acerca da “terra”, do “homem” e da “luta” em *Canudos* estiveram sob a égide de determinismos psicológico, físico, geográfico e climático. De acordo com seu raciocínio inicial, as condições tropicais extremamente desfavoráveis associadas à miscigenação de raças tidas como inferiores e pouco civilizadas, teriam levado à uma organização social política e econômica bastante atrasada, afeita às soluções místicas e, portanto, infrutífera do ponto de vista do progresso, fato este que ameaçava a efetivação do Brasil como nação. Como poucos, Euclides foi capaz de materializar textualmente os ecos das teorias raciais aclamadas em seu tempo. Defensor de uma concepção de História como força inexorável e evolutiva, o escritor acreditava que a República se expandiria rapidamente e de maneira irreversível. No entanto, em *Canudos*, viu-se inclinado a relativizar parte de suas concepções, evidenciando as contradições de seu engajamento, bem como do próprio país. *Os Sertões* (1902) pode ser lido, portanto, como dois livros em um, ainda que à revelia das aparentes intenções do próprio autor.

Obra híbrida que transita entre os limites da ciência, da história e da sociologia, *Os Sertões* (1902) expõe sua característica literária através da circulação das muitas vozes que o compõem. Vozes estas que, por vezes, se desprendem do narrador, confrontando-o com as antíteses de seu discurso pretensamente moderno. Aí reside a força dramática da obra, uma vez que

[...] ao tentar uma síntese do Brasil, um todo da nação, depara-se, ao contrário, com a contradição de uma nação esfacelada, com a presença de divisões inconciliáveis. Através do jogo de linguagem da literatura, misturam-se as cartas da História e o narrador acaba desarticulando o arcabouço científico sobre o qual se apoiavam suas teses. O literário aprofunda, transforma e desloca o saber científico que aparece como primeiro justificador do livro (CURY, 1997, p.20).

Constata-se, deste modo, que o relato sociológico e também literário de *Os Sertões* (1902) ultrapassou os limites ideológicos de seu tempo, provocando fissuras a partir de dentro, sem, contudo, negá-los por completo, tampouco propor uma linha alternativa viável para o projeto de construção do ideário nacional. A leitura do texto de Euclides da Cunha pouco revela, por exemplo, sobre as causas sociais que deram início ao conflito, muito menos discute acerca do respeito democrático à diferença. Pelo contrário, o diferente é abordado pelo autor com o olhar da inferiorização e da anormalidade, que deveria ser biologicamente suavizado, ou simplesmente através da nulidade narrativa, isto é, pela quase ausência de referências sobre sua participação no contexto da guerra, bem como de sua contribuição material e cultural para a manutenção e sobrevivência cotidiana nas comunidades sertanejas do país. A discussão sobre uma destas ausências, a das mulheres sertanejas, e seus desdobramentos, serão o fio condutor que guiará o presente trabalho.

A caracterização das mulheres de Canudos, bem como detalhes a respeito da participação feminina no desenrolar do conflito de 1896-97, são ainda hoje objetos de poucos e esparsos estudos. Embora fossem a maioria da população de Canudos, a representação euclidiana sobre elas possui um tom altamente depreciativo, ressaltando sua condição de irrelevância frente ao componente masculino sertanejo. De acordo com Walney Oliveira (2002),

Em narrativas como as do consagrado Euclides da Cunha, mas também em texto de jornalistas, encontramos a descrição das jagunças como seres horrendos de aparência, de caráter matreiro, violentas, ignorantes. Verdadeiras “bruxas” ou “harpías” (OLIVEIRA, 2002, p. 313).

A falta de caracterizações complexas ou mesmo de referências relevantes ao gênero feminino em *Os Sertões* (1902) relaciona-se diretamente com o papel reservado à mulher na sociedade de finais do século XIX e início do século XX, excluídas do projeto de nacionalidade em curso, bem como do gozo pleno de cidadania. Para o pesquisador italiano Giorgio Agambem, embora a ideia de cidadania no contexto moderno tenha sido evocada como direito natural pela *Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão*, de 1789, esta não era uma realidade completa, haja vista que “na prática, cada estado-nação estabelece os limites de inclusão e exclusão na soberania ao precisar qual homem é ou não

cidadão, dissipando [...] a suposta continuidade entre nascimento e nacionalidade” (AGAMBEM, 2007 *apud* MAIA, 2014, p. 135). Assim, para o autor, é o próprio discurso dominante sobre a nação, e suas relações de “camaradagem”, se usarmos os termos de Benedict Anderson (2008)², quem define e redefine conforme suas demandas as fronteiras de inserção em sua soberania. Legitima-se, portanto, a desigualdade como elemento constitutivo da comunidade, de modo que apenas um grupo seletivo de indivíduos possa exercer a totalidade das prerrogativas nacionais.

No caso brasileiro, a constituição de 1891, embora tenha assimilado pressupostos importantes como a abolição dos privilégios de nascimento e a separação entre Estado e Igreja, traçava uma linha divisória bastante evidente, que excluía as mulheres, mesmo as que possuíam formação intelectual, da esfera pública e eleitoral. Quanto à questão de gênero, portanto, a instauração da República representou apenas a continuidade do controle institucional sobre a conduta feminina, ainda ignorada como força social e política³.

Isto posto, uma leitura que problematize a condição coadjuvante das mulheres representadas por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902) que não leve em conta os aspectos contextuais aqui levantados é, no mínimo, limitada. Afinal, como afirma Schneider (2005 *apud* ALMEIDA, 2008, p. 07), “é trabalho do historiador compreender a obra no tempo e decifrar os códigos cuja fluência se perdeu”. Apesar das possíveis restrições particulares do autor, sua pena esteve comprometida com a efetivação de uma comunidade nacional que não incluía em sua estrutura imaginada o componente feminino enquanto agente relevante, senão como mero apêndice do corpo político masculino, primeiro o pai e na vida adulta, o marido.

Os Sertões (1902), não obstante suas contradições (e talvez por elas), instituiu-se como narrativa paradigmática sobre Canudos, demarcando aquele lugar no tempo e no espaço como uma espécie de síntese do sertão brasileiro. Deste modo, a obra euclidiana situa-se como ponto de confluência de discursividades

² De acordo com Benedict Anderson, as nações modernas podem ser interpretadas como “comunidades imaginadas”, uma vez que fazem sentido à “alma” dos indivíduos que as compõem e as constroem, aproximando dos laços familiares ou religiosos. “Ela é imaginada porque mesmo que os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32).

³ Sobre o tema, ver: MUZART, Zahidé L. (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

anteriores e, ao mesmo tempo, ponto de ponto de partida, ou, no mínimo, como leitura obrigatória, a todos aqueles que se debruçaram posteriormente sobre este microcosmo sertanejo. E não foram poucos.

Parece-nos importante, nesse sentido, investigar a maneira pela qual alguns destes intelectuais, em seu distanciamento temporal dos eventos de Canudos, interpretaram este período da história brasileira, levando em conta, sobretudo, as demandas teóricas, metodológicas e ideológicas de seu tempo em contraste com o contraditório paradigma perpetuado por Euclides da Cunha. No entanto, mais do que uma comparação generalista entre o clássico e seus legatários, interessa-nos, especificamente, o recorte de gênero como trilha a percorrer e atravessar a basta selva de imaginários.

Diante da gama de possibilidades, selecionamos duas obras contemporâneas que assumidamente se propuseram a “reescrever” *Os Sertões*, no sentido de revisitar Canudos e o sertão nordestino brasileiro na esteira aberta por Euclides. Trata-se de duas produções da década de 1980, com publicações separadas por apenas um ano de diferença, porém alicerçadas sobre suportes diferentes, a escrita e a fotografia.

A Guerra do Fim do Mundo (1981) é de autoria do consagrado e controverso escritor peruano Mario Vargas Llosa, que em entrevista concedida a Ricardo Setti em 1986, posteriormente publicada em forma de livro, afirmou seu propósito de recriar literariamente a guerra de Canudos, inspirado em Euclides da Cunha, naquela que considera sua obra mais importante, trabalhosa e apaixonante. O segundo livro selecionado para nosso *corpus* de análise também se vincula a uma tradição representativa de Canudos, a fotografia. Trata-se da coletânea *Sertões: luz e trevas*, elaborada pela fotógrafa britânica naturalizada brasileira, Maureen Bisilliat. O livro foi publicado em 1982 e é, assim como no caso de Vargas Llosa, resultado de viagens realizadas pelo sertão nordestino brasileiro ao longo das décadas de 1960 e 1970. Do mesmo modo que alguns anos antes já havia realizado em *A João Guimarães Rosa* (1966), quando utilizou a obra *Grande Sertão: Veredas*, como referente para sua produção fotográfica, em *Sertões: Luz e trevas* (1982), as cento e duas imagens são introduzidas e entremeadas por trechos da narrativa de *Os Sertões* (1902).

Assim, para efetivação de nosso objetivo, a presente tese foi segmentada em três capítulos que se complementam, de modo a construir a análise com base numa

leitura contínua e coerente. No primeiro deles, é apresentado o contexto de escritura de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, em sua relação com o projeto de nacionalidade posto a cabo no Brasil ao longo do século XIX. A ausência de representações expressivas de mulheres em sua obra, o que convencionamos denominar de “paradigma euclidiano”, é debatida enquanto subproduto da cultura patriarcal oitocentista que se fazia presente não apenas no plano das relações cotidianas, mas enquanto parte constitutiva da nação imaginada que se construía.

O segundo capítulo é dedicado à discussão de conceitos importantes, como o de “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012), que dialogam e historicizam o silenciamento de vozes femininas em múltiplas narrativas. Em contrapartida, nas linhas propostas por Foucault (2008), Bhabha (1998) e Rolnik & Guattari (1999) foram também abordados movimentos de desestabilização destes discursos dominantes, articulados através da ação performática de grupos historicamente marginalizados, o que nos possibilitou vislumbrar uma “contra narrativa das mulheres sertanejas”, conforme Jailma Moreira (2016). A fotografia com temática sertaneja foi, neste sentido, resgatada enquanto vetor expressivo para a reverberação das “revoluções moleculares” femininas do sertão brasileiro, atuando como suplemento fundamental à pedagogia tradicional sobre a região, ensejada ainda nos primórdios coloniais. Por fim, sob a luz destes contributos teóricos, a obra *Sertões: Luz & Trevas* (1982), de autoria da fotógrafa Maureen Bisilliat, foi apresentada e analisada, destacando-se sua abordagem sobre as mulheres sertanejas que representou.

No terceiro e último capítulo, por sua vez, amparados na polifonia e no dialogismo bakhtinianos, buscamos delimitar as principais aproximações entre o texto euclidiano e *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa. A recuperação da trajetória de relações do autor peruano com as discussões de gênero, bem como de aspectos biográficos de sua vivência política e ideológica foram elementos importantes para análise das personagens mulheres em sua obra. Finalmente, buscamos traçar uma interface possível entre os suplementos fotográfico e literário, concebidos por Maureen Bisilliat e Mario Vargas Llosa respectivamente, sobretudo no que concerne às suas abordagens das mulheres do sertão brasileiro, em cotejo com o paradigma de *Os Sertões* (1902).

Para além da importância da temática para o campo literário e fotográfico, de maneira particular, e das Ciências Humanas, de maneira geral, a principal motivação

para a realização deste trabalho de pesquisa reside em meu passado familiar. Sou filha de uma mulher sertaneja nascida em Senhor do Bonfim, interior da Bahia, há sessenta e sete anos. Como muitos de seus conterrâneos, ela migrou para São Paulo na década de 1970 em busca de melhores condições de vida. Ali, trabalhou como servente, faxineira, empregada doméstica, cozinheira, vendedora de roupas e cosméticos, teve sua mão de obra explorada em troca de baixos salários e condições de trabalho, por vezes, degradantes. Foi em um destes empregos que conheceu meu pai. Casou-se e teve duas filhas, para as quais, ainda hoje, dedica amor, devoção e cuidados somente possíveis àqueles que, certamente, já experimentaram os desafios e as angústias de uma vida como a sua. Esta mulher, que me emociona com sua força e sua história, ao ser questionada sobre “o que é o sertão”, respondeu com toda potência de sua humildade e de seu sotaque nordestino “sertão é roça, é fazenda, é deserto, é tudo isso...”. As páginas que se seguem são, entre outras coisas, sobre “tudo isso”.

2 NAÇÃO, IDENTIDADE E O PARADIGMA EUCLIDIANO

O século XIX apresentou especificidades e desafios até então pouco prováveis ao contexto brasileiro. Já em sua primeira década, enquanto o território ainda integrava o Império português, foi palco de desdobramentos políticos das invasões napoleônicas em curso na Europa. Como consequência, em 1808, pela primeira vez, uma colônia americana recebia em sua comarca a Família Real e sua corte, tornando-se, deste modo, a sede administrativa da metrópole. Este episódio marcou o início de uma série de transformações importantes para os colonos brasileiros, desde a modernização urbana operada na capital, que incluía a gênese de instituições políticas, econômicas e culturais grandiosas, passando pelo rompimento inédito do pacto colonial através da abertura comercial dos portos às nações amigas e, em 1815, a não menos incomum, elevação do Rio de Janeiro à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves, situando o Brasil na curiosa posição de “não-colônia”, porém “não-independente”.

O risco de incorrer em projeções anacrônicas não permite afirmar que estes eventos foram os antecedentes da emancipação política brasileira, todavia é certo que as mesmas contradições que marcaram as duas primeiras décadas dos Oitocentos na porção brasileira dos domínios portugueses, encontrou reverberação tanto na Independência em 1822, quanto nos anos subsequentes a ela. O processo emancipatório brasileiro, embora inserido no contexto das revoluções de independência latinoamericanas, carrega em si a marca das permanências. Não apenas da estrutura econômica agrária e aristocrática, que desde os primórdios coloniais estabeleceu-se como regra no continente, mas de símbolos, práticas e valores legatários da tradição política e cultural portuguesa, que uma vez mantidos, precisaram passar por um processo de ressignificação, a fim de garantir certo grau de coerência às especificidades características do pós-independência no Brasil. Esta tarefa passava invariavelmente pela construção do elemento nacional, de modo que se fazia necessário substituir o sentimento dinástico pelo sentimento unificador e homogeneizante da nação, sem, contudo, expor totalmente o caráter incompleto da pretensa ruptura operada pelas elites em 1822.

As construções nacionais identitárias, de acordo com Hans Gumbrecht (1999), surgem geralmente na esteira de momentos políticos delicados, posteriormente a derrotas em conflitos internacionais ou qualquer outro cenário que

denote a imperatividade de reunir a comunidade em torno de projetos em comum. No caso brasileiro, o século XIX foi o laboratório de experimentação da identidade nacional que se pretendia afirmar, especificando os modos como os membros da nação deveriam se enxergar, bem como, a maneira como os estrangeiros interpretariam esta unidade. O projeto, no entanto, dentre muitos desafios, enfrentava também a difícil missão de lidar com um contexto social que excluía da cidadania e, portanto, da noção de nacionalidade que se construiria a partir dela, mais da metade de seus habitantes, haja vista que a escravidão se impunha no território recém emancipado como uma realidade ainda pouco questionada. Maria Odila Dias (1972, p.174), reproduz as palavras do patrono da Independência José Bonifácio, que já em 1813 antecipava suas preocupações quanto ao desafio de integrar diferentes componentes na criação de uma vindoura nação brasileira: “[...] amalgamação muito difícil será a liga de tanto metal heterogêneo, como brancos, pretos livres e escravos, e índios etc. etc., em um corpo sólido e político”. De fato, a elaboração desta liga passou pelo trabalho de homens letrados e engajados na construção de uma nação jovem, porém ancorada numa tradição que, de maneira contraditória, também se fazia recente.

É neste contexto de busca por elementos legitimadores de uma ideia de nação capaz de promover subjetivamente a integração do território brasileiro, que surge em 1838 o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A instituição fez parte de um esforço de preparação do novo Estado imperial, que se delineava às vésperas do fim das Regências, e que também deu origem ao Arquivo Nacional alguns meses antes, bem como ao tradicional Colégio Pedro II, organizações que para além de suas funções específicas, integravam um projeto maior de produção teórica, técnica, artística e científica que pudesse garantir suporte intelectual ao Estado-nação.

Durante o século XIX, o pensamento historiográfico passou por um processo efetivo de sistematização, ganhando ares de cientificidade e penetrando definitivamente os espaços acadêmicos enquanto cátedra. O historiador, agora percebido como pesquisador, convertia-se em agente da produção científica, tal qual os especialistas das ciências naturais e matemáticas. Seu trabalho, no entanto, guardava profundas relações com um contexto que ultrapassa a produção imediata do conhecimento, envolvendo a instrumentalização do saber com vias a fundamentar discussões políticas, sobretudo no que diz respeito à questão nacional,

primeiro na Europa e posteriormente nas ex-colônias ultramarinas. Revestida deste caráter pragmático, a leitura da história brasileira promovida pelo IHGB perpassava a ideia de gênese, tanto da Nação, quanto do percurso que poderia inseri-la numa tradição civilizatória de progresso e evolução, em conformidade com o modelo iluminista. Assim, evidenciando uma concepção de história bastante linear e objetiva, para os membros do IHGB o passado seria a porta de acesso ao futuro glorioso do país.

Composto por representantes das elites urbanas, bem como da aristocracia rural de herança colonial (WEHLING, 1983), o instituto pretendia reunir uma espécie de vanguarda intelectual e ilustrada que, a partir do Rio de Janeiro, deveria disseminar as luzes do projeto integracionista. Tratava-se, portanto, de um grupo conservador, continuador de uma “certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa” (GUIMARÃES, 1988, p. 06) e que, deste modo, jamais se opôs à ordem política estabelecida, pelo contrário, contava com o apoio e o financiamento majoritário da Monarquia Constitucional, contribuindo inclusive para a cristalização da imagem de D. Pedro II como representante das letras e da modernidade no Brasil oitocentista. A composição do IHGB reflete de certo modo o que José Murilo de Carvalho, em *A Construção da Ordem*, e Ilmar de Mattos, em *Tempo Saquarema*, afirmam a respeito da política imperial brasileira ao longo de quase todo este século. Para os autores, a existência de um tipo de elite conservadora, os Saquaremas, caracterizada pela “homogeneidade ideológica e de treinamento” (CARVALHO, 2007, p. 21), uma vez forjada na tradição instrucional e jurídica de Coimbra, teria sido fundamental para a efetivação da centralidade política do Estado Imperial, bem como para a neutralização prática dos Luzias, grupo progressista e liberal (MATTOS, 1987). A ação deste círculo de letrados é multifacetada. Um dos desdobramentos desta coalizão é a institucionalização do passado através do recurso ao documento que, transmutado em monumento pela ação cônica de intelectuais engajados com um projeto de nacionalidade (LE GOFF, 1994), passa a atuar sobre o presente, confirmando-o ao mesmo tempo em que o engendra.

Além da coleta e publicação de documentos relativos à história do Brasil, elaboração de biografias de brasileiros tidos como ilustres, bem como a narração de “fatos extraordinários que mereçam menção histórica” (IHGB, 1839 apud PEIXOTO, 2009, p. 143), como ressalta o primeiro número da revista, outro recorte temático importante eleito pelo Instituto Histórico e Geográfico refere-se às viagens de

exploração do território brasileiro, sobretudo no que tange à determinação de suas fronteiras e limites. Aferir a dimensão dos rios, a altura de montanhas, a extensão e o volume de florestas faziam parte do esquadramento minucioso e atento a que se lançaram estes pesquisadores que, para além das características topográficas, buscavam também precisar as potencialidades econômicas de integração destas diferentes e, até então, pouco conhecidas paisagens. Tratava-se de elaborar também uma espécie de identidade física do Brasil, orientada para fixação de seus limites geográficos e para a homogeneização dos valores nacionais que emanavam do Sudeste. De modo que,

[...] se, a princípio todas as regiões do país são definidas como igualmente importantes, o material publicado [*pelo IHGB*] revela uma clara orientação em direção às regiões de fronteira, devido à necessidade de integração dessas mesmas regiões ao poder do Estado Nacional, sediado no Rio de Janeiro. Não por acaso são as regiões como a Colônia de Sacramento, a fronteira com a Guiana Francesa, ao Norte, e a fronteira de Mato Grosso, nas quais os conflitos de limites datavam do período colonial, as áreas mais tratadas nas páginas da *Revista* (GUIMARÃES, 1988, p. 23).

Tamanha preocupação com a delimitação dos contornos territoriais da nação evidencia a preocupação com o poder de demarcar uma diferença em relação ao restante do continente, fixando não apenas a identidade que se pretende legítima, mas também as suas bases materiais, dentre as quais a própria região. Como afirma Pierre Bourdieu (1996), o conceito histórico atribuído à palavra região remete ao vestígio esmaecido de um ato de autoridade do rei que, amparado pela força da lei, circunscreve o espaço, impondo sua visão de mundo e, portanto, instaurando o princípio da di-visão a partir do qual criará o efeito de consenso e unicidade coletiva. Para o autor, ao mesmo tempo em que intervém de maneira decisória na perenidade histórica, interrompendo-a e fragmentando-a, esta força de autoridade está produzindo a sua existência. Assim, o reconhecimento do que é enunciado, sobrevém ao próprio ato de enunciar, uma vez que este último possui o poder de objetivar e legitimar a realidade que enuncia. Nas palavras de Bourdieu (1996, p. 33 e 34), " toda afirmação sobre a região funciona como um argumento que contribui [...] para beneficiar ou prejudicar o acesso à existência", de modo que "a região que

se transforma em nação aparece retrospectivamente em sua verdade [...] como uma 'ilusão bem fundamentada'⁴.

Na mesma época em que Bourdieu abordava a questão nacional como uma “ilusão bem fundada”, legitimada pela di-visão que institui uma determinada representação do mundo, Benedict Anderson, inaugurava uma perspectiva bastante interessante, e hoje consagrada, a respeito das nações modernas, ao pensá-las como comunidades políticas “imaginadas”. Para Anderson (2008), mais do que inventadas ou instituídas, as nações carregam sentido à “alma”, sendo, portanto, resultado de ambições e projetos coletivos. Deste modo, mesmo que os membros de uma comunidade nacional jamais cheguem a se conhecer, todos eles estariam conectados pelo que o autor chama de “camaradagem horizontal”, isto é um sentimento de fraternidade que permite que “todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Entende-se, na perspectiva do historiador estadunidense, que não basta refutar as interpretações essencialistas sobre a nação, tampouco compreendê-la sob o viés exclusivamente maquiavélico, que pressupõe o completo controle do governo para sua conformação, trata-se de enxergá-la como resultado de um processo interno às populações estudadas. As nações seriam, portanto, imaginadas, não a partir de um vazio, pelo contrário, encontrariam bases e alcance a partir de uma lógica comunitária afetiva ou ainda de um sentimento de pertencimento que se sobrepõe à própria individualidade. É assim que, para Anderson (2008, p. 124), é possível compreender a adesão e assimilação ao discurso nacional mesmo em contextos como os da América Latina, nos quais, segundo o autor, os movimentos de emancipação política e a emergência prática dos novos Estados nacionais tiveram “pouca espessura social”, mas que, no entanto, ganharam esta aquiescência no processo, menos ideológico e quase religioso, da criação imaginativa de símbolos, narrativas e tradições nacionais capazes de converter o acaso histórico em destino manifesto de um povo.

Para garantia desta profunda legitimidade emocional, a construção da nação imaginada passa por um processo de reformulação do passado, muito semelhante ao que no caso brasileiro foi operado pelos intelectuais das ciências humanas e, como veremos mais à frente, pelos romancistas do século XIX, em uma lógica que

⁴ *“todo enunciado a propósito de la región funciona como argumento que contribuye [...] para beneficiar o desfavorecer el acceso a la existencia”, de modo que “la región que se transforma en nación aparece retrospectivamente en su verdad [...] como una ‘ilusión bien fundada’”* (BOURDIEU, 1996, p. 33 e 34).

segundo Lilia Schwarcz, prefaciando a obra de Benedict Anderson (2008, p. 12), “joga para esfera do mito o passado e os momentos de fundação”, recorrendo constantemente a uma história previamente selecionada e confirmando de maneira quase “hipnótica” a estabilidade e naturalização consciente da comunidade.

É importante ressaltar que, para Anderson (2008), esta viragem na percepção dos contornos nacionais atribuídos a uma coletividade torna-se historicamente realizável no contexto dos séculos XVIII e XIX, devido à gradativa obsolescência de modelos culturais essencialmente teológicos que ocorre nesta época. A linguagem sagrada unificava diferentes populações sob a autoridade de símbolos detentores de uma espécie de verdade ontológica e divina, inteligível mesmo às mais distantes e heterogêneas populações, é o caso do latim ou do grego, por exemplo. No entanto, a “descoberta” de grandes civilizações nos séculos anteriores, tanto na Ásia quanto na América, detentoras de um desenvolvimento ancestral alheio ao controle europeu e à cristandade, evidenciou a pluralidade cultural e linguística da humanidade, operando uma verdadeira mudança no entendimento que a Europa detinha sobre as línguas, o que Anderson chamou de “revolução lexicográfica”.

A partir daí, as antigas línguas sagradas [...] foram obrigadas a se misturar em pé de igualdade ontológica com uma variada multidão plebeia de vernáculos rivais, num movimento que complementava sua anterior depreciação no mercado por obra do capitalismo editorial. Se agora todas as línguas tinham o mesmo estatuto (intra mundano, então todas eram, em princípio, igualmente dignas de estudo e admiração (ANDERSON, 2008, p. 111).

O capitalismo editorial a que o autor faz referência remete à produção e popularização de textos jornalísticos e obras em língua secular em uma velocidade cada vez mais vertiginosa, impulsionados não só pela modernização das condições materiais de produção, mas, principalmente, pelo crescimento de uma burguesia mercantil e industrial que, na ausência dos títulos de distinção e nobreza garantidos às elites no Antigo Regime, via subjetivamente no acesso à língua impressa um elemento aglutinador de classe. Uma burguesia iletrada, segundo Anderson (2008), era praticamente inconcebível, de modo que a solidariedade que unia esse grupo, pela primeira vez em termos históricos, é construída sobre bases essencialmente imaginadas.

Embora à época a realidade brasileira fosse absolutamente diversa da europeia, sendo impossível delimitar uma classe burguesa industrial àqueles

moldes, o próprio Anderson (2008) assinala a importância que estes ecos assumiram no contexto latinoamericano, sobretudo através do desenvolvimento da imprensa que, ao dar materialidade narrativa aos movimentos de independência, transmutou as lutas em “modelos” e “projetos”, além de fazer brotar realidades imaginadas como os “estados nacionais”, a “cidadania universal”, a “soberania popular” e as “bandeiras e símbolos nacionais” (ANDERSON, 2008, p. 124). Mais impressionante do que estas construções, no entanto, foi o processo de “amnésia nacionalista” operado pelos meios difusores das matérias impressas, que rapidamente se cristalizaria como atributo das nações em desenvolvimento. O apagamento geral da escravidão em massa nesses escritos, tanto nos Estados Unidos quanto na América Latina, segundo Benedict Anderson (2008), evidenciava a capacidade de generalização e seletividade inerente a estes projetos. O caso brasileiro apresentava um complicador *sui generis*, haja vista que, lançar a escravidão ao campo da indiferença ou da desmemória apresentava-se como tarefa quase inconciliável com a manutenção deste sistema, base da economia agrária desde os ermos coloniais e objeto de embates e negociações ainda fervorosas, mesmo meio século passado da independência. A saída encontrada para lidar com este incômodo obstáculo que era o “outro”, não apenas o negro, mas toda a complexa diversidade humana que habitava os limites geográficos instituídos pela autoridade do Estado que também se pretendia nação, foi o recurso à ideia de mestiçagem.

Sabemos que ao longo de todo o século XIX e também nas primeiras décadas do século seguinte, o Brasil buscou interpretar à sua maneira os desdobramentos das revoluções europeias. A assimilação de ideologias ilustradas às idiosincrasias políticas e culturais do lado de cá do Atlântico, passava pela elaboração do atributo nacional. Empreendimento este que embora gozasse da ação da Monarquia Imperial, interessada em fazer convergir a multiplicidade do país em um projeto único e homogeneizante capaz de garantir a manutenção do *status quo* sistêmico, passava pela atuação direta de uma elite letrada, produtora de consensos e arquiteta de esquecimentos que, gradativamente desenhavam os contornos imaginários da nação. Embora o trabalho deste grupo fosse plural, é certo que a imprensa, ainda tímida se comparada ao fluxo tipográfico europeu e norte-americano, desempenhou papel fundamental e crescente nesta construção. As próprias publicações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foram também

responsáveis por fazer reverberar aqui os ruídos de teorias e postulados estrangeiros amplamente discutidos e aceitos nos círculos intelectuais originários das antigas metrópoles. É o caso, por exemplo, dos argumentos raciais utilizados à época para explicar as relações entre os componentes biológicos, climáticos e comportamentais e seu reflexo no desenvolvimento das sociedades, numa evidente deturpação dos pressupostos darwinistas sobre a evolução das espécies na natureza.

A ideia da superioridade do homem caucasiano e sua conseqüente responsabilidade civilizatória sobre as populações consideradas inferiores era utilizada para justificar os avanços imperialistas das potências europeias, ao mesmo tempo em que fixava nos discursos nacionais um tópico imprescindível para lidar com suas questões identitárias internas. As considerações do diplomata francês J. Harmand (1910), transcritas por Edward Said em *Cultura e Imperialismo* (1995), evidenciam o teor e o alcance destas perspectivas mesmo após a virada para o século XX, segundo ele:

Existe uma hierarquia de raças e civilizações e nós pertencemos à raça e civilização superior, reconhecendo ainda que a superioridade confere direitos, mas, em contrapartida, impõe obrigações estritas. A legitimação básica da conquista dos povos nativos é a convicção de nossa superioridade [...] mecânica, econômica, militar [...] e moral (SAID, 1995, p. 47-48).

Com uma população composta majoritariamente por representantes destes grupos desenganados pela ciência, o Brasil adotou no discurso de seus intelectuais uma postura de assimilação positiva da heterogeneidade humana nacional. Os mestiços brasileiros, de acordo com artigo publicado, em 1887, por José Veríssimo na Revista do Instituto Histórico e Geográfico, seriam resultado da ausência de preconceitos dos colonizadores portugueses, tidos como carentes e amorosos, que ao se depararem com a beleza da mulher nativa, entregavam-se docemente aos seus encantos, o que era encarado com otimismo pelo autor, que afirma: “o amoroso português, ao invés do inglês no Norte, e muito felizmente para o Brasil, não repugnou enlaçar-se, legitimamente ou não, com a selvagem filha do país” (VERÍSSIMO, 1887 *apud* BARBATO, 2016, p. 195).

Anos depois, Sérgio Buarque de Holanda permaneceria exaltando a “extraordinária plasticidade social” do colonizador português que, despia-se do

orgulho ao “americanizar-se” ou “africanar-se” conforme fosse preciso, impetrando a cordialidade como parte da conformação social brasileira (HOLANDA, 2007). Certo é que, embora a intelectualidade do país à época registrasse em seus escritos uma espécie de visão positiva a respeito do elemento social mestiço, este elogio firmava-se na ideia evolucionista da transitoriedade destes indivíduos, uma vez que representavam não mais que uma “desagradável etapa em direção ao branqueamento do Brasil” (BARBATO, 2016, p. 199), da qual a própria seleção natural encarregar-se-ia de superar. Criava-se assim o palco perfeito para a encenação do mito da democracia racial, vastamente consolidado no imaginário nacional, além da harmoniosa união das três raças continentais que teriam engendrado a receptiva e permeável nação tupiniquim.

A questão da mestiçagem e seus desdobramentos na construção da nação brasileira, no entanto, não foi mote apenas dos editoriais jornalísticos ou das publicações e pesquisas vinculadas às instituições oficiais imperiais ou republicanas. Parte da elite letrada a qual nos remete Anderson (2008) quando ressalta a importância do capitalismo editorial para a construção e difusão dos ingredientes fundamentais à realização da nação como comunidade imaginada, refere-se aos intelectuais dedicados à literatura. O livro, “primeira mercadoria industrial com produção em série ao estilo moderno” (ANDERSON, 2008, p. 66), além de cumprir a função secundária de fixar uma mesma língua em toda a extensão territorial de um Estado, atuando, portanto, como elemento cultural de identificação entre os diferentes grupos ali presentes, funcionava estrategicamente como disseminador de imagens e narrativas capazes de fortalecer ou dissipar determinado discurso. No Brasil, este papel coube, sobretudo, aos representantes do Romantismo.

De modo semelhante ao que pôde ser observado no conteúdo difundido pelas revistas do IHGB, principalmente, durante o segundo reinado, mas também nas primeiras décadas do republicanismo, o projeto político e estético de elaboração nacional, posto a cabo inicialmente na textualidade romântica do século XIX, debruçou-se acentuadamente sobre a composição social e racial do país, numa evidente tentativa de suavizar conflitos históricos. A diversidade cultural da nação imaginada era captada por um tipo de olhar etnográfico que, por meio da tríade raça/costumes/paisagem, exotizava “o outro” num esforço de fundi-lo harmonicamente à entidade branca e forjar a imagem de uma nação integracionista, que convive de maneira pacífica com a diferença. Os ideais liberais europeus que

estavam por trás da formação nacional oitocentista, ganharam no Brasil uma reflexão associada ao fator da etnicidade que, uma vez sentimentalizada, substituiu o histórico de fratricídio e violência coloniais sobre o índio e o negro, pelas metáforas fraternais do “encontro” e da “comunicabilidade” racial (CARRIZO, 2001). A literatura romântica, indigenista e sertanista, traduziu de maneira diligente este compromisso, ressaltando, deste modo, as feições conciliatórias da nação que ora engendrava.

José Luiz Fiorin (2009), inspirado no estudo de Zilberberg & Fontanille sobre a construção cultural dos discursos, entende que existem dois tipos específicos de cultura, as de exclusão e as de participação, ou ainda, as de triagem e as de mistura. No primeiro grupo, imperaria a lógica da exclusividade e do interdito e, portanto, o movimento seria desestimulado e desacelerado. As culturas de mistura, por sua vez, apresentariam um fluxo contínuo, o que favoreceria o intercâmbio com outros valores e costumes, de modo que seriam também mais abertas e permeáveis. A cultura brasileira, segundo o autor, teria se construído exaltando-se enquanto uma cultura de mistura, que teve nos intelectuais românticos do século XIX seus principais operários.

Entende-se a partir destas constatações que a elaboração da nação, a produção do conhecimento científico e histórico a respeito do país e o desenvolvimento da literatura romântica no contexto brasileiro utilizaram-se da ideia de mestiçagem para naturalizar um discurso de tolerância e síntese a respeito de nossa composição social. Entretanto, a celebração do elemento híbrido nacional não bastava para cristalizar a contento este complexo projeto, sobretudo porque em seu caminho em direção à alma e, portanto, à imaginação de seus integrantes, a nação precisava estabelecer um cenário homogêneo e de continuidade, propício ao desfile harmonioso de sua mestiçagem.

Retomo aqui a já citada estratégia da recorrência às construções fabularias do passado histórico do país como ferramenta legitimadora de convicções que se pretendem propagar no presente. A metodologia das pesquisas históricas, por exemplo, apontava para seleção de momentos e figuras que pudessem evocar uma antiguidade pretensamente brasileira mesmo durante o período de exploração colonial, é o caso da contraditória manipulação da imagem de Tiradentes que, retirada do ostracismo, foi convertida em símbolo de heroísmo nacional após a proclamação da República, havendo ainda nas representações artísticas uma

aproximação de suas feições às de Jesus Cristo⁵. Na literatura, a relação com o passado se estabelece através da noção de que historicamente os tempos progresso e progresso no Brasil caminharam de mãos dadas na promoção de uma amalgamação cultural capaz de elucidar-nos como uma uniformidade ininterrupta e destinada a conformar-se como povo. É nesse sentido que, nas páginas dos romances românticos brasileiros, os mais de três séculos de brutalidade e aculturação compulsória decorridos desde o Descobrimento sobre as populações nativas, transmutaram-se na inevitável e providencial união entre natureza e cultura, através do encontro dos valores ameríndios e europeus, da pureza e da civilização, do velho e do novo mundo que, uma vez conectados explicariam a especificidade nacional do país.

Este *modus operandi* romântico pode ser posto em diálogo com o que Eric Hobsbawn (1997) classificou como “tradições inventadas” - que para Benedict Anderson (2008) são entendidas como “imaginadas” - referindo-se ao conjunto de práticas ritualísticas e simbólicas que, por meio da repetição, passam a manifestar socialmente padrões comportamentais ou crenças coletivas. Segundo o autor, uma das funções deste tipo de composição seria atribuir “a qualquer mudança desejada a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história” (HOBBSAWM, 1997, p. 12). Sob esta perspectiva, é possível compreender que o elemento indígena brasileiro, principal vítima do empreendimento colonialista e, portanto, aquele à que naturalmente caberia a função da rebeldia no cenário pós-colonial (BOSI, 2006), tenha assumido no personagem Peri, de José de Alencar em *O guarani* (1857), a composição do bom selvagem, convertido aos valores cristãos e subserviente aos desejos da amada Cecília, legítima representante da aristocracia brasileira. No romance, Alencar, talvez o maior nome do Romantismo nacional, pretendeu retratar o momento no qual “a civilização não tivera tempo de penetrar o interior”, isto é, o período da virgindade originária, de modo que, Peri e Ceci pudessem exercer a função do casal ancestral da nação e da identidade brasileira que se construía beneficiada por aquela narrativa (ORTIZ, 1988, p. 282). Não haveria, deste modo, espaços para rupturas, uma vez que a história da nacionalidade brasileira era idealizada de maneira

⁵ Para mais informações sobre o tema, consultar os trabalhos da professora Maraliz de Castro Vieira Christo, em especial: CHRISTO, Maraliz. O esquiteamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo. *Lócus*, v.04, n.02, 1998.

contínua, a partir da invenção de um passado lendário capaz de forjar miticamente as justificativas históricas para a coesão social do presente.

É interessante observar que a perenidade destes discursos, embora exaustivamente discutidos e desconstruídos pela crítica literária ao longo dos quase duzentos anos que nos separam dos primeiros textos românticos, ainda hoje reverbera sua força. Marilena Chauí (2000), em estudo antropológico a respeito dos desdobramentos do processo de construção/imaginação nacional identitária no Brasil, identifica a intensa presença de uma representação homogênea do país entre os brasileiros, em diversos aspectos de sua constituição. Para a autora, as raízes desta permanência residem em algo bastante semelhante à noção de “tradição inventada” de Hobsbawn, o chamado “mito fundador”.

A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. Não só isso. A marca peculiar da fundação é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como emanando da sociedade (em nosso caso, da nação) e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou a nação) da qual ela emana (CHAUÍ, 2001, p.05).

Ainda de acordo com a autora, no caso brasileiro, além de seu caráter transcendente e imanente, a nação, em sua relação com seus componentes, atuaria como uma espécie de semióforo-matriz, isto é, aquilo que adquire valor de símbolo, capaz de unir a imaginação e a prática, o visível e o invisível. Assim,

Por meio da inteligentsia (ou de seus intelectuais orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu, do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa (CHAUÍ, 2001, p.09).

É nesta perspectiva que, para Chauí (2001), a elaboração de uma nação “genuinamente brasileira” tornou possível a construção da via expressa que parte da “terra graciosa”, habitada por gentes de “tamanho inocência” relatada por Pero Vaz de Caminha; passando pelo espaço da “eterna primavera”, que serviu de palco ao romance alencariano oitocentista, bem como pelo “homem cordial” apresentado pela historiografia dos anos de 1930, para enfim chegar aos resultados das pesquisas

realizadas pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, em 1995, indicando que mais da metade da população brasileira naquele ano ainda apontava a natureza e o caráter do povo como os dois maiores motivos de orgulho para o país.

No entanto, ao mesmo tempo em que resolve imaginariamente tensões que são reais, a força persuasiva do semiófaro nacional cria desagradáveis antíteses, convenientemente pouco percebidas. Uma delas, a questão da diversidade racial e cultural brasileira, como vimos, foi enfrentada pela recorrência ao discurso conciliatório da mestiçagem que, embora promovesse a mistura com vias ao embranquecimento civilizatório, era um atalho que resolvia subjetivamente a constrangedora inconsistência prática daquele projeto. Os mesmos intelectuais, preocupados que estavam em equalizar certa consciência de unidade à nação - sua identidade - deparavam-se diante de verdadeiros dilemas quando ficava evidente a inevitável consciência da diferença interna - a alteridade - como ocorreu no caso das regiões interioranas do país.

Não só no Brasil, mas em toda a América Latina pós-colonial, os centros urbanos, notadamente as porções mais modernas segundo o ideal de civilização dominante, foram expostos a um tipo de efeito homogeneizador, sendo quase "internacionais" e europeizados. No entanto, "aquela parte que marcava a sua especificidade e diferença em relação à Europa, era pré-moderna, semi-selvagem, atrasada, violenta, 'incivilizada. Eram fascinantes e ao mesmo tempo repulsivos aqueles espaços" (ALMEIDA et al, 2001, p. 09). Como nos lembra Bourdieu (1996), nas relações simbólicas e de força que subjazem a definição de uma região, os dominados que entram na luta em condição de isolamento, "não têm escolha senão aceitar [...] a definição dominante de sua identidade, ou buscar a assimilação"⁶ (BOURDIEU, 1996, p. 35). Este parece ser o caso, por exemplo, da tentativa de incorporação do elemento sertanejo operada por José de Alencar em seu romance homônimo, datado de 1875. Nele, o autor demonstra ter encontrado no homem oriundo dos mais distantes rincões do Nordeste, a figura ideal para dar continuidade à persona do legítimo brasileiro, outrora encenada pelo índio romântico.

A temática sertanista surge no interior da literatura oitocentista na medida em que o indigenismo, enquanto corrente portadora do potencial mítico nacional,

⁶ *"no tienen otra elección que la aceptación [...] de la definición dominante de su identidad, o bien, la búsqueda de la asimilación"* (BOURDIEU, 1996, p. 35).

começa a enfrentar o seu esgotamento, por volta das décadas de 1860 e 1870. Primeiro com *O gaúcho* (1870) e, mais notadamente, com *O sertanejo* (1875), opera-se na produção de José de Alencar uma transição para o discurso de tipo regionalista, abrindo a esteira para a representação do “sertão-nação”, bastante característico dos debates das últimas décadas do século XIX e precursor da geração de escritores que se debruçaria sobre esta temática durante a primeira metade do século XX. Cabe ressaltar que, diferente da geração de 1930, que abordará os contextos regionais do Brasil pela via das questões sociais decorrentes tanto do abandono do poder público quando das condições climáticas extremas do sertão, esta espécie de vanguarda regionalista opta por ressaltar a “exuberância fecunda que o sertão exhibe na época das águas” (ALMEIDA, 1981, p. 63). É neste sentido, que na obra de Alencar as relações cotidianas e a paisagem interiorana guardam certa aproximação com o modo de organização feudal. No protagonista Arnaldo coexistem tanto a submissão ao senhor que o emprega quanto o espírito forte e corajoso dos cavaleiros, além de ser possuidor de grande senso moral e conviver em perfeita sintonia com a paisagem que o cerca, como revelam os trechos a seguir:

As árvores das serras e das várzeas são minhas irmãs de leite: o que eu não vejo, elas me contam. Sei tudo quanto se passa embaixo deste céu, até onde chega o casco de meu campeão [...] Eu não sou vaqueiro; sou um filho dos matos [...] Companheiras são as estrelas do céu que me visitam à noite na malhada; e a juriti que fez seu ninho na mesma árvore em que durmo (ALENCAR, 2005, p. 52 e 136).

O sertanejo curvou-se e beijou a mão ao fazendeiro, costume patriarcal já em voga no sertão e que ele praticava por um impulso d’alma (ALENCAR, 2005, p.72).

Em um prolongamento do que havia realizado em seus romances anteriores, em *O sertanejo*, José de Alencar faz prevalecer a dimensão nacionalista, apesar do recorte regional. Arnaldo assume a função do mestiço perfeito, herdeiro direto do casal fundador de *O guarani*, e mantenedor do “viver singelo” e originário da nação (ALMEIDA, 1981, p. 39). Ao sair vitorioso da querela com Marcos Frágoso, seu principal adversário na trama, o protagonista ganha a honraria de poder adotar o sobrenome do capitão-mor, completando figurativamente a união entre interior e o litoral, a inospidade e a civilização, o mestiço e a porção nobre de sua genealogia.

Apesar de nascido no Ceará, José de Alencar construiu sua discursividade a respeito do sertão brasileiro e seus habitantes da perspectiva de um cidadão do Sudeste do Brasil. Ademais, era também construtor e divulgador de um projeto de nacionalidade que, embora se vislumbresse como ponte de integração da totalidade social e paisagística do país, pouco se ocupou em garantir verossimilhança entre a narrativa e o objeto narrado. Somente assim, enquanto idealização, a fórmula alencariana funcionava a contento. No entanto, em 1902, quando a narrativa de outro sertão revela a face dilacerada de um país até então desconhecido pela intelectualidade brasileira, opera-se uma fratura imprevista no projeto de unidade romântico, que já há algum tempo demonstrava sérios sinais de esfacelamento. Os *Sertões*, de Euclides da Cunha, transformaria em tragédia nacional o conflito entre o exército brasileiro e os sertanejos baianos que erigiram o Arraial de Canudos, evidenciando deste modo, o fracasso das ambições integracionistas e conciliatórias românticas.

2.1 OS SERTÕES E UMA SÍNTESE INCOMPLETA

Diferente do que ocorreu na literatura de origem europeia, na qual a fixação de cânones foi resultado do aparecimento e da seleção de “grandes ensaios de interpretação da herança cultural do Ocidente” (BARBOSA, 1996, p. 23), a formação do cânone da história da literatura brasileira preocupou-se, principalmente, em demarcar uma espécie de especificidade nacional, no sentido de estabelecer um conjunto de escritores e obras que, evidenciando um ideal de brasilidade, pudessem diferenciar-nos da metrópole. Assim, num evidente paradoxo, o elemento ao qual se desejava distinguir era transformado no ponto de referência a partir do qual se construía.

Deste modo, com vistas à construção e consolidação de uma identidade nacional, a produção intelectual brasileira adquiriu um caráter acentuadamente étnico e geográfico bem definido, dando visibilidade não apenas aos tipos mestiços, mas também às paisagens consideradas genuínas, a exemplo do sertão e dos pampas. Sendo conduzidos e consumidos por uma elite urbana e letrada, estes impressos, segundo Roberto Reis (1992), acabavam por dizer “mais a respeito das camadas sociais que (os) escreviam e (os) fruíaam do que dos índios e sertanejos dos textos em que comparecem” (REIS, 1992, p.80). Daí terem surgido nesta

produção personagens que, pensados como típicos, mais se aproximaram do improvável: índios pacíficos e constantemente enamorados, escravas brancas e quase aristocráticas, sertanejos que se assemelhavam à cavalaria medieval. Conforme Antonio Candido,

[...] o regionalismo pré-modernista se mostrava, com seu “conto sertanejo”, artificial, pretencioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, encarando com olhos europeus nossas realidades mais típicas. O homem do campo é visto como pitoresco, sentimental, jocoso (CANDIDO, 2010, p. 113).

Com *Os Sertões* (1902), este padrão passaria por um processo de reformulação. A questão nacional, enquanto componente organizador do sistema literário brasileiro (CANDIDO, 1993), seria obviamente mantida. No entanto, aquilo que na perspectiva romântica era encarado como continuidade, isto é, os traços culturais originários exaltados como relíquias prestes a dissolver-se frente ao progresso ao qual se amalgamavam, deixando como herança atributos morais tipicamente brasileiros, eram agora expostos como a dicotomia arquetípica da cultura brasileira. Sertão e litoral, após a leitura da obra de Euclides da Cunha, revelaram-se polos inconciliáveis, a partir dos quais novos entendimentos seriam construídos. É o próprio autor quem elabora esta incongruência por anos disfarçada de concórdia e coesão virtualmente nacionais:

Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de empréstimo; respigando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos (CUNHA, 2005, p.172).

Reside nesta inversão representativa, segundo Átila Teixeira (2016), um dos maiores méritos da obra euclidiana, uma vez que a partir dela iniciar-se-ia um novo tempo para a literatura brasileira, no qual a interpretação das massas pelo recurso

reducionista ao exótico seria suplantado por um tipo de narrativa que localizasse essas mesmas massas em primeiro plano. Trata-se de uma espécie de antecipação do que Antonio Candido (2006) chamou de “tomada de consciência do subdesenvolvimento” que, mesmo antes de completar-se plenamente algumas décadas mais tarde, já com a geração modernista de 1930, “evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” (CANDIDO, 2006, p. 171).

Não é consensual, no entanto, classificar as obras de Euclides de Cunha e seus contemporâneos sob o título de “pré-modernistas”, expressão criada por Tristão Ataíde, em 1939, fazendo referência a um tipo de alvoroço por renovação intelectual alimentado pelo contexto anterior e posterior a primeira grande guerra. Alfredo Bosi e Antonio Candido aceitam e rejeitam, respectivamente, esta categorização. Se para Bosi, o período que precede o Modernismo no Brasil possui um “sentido forte da premonição dos temas vivos em 22” (BOSI, 2006, p. 301), apontando anacronicamente, portanto, para o futuro, Cândido prefere-se relacionar o movimento em direção ao passado, entendendo-o como um “pós-romantismo” (CANDIDO, 2010, p.112), haja vista que os escritores daquele período teriam superado o nacionalismo como idealização bucólica, abrindo assim as portas para um tipo de análise mais visceral das raízes da nação que inclui, inclusive, a percepção e crítica de suas mazelas.

De fato, *Os Sertões* (1902) surge em um momento de transição da escrita intelectual brasileira, ao mesmo tempo em que acelera consideravelmente este processo. Herdeiro dos projetos histórico-geográfico do IHGB – para o qual seria chamado a pertencer um ano depois da publicação de *Os Sertões* - e literário-estético do romantismo alencariano, Euclides da Cunha não rompe completamente com o ideário romântico. Aliás, Roberto Ventura (2002 *apud* FERNANDES, 2012), talvez o pesquisador brasileiro mais dedicado a reconstruir os aspectos da personalidade do escritor, afirma que o romantismo em Euclides vai muito além de seus escritos, pois mesmo em sua vida pessoal “adotou atitudes extremadas e gestos arrebatadores com atos de heroísmo e abnegação em que colocou [...] princípios éticos acima dos seus interesses” (VENTURA, 2002 *apud* FERNANDES, 2012, p. 36). Apesar dos pitorescos episódios da biografia do autor, fato é que sua obra máxima foi responsável por inserir a Guerra de Canudos no rol dos grandes momentos da história brasileira, mantendo-a ainda viva, constantemente

lembrada e debatida. Certamente, na ausência de *Os Sertões* (1902), Canudos, Antônio Conselheiro, o coronel Moreira César e todo o conjunto de personagens narrados, bem como a paisagem sertaneja e os desenlaces do conflito no interior na Bahia, não teriam gozado do alcance que ainda hoje possuem. Como analisa Rinaldo de Fernandes (2012), basta lembrar do levante do Contestado, que guarda inúmeras semelhanças com aquele ilustrado pela pena de Euclides da Cunha. Ambos possuíam matrizes messiânicas, questionavam a República, fundaram comunidades religiosas, uma no Nordeste e outra no sul do país e, principalmente, tanto Canudos quanto o Contestado foram resultados da administração política negligente instaurada no país desde a colonização, que colocou em condições de abandono econômico suas populações mais interioranas. Guardadas as aproximações, para que o Contestado se fixasse na história da mesma forma e com a mesma força que Canudos, faltou-lhe o seu “livro vingador”, pois “o Contestado não teve o Euclides que merecia” (FERNANDES, 2012, p.34).

Sem abandonar o debate sobre a mestiçagem, Euclides incorporou à busca pelos distantes elementos constitutivos da nação brasileira, à qual também estava empenhado em construir, o argumento da cientificidade. Assim, buscando garantir bases sólidas para elaboração de sua epopeia sertaneja, apoiou-se na tradição e nas descobertas da ciência de sua época:

Na tradição de Montesquieu, Herder, Hegel e Taine, ele busca a influência da terra sobre o homem. Tentando introduzir a História na Geografia e descobrir a dinâmica dessa relação, ele adota a perspectiva de Taine e divide o livro em três grandes partes: a terra (o meio), o homem (a raça) e a luta (o momento, a história) (COSTA, 2001, p. 189).

Deste modo, nas primeiras das mais de quinhentas páginas de *Os Sertões*, as questões geológicas, as características topográficas, o clima semiárido e a vegetação rasteira do interior nordestino são exaustivamente descritos. Em seguida, o perfil do sertanejo começa a ser delimitado, recorrendo-se também aos traços psicossociológicos do homem do sertão. É nesta parte da obra que os aspectos da formação positivista e determinista do autor mais se fazem presente. Por fim, em “a luta” preocupa-se em detalhar o desenrolar do embate entre as tropas governamentais e os seguidores de Antônio Conselheiro.

Uma vez que, de modo particular, na América Latina a literatura somada a outras formas não-acadêmicas de textualidade desempenharam durante décadas uma relevante função de representar a realidade social e natural, sobretudo devido à escassez de estudos especializados, é fato que estas produções adquiriram certa plasticidade metodológica. Assim, muitos autores atuavam como “uma espécie de descobridores e explicadores enciclopédicos das regiões e da Nação, elaborando narrativas poéticas, ensaios romanceados, romances documentais, poesia científica, etc” (ALMEIDA et al, 2001, p. 08) em uma verdadeira mistura de gêneros, inclusive bastante atual, à luz dos debates sobre hibridismo na pós-modernidade.

Este parece ser o caso da escrita de Euclides da Cunha, homem de sua época, seguidor do positivismo, simpatizante das teorias deterministas tanto geográficas quanto raciais e, também por isso, dono de um tipo de redação que estabeleceu consórcios com a ficção, o documento, a história, a sociologia, a biologia entre tantos outros ramos do saber. Os debates sobre como classificar sua obra são ainda hoje pulsantes. Enquanto, Afrânio Coutinho (1988 *apud* AMARAL, 2004) prefere categorizá-lo como um ficcionista de seu tempo, Alfredo Bosi (2006) acredita não ser possível enquadrá-lo em nenhum conceito fechado de produção, dada a complexidade e amplitude de suas referências. Também Antonio Candido, prefere escapar à tentação tipificante, preferindo destacar o trânsito multidisciplinar de Euclides que,

[...] interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil (CANDIDO, 1993, p. 130).

Destacando ainda *Os Sertões* (1902) como,

Livro posto entre a literatura e a sociologia naturalista [...] assinala um fim e um começo: o fim do imperialismo literário, o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira (no caso, as contradições contidas na diferença de cultura entre as regiões litorâneas e o interior) (CANDIDO, 2010, p.133).

É neste sentido, que a narrativa da invasão de Canudos, entre os anos de 1896 e 1897 no interior baiano, dirigida pelos generais do exército republicano, a fim de reprimir o levante dos sertanejos que haviam construído ao redor do líder

messiânico Antonio Conselheiro uma comunidade autônoma e alheia aos estatutos do novo regime, ultrapassava as dinâmicas da guerra, e fixava debates a respeito das raízes antropológicas, religiosas, geográficas, sociais e econômicas daquele recorte brasileiro, que nas linhas traçadas por Euclides da Cunha, se pretendia universal. A própria escolha do título *Os Sertões*, como ressaltava Sylvie Debs (2010), coloca Canudos em segundo plano, uma espécie de coadjuvante para a aspiração totalizante do autor, que viu naquele cenário um retrato da unidade do país.

A fortuna crítica sobre *Os Sertões* (1902) e, conseqüentemente, sobre Euclides de Cunha é vasta e permanece em constante atualização, fazendo com que a mera apresentação dos componentes da obra seja, no mínimo, simplista ou pleonástica. Não obstante a excessiva produção, surpreende observar que boa parte dela é ainda bastante elogiosa, ao menos ao reconhecer sua importância para o entendimento do pensamento e da crítica sobre a identidade brasileira. De acordo com Amaral (2004), apenas no acervo da Biblioteca Nacional estão catalogadas 4.705 referências sobre a obra. Uma breve pesquisa online fornece mais de 200 mil resultados para o título “Os sertões”, dentre resumos, resenhas, obra completa e uma infinidade de artigos científicos e materiais jornalísticos. Filtrar ou classificar tamanha oferta de trabalhos não parece ser tarefa fácil, tampouco produtora. No entanto, não seria equivocada supor, ou mesmo afirmar, que a grande maioria dos textos que versam sobre a temática euclidiana faz referência, direta ou indiretamente, a um conjunto de estudiosos especialistas, cuja obras já foram objeto de algumas reedições.

Valendo-se da história oral, dos debates sobre a cultura material, bem como da crônica dos vencidos, o historiador José Calasans se destaca por uma produção vasta e bastante particular, por fugir de análises extensas, preferindo o formato de pequenos artigos, posteriormente editados em algumas obras maiores, sendo a mais completa e recente *Cartografia de Canudos* (2015). Para Calasans, a obra de Euclides da Cunha é, sem dúvida, o divisor de águas para a compreensão do que teria sido Canudos, sendo responsável por projetar o conflito no cenário intelectual do país. No entanto, o estatuto de obra edificadora de um discurso teria funcionado, por muito tempo, como uma espécie de monopólio sobre o tema. E, não só isso, “contaminado” as interpretações que se fizeram posteriormente a ela, destacando alguns heróis e ecoando certos vazios, muitos deles explorados e preenchidos pelo próprio Calasans, em um trabalho minucioso de busca por fontes primárias, bem

como por personagens remanescentes do conflito ao longo da segunda metade do século XX. Para o autor,

[...] a historiografia relativa a Antonio Conselheiro e seu grupo messiânico compreende três importantes fases. A primeira, que vai de 1874 a 1902, desde o surgimento, no centro das então Províncias da Bahia e de Sergipe, do peregrino cearense, até a publicação do trabalho de Euclides da Cunha; a segunda, da hegemonia euclidiana, que se estende à década de 50; a terceira e última, quando se iniciou uma revisão do assunto com pesquisas esclarecedoras, à luz de modernas contribuições de feição histórica e sociológica (CALASANS, 1986, p.01).

Diferente de Calasans, que se preocupou muito mais com as vozes e interlocutores dos sertanejos, colocando a própria comunidade de Canudos como objeto central de sua produção e apenas dialogando com *Os Sertões*, Nicolau Sevcenko (1989) parte de Euclides da Cunha, contraposto a um de seus contemporâneos, Lima Barreto, para, a partir da literatura, construir um modelo interpretativo para a sociedade e cultura brasileiras ao longo da Primeira República. O título de sua obra, *Literatura como missão*, antecipa a lente pela qual Sevcenko observa seus objetos, isto é, enquanto instrumentos de denúncia e ação política sobre as mazelas e adversidades de um período particularmente conturbado da história nacional, desde a Guerra do Paraguai, passando pelo movimento abolicionista e a própria abolição, a Proclamação da República, além do Encilhamento e, obviamente, os movimentos sociais regionais, no caso de Euclides da Cunha, e urbanos, expressos em Lima Barreto, que adicionaram efervescência ao contexto do novo regime.

Uma das muitas contribuições do autor para enriquecimento das abordagens sobre *Os Sertões* reside na sua análise da linguagem euclidiana, sobretudo quando posta em contraste com o tom jocoso, urbano e irônico de Lima de Barreto. Para o autor, ambos escrevem sob condições e contextos semelhantes, partilhando até mesmo detalhes biográficos, fatos estes que os levam a vislumbrar os mesmos problemas sociais no país. Todavia, as estratégias para a resolução destes problemas é o que irá distinguir a produção de cada um. As contradições que acompanham a escrita de Euclides são o fio condutor para a compreensão da interpretação que constrói para sua época.

Euclides da Cunha possui igualmente vivos em si, com o mesmo calor, exatamente os dois mundos que se negavam um ao outro, de forma tão inexorável que um só poderia subsistir à custa da morte do outro. Eram dois tempos, duas idades que se opunham pela própria raiz da sua identidade: o século XIX literário, romântico e idealista; e o século XX, científico, naturalista e materialista. (SEVCENKO, 1989, p. 148).

E é a partir desta mescla de influência que Sevcenko (1989) delimita o que acredita ser a verdadeira motivação do militar e engenheiro carioca ao dedicar tamanhos esforços na construção de uma obra da magnitude de *Os Sertões* (1902). Assim como os românticos, porém munido de novas armas, Euclides ambicionava construir a verdadeira história do Brasil.

Nos quadros desse nacionalismo, Euclides fixava os objetivos com clareza: "a definição exata e o domínio franco da grande base física da nossa nacionalidade. Aí está a nossa verdadeira missão". Antes de mais nada, pois, era necessário elaborar um saber consistente e eficaz sobre o Brasil, "porque assim como não temos uma ciência completa da própria base física da nossa nacionalidade, não temos ainda uma história" (SEVCENKO, 1989, p. 159).

Menos preocupada em meramente balizar os objetivos por trás da realização de *Os Sertões*, Walnice Nogueira Galvão se destaca por ser a grande referência sobre os temas Canudos, *Os Sertões* e Euclides da Cunha na historiografia mundial. De acordo com Mario Sergio Conti (2002), a autora

[...] se propôs a ler tudo o que Euclides da Cunha leu (livros, jornais, revistas, manuais, panfletos) durante a vida inteira. Deve ter conseguido. Não há referência, nome, logradouro, alusão, fonte escrita ou oral e variante de texto do livro que Walnice não tenha remexido. Passou 20 anos estudando "Os Sertões". Sabe tudo o que é possível saber a respeito de Euclides (CONTI, 2002, recurso online).

Walnice é autora e organizadora de clássicos como *No calor da hora* (1973), *Saco de gatos* (1976), *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha* (1999) e *O Império de Belo Monte: vida e obra de Canudos* (2001), entre uma multifacetada produção que inclui artigos, conferências, colaborações, reportagens etc. Em sua análise do fenômeno de Canudos, enquanto resultado de fatores históricos, mas também dado à existência pela contribuição e construção euclidiana, a autora tende a atribuir a *Os Sertões* (1902), o caráter de denúncia, menos dos desmandos e

autoritarismos do exército brasileiro, quase tão mestiço quanto o próprio arraial messiânico, mas do progresso como única forma de estar e compreender o mundo. Segundo ela,

Seu grande feito (d' *Os Sertões*) foi ter conseguido expressar (e nisso reside o alcance universal do livro) o que a modernização faz aos pobres, atormentando-os de tal maneira que seu mundo – o Belo Monte na denominação que deram a Canudos, a Nova Jerusalém nas palavras de Euclides –, que tinha tudo para ser o paraíso no qual aguardariam o Juízo Final, metamorfoseia-se no seu contrário, ou seja, no inferno (GALVÃO, 2009, p.53).

De fato, na extensa bibliografia concernente ao tema, da qual apresentamos aqui apenas um mínimo fragmento que tem como relevância atravessar transversalmente grande número das produções, pelo menos alguns consensos podem ser verificados. *Os Sertões* (1902) trata-se de um livro profundamente híbrido e coerente com as correntes intelectuais de que é legatário, transitando com bastante domínio pela ciência e pela história, além, é claro, da Literatura. Tem o mérito de colocar em evidência as populações mestiças interioranas, bem como suas formas de organização e reivindicação social, cuja alteridade e regionalismo foram historicamente solapadas pela violência contida na modernidade e em sua cúmplice, a civilização. Deste modo, a obra parece conter os requisitos que, para José Luis Borges (1985 apud COSTA, 2001), a tornam um dos primeiros clássicos nacionais, uma vez que “clássico é aquele livro que uma nação ou grupo de nações decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo [...] lêem com prévio fervor e misteriosa lealdade” (p.187).

Nesta mesma perspectiva, Ricardo Ferreira do Amaral (2004) evocando as conclusões de Aderaldo Castello (1999), ao invés de clássico, prefere denominar *Os Sertões* como obra-síntese da reflexão, da sensibilidade, da imaginação e do potencial expressivo do brasileiro. Aqui, me arrisco a discordar dos autores. A síntese que se processa na escrita euclidiana diz muito mais sobre os projetos, ideologias, representações históricas e visões de mundo das quais comungava o autor, ao mesmo tempo em que as questionava e as reconstruía frente aos desafios da observação *in loco* da ferida de Canudos. E remete muito pouco a uma fundição coerente dos elementos heterogêneos (como preconiza a etimologia da palavra “síntese”) da sociedade brasileira de finais do século XIX e inícios do século XX. Se alguns personagens, outrora olvidados pelos discursos oficiais sobre a nação foram,

com a contribuição de Euclides da Cunha, trazidos ao palco da crítica intelectual e social brasileira, outros permaneceram à sombra destas falas, uma vez que mesmo diante do mais genérico e ambíguo discurso, não eram reconhecidos como agentes sociais relevantes e, neste ponto, o silêncio de Euclides da Cunha é revelador. E se, como preconizou elogiosamente Roberto Ventura (2003), Euclides teve o mérito de inserir nos debates contemporâneos e na posteridade “aquilo que está fora da escrita da história”, é certo que muitas lacunas ficaram por serem preenchidas. É este o caso do relato das histórias das mulheres de Canudos e do sertão baiano.

2.2 AS MULHERES EM OS SERTÕES

Em toda a obra, Euclides da Cunha faz exatamente quarenta referências ao termo “mulher” ou “mulheres”, no entanto, se vale de uma gama de outros substantivos e adjetivos para mencioná-las, tais como “moça”, “velhas”, “bruxas”, “megeras” e “beatas”.⁷ Quase sempre de maneira genérica, sem serem nomeadas ou terem apresentados qualquer dado biográfico que possa lhes atribuir contexto, essas personagens circulam pelo interior da narrativa de *Os Sertões* (1902) como apêndices indesejados que, invariavelmente, parecem contribuir para o aumento do caos contido naqueles episódios. Nas palavras da pesquisadora Luzilá Ferreira (2002, p. 369),

As mulheres que surgem aqui e ali, no livro de Euclides, são elementos quase marginais, no interior de uma comunidade constituída, ela própria, de párias. Mais miseráveis que os homens, aos quais são submissas, e que as exploram, são mostradas por Euclides como tipos inertes, o resultado normal, evidente, de um passado patriarcal [...] apresentam-se, assim, quase que assexuadas, despersonalizadas (FERREIRA, 2002, p.369).

Já na primeira menção ao sexo feminino, apenas na página 94 do livro, na seção intitulada “os primeiros povoadores”, Euclides da Cunha deixa transparecer sua crença na degeneração engendrada pela união carnal dos desbravadores com as mulheres locais, índias ou negras, e ressalta, sem demonstrar discordância, a estratégia utilizada à época para lidar com esta inconveniente questão.

⁷ Ver no Anexo A o mapeamento das referências ao gênero feminino em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Homens de guerra, sem lares, afeitos à vida solta dos acampamentos, ou degredados e aventureiros corrompidos, norteava-os a todos como um aforismo o *ultra equinotialem non peccavi*, na frase de Barleus. A mancebia com as caboclas descambou logo em franca devassidão, de que nem o clero se isentava. O padre Nóbrega definiu bem o fato, na célebre carta ao rei (1549) em que, pintando com ingênuo realismo a dissociação dos costumes, declara estar o interior do país cheio de filhos de cristãos, multiplicando-se segundo os hábitos gentílicos. **Achava conveniente que lhe enviassem órfãs, ou mesmo mulheres "que fossem erradas, que todas achariam maridos, por ser a terra larga e grossa"** (CUNHA, 2005, p. 94, grifo nosso).

Note-se que na fala de padre Nóbrega, reproduzida pelo autor, as mulheres são abordadas de maneira objetificada, tanto pela questão de gênero, quanto pela questão de classe. Destituídas de arbítrio ou sentimento, elas foram convertidas em material de intercâmbio sexual, regulado pela vontade unicamente masculina. Mas não só isso, este processo seria facilitado caso se tratassem de mulheres órfãs ou “erradas”, remetendo a algum constrangimento de ordem moral ou econômica, ou seja, mulheres consideradas inadequadas em um contexto “europeu civilizado”, mas que frente ao precário Novo Mundo poderiam ser aceitas e, até, mesmo contrair matrimônio, o que se supõe ser uma grande conquista na interpretação de Nóbrega e Cunha.

Reiterando a ideia do casamento como único destino possível e desejável à mulher, ao narrar a trajetória de Antonio Conselheiro antes da constituição do Arraial de Canudos (ou Belo Monte como os sertanejos se referiam), Euclides faz questão de ressaltar o fardo de ter de “velar por três irmãs solteiras”, após a morte do pai. Fardo encarado com abnegação, segundo o autor, haja vista que somente após tê-las casado, dedicou-se a seguir seu destino. Este teria sido o ponto de partida para as experiências nefastas que o futuro reservava ao Conselheiro. Em outras palavras, “data daí a sua existência dramática. A mulher foi a sobrecarga adicionada à tremenda tara hereditária, que desequilibraria uma vida iniciada sob os melhores auspícios” (CUNHA, 2005, p. 153). Deste modo, Euclides da Cunha atribui às mulheres da vida de Antonio Conselheiro parte da responsabilidade pelos posteriores acontecimentos e decisões tomadas pelo líder messiânico, mesmo que este tenha rompido laços familiares muito antes da fundação da comunidade.

O perigoso espectro feminino que pairava sobre a vivência de Conselheiro, porém, não tardou a ser notado. Após um casamento malsucedido, ele teria optado pelo celibato. Assim, para ele,

A beleza era-lhes a face tentadora de Satã. O Conselheiro extremou-se mesmo no mostrar por ela invencível horror. Nunca mais olhou para uma mulher. Falava de costas mesmo às beatas velhas, feitas para amansarem sátiros (CUNHA, 2005, p.161).

Nas esporádicas vezes em que são notadas pelo autor e merecem algum tipo de registro narrativo, as mulheres sertanejas são alvo de interpretações extremamente contraditórias. Ao mesmo tempo em que são capazes de desestabilizar relações familiares, aproximando-se da figura demoníaca de Satã, são também destituídas de qualquer relevância e poder, chegando a ser inseridas por Euclides da Cunha no grupo dos inválidos de Canudos.

Ali permaneciam, inofensivos porque eram inválidos, os seus melhores crentes: mulheres, crianças, velhos alquebrados, doentes inúteis. Viviam parasitariamente da solicitude do chefe, que lhes era o Santo protetor, ao qual saudavam entoando versos há vinte e tantos anos correntes nos sertões (CUNHA, 2005, p. 182).

Mais do que suavizar sua atuação no interior da comunidade, bem como nos eventos da guerra, Euclides parece nutrir profunda repugnância pelas mulheres que seleciona entre o mar de fortes e valentes homens que povoam as páginas de sua obra. Boa parte destas descrições está alocada na obra logo abaixo do subtítulo “agrupamentos bizarros”, em que são pejorativamente descritas, carentes de beleza física ou atributo intelectual e quase sempre acometidas pelo transe arrebatador de seus fanatismos.

Ali estavam, gafadas de pecados velhos, serodidamente penitenciados, as beatas - émulas das bruxas das igrejas - revestidas da capona preta lembrando a holandilha fúnebre da Inquisição [...] Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias (CUNHA, 2005, p. 297).

Predomina na obra a crítica generalizada. Uma figura em particular parece incomodar o escritor: uma "mameluca quarentona [...] desenvolta, enérgica e irritadiça", possuidora de uma "gesticulação incorreta, desabrida e livre". A aversão

de Euclides pela personagem decorre do fato de a mulher ter se atrevido, depois da rendição sertaneja, a desafiar os soldados e demais espectadores, bradando o que ele chamou de “considerações imprudentes” contra as injustiças cometidas por seus algozes, numa cena que lhe provocou repulsa e irritação. O incômodo foi, no entanto, bastante curto, ocupando apenas algumas linhas da narrativa, haja vista que, “aquela mulher, aquele demônio de anáguas, aquela bruxa agourentando a vitória — foi degolada...” (CUNHA, 2005, p. 405). A reflexão sobre este episódio revela o destino que era dado à mulher que pretendesse se fazer ouvida. A degola, “embora forma comum de eliminar prisioneiros naquele conflito, refere-se ao órgão da voz, da fala” (SCHAFER, 2001, p. 109) e somente aos homens era dado esse direito.

Uma vez que *Os Sertões* (1902) é ainda hoje considerada a obra de referência sobre os eventos de Canudos, a constatação da escassez de representações femininas relevantes, alijadas de conotação depreciativa, poderia insinuar uma ausência real de mulheres naquele contexto. Suposição facilmente dirimida pela recorrência aos dados estatísticos do período.

O censo de 1900 permite apurar que, à época, o país contava com um total de 17.318.556 habitantes, dos quais cerca de 49% eram do sexo feminino. Quando analisados apenas os dados referentes ao estado da Bahia, lócus que concentrou o conflito de Canudos, a equiparidade entre os sexos se mantém com uma leve superioridade numérica para as mulheres, que representavam 50,12% do total de 2.117.956 habitantes⁸. Sobre o arraial de Belo Monte, ainda que seja difícil apurar sua constituição humana com precisão devido ao rápido crescimento ao longo de todo o último quartel do século XIX e da informalidade sob a qual se construiu, Souza Dantas em estudo demográfico e sociológico da década de 1920 constatou que “o mulherio constituía a parte mais numerosa do pessoal fanático, podendo ser calculado em dois terços do bando que acompanhava o Conselheiro” (DANTAS, 1923 *apud* CABELLO, 2016).

Deste modo, os dados levantados permitem inferir com certo grau de segurança que a ausência de descrições e análises aprofundadas acerca da participação feminina em Canudos, e em particular na escrita euclidiana, não se justifica por questões numéricas. Muito já se falou sobre aspectos da vida pessoal

⁸ CENSO DEMOGRÁFICO, 1900. Disponível em: <https://memoria.ibge.gov.br/sinteses-historicas/historicos-dos-censos/censos-demograficos.html>. Acesso em 13 de fev. de 2018.

do escritor carioca, e sua relação com as mulheres foi alvo de especulação e curiosidade. A morte prematura da mãe durante sua infância, acrescida do suposto adultério de sua esposa anos depois, foram levantados por seus contemporâneos como hipóteses para a escassez de figuras femininas em seus escritos, afinal para eles “uma existência como a de Euclides da Cunha, tão pobre de amor e tão vazia de mulheres, haveria de se refletir [...] na sua atitude de escritor em face do mundo feminino” (CALASANS, 1959, p.02). Insatisfeito com a trivialidade desta explicação, José Calasans, talvez um dos historiadores mais lembrados no que diz respeito a Canudos, em texto da década de 1950, atribuiria não a Euclides, mas às próprias mulheres da época as limitações que as tornavam incompatíveis com a narrativa de um evento de tamanha magnitude como foi a Guerra de Canudos. Segundo ele,

Ora, de um modo geral, os temas versados por Euclides da Cunha não davam ensejo ao surgimento de mulheres. Problemas políticos, assuntos geográficos, questões internacionais, aspectos econômicos, que constituem a grande maioria dos seus escritos, não são, está claro, setores propícios à presença de representação do chamado sexo frágil (CALASANS, 1959, p.02)

A fala de Calasans, embora mais de meio século posterior à de Euclides, ratifica o descaso dos dois intelectuais quanto ao papel desempenhado por aquelas que eram a maioria da população do Arraial de Canudos e, portanto, as mais atingidas pelos desdobramentos e consequências da guerra. Parece-nos claro que, a eufemização da participação feminina tanto na vida comunitária e pública brasileira, quanto mais especificamente no contexto do sertão baiano, reflete, na verdade, o viés patriarcal e misógino do projeto de nação posto em prática no Brasil que, como dito, estava no horizonte de escrita euclidiano e encontrou reverberação por muitas décadas após a publicação de sua obra máxima.

2.3 GÊNERO, CIÊNCIA E CAMARADAGEM HORIZONTAL

Não obstante as possíveis restrições particulares de Euclides da Cunha sobre o gênero feminino é certo que sua resistência em compor personagens femininas e narrativas complexas sobre as mulheres do sertão não pode ser vista de maneira descontextualizada. A pena do autor esteve comprometida com a efetivação de uma

comunidade nacional que igualmente não incluía em sua estrutura imaginada o componente feminino enquanto agente relevante, senão como mero anexo do corpo político masculino, primeiro o pai e na vida adulta, o marido.

A despeito da incipiente elaboração do movimento de reivindicação por direito das mulheres na Europa desde meados do século XIX, no que se convencionou chamar de “primeira onda feminista”, no Brasil os apelos por progresso e modernização trazidos pelo esforço republicano em pouco ou quase nada assimilaram estas demandas. Na verdade, historicamente, a coexistência do sexo feminino e do advento republicano tem se mostrado, no mínimo paradoxal. Utilizadas como artefato simbólico da nação, nas artes, na prosa e na poesia, as imagens femininas são manipuladas para adornarem os grandes feitos masculinos, de modo que, “para cada soldado desconhecido, existe uma estátua da liberdade, uma Britânia, uma Marseillaise – que nas Américas é o caso das indígenas La Malinche e Pocahontas, a índia violentada” (PRATT, 1994, p.133), de igual maneira, a Iracema de José de Alencar não nos deixa fugir à regra. Enquanto objetos receptores de significância externa, as mulheres no contexto da construção da nacionalidade brasileira gozavam de certo prestígio, afinal, eram resultado de um processo de idealização que reforçava o papel, que de acordo com a tradição patriarcal, deveriam ocupar.

Assim, recordando o debate introduzido por José Luiz Fiorin (2009), embora a cultura brasileira tenda a se autoproclamar como uma cultura de mistura, plástica e permeável, que entende a participação como princípio organizador de nossa composição social mestiça, é certo que o mecanismo de abertura e incorporação de múltiplos agentes não é indiscriminado. De fato, ainda que o discurso nacionalista e seus desdobramentos o negue, o princípio da exclusão fez-se (e faz-se) presente para um variado grupo de negligenciados, entre eles as mulheres. Em resumo,

A cultura brasileira euforizou de tal modo a mistura que passou a considerar inexistentes as camadas reais da semiose onde opera o princípio da exclusão: por exemplo, nas relações raciais, de gênero, de orientação sexual etc. A identidade autodescrita do brasileiro é sempre a que é criada pelo princípio da participação, da mistura. Daí se descreve o brasileiro como alguém aberto, acolhedor, cordial, agradável, sempre pronto a dar um “jeitinho”. Ocultam-se o preconceito, a violência que perpassa as relações cotidianas etc. Enfim, esconde-se o que opera sob o princípio da triagem (FIORIN, 2009, p. 124).

Durante o século XIX, esta exclusão foi apoiada pelo argumento da ciência, que via no componente feminino resquícios de uma inferioridade ancestral ainda não superada pela evolução da espécie humana recém teorizada pelos cientistas da época.

Em estudo sobre a relação entre sociedade e avanços científicos no Brasil no contexto pré-republicano, Ana Maria Almeida (2008) realiza uma profunda análise dos trabalhos de Tito Lívio de Castro (1864-1890), médico e ensaísta brasileiro, que se dedicou na obra *A mulher e a sociogenia*, publicada postumamente em 1893, a investigar o sexo feminino e sua função biológica e social para a construção nacional do país. O exame de seus postulados nos fornece um rico panorama a respeito das percepções do elemento feminino naquela sociedade, bem como daquilo que, amparado pela ciência, era esperado das mulheres à época. Ademais, a pesquisa de Almeida (2008) permite verificar ainda, de que maneira as teorias deterministas originadas na Europa foram ressignificadas pelos intelectuais, dentre os quais Euclides da Cunha, no contato com o contexto social brasileiro. Inclusive, Antonio Cândido localiza Tito Lívio de Castro ao lado de Euclides da Cunha e Paulo Egídio como os primeiros escritores brasileiros de caráter verdadeiramente sociológico (CANDIDO, 2006).

A “sociogenia” expressa no título da obra de Tito de Castro seria uma espécie de equivalente histórico e social da “ontogenia”, que corresponde ao processo de desenvolvimento biológico dos indivíduos, desde a fase embrionária até seu maior estágio de adaptação evolutiva na natureza. Deste modo, ao propor uma análise do tipo sociogênica do papel das mulheres nos diferentes contextos de sua vivência, o autor opta por buscar na antiguidade pré-histórica os elementos que justificariam a inferioridade feminina em relação ao seu oposto masculino naquela sociedade.

Munido da objetividade que lhe garantiam os métodos científicos, Castro privilegiou os estudos de frenologia, utilizando a escala desenvolvida por Paul Broca para, a partir da análise do formato do crânio, estabelecer os traços marcantes da personalidade dos sujeitos, bem como seus limites e capacidades cognitivas. Nesta escala, “os indivíduos brancos do sexo masculino ocupavam uma posição mais elevada do que as mulheres e os negros” (ALMEIDA, 2008, p. 74). Realidades como a escravidão e o patriarcalismo eram justificados, portanto, com base nestes experimentos pretensamente especializados.

As pesquisas e conclusões de Tito Lívio de Castro, no entanto, atendiam a uma demanda bastante característica da época, já observada por Michel Foucault (2008) ao discutir o avanço do discurso da medicina sobre o corpo feminino, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. Boa parte desses médicos e estudiosos baseavam-se no pressuposto de que a mulher carregava em seus componentes biológicos as raízes de sua inferioridade, de modo que, tratava-se de uma condição irreversível e que, além disso, ir contra esta realidade era inclusive perigoso. Como assinala Almeida (2008, p.76),

Era corrente a teoria de que útero e cérebro se rivalizavam, de modo que a mulher possuiria uma fragilidade inata e, se insistisse em possuir uma educação superior, concentrando sua energia vital no cérebro, poderia ter seu útero atrofiado. Além disso, as poucas mulheres que conseguiam alcançar uma educação mais elevada ou que desempenhavam atividades consideradas de homens, eram ridicularizadas e masculinizadas perante a sociedade (ALMEIDA, 2008, p.76).

Este tipo de interpretação deu origem ao que a autora chamou de “determinismo ginecológico”, do qual Castro não foi adepto. Pelo contrário, o médico preferiu orientar suas conclusões, não para o aparelho reprodutor, mas para as origens históricas que, ao longo da evolução, teriam atrofiado o desenvolvimento cerebral feminino, em virtude do pouco uso que era dado a ele. Por mais absurda que possa soar esta prerrogativa, ela ainda pode ser considerada menos grotesca que a de seus companheiros de profissão, uma vez que a dita inferioridade cerebral atribuída às mulheres era, segundo Castro, passível de ser revertida nas gerações seguintes, através da educação formal, que, uma vez assimilada, seria transmitida aos descendentes pela hereditariedade.

Segundo este modelo, desde os primórdios da humanidade a mulher teria gozado do fato de ser propriedade do homem, tendo, com isso, o privilégio de ser por ele protegida e alimentada. Este cenário teria favorecido a ausência de esforços pela sobrevivência, minando assim as possibilidades evolutivas do cérebro feminino. Estabeleceu-se aí, de acordo com Castro, uma armadilha ao desenvolvimento das mulheres, haja vista que a evolução feminina seria inversamente proporcional à masculina, isto é, quanto mais desenvolvido fosse o homem, maior a proteção concedida à mulher e, portanto, eram cada vez menores as suas possibilidades de evolução (ALMEIDA, 2008). Nas palavras do próprio autor,

É indiferente ao clima, é indiferente à raça, o resultado é o mesmo em todas as longitudes e altitudes. O fato demonstrado pelo método desapaixonado das cifras é inegável, tem a generalização, a amplitude de uma lei: – a mulher tem menos cérebro que o homem (CASTRO, 1893 *apud* ALMEIDA, 2008, p. 78).

Apesar destas afirmações, Castro refutava o caráter axiomático da inferioridade da mulher atribuído pelos investigadores da saúde feminina de seu século, por defender um projeto de educação que pudesse realoca-las no processo evolutivo, não havendo, segundo ele, nenhum empecilho biológico inato e irrefutável que diferenciase suas capacidades das capacidades masculinas, apenas um atraso de evolução que, se não resolvido a contento, poderia levar à invalidez cerebral por inanição.

Obviamente, não faltaram mulheres no Brasil e no mundo que desafiaram os postulados médicos da ciência à época. No entanto, o discurso biológico a respeito da limitação feminina, foi apenas um dos mecanismos ativados pela cultura oitocentista da triagem para colocar à margem as vozes, demandas e anseios daquele que consideravam e narravam como sexo frágil. Não por acaso, suas histórias e contribuições não foram objeto da grande maioria dos documentos, registros ou de qualquer outra forma de escritura ligada à oficialidade da nação que se construía. De acordo com Mary Louise Pratt (1994, p. 127), “em boa parte da história elas foram simplesmente excluídas e, quando estiveram presentes, surgiram como figuras isoladas e sem voz”. Esta supressão não se dava de maneira aleatória, dialogava com um conjunto de regras, comportamentos, ideologias, teorias e conformações historicamente estabelecidas e legitimadas, configurando assim um verdadeiro “projeto hegemônico da história oficial” (PRATT, 1994, p.128).

Tão bem instituído foi esse projeto que mesmo os debates teóricos contemporâneos a respeito da construção das nacionalidades modernas não deixam de reverberá-lo. Basta recordar-nos da “camaradagem horizontal” teorizada por Benedict Anderson (2008) ao referir-se a teia de relações que tecem as nações como comunidades imaginadas e que, via de regra, parecem desviar-se do componente feminino. Embora faça referência a questões étnicas e raciais, problematizando o papel de grupos minoritários na constituição do imaginário nacional moderno, Anderson (2008) não se atém em nenhum momento às questões relacionadas ao gênero. A análise da teoria proposta pelo autor, bem como de suas

ausências, permite compreender os discursos que instauram as nações também como jogos de poder, dos quais as mulheres foram postas à margem, uma vez que não se inseriam na horizontalidade fraternal da comunidade imaginada e, por isso, estavam excluídas do direito ao gozo da cidadania. A própria linguagem utilizada pelo autor, da irmandade, da camaradagem e do companheirismo, aponta, segundo Pratt (1994, p.130), “para o antropocentrismo da imaginação nacional moderna”, que, em sua trajetória horizontal não cessa de criar atalhos aos quais a diversidade de gênero não tem acesso.

A população feminina das nações não era imaginada e sequer convidada a se imaginar como parte da irmandade horizontal. O que a república burguesa oferecia oficialmente à mulher é o que Landis e outros críticos chamaram de "maternidade republicana", ou seja, o papel de produtora de cidadãos. Isto significa que as mulheres das nações modernas não eram imaginadas como possuidoras de direitos civis. Isto porque seu valor foi especialmente atrelado (e implicitamente condicionado) à sua capacidade reprodutora. Como mães da nação, elas são precariamente outras para a nação (PRATT, 1994, p. 131).

É interessante observar que, diferente de outros grupos subalternizados também excluídos de participarem da imaginação nacional por questões de raça ou de classe, as mulheres não poderiam ser pensadas em contextos separados dos homens daquelas irmandades, afinal, como mães e reprodutoras dos cidadãos, deveriam, no mínimo conviver nos mesmos ambientes. Assim, é legítimo afirmar que, mesmo não tendo garantidos direitos políticos, as mulheres do século XIX tinham acesso às redes de cultura impressa nacional⁹, construindo suas próprias agendas discursivas, engendrando complexos movimentos e configurações que, por terem de enfrentar uma estrutura patriarcal tão bem ancorada, tiveram seus feitos silenciados e negligenciados por décadas, como se não houvessem existido ou se limitado ao que lhes era oficialmente permitido.

Isto posto, não surpreende que nas páginas de *Os Sertões* (1902), Euclides da Cunha, em total obediência às tendências de sua época, raramente tenha se referido de maneira elogiosa às mulheres que permitiu circular por seu texto, salvo as vezes em que faz referência ao papel da maternidade, ressaltando a condição

⁹ Devem-se levar em conta as questões referentes à classe e à raça, que garantiam às mulheres brancas e de classes abastadas um tipo de acesso, ainda que limitado, inimaginável às mulheres negras, mestiças e pobres.

“honestas da mãe de família” (CUNHA, 2005, p.297), ainda que escarnecendo da aparência esquelética de suas muitas crianças e condenando seus hábitos cotidianos.

Ao final de sua obra, Euclides mais uma vez evidencia a contradição de suas escolhas narrativas. Ao expor as cenas derradeiras do episódio de Canudos, já findada a guerra, o autor é obrigado a admitir a numerosa presença feminina entre os prisioneiros da república, ainda que ao longo de seu relato estas mesmas mulheres tenham sido deliberadamente apagadas. O tom depreciativo, no entanto, permanece até o último momento, na revista dos sobreviventes.

Nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nem um peito resfolegante de campeador domado: mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos afastados pelos braços, passando; crianças, sem número de crianças (CUNHA, 2005, p.492).

Inferiorizadas pela ciência, silenciadas pela literatura e excluídas da nação, as mulheres de Canudos, no entanto, não foram exclusividade de Euclides da Cunha. Sua obra certamente fixou-se como um paradigma sobre seu tempo, refletindo as demandas de um período em que ser mulher era existir por procuração. É certo que Euclides da Cunha não poderia fornecer às mulheres um estatuto diferente daquele que apresenta em *Os Sertões*, “para ele o meio físico só poderia produzir os seres magros à imagem da vegetação que os cerca, secos como o solo em que se locomovem, ásperos como as pedras que os rodeiam” (FERREIRA, 2002, p. 369). Todavia, passado um século da emergência do Arraial de Belo Monte e dos esforços livremente declarados pela construção de uma nação imaginariamente masculina e patriarcal, as representações sobre estas mulheres do sertão não permaneceram as mesmas. Este será, portanto, o ponto de partida para a discussão dos dois capítulos que se seguem.

3 “ELES VEEM, ELAS SE VEEM SEREM VISTAS”: MULHERES SERTANEJAS ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA

Transitando entre as imagens bíblicas de Eva e Maria, as mulheres na história do Brasil foram recorrentemente narradas sob a ótica de um discurso de caráter assimilacionista, que teve como alicerce primordial o desprezo pela diferença. Quando representante das elites, da aristocracia ou mesmo das classes médias urbanas, à mulher coube o lugar da submissão, do sacrifício, da reclusão aos ambientes domésticos, da maternidade como realização familiar e pessoal, ornamentados por um tipo de personalidade afável e complacente com as exigências sociais. O horizonte de expectativas das mulheres das classes subalternas, embora em certos aspectos não fugisse ao controle destes mesmos padrões, admitia o componente da promiscuidade, da potencial degeneração e perversão, responsáveis, em última instância, pela miscigenação e pelas relações informais que, por muito tempo, forjaram a pretensa cordialidade do colonizador. Reverberava-se, portanto, os ecos do pensamento dominador europeu sobre o Novo Mundo, segundo o qual a América foi encarada como uma alegoria da “bela e perigosa mulher, [aquela que] tinha que ser vencida e domesticada para ser melhor explorada” (DEL PRIORE, 1992, p.149). Assim, em termos históricos, a ação social feminina em nosso continente esteve constantemente atravessada pela figura hegemônica masculina e patriarcal.

A hegemonia deste sujeito produtor de discursos acabou por cristalizar mecanismos de apagamento das vozes dissonantes ao seu projeto organicista de história e ao chamado “instinto de nacionalidade¹⁰”, criticado no célebre ensaio homônimo de Machado de Assis. Atento para iminente manifestação da barbárie latente à sociedade brasileira e esboçada na natureza do outro, ou seja, daquele que era considerado divergente segundo a lógica etnocentrista da nação estável, coerente e integral que se arquitetava ao longo dos Oitocentos, o sujeito nacional buscou consolidar sua preeminência suprimindo da oficialidade e da tradição, materialidades sólidas e resistentes como classe, raça e gênero. Para Audre Lorde (2019), este é um movimento comum às sociedades ocidentais, no interior das quais, para a manutenção do *status quo*, um grupo de pessoas será invariavelmente

¹⁰ Ensaio datado de 1893, no qual Machado de Assis analisa a ideia de nação tal como era anunciada defendida pelo Romantismo (BELLIN, 2014).

transformado em massa supérflua, inferiorizada e desumanizada, por meio de um tipo sistematizado de opressão. Analisando, sobretudo, a condição social das mulheres negras contemporâneas, a autora chama este processo excludente de “rejeição institucionalizada da diferença” (LORDE, 2019, p. 240), entendendo que ao longo das décadas o sujeito dominante “branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável” (LORDE, 2019, p. 241), selecionou os forasteiros internos à própria nação. Isto ocorre, segundo Lorde (2019), por que todos nós fomos subjetivamente programados a reagir de, pelo menos, três maneiras determinadas pelo medo ou pelo ódio frente às diferenças humanas, quais sejam: ignorando-as quando possível, imitando-as quando as consideramos hegemônicas e, por fim, destruindo-as se as julgamos subordinadas, de acordo com padrões de normalidade arbitrariamente estabelecidos. Esta última parece ter sido, muito provavelmente, a tônica dos discursos que versaram – ou melhor, pouco versaram - sobre as questões de gênero na história do Brasil.

Nesse sentido, alguns dos desdobramentos do supracitado menosprezo institucionalizado a respeito das mulheres de nossa biografia como nação, são facilmente identificáveis quando nos debruçamos sobre aspectos fundamentais da historiografia brasileira. É celebre a afirmação de Albertina Costa et al (1985), de que a despeito das mulheres jamais terem estado completamente ausentes dos estudos das ciências humanas, é fato que o tratamento que lhes foi destinado na literatura científica é bastante questionável, configurando uma espécie de “presença quase ausência” (COSTA et al, 1985, p.5). Já durante o século XIX, quando a História firmou-se como cátedra, e ao longo, sobretudo, das primeiras décadas do século XX, as mulheres tenderam a serem tratadas pelos pesquisadores, homens brancos da chamada elite intelectual, como “minorias” menos importantes, dignas de algum destaque apenas quando destoavam da forma geral, cuja base de elaboração era a tutela masculina. Desse modo, quando fugiam à conveniência da vida privada ou engendravam possibilidades de desestabilização do poder, estas mulheres eram convertidas em um “mal social”, sendo narradas como adúlteras, fanáticas, históricas, incultas e uma gama de outros qualitativos que cumpriam a função de amenizar a potência transformadora de suas ações.

Embora a *Escola dos Annales*, a partir dos anos 1930, tenha lançado as bases de uma escrita da história mais preocupada com aspectos econômicos e sociais, em detrimento das análises essencialmente políticas preconizadas pelo

positivismo do século anterior, a mulher ou o sexo feminino por si só, naquele momento, ainda não eram critérios suficientes para orientar uma apreciação histórica crítica. Somente na década de 1970, segundo Mary Del Priore (1994), com o advento da *Nouvelle Histoire* e da História das Mentalidades, inaugurou-se uma conjuntura mais fecunda para se falar sobre a mulher, bem como para ouvir sua própria voz. Além de demonstrar a opressão, a violência e a dominação a que historicamente é submetido o gênero feminino, esta nova perspectiva analítica e os estudos posteriores a ela configuram-se também como alguns dos principais responsáveis por abrir a esteira pela qual trabalhos mais regionalizados, híbridos e interseccionais podem hoje avançar no campo da pesquisa historiográfica.

De acordo com Pierre Bourdieu (2012), para compreender o embrião desta longa trajetória de silenciamento sistemático das mulheres, neste caso menos do ponto de vista pragmático de acesso às oportunidades de participação social, mas, sobretudo, quanto à representação narrativa de seus feitos e escuta de suas vozes, é preciso reconhecer primeiramente as estruturas formais que subtraíram da História, e, por consequência, da historiografia, a historicidade do que o autor chama categoricamente de “dominação masculina”. A análise do sociólogo francês recorre a uma pesquisa etnográfica realizada no interior da sociedade dos berberes da Cabília, na região da Argélia, entre as décadas de 1950 e 1960. Ainda que aparentemente exótica aos olhos do espectador ocidental contemporâneo, a observação desta comunidade africana teria oportunizado uma “sócioanálise do inconsciente androcêntrico” (BOURDIEU, 2012, p. 13), uma vez que muitas de suas estruturas cognitivas e sociais são, segundo o autor, compartilhadas de maneira familiar com as culturas mediterrâneas e europeias. Bourdieu (2012) se refere aqui à manutenção, quase que eternizada, de uma ordem social responsável por naturalizar gradativamente comportamentos, posturas, tradições, visões de mundo, pensamentos, emoções e sentidos que, em última instância, são produtos de construções sociais e culturais originalmente arbitrárias. Estas estruturas duradouras são incorporadas e reproduzidas, objetiva e subjetivamente, em forma daquilo que o autor chama de “habitus”, isto é, sistemas inconscientes de percepção e ação sobre a realidade que determinam a maneira pela qual os sujeitos concebem a si e aos outros, bem como reagem aos estímulos que recebem cotidianamente. A perpetuação destas estruturas, por sua vez, prescinde de qualquer coerção direta sobre o indivíduo. Pelo contrário, o caráter perene dos elementos do habitus impõe-

se através da “violência simbólica”, outro conceito fundamental à sociologia de Bourdieu, que é reconhecida pela parte dominada como algo natural, a-histórico e que, portanto, não necessita de justificação.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se vêem por elas capturados (BOURDIEU, 2012, p. 59-60).

Para tratar da violência simbólica exercida no contexto das relações de gênero, Bourdieu (2012) recupera a alegoria etnográfica de Virgínia Woolf, quando a autora aproxima a segregação sociocultural sofrida pelas mulheres aos rituais ascéticos de populações arcaicas, identificando a dominação masculina como um tipo difuso de poder hipnótico. Woolf reflete sobre a sociedade enquanto um lugar de conspiração, no interior do qual o homem foi convertido em um modelo rude, atroz e pueril que, de forma contingente, “inscreve no chão signos em giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais” (WOOLF, 1977 apud BOURDIEU, 2012, p.8). Neste processo de demarcação misticamente orquestrado, os lugares de gozo masculino e submissão feminina teriam se instaurado como qualidades pretensamente orgânicas e inatas que atuam decisivamente, para além do símbolo, nas relações, ambições e oportunidades materiais possíveis a cada um destes grupos de indivíduos.

Família, igreja e escola, seriam, segundo Bourdieu (2012), as principais estruturas envolvidas no processo de reprodução da dominação masculina. Ratificadas tanto pelo discurso médico quanto pelos mais diversos veículos de comunicação, estas instituições teriam sido responsáveis pela progressiva reconstrução histórica, de modo a, em diferentes tempos e lugares, inserir simbolicamente na “ordem das coisas” as justificativas, simultaneamente etéreas e efetivas, que ao longo dos séculos forjaram, sexualizaram e dogmatizaram os destinos de machos e fêmeas humanos. Não é por acaso a historiografia, ou a história da escrita da história, refletir tão notadamente os ecos de uma seleção de vozes, atores e episódios que, apresentados como legítimos, representam apenas

parte, e parte controversa, do complexo e multifacetado emaranhado de forças que compõem as várias tramas sociais.

Embora os conceitos sociológicos de “habitus”, “dominação”, “violência simbólica”, entre outros desenvolvidos por Bourdieu (2012), estejam presentes e consolidados em muitos trabalhos, pesquisas acadêmicas e investigações de cunho feminista, não são raras as críticas aos limites e pretensões de sua análise sobre as relações de gênero na sociedade contemporânea. A própria categoria gênero, que aponta para o caráter relacional das distinções entre homens e mulheres e que é hoje amplamente referenciada e discutida no campo dos estudos realizados sobre (e por) mulheres (SCOTT, 2019), é utilizada pelo autor de maneira restrita e na maioria das vezes, contrariando as tendências teóricas feministas, sendo substituída pela categoria biológica sexo. Para Bourdieu (2012, p. 122), ultrapassar o dualismo dos opostos feminino/ masculino seria uma proposta derivada da “ vaidade dos apelos ostentatórios dos filósofos 'pós-modernos'”, estando mais próxima de uma “magia performática” do que de uma via teórica capaz de desestabilizar, de fato, estruturas, segundo ele, tão firmemente enraizadas nas relações de dominação. De acordo com Mariza Corrêa (1999, p. 46), ao mesmo tempo em que empurra a origem da dominação masculina para um ponto remoto e arcaico da “história dos sexos”, sendo impossível determinar os marcos de sua inserção em nosso inconsciente cultural, Bourdieu coloca-se como um analista isento e, portanto, exterior a esta dominação. Ademais, o processo de internalização e aquiescência do “habitus dominado” em relação ao dominante masculino em algumas passagens do texto confunde-se com uma espécie de responsabilização mal disfarçada das mulheres pela própria violência a que são submetidas. Embora o autor argumente que essa aparente justificção da ordem estabelecida seja efeito das estruturas simbólicas e objetivas de dominação, seu lugar de enunciação, bem como a tendência universalizante e “auto-eternizante” de sua análise parecem, em termos teóricos, inviabilizar as possibilidades de fissuras neste sistema de opressão.

Sobre isso, décadas antes, o sociólogo da Escola de Chicago, Erving Goffman (2009 *apud* ANCHIETA, 2011), já chamava a atenção para os paradoxos presentes, e não teorizados por Bourdieu, nas relações de dominação entre os gêneros. Muito embora estejam, de fato, submetidas a estruturas sociais, simbólicas e materiais opressoras, as mulheres, segundo o autor, podem ser entendidas como “uma classe desprivilegiada em alta conta”, haja vista que não raramente façam uso

dos próprios mecanismos de opressão para engendrar possíveis margens de manobra e autonomia no interior da ordem androcêntrica. Afastando-se desta perspectiva, para Bourdieu (2012) as mudanças e avanços operados pelas mulheres em suas condições de vida estão, de certo modo, previstas e autorizadas pela própria dominação masculina, que apenas se reconfigura para adequar-se às demandas de seu tempo, sem, contudo, despojar-se de sua posição hegemônica. Deste modo, somente uma transformação estrutural profunda, ordenada e contínua poderia abalar os alicerces desta configuração.

Só uma ação política que leve realmente em conta todos os efeitos de dominação que se exercem através da cumplicidade objetiva entre as estruturas incorporadas (tanto entre as mulheres quanto entre os homens) e as estruturas de grandes instituições em que se realizam e se produzem não só a ordem masculina, mas também toda a ordem social (a começar pelo Estado, estruturado em torno da oposição entre sua "mão direita", masculina, e sua "mão esquerda", feminina, e a Escola, responsável pela reprodução efetiva de todos os princípios de visão e de divisão fundamentais, e organizada também em torno de oposições homólogas) poderá, a longo prazo, sem dúvida, [...] contribuir para o desaparecimento progressivo da dominação masculina. (BOURDIEU, 2012, p. 139, grifo nosso).

A ação política que Goffman destaca difere da proposta por Bourdieu (2012), na medida em que, para o primeiro, ela já está em curso, manifestando-se de maneira latente nas ocasiões em que “a mulher não age dentro das expectativas [...] e coloca o homem em uma situação desconhecida, além do uso dos recursos simbólicos da ordem dominante” (GOFFMAN, 2009 *apud* ANCHIETA, 2011, p. 104). Neste sentido, se entendermos que as relações de gênero são também relações de poder, na linha do que argumenta Michel Foucault (2008), aquilo que à primeira vista se apresenta como obediência, adaptação ou conformação da ordem dominante poderia ser também interpretado como um tipo de estratégia, que transgride de forma criativa e tática a correlação de forças assimétricas.

No contexto brasileiro, sobretudo a partir de meados do século passado e em consonância com a renovação das ciências sociais discutida anteriormente, muitos são os estudos que apontam para situações nas quais mulheres, de maneira individual ou coletiva, apresentaram comportamentos divergentes às características propaladas como universais ao gênero feminino. Nizza da Silva (1984), estudiosa das relações familiares e matrimoniais no Brasil, por exemplo, aponta que ao longo

de todo o Oitocentos é possível verificar um aumento significativo de divórcios oficialmente iniciados e conduzidos pelas esposas. Estas mulheres argumentavam principalmente em torno da infidelidade conjugal de seus companheiros, haja vista que esta era a principal circunstância admitida pela Igreja Católica, órgão regulador dos casamentos naquele contexto, para autorizar e reconhecer o término do matrimônio. Deste modo, valendo-se do aparato oficial e dos alicerces estruturantes do próprio sistema opressor em que estavam inseridas, estas mulheres lograram subverte-lo, encontrando espaços para a articulação de seus interesses.

De maneira semelhante, Rachel Soihet (2017) apresenta em “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”, a análise de processos criminais movidos ou protagonizados por mulheres nas primeiras décadas do século XX. Embora fique evidente nos autos apresentados pela autora que o ideal de mulher à época remetia tanto à noção de docilidade quanto à de submissão, na maioria das situações narradas os elementos desencadeadores das querelas judiciais envolviam também as obrigações e expectativas quanto ao comportamento masculino, sobretudo, no que se refere à dedicação ao trabalho e à responsabilidade fundamental de prover a subsistência da família. Deste modo, em sua defesa, quando reagem com violência contra seus agressores, estas mulheres alegavam terem sido impelidas pelas condutas reprováveis de seus maridos, tais como, a falta de emprego e, por consequência, o abandono financeiro do lar, o alcoolismo e a violência doméstica e “contra a honra”. Fatores estes que, em última instância, depunham contra os padrões de moralidade estabelecidos por e para os homens daquela conjuntura, amenizando assim a transgressão efetuada pelas mulheres e evidenciando um tipo de estratégia que, voluntariamente, buscava dissolver os limites entre as condições de vítima e infratora. É este o caso, por exemplo, da doméstica Maria da Silva, natural da cidade do Rio de Janeiro, que em 1917 atirou fatalmente em seu companheiro Manoel José Vieira, com o qual mantinha uma relação informal, após este tê-la agredido violentamente. O depoimento da acusada aponta para o fato de Manoel não cumprir com os “deveres de bom companheiro”, inclusive comprometendo a criação do filho recém-nascido. Nos autos transcritos por Soihet (2017), Maria da Silva argumentava que

Manoel não auxiliava a ela declarante na despesa com essa criança; que hoje às 7 horas e vinte minutos mais ou menos deixou seu

serviço e foi procurar o falecido a fim dele dar algum dinheiro para compra de leite para a referida criança e chegando em casa pediu a ele esse dinheiro, respondendo-lhe ele que não dava nem um vintém, desesperada porque soube que seu filhinho nem leite tinha tomado hoje altercou com o falecido que procurou bater nela declarante, chegando mesmo a atracá-la (SOIHET, 2017, p. 373).

O desfecho forense desta contenda não é apresentado pela autora. No entanto seu estudo revela situações análogas, nas quais outras mulheres-vítimas-infratoras demonstraram empenho na articulação de suas defesas, arrolando testemunhas, bem como evidências materiais e, eventualmente, alcançando punições mais brandas do que aquelas previstas pela acusação ou mesmo a absolvição completa por motivo de legítima defesa.

Vale ressaltar que a pesquisa de Soihet (2017) é dedicada à atuação de mulheres oriundas das camadas populares da sociedade urbana carioca. Em geral, tratavam-se de trabalhadoras pobres e periféricas, com pouco ou nenhum acesso à educação formal e que sofriam os duros efeitos do projeto de modernização higienista operado no início do século XX. No interior deste contexto desfavorável, os papéis associados aos gêneros ganhavam novas roupagens, ainda que costuradas sob o mesmo tecido de opressão, de modo que é possível vislumbrar uma margem de autonomia, e até mesmo liderança, feminina no ambiente familiar e nas relações cotidianas. Isso lhes permitia reivindicar maior simetria no tratamento com seus parceiros, com os quais compartilhavam a luta pela sobrevivência. É neste sentido que a dominação masculina e os instrumentos simbólicos que a instituem foram passíveis de serem reapropriados e, ainda que de forma restrita e contextual, lançados contra o dominador. Nas palavras de Soihet (2017), em boa parte das situações resgatadas e narradas em sua análise, as mulheres pobres dos cortiços da então capital federal desenvolveram um movimento particular de articulação da lógica hegemonicamente burguesa e masculina, engendrando “táticas com vistas a mobilizar para seus próprios fins representações que lhes eram impostas, buscando desviá-las contra a ordem que as produziu” (SOIHET, 2017, p. 398), e nisto residiu o caráter renovador de sua realização.

Evocando o raciocínio desenvolvido por Foucault (2008), em “Genealogia e Poder”, apoderar-se provisoriamente das regras, de modo a agir no interior de uma mesma cultura de dominação passa pela constatação de que nenhum discurso é

universal, mas que alguns apenas tendem a ser normativos, podendo, portanto, serem subvertidos por forças também internas a ele. Para o autor,

Em si mesmas as regras são vazias, violentas, não finalizadas; elas são feitas para servir a isto ou àquilo; elas podem ser burladas ao sabor da vontade de uns ou de outros. O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto (FOUCAULT, 2008, p. 169).

Em diálogo direto tanto com Foucault quanto com Bourdieu, e inclusive dedicando um capítulo inteiro a estes pensadores em *A Invenção do Cotidiano* (1998) sem concordar ou discordar completamente com nenhum dos dois, Michel de Certeau volta seus olhos para as táticas correntes daqueles que chama de homens (ou mulheres) ordinários, heróis e heroínas comuns, que compõem o conjunto dos “caminhantes inumeráveis” da história. Interessa a Certeau (1998) conhecer as práticas ou os “modos de fazer” pelos quais este grupo heterogêneo, que até pouco tempo fora tratado apenas como um “rumor” incômodo, se utiliza de convenções impostas por uma conformação social dominante. Assim, caminhar e apropriar-se das ruas de uma cidade ou, nas palavras do autor, “praticar o espaço” (CERTEAU, 1998, p.40) de maneira avessa àquela prevista pelo planejamento urbanístico, recorrentemente elitista e excludente, transfigura-se em um ato de reconfiguração clandestina do funcionamento do poder. Do mesmo modo, ações cotidianas como ler, cozinhar, e exercer a fé, uma vez que são realizadas segundo os próprios códigos de interesse e percepção daqueles que as praticam, são também observadas pelo autor como formas originais de abordagem do que está estabelecido, configurando, portanto, “processos mudos que organizam a ordenação sócio-política” (CERTEAU, 1998, p.41). Compreende-se a partir das postulações de Certeau (1998) que, ao alterar de maneira “quase microbiana” o funcionamento de instituições culturais, sociais, políticas e econômicas hegemônicas, grupos dominados e subalternizados não estão meramente burlando padrões, nem tampouco exercendo uma espécie “mais branda” e “menos revolucionária” de subversão. Pelo contrário, nestes processos há um ato efetivo de produção, de “fabricação”, que se opõe diretamente à assimilação irrestrita e vertical da dominação. Assim,

a uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção [...]: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 1998, p. 39).

No campo dos estudos históricos brasileiros, as contribuições da filosofia e da sociologia no que se refere aos mecanismos alternativos de atuação social a partir da abertura de esferas de negociação e articulação de interesses no interior de um mesmo sistema de exploração, estão na base de trabalhos como o do historiador e ex-professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, Robert Slenes. Ao se debruçar sobre as relações sociais engendradas pelos indivíduos escravizados durante o período imperial, Slenes (2011) identifica a formação de laços familiares nas fazendas da região Sudeste do país, como uma prática capaz de ensejar lugares de colaboração e fraternidade mútua entre a população negra. Assim, de maneira pouco óbvia, se combatia e resistia à violência inerente à escravidão através da ratificação, material e simbólica, da condição de sujeitos daqueles atores frente a uma (i) lógica perversa de desumanização. Nesta mesma temporalidade, no entanto com olhar voltado para o Nordeste brasileiro, Paulo Matos Martins (2001), em obra intitulada *A Reinvenção do Sertão*, sugere que a ação de líderes messiânicos em regiões interioranas ao longo da segunda metade do século XIX pode ser interpretada para além da análise limitada dos fanatismos e da exploração das condições de pobreza e credulidade dos fiéis, mas eventualmente enquanto veículo de promoção do mutualismo, do cooperativismo e da solidariedade entre os cidadãos e seguidores. Um verdadeiro “modo de produção sertanejo” (MARTINS, 2001, p. 69).

Nesse sentido, para Martins (2001), o Arraial de Belo Monte, lócus da Guerra de Canudos, quando analisado pela via de sua constituição interna, sobretudo, no que diz respeito ao nível de tecnologia em engenharia e urbanização desenvolvidos pela comunidade, a eficiente distribuição de ofícios, o treinamento militar rudimentar, comprovado pelas sucessivas vitórias alcançadas pelos sertanejos contra o exército e seus armamentos modernos, evidencia uma espécie de “fenômeno administrativo” (MARTINS, 2001, p. 69). Tratar-se-ia de um experimento independente, com leis, símbolos e moeda próprios, que abertamente renegava qualquer poder político que

não emanasse exclusivamente da vontade divina, desafiando, deste modo, o regime republicano recém instaurando e sedento por legitimação. Tal empreendimento, que agrupou representantes de diferentes níveis sociais, somente foi passível de realização em virtude do tipo de discurso articulado e propagado pelo líder Antônio Conselheiro. Amalgamando de maneira coerente e contextualizada a divulgação da fé e dos preceitos normativos da Igreja Católica às demandas características da população sertaneja, Conselheiro engendrou uma doutrina outra, inédita, que, sem negar completamente o sistema vigente, deu origem a um novo tipo de organização social. No entanto, esta perspectiva de análise a respeito de Canudos pode ser considerada tardia, uma vez que é legatária da publicação, da divulgação e da crítica do conjunto de manuscritos de autoria de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, mais de meio século passados da guerra¹¹. Ao contrário do que afirmaram os contemporâneos, assim como a historiografia imediatamente posterior ao desfecho do conflito, as prédicas de Antônio Conselheiro revelavam um homem letrado, lúcido de seu papel social, conhecedor profundo da rotina católica e crítico articulado das questões políticas que o circundavam. Apesar disso, em seu discurso não é possível identificar nenhum esboço de intervenção organizada contra a República. O único projeto para dissolução do regime político identificável através da leitura dos manuscritos conselheiristas é o da espera e obediência paciente na ação divina, resistindo na oração, na penitência e na fé, haja vista que qualquer ação repressora ao sistema que tanto os explorava e indignava, seria orquestrada pelo próprio Deus. Versão muito diversa daquela que ainda hoje encontra ecos em narrativas sobre Belo Monte e seu líder.

Recuperar as vozes de atores historicamente subjugados pelo peso de uma tradição, geralmente vinculada à legitimação do discurso hegemônico, como aconteceu em Canudos, para além de atualizar as perspectivas analíticas sobre este evento, revela uma possibilidade de articulação teórica com chaves de interpretação importantes nos debates atuais sobre modernidade e pós-modernidade, como é o caso do modelo de “codificação-decodificação” proposto por Stuart Hall (2003). Embora sua análise aborde preferencialmente aspectos dos mecanismos midiáticos

¹¹ Sobre o caráter transgressor das pregações de Antônio Conselheiro em consonância com a perspectiva abordada neste trabalho, ver: OLIVEIRA, Daniela Barbosa de. **Como se faz uma revolução?** Breve análise das prédicas de Antônio Conselheiro sob a ótica dos Estudos Culturais. Anais do II Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos do Oitocentos. Juiz de Fora. 2017.

contemporâneos, suas contribuições são oportunas para o conjunto dos estudos sobre comunicação e sobre os percursos narrativos de forma mais abrangente. Segundo o autor, a codificação de um discurso não é fixa, pelo contrário, caracteriza-se pela polissemia, de modo que a decodificação desta mensagem, muitas vezes, pode não coincidir com o sentido original atribuído pelo emissor. Assim, buscando compreender a complexidade presente nestes processos de recepção de narrativas, Hall (2003) entende que, de maneira geral, é na esfera cultural que se desenrola a luta pela atribuição de significados, através de um movimento de negociação de subjetividades, no qual “os significados preferenciais [hegemônicos ou dominantes] podem ser decodificados de diferentes formas pelos membros da audiência” (HALL, 2003, p. 12).

Três foram as “posições hipotéticas de interpretação” concebidas pelo sociólogo jamaicano para o percurso de decodificação de uma mensagem, narrativa ou discurso, sobretudo no sentido de romper com abordagens consideradas por ele como ultrapassadas e obsoletas, na medida em que pressupõem, ainda que não declaradamente, processos mecanicistas, passivos ou ainda monolíticos de recepção cultural. Deste modo, quando a mensagem é decodificada em consonância com seus referenciais de elaboração há o predomínio da “posição dominante”, ao passo que quando há uma negociação de sentidos entre a mensagem e condições estabelecidas por seu receptor, Hall (2003) entende que existe uma “posição hipotética de negociação”. Por fim, a “posição de oposição” ocorre quando a mensagem dominante é recebida com sucesso, porém é interpretada de acordo com referenciais próprios da parte receptora e, portanto, de maneira alternativa àquela sob a qual foi idealizada (COSTA, 2012). Estas duas últimas posições de interpretação nos interessam de forma particular, pois nelas é possível vislumbrar interstícios para o exercício de um poder que, à semelhança do que foi tratado até aqui, age desestabilizando as pretensões homogeneizantes da dominação e corrobora a ideia que Certeau (1998) chamaria de “antidisciplina” dos dominados.

Vale ressaltar que os sujeitos aos quais Stuart Hall, e boa parte dos teóricos do campo de investigação que se convencionou nomear como Estudos Culturais, se refere são pensados a partir da noção da fragmentação identitária moderna. Para ele, os indivíduos e grupos sociais na modernidade atravessam um processo de “descentração” em relação a si próprios, bem como nos contatos e interações que

estabelecem com o outro. Isto significa que códigos e padrões que em épocas anteriores garantiam referenciais seguros de localização, estabilidade e identificação aos sujeitos convertem-se hoje em realidades fluídas e em constante reconfiguração. Deste modo, gênero, sexualidade, raça, etnia, nacionalidade e classe social, de acordo com Hall (2005), não são mais categorias capazes de explicar a complexidade de indivíduos que trazem consigo a marca da descontinuidade e da impermanência. É neste sentido que a partir das proposições do autor, a ideia de um único centro de poder, dominador e detentor do manual de condutas e expectativas sociais, se dissolve, fazendo emergir em seu lugar aquilo que outros autores aqui abordados também anunciaram, isto é, o entendimento das relações culturais como uma arena de lutas e jogos de poder, no interior da qual submissão e resistência coexistem e interagem de maneiras múltiplas e imprevisíveis.

Isto posto, falar da manipulação deliberada das leis e das convenções sociais por mulheres em situação de violência no Rio de Janeiro de inícios do século XX, da formação de famílias e laços de afetividade entre a população escravizada como forma de reação à política exploratória do Império brasileiro, ou ainda, da ousada organização social desenvolvida em pleno sertão baiano a partir de um tipo de discurso sincrético e inovador que aglutinou milhares de pessoas na comunidade de Canudos, é também propor uma abordagem que seja capaz de atravessar as superfícies, atribuindo novos sentidos a elementos que historicamente se cristalizaram sob o véu das verdades essenciais, isto é, verdades naturalizadas.

A partir desta ótica, que bebe no método genealógico de Foucault (2008) ao refutar leituras metafísicas da história e compreender o caráter relacional do uso das forças que movem as engrenagens sociais, é possível retomar a temática da dominação masculina no contexto dos projetos de construção da nacionalidade brasileira com enfoque na emergência de sujeitos que desviaram-se do rebanho homogeneizante e pretensamente harmônico que narrou e orquestrou a origem de um Brasil patriarcal, atribuidor de valores e subjetividades à *diferença*. Objetos desta violência simbólica e material, as mulheres do sertão nordestino brasileiro configuram, neste sentido, importante amostra do movimento de reconfiguração sub-reptícia do poder ao engendram para si espaços para a encenação de sua potência, para além dos bastidores aos quais foram forçosamente empurradas e dos quais irrompem de modo peculiar, desafiando referenciais de classe e gênero.

3.1 MULHER SERTANEJA E INTERSTÍCIOS DE PODER

As primeiras mulheres brasileiras foram alvo de um duplo processo de exploração. Se por um lado sofreram diretamente os abusos da violência colonial, aos quais os homens nativos estiveram igualmente submetidos, foram também vítimas singulares do engenhoso aparato oriundo do patriarcalismo que, em terras tupiniquins, atualizou ferramentas ainda mais cruéis do que aquelas já criadas e praticadas na Europa, haja vista terem incorporado as diferenças culturais e raciais do Novo Continente. Uma das marcas deste projeto exploratório reside na imposição da domesticação sobre os corpos e condutas femininas. Já na narração do primeiro encontro entre o branco português e as indígenas americanas por Pero Vaz de Caminha, o comentário inicial do autor destaca o órgão sexual desnudo daquelas moças gentis e tão ingênuas quanto Eva antes de provar do fruto do conhecimento: “suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras” (CAMINHA *apud* MOREIRA, 2016, p. 26). A terminologia utilizada pelo escrivão evoca a ideia de que a nudez das mulheres indígenas, mesmo que bela, ainda correspondia à porção vergonhosa de seus corpos e que, portanto, deveria ser coberta. Os referenciais de Caminha para esta conclusão advêm logicamente das mulheres brancas de seu continente, aprisionadas por vestimentas que, para além de cobrir-lhes as vergonhas, demarcavam seus lugares de classe e submissão. É neste sentido que a pesquisadora da Universidade do Estado da Bahia, Jailma Moreira (2016), compreende o estranhamento do autor como uma reação não apenas à sexualidade evidente da mulher nativa, mas a todo o conjunto de enfrentamentos simbólicos que ela representava, visto que

[...] o não se cobrir dos pés à cabeça, a que as índias estavam acostumadas, era uma forma de expressão cultural que denotava uma vivência, de certa forma, livre, liberada de amarras e leis, que, certamente, a mulher europeia há muito já não podia dispor (MOREIRA, 2016, p. 27).

A operação posta em prática pela máquina colonialista-patriarcal foi então a de aproximar estes dois modelos de mulheres pela via da dominação e do progressivo apagamento do que lhe era diferente, o que, neste contexto, carregava também as justificativas da incivilidade, da barbárie e da inferiorização. Sobre a mulher de origem nativa e, posteriormente, sobre a mulher negra escravizada, que

também é detentora de uma cultura diversa da europeia, passaram a incidir as regras do manual de conduta já fixado sobre as mulheres do antigo continente, forjado pela consciência de mundo medieval. Tratava-se, portanto, de pôr sobre controle a ameaçadora liberdade destas vítimas dissonantes, uniformizando-as muito além das vestes impostas, mas, sobretudo, pela imposição de um novo modo de existir em sua própria terra, modo bastante diferente daquele narrado pela literatura romântica poucos séculos depois.

Foi sobre esta política institucionalizada de rejeição e subordinação, nos termos de Audre Lorde (2019), porém dissimulada e suavizada pelo argumento civilizatório e pretensamente harmonizador do discurso branco-europeu, que foi imaginada a nação brasileira (ANDERSON, 2008): homogênea, masculina, cristã, posteriormente, grandiosa pela força da coesão das três “raças irmãs”, mas nunca despida, sempre coberta em suas vergonhas originárias pelo véu trazido nas embarcações lusas.

Refletindo acerca deste componente imaginativo presente na composição das nações modernas, Homi Bhabha (1998) chama atenção para os aspectos narrativos do discurso nacional. Segundo o teórico indo-britânico, estes organismos sociológicos que ao longo, sobretudo, de todo o século XIX se convencionou chamar de Estados-Nação, e dentre eles incluímos o caso brasileiro, surgiram a partir de uma temporalidade e de um discurso pedagógicos. Esta pedagogia teria pretensões universalistas, sendo fixada através daquilo que é pré-estabelecido, ou seja, uma origem histórica constituída no passado e que oblitera qualquer presença que seja anterior ao povo nação.

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração (BHABHA, 1998, p. 209).

Dentro desta perspectiva, compreendemos o manejo temporal e a seleção arbitrária de eventos promovida pelas diferentes equipes intelectuais brasileiras na busca pela consolidação de uma consciência nacional através da literatura, entre outras práticas artísticas e culturais, elegendo heróis e fundando mitos, a exemplo das tradições indianista e sertanista discutidas no capítulo anterior. Importa assinalar também que a temporalidade pedagógica descrita por Bhabha (1998) não apenas

joga luz sobre os personagens e espaços que deseja realçar, mas realiza uma operação de subtração na origem da nação, forçando um esquecimento que tem menos a ver com a memória histórica do que com “a construção de um discurso sobre a sociedade que desempenha a totalização problemática da vontade nacional” (BHABHA, 1998, p. 226).

Dentre muitas exclusões historicamente orquestradas, subtraiu-se a cultura nativa das páginas da nação, escondeu-se a humanidade da população negra escravizada, higienizou-se a presença do pobre nos centros urbanos europeizados, negou-se a liberdade nua da indígena e silenciou-se o conjunto das vozes das muitas mulheres que contribuíram para a construção do país. Sobre estas últimas recaiu ainda o peso do poder falocêntrico patriarcal, duradouro e constantemente ressignificado como propõe a análise da dominação masculina de Bourdieu (2012), mas que nos diferentes contextos em que atua é também contraposto às estratégias de resistência que atravessam e rasuram reativamente a suposta fixidez nacional.

Na busca por esboçar uma estrutura conceitual teórica capaz de dar conta dos movimentos de desestabilização da “na(rra)ção” brasileira no contexto das mulheres sertanejas, Jailma Moreira (2016) resgata a construção da imagem de Maria Bonita na peça *Lampião* (1953), de Rachel de Queiroz. De acordo com a autora, a representação da sertaneja Maria de Deá, nome de nascença daquela que ao ingressar no cangaço como companheira do temido Lampião recebeu a alcunha de Maria Bonita, nos escritos da cearense Rachel de Queiroz pode ser lida como um símbolo de resistência à identidade cristalizada como modelo pelo patriarcalismo para a mulher dos sertões do Brasil. Assim, frente à uma expectativa de fragilidade, silêncio, dependência e submissão, nos é apresentada uma sertaneja que interrompe falas masculinas, faz uso certo da ironia, além de questionar frontalmente o próprio estatuto tradicionalista e misógino que a engendrou.

Embora sejam numerosos os trabalhos que versam sobre a trajetória, a biografia, os simbolismos e os desdobramentos da personalidade do “Rei do Cangaço”, o mesmo não se pode dizer sobre Maria Bonita, que teve boa parte de sua memória ignorada pela historiografia, passando a ganhar algum interesse principalmente após sua relação com Lampião, momento no qual “é recoberta por uma mitologia que recalca seu potencial de mulher (e ser humano) e estabelece para o ser feminino toda uma gama de valores e estereótipos patriarcais” (MOREIRA, 2016, p.72).

Uma exceção importante a este esquecimento sistemático é a obra do pesquisador Amaury Corrêa de Araújo, *Lampião: as mulheres e o cangaço* (1984), resgatada por Moreira (2016) em sua incursão nos imaginários sobre a personagem histórica e literária. Araújo procurou traçar, através de uma narrativa factual e bastante descritiva, um perfil comportamental e psicológico de Maria Bonita desde a infância pobre em um pequeno povoado no interior da Bahia até a “traição à família” ao juntar-se inesperadamente ao bando de Lampião. Em uma das passagens da obra, Araújo transcreve o que seria o trecho de uma carta do Sr. Joaquim de Góes que, de acordo, com o autor, fora um contemporâneo de Maria Bonita.

[...] uma cabocla apagada, rosto de linhas inseguras, olhar vago e fugido, corpo solto no desalinho e no mau gosto de um vestido barato, de chita ordinária, marcado de correntes berrantes, costurado a moda de como costumam as mulheres de fins de rua das cidades pequenas. Pés grandes, esparramados dentro de duas sandálias grosseiras e, rosto comprido, moles desbotadas, mãos de unhas sujas; [...] pernas fortes, semblante sem beleza de um sorriso meigo quase duro na sua expressão. Mulher só para ser desejada [...] pelo amor distorcido e violento de Lampião. De mulheres vulgares como Maria de Deá, está cheio este sertãozinho de meu Deus (ARAÚJO, 1984 apud MOREIRA, 2016, p. 91).

No que toque o tom pejorativo e desdenhoso da descrição realizada por Góes é importante observar a semelhança de suas impressões e do seu menosprezo por aquela mulher sertaneja, com as definições construídas por Euclides da Cunha nos raros episódios, discutidos na seção anterior, em que o escritor se lançou a narrar as mulheres de Canudos.

Faces murchas de velhas [...] rostos austeros de matronas simples; fisionomias ingênuas de raparigas crédulas, misturavam-se em conjunto estranho [...]. Nos vestuários singelos, de algodão ou de chita, deselegantes e escorridos (CUNHA, 2003, p. 297).
 [...] Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias (CUNHA, 2003, p. 407).

A aproximação não ocorre ao acaso, residem nesta similaridade de traços de uma pedagogia (BHABHA, 1998) que inscreveu na tradição (e na imaginação) narrativa do sertão brasileiro formas dominantes de ver e pensar a mulher local. Para as imagens do sertanejo rude, forte e agreste de *Os Sertões* (1902), assim como para o seu anterior nobre, amoroso e idealizado por José de Alencar através

do protagonista de *O Sertanejo* (1875), havia a equivalente feminina, menos notada, subserviente, resignada à fé, ao trabalho e à família, de beleza parca e ambições tão minguadas quanto o próprio reflexo. Percepções engendradas a partir de um recorte externo, não apenas no que diz respeito à região, mas também à raça, classe social, sexualidade e outros atravessamentos interseccionais que não contemplavam, de fato, a cultura sertaneja.

Se pensarmos na perspectiva de Durval Muniz de Albuquerque (2011), para o qual o sertão e todo o nordeste brasileiro é resultado de uma invenção arquitetada a partir de ausências, isto é, a falta de progresso, a falta de urbanização e inclusive a falta de água, este mesmo paradigma civilizatório teria destinado às mulheres da região pouco ou quase nenhum interesse, pois se por um lado estavam sujeitas à opressão e a violência por sua condição de gênero, à semelhança das mulheres litorâneas, a elas lhes faltavam até mesmo atributos de barganha, como delicadeza, graça e docilidade. Eram, pois, “vulgares” ou comuns, “caboclas apagadas” como escreveu o Sr. Joaquim de Góes sobre Maria Bonita; também amarguradas pelas penúrias do sertão que lhes marcavam as “faces murchas” e lhes imputava um futuro de incertezas. Numa coisa, no entanto, os dois relatos parecem divergir. Enquanto Góes percebe em Maria Bonita um “olhar vago e fugido”, as velhas sertanejas apresentadas por Euclides da Cunha (2003) ao descrever os desenlaces finais da Guerra de Canudos lançavam aos soldados que as encurralaram, e contra os quais arremeteram “num delírio de fúria”, “olhares afuzilando faúlhas”. A cena continua com a narração da reação destas mulheres frente ao ataque inevitável dos militares:

E quando se dobravam, sob o pulso daqueles, juguladas e quase estranguladas pelas mãos potentes, arrastadas pelos cabelos, atiradas ao chão e calcadas pelo tacão dos coturnos — não fraqueavam, morriam num estertor de feras, cuspiendo-lhes em cima um esconjuro doloroso e trágico (CUNHA, 2003, p. 407).

O episódio representa uma fissura aparentemente despercebida ou não intencionada por Euclides da Cunha (2003) no retrato limitado que construiu a respeito das mulheres canudenses nas páginas de *Os Sertões* (1902). Se tomarmos como referência interpretativa apenas as demais passagens da obra em que há algum empenho do autor em traçar contornos para estas mulheres, a cena em questão pode ser entendida como mais um episódio da histeria religiosa

característica das personagens femininas que ele descreve, conforme os trechos abaixo:

Apertando ao peito as imagens babujadas de saliva, mulheres alucinadas tombavam escabujando nas contorções violentas da histeria, crianças assustadiças desandavam em choros (CUNHA, 2003, p. 190).

[...] enquanto as mulheres, em desalinho, em gritos, soluçando, clamando, numa algazarra indefinível, mas ainda fascinadas, agitando os relicários, rezando, se agrupavam à porta do santuário implorando a presença do evangelizador (CUNHA, 2003, p. 253).

Em torno mulheres desatinadas disparavam em choros, e rolavam pelos cantos (CUNHA, 2003, p. 301).

Desatino, desalinho e alucinação são, portanto, elementos imanentes à caracterização das mulheres de Canudos, segundo Euclides da Cunha. Contudo, ao narrar o desacato e o roubo de fúria daquelas sertanejas diante de soldados da República, revestidos não apenas do poder institucional conferido pelas fardas e armamentos de combate, mas pela condição de figuras masculinas dominantes e hegemônicas, o autor deixa entrever aspectos de uma tenacidade que vai contra a subjetividade instituída arbitrariamente para aquelas mulheres pelo discurso patriarcal. Jailma Moreira chamaria este movimento de “contra narrativa” da mulher sertaneja, uma outra práxis, avessa ao modelo estável de submissão e controle fixado sobre seus corpos e suas vozes, e que, segundo ela, está firmemente representada na figura de Maria Bonita, sobretudo quando esta é interpretada por Rachel de Queiroz que “trapaceia” e “subverte o cânone regionalista” (MOREIRA, 2016, p. 37) ao propor uma sertaneja desafiadora, racional e indomável.

Embora o título da obra, *O Lampião* (1953), remeta ao polo masculino desta relação icônica da história e da cultura popular brasileira, ao longo das cenas fica claro que o protagonismo recai gradativamente sobre Maria Bonita, pois “ela se apropria do discurso, da história do cangaço para contar a sua, recontá-la sob seu foco narrativo” (MOREIRA, 2011, p. 39).

Nas páginas do teatro racheliano, antes mesmo de iniciar sua jornada pelo cangaço, Maria Bonita, que à época era somente Maria de Deá, já demonstrava traços de sua inadequação à estrutura imposta à sua vivência sertaneja. Contraiu matrimônio ainda muito jovem, como apregoava a tradição de seu tempo e região, no entanto, diante do marido Lauro, um sapateiro local, desdenhava destas mesmas

tradições e, por vezes, fazia uso delas para questionar a pedagogia que lhe imputava um modelo de comportamento que não atendia às suas vontades e impulsos. Em uma das passagens construídas por Rachel de Queiroz, Maria de Deá provoca o esposo com uma cobra que acaba de capturar, o homem reage amedrontado com o gracejo da mulher. A sertaneja, então, demonstra desapontamento e decepção com a aparente covardia de Lauro:

Maria de Deá - Você devia era ter vergonha. Nem parece homem – sei lá o que parece! Tem medo de tudo, até de uma cobra morta. Se te repugna agora, que dirá quando viva! Pois eu, que sou mulher, tive medo, mas matei. Quando vi aquela rodilha na beira da cacimba, joguei nela o pote d’água. Se espatifou todo, mas atordoou a cascavel. E acabei de matar com uma pedra (QUEIROZ, 1989 *apud* MOREIRA, 2016, p. 38).

Se por um lado a fala de Maria de Deá confirma e reforça a estrutura antitética patriarcal ao atribuir diretrizes de conduta ideais para o marido, ratificando o estereótipo do sertanejo destemido e vigoroso, também admite que ela própria voluntariamente não corresponde ao modelo de fragilidade estabelecido para si e suas iguais. Assim, a personagem demonstra certa capacidade para manejar inventivamente a opressão a que está submetida, garantindo espaços para encenação de sua autonomia, ao mesmo tempo em que inverte a ordem dos papéis de gênero, provocando o estatuto sem, contudo, romper com ele por completo. Para Moreira (2016), este é um exemplo da utilização astuciosa de descrições e rótulos pejorativos em relação às mulheres que se atrevem dissonantes aos padrões normativos, como é o caso do epíteto “mulher-macho”, para a partir deles elaborar efeitos diversos dos esperados, pois é assumindo para si a condição de ser “deformado” pela masculinidade introjetada que Maria de Deá pôde “ganhar a cena”, “tomar a palavra” e “recontar a história demarcando a sua voz” (MOREIRA, 2016, p. 44). Esta mesma potência estaria por trás do rompimento da sertaneja com o cotidiano pacato da vida doméstica, separando-se de Lauro e iniciando uma vida mais coerente com seus anseios de liberdade ao lado de Lampião.

Transformada em Maria Bonita pelo cangaço, a personagem de Rachel de Queiroz manteve uma postura de enfrentamento aos valores sociais. Em meio a um contexto profundamente masculino, Maria Bonita optou por confrontar a personalidade forte e aparentemente definitiva de seu companheiro, negando a

sombra do mito de Lampião para falar de si, de sua subjetividade reelaborada, falar de seu querer, de suas aspirações, de sua concepção de amor e de liberdade. É como se por muito tempo estivera como que muda, silenciada, e pela pena da autora tivesse ganhado direito de voz, de expressar-se enquanto sujeito, enquanto mulher.

Em um dos diálogos da peça, Maria Bonita não aceita a tentativa de Lampião de reduzir-lhe a objeto inerte de negociação frente aos desejos masculinos. Contestada pelo cangaceiro a respeito dos interesses indecorosos do irmão em relação a ela, insinuando um confronto entre os dois, Maria Bonita não hesita em colocar-se como ser pensante e possuidora de suas próprias vontades.

Lampião – Você sabe que o interesse dele era me ver morto. Pensa que eu não entendi? Que eu, morto, era tudo pra ele. Pegava a minha fama, o dinheiro que trago, os meus ouros, a minha oração forte. Até você era dele.

Maria Bonita – Não sou cachorro perdigueiro nem cavalo de sela pra me ganharem numa briga. Você ou ele, eu acompanho quem eu quero (QUEIROZ, 1989 *apud* MOREIRA, 2016, p. 70).

Acima de tudo, Maria Bonita reivindica para si a condição de “ser vivente” e não apenas espectador da realidade, como a própria personagem coloca em mais um enfrentamento apresentado na peça:

Lampião - Cale a boca. Não se compare comigo. Você é mulher, e basta.

Maria Bonita - E você, no final de contas, também é vivente igual aos outros (QUEIROZ, 2005, p. 55).

A esta força que desarma as narrativas lineares sobre as mulheres do sertão brasileiro, desmitificando suas fraquezas e revestindo-as da coragem estereotipada como atributo masculino, é que Jailma Moreira (2016, p. 40) ousou conceituar como “força ativa Maria Bonita”. Com esta proposta a autora quer se referir também às múltiplas estratégias de sobrevivência impetradas por estas mulheres para (r)existir num mundo definido pelo poder patriarcal. Maria Bonita age aqui como alegoria para a identificação de um movimento que ultrapassa a sua vivência e fala da escrita de uma outra narrativa para o corpo sertanejo feminino. Deste modo, evidencia-se uma maneira de ver e pensar o sertão brasileiro, sua escrita e sua imaginação, através de uma dupla temporalidade. Este “outro tempo”, capaz de inscrever cruzamentos

ambivalentes no tempo pedagógico, dispersando sua pretensa homogeneidade, é descrito por Homi Bhabha (1998), como “tempo performativo”.

A tensão entre pedagogia e performance na narrativa da nação revelaria uma “zona de instabilidade oculta” onde, de fato, reside o povo (FANON, 1986 *apud* BHABHA, 1998, p. 215). É neste sentido que a “força ativa Maria Bonita” representaria um local de performance que rasura as fronteiras conceituais do sertão nordestino, perturbando as manobras ideológicas por meio das quais institui-se subjetividades fixas e essencialistas aos seus contornos e sujeitos. Entender a nação e suas construções regionais sob o ponto de vista da dupla temporalidade discutida por Bhabha (1998) é falar de uma construção/imaginação fragmentada no interior dela própria, articulando a significação de sua alteridade marcada, para além da enunciação dominante, pelos “discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 1998, p. 210). A partir da emergência destas vozes marginais, a totalidade do discurso nacional é atravessada e confrontada com um “movimento suplementar de escrita” (BHABHA, 1998, p. 218), capaz de engendrar lugares híbridos de sentido, abrindo uma clivagem na linguagem da cultura. Neste sentido, tomamos o conceito elaborado por Moreira (2016) como chave para ver e interpretar outras (contra) narrativas performáticas e suplementares sobre as mulheres sertanejas brasileiras obscurecidas pela sombra de uma pedagogia limitada, que se reproduz e reinventa desde a vergonha censurada por Pero Vaz de Caminha até os mais diversos contextos que localizaram na mulher do sertão atributos debilitantes de sua “força ativa Maria Bonita”.

Mesmo no interior de obras consagradas do regionalismo literário nacional é possível vislumbrar personagens que, inicialmente coadjuvantes e menos decisivas para o desenrolar das narrativas do que seus protagonistas masculinos, emergem de maneira desafiadora, buscando espaços inesperados para tessitura de uma subjetividade avessa aos modelos de submissão, insensatez e fragilidade destinados às mulheres.

A personagem Sinhá Vitória do clássico romance *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, por exemplo, apesar de ter como fio condutor de sua trajetória a denúncia das mazelas da vida sertaneja e não apresentar nenhuma reivindicação ligada diretamente à sua condição de gênero, interpela por diversas vezes os códigos patriarcais hegemônicos ao assumir o papel de polo pensante e enunciativo

em sua relação com o marido Fabiano. Além do casal, a obra narra o êxodo de toda a família pelo interior da caatinga nordestina em busca de trabalho e sobrevivência. Ramos oferece um retrato minucioso e impactante das desigualdades sociais e das consequências da exploração do homem no sistema capitalista, bem como uma análise da condição humana que dialoga com a universalidade de sua ficção ao expor os destinos socialmente determinados para os indivíduos em uma realidade concreta (COSTA & SACRAMENTO, 2012). A construção do personagem Fabiano destaca a sua inaptidão com as palavras, de modo que demonstrava grande dificuldade em transformar em linguagem falada sua consciência de mundo e das coisas. A ausência de uma articulação crítica de pensamento fazia com que a comunicação de Fabiano ficasse, por vezes, restrita a grunhidos e sons quase primitivos, o que se somava aos desafios e humilhações diários daquele homem humilde e analfabeto em trânsito pelo sertão (DUARTE, 2005). Neste ponto a figura de Sinhá Vitória ganha destaque, pois, de maneira muito diversa do esposo, a sertaneja era detentora de certo grau de discernimento e astúcia que a colocavam em uma posição de liderança no seio familiar. O próprio Fabiano admitia e recorria frequentemente à esperteza da esposa, não deixando de se admirar frente à sua enorme capacidade de articulação em situações de adversidade: “como tinha, Sinhá Vitória descoberto aquilo? Difícil. Ele, Fabiano, espremendo os miolos não diria semelhante frase” (RAMOS, 2000, p. 112). Por gozar de um local de enunciação que era inacessível ao marido, e assim, invertendo, em certa medida, a lógica patriarcal,

Sinhá Vitória permite que o sertão seja apresentado pelo olhar de uma mulher [...]. Era uma retirante de destino incerto que corria o sertão, acompanhado marido e arrastando os filhos. Entretanto, apresentava-se como uma mulher forte, movida por sonhos (COSTA & SACRAMENTO, 2012, p. 76).

É recorrendo aos sonhos e à imaginação de uma vida mais próspera e feliz para ela e a família, que a construção feita por Ramos da personagem de Sinhá Vitória encontra motivações para continuar resistindo. Em uma cena simples em que resgata o desejo humilde de um dia poder dormir numa cama como as dos donos das terras nas quais buscavam abrigo, a sertaneja não se deixa desesperançar pela realidade mísera que animaliza sua vivência e lembra a si própria de sua condição humana: “Sinhá Vitória combateu a dúvida. Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da Bolandeira?” (RAMOS, 2000, p. 120).

Em que medida, no entanto, ações e posturas aparentemente tão sutis quanto a astúcia e o sonho de Sinhá Vitória ou as interpelações desafiadoras de Maria Bonita podem contribuir para uma interpretação diferenciada dos contextos e das potenciais performances suplementares (BHABHA, 1998) das mulheres sertanejas do interior do país? Se pensarmos sob o ponto de vista das micropolíticas, teorizadas por Suely Rolnik & Felix Guattari (1999), isto é, diferentes formas de inserção social que extrapolam o nível da representação, situando-se na esfera da produção de subjetividades por meio de agenciamentos culturais, a construção das personagens apontam em direção a um outro movimento, diverso da factualidade, bem como dos modos cristalizados e já largamente referenciados de se fazer política. Nas palavras de Moreira (2016, p. 120), para compreender a “força ativa” que reveste as singularidades destas sertanejas é preciso, antes de tudo, afirmar a necessidade de

[...] cotidianizar a política e de politizar o cotidiano, mas, é claro, acreditando que o povo no cotidiano tenha um outro tipo de saber, de economia epistemológica que nós, intelectuais, de repente nunca consideramos (MOREIRA, 2016, p.120).

Reafirmando o conjunto dos teóricos aqui abordados, trata-se, portanto, de ressignificar o estatuto por meio de brechas de negociação, através das quais, novos sentidos podem escoar. Engendra-se, assim, um processo que Rolnik & Guattari (1999, p. 46) chamariam de singularização ou autonomização da subjetividade que, em última instância, promoveria uma redistribuição das forças sociais, colocando em evidência “revoluções moleculares” desencadeadas nos mais diversos contextos da vida ordinária.

E é justamente nos percursos desta vida comum, pouco visitada, que Moreira (2016) buscou localizar o “microfazer político” de outras mulheres do sertão brasileiro, ampliando os sentidos de sua teoria para a análise do cotidiano de personagens encarnadas, a saber, sertanejas da região sisaleira da cidade de Santa Luz, no extremo sertão baiano, as quais foram entrevistadas pela autora no ano de 2002. O grupo era composto de mulheres oriundas e viventes na zona rural, mas que semanalmente se organizavam para atuarem como feirantes e pequenas vendedoras de alimentos na parte mais central da cidade. Se inicialmente, em virtude de suas respostas tímidas e reticentes, uma ideia de resignação frente ao contexto econômico e social injusto se insinuou, o decorrer dos diálogos somados às

reflexões da autora mostraram aspectos de um cotidiano extremamente dinâmico, no qual estas sertanejas assumiam papéis híbridos, desdobrando-se entre as atividades comerciais de sustento à família e seus encargos domésticos, os quais poucos maridos se mostravam dispostos a realizar. Apesar do discurso marcadamente religioso da fé em dias melhores no futuro, aquelas mulheres, assim como Maria de Deá, não se conformaram com a espera passiva no espaço privado. O mercado, no qual performavam sua vivência mais clandestina, fazia as vezes dos acampamentos do cangaço para Maria Bonita, local de fuga dos modelos estabelecidos para sua ação social, mas também de aprisionamento à uma economia capitalista de exploração do trabalho e da reprodução da vida. Segundo Moreira, nesta ambivalência entre pedagogia e performance, as feirantes baianas encenam a seu modo uma “força ativa” capaz de oferecer “outra forma de luta, de mudança, de revolução tramada, inconscientemente, no molecular” (MOREIRA, 2016, p. 81).

Estas (contra) narrativas de mulheres sertanejas dialogam, com maior ou menor intensidade, com os diversos conceitos e pensadores contemporâneos que resgatamos nesta seção, Lorde (1980), Bourdieu (2012), Goffman (2009), Foucault (2008), Scott (1989), Certeau (1998), Slenes (2011), Hall (2003), Rolnik & Guattari (1999) e, sobretudo, Bhabha (1998). Sobre as contribuições deste último vale ainda ressaltar que, afirmar a presença de performances outras para a representação da nação, seus contornos e sujeitos, é falar de uma operação de adição que compensa subtrações arbitrárias anteriores, podendo com isso alterar todo o cálculo. Deste modo, não se trata de negar as contradições sociais postas em evidência, mas de renegociar os termos desta dupla temporalidade, numa lógica suplementar dos discursos. Esta suplementaridade não se limita ao ato performativo de enunciação dos indivíduos e grupos em situação de marginalidade, mas pode ser dilatada até mesmo para outras possibilidades de linguagem, formatos e suportes que, pela narrativa que constroem e pelos contextos com os quais dialogam, são capazes de interferir na equação homogênea da pedagogia nacional. Assim, para Bhabha (1998, p. 218) dialogando com Jacques Derrida, “um suplemento, em um de seus sentidos, ‘cumula e acumula presença. É assim que a arte, *techné*, a imagem, a representação, etc., vêm como suplementos da natureza””. É sob esta perspectiva que nos arriscamos a situar nossa investigação para além dos limites da literatura, buscando os ecos das revoluções moleculares das mulheres sertanejas em

diferentes narrativas que também se aventuraram a interpretá-las, sobretudo, através da linguagem fotográfica.

3.2 LETRA & IMAGEM: NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DO SERTÃO BRASILEIRO

Uma vez que um dos principais fios condutores de nossa discussão reside no que convencionamos chamar de “paradigma euclidiano” sobre as mulheres sertanejas de Canudos a partir de *Os Sertões* (1902), é preciso ressaltar que o recorte temático primordial para a análise aqui proposta é a própria representação textual e fotográfica da guerra, dos espaços relacionados a ela, bem como dos múltiplos atores, sobretudo mulheres, que de alguma maneira têm suas trajetórias atravessadas pela história de Canudos.

A relação deste evento singular da história republicana brasileira com a fotografia é intensa e objeto de diversos trabalhos no campo das ciências humanas e da comunicação. Embora, no Brasil a fotografia de guerra tenha como marco inicial a Guerra do Paraguai, ocorrida entre os anos de 1865 e 1870, foi na Guerra de Canudos, mais especificamente durante a quarta e última expedição do Exército brasileiro, que se realizaram os primeiros registros fotográficos abrangentes e dotados de certa consistência (ANDRADE, 2002). Pelo que consta em sua caderneta de campo, publicada sob a organização de Olímpio de Souza Andrade, Euclides da Cunha era conhecedor dos possíveis empregos científicos atribuídos à fotografia, de modo que ele próprio teria levado e feito uso de uma câmera particular portátil em sua incursão em Canudos, como nos revela o trecho abaixo:

Chegamos a Tanquinho à 1 hora da tarde acampamos e partimos às 6 da manhã do dia 5. Tanquinho lugarejo insignificante – uma casa velha e um rancho inutilizado [...] Água infame, infamíssima, de um poço pequeno onde há seis meses bebem todos os cavalos, banham-se todos os cavalos e lavam-se todas as feridas. Fiquei aterrado vendo os resíduos do meu filtro Chamberlain. Uma crosta de lodo na qual devem haver todas as sortes de algas. Fotografei esse lugar insípido. Flora jasmim dos tabuleiros e Mandacaru (Tamarineiro) (CUNHA, 2005, p. 75 - 76).

Os registros realizados pelo escritor, no entanto, se perderam. Em *Os Sertões* (1902), ele faz referência a outro fotógrafo que também acompanhou o conflito *in*

loco e, cujo trabalho foi para Euclides, juntamente com as notas documentais, uma forma de garantir o convencimento do país sobre o fim definitivo da guerra e do Arraial de Canudos. O momento em que foi produzida a famosa imagem do corpo desfalecido de Antônio Conselheiro seria assim narrado por Euclides da Cunha:

Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa – único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! – faziam-se mister os máximos resguardos para que não se desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma massa angulhenta de tecidos descompostos. Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava, afinal, extinto aquele terribilíssimo antagonista (CUNHA, 2005, p. 572).

O fotógrafo em questão é Flávio de Barros, autor das únicas 70 fotografias da Guerra de Canudos de que se tem notícia, realizadas já durante os momentos finais do conflito. Antes dele, havia estado no Arraial para a cobertura dos eventos, o espanhol naturalizado brasileiro e defensor ferrenho da República, Juan Gutierrez de Padilha, considerado um dos grandes precursores da fotografia de guerra no Brasil, após sua cobertura fotográfica da Revolta da Armada alguns anos antes, em 1894. Gutierrez morreria em Canudos, aparentemente sem ter dado início ao seu registro de imagens, deixando sob responsabilidade de Flávio de Barros a importante tarefa de ser a única lente a documentar fotograficamente o desfecho dos combates entre militares e sertanejos, eternizando na memória nacional sua visão sobre o episódio.

Neste ponto é importante ressaltar que, embora à época de sua exposição¹² a sequência fotográfica de Flávio de Barros tenha alcançado imensa notoriedade e visibilidade por, pretensamente, dar a ver e conhecer aos expectares do litoral um panorama fiel e verdadeiro dos “exóticos” sertanejos canudenses, bem como de sua derrocada frente aos soldados da nação, seu trabalho foi fruto de encomenda e financiamento do governo republicano, evidenciando, deste modo, o comprometimento com um tipo de discursividade pedagógica na fabricação do real, condicente com as visões do regime político recentemente fundado. Este aspecto fica mais evidente se pensarmos, ainda que brevemente, sobre a trajetória teórica a respeito da fotografia, seus diálogos e desdobramentos.

¹² As fotografias foram inicialmente expostas na redação do jornal *O Paiz*, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1898, em forma de projeção em um estabelecimento particular. Somente em 1902, três delas foram impressas e publicadas na primeira edição de *Os Sertões*.

Os debates acerca da relação de fidelidade entre fotografia e o real datam de seu surgimento no século XIX e atravessaram boa parte do século XX. Entendida inicialmente como um “espelho da realidade” ou ainda como uma espécie de “duplicação do mundo”, como supuseram os primeiros interlocutores de Flávio de Barros, por exemplo, a fotografia chegou a ser classificada por Baudelaire, em 1859, como mero elemento auxiliar das ciências mundanas, uma vez que, por não denotar qualquer vínculo com a criatividade, não poderia figurar como arte, apenas como testemunho (DUBOIS, 2010). Quase um século mais tarde André Bazin e Roland Barthes ainda defenderiam ideias semelhantes, o primeiro afirmando a objetividade da fotografia, para ele única arte que prescinde da atuação humana, e o segundo corroborando a perspectiva de uma fotografia que traduz literalmente aquilo que representa, como expõe o excerto:

Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa redução não é, em momento algum, uma transformação (BARTHES, 1990, p. 13).

Tanto para Bazin quanto para Barthes, em seus primeiros textos sobre o tema, não existiria um mediador entre a fotografia e a realidade que supostamente reproduz. Todavia, diferentemente de André Bazin, Roland Barthes parece avançar além da concepção tecnicista da fotografia, que a aborda apenas a partir de seu aspecto instrumental, ao trazer à luz o conceito de *Punctum*, aquilo que punge, perfura, entenece e subverte a ordem e a sequência esperada dos acontecimentos que a imagem fotográfica eterniza (BARTHES, 2015). As fotografias de Maureen Basilliat expressam certo grau de aproximação com a concepção barthesiana ao recorrer a artifícios de composição que proporcionem a superação dos limites do visível, provocando a “picada” do *punctum* àquele que observa a imagem. Vilém Flusser (2011 *apud* Zarattini, 2014), por sua vez, destaca o papel do elemento humano na construção fotográfica, no entanto, para o autor, diferente do pintor ou do desenhista que elabora os símbolos primeiramente “em sua cabeça” e depois os transfere para o suporte, o fotógrafo seria não um agente criativo, mas uma espécie de canal que faz a ligação entre a imagem e o significado.

A máxima da supremacia da fidedignidade fotográfica ao real se tornaria então questionável, principalmente, devido ao elemento humano que se interpõe

entre a câmera e o propósito fotografável. Neste âmbito, André Rouillé (2009) identifica a existência ilimitada de uma série de outras imagens localizadas entre o real e a imagem plasmada na fotografia. Estas, apesar de ocultas aos olhos, continuam a operar nos âmbitos das construções estéticas e icônicas, dando forma às ordens e arquétipos visuais de cada época. Isso significa dizer que, “mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela” (ROUILÉ, 2009, p.19), pois há aspectos que escapam ao seu domínio, que vão além do seu controle.

Ainda na contramão destas perspectivas, Arlindo Machado (2015) em *A Ilusão Especular*, destaca o caráter ideológico do ato fotográfico, baseado nas ideias de motivação e arbitrariedade que estariam intrinsicamente vinculadas às escolhas do fotógrafo, principal articulador da imagem, com seus próprios repertórios, visão de mundo, além de senso estético e dramático. Tal entendimento é também compartilhado por Boris Kossoy (2009) alguns anos depois, ao chamar a atenção para o controle exercido pelo fotógrafo sobre o tempo e o espaço que apreende fotograficamente, destacando as interrupções e recortes operados pelo agente humano na elaboração de sua arte (ZARATTINI, 2014).

Retomando a cobertura da Guerra de Canudos realizada por Flávio de Barros, a partir das perspectivas supracitadas, não é possível deixar de sublinhar seu alinhamento a um “projeto” do Exército brasileiro, braço armado do Estado republicano e burguês, empenhado em justificar o holocausto sertanejo, demarcando a memória que desejava construir para aquele conflito a partir da seleção dos enfoques que melhor cumpriram este objetivo. Assim, o que vemos naquelas fotografias é a imagem de um conjunto militar organizado, eficiente e forte, “em instalações sempre higiênicas, com boa disponibilidade de alimentos, assistência médica” (ANDRADE, 2002, p. 261). Há também um cuidado em não produzir imagens dos combatentes do sertão em cenas em que, por ventura, se sobressaíssem aos soldados republicanos ou ainda em que fosse evidenciada a violência desproporcional usada contra eles. Os sertanejos “só aparecem presos [...] ou mortos, como [...] na célebre imagem do cadáver de Antônio Conselheiro. Há várias cenas do arraial destruído, nas quais se vê apenas o dano arquitetônico. Não se dá a conhecer, tampouco, os mutilados de guerra” (ANDRADE, 2002, p. 261).

Esta primeira versão imagética de Canudos após o início dos conflitos que levaram à sua destruição se manteve como única por muitas décadas,

permanecendo o que sobrou do Arraial, bem como as populações que se instalaram posteriormente naquela região, longe das câmeras até, pelo que se sabe, o ano de 1946, quando pelo olhar estrangeiro do etnólogo e fotógrafo francês Pierre Verger, Canudos foi trazida de volta à cena fotográfica. A revista *O Cruzeiro* publicou seu trabalho um ano depois como parte de uma reportagem escrita por Odorico Tavares, na qual foram entrevistados remanescentes de Canudos e outros contemporâneos de Conselheiro. A publicação parece ter dado início a um movimento de resgate da região como locus de exploração imagética para fotógrafos brasileiros e estrangeiros, de modo que após Verger, muitos outros profissionais se deslocaram até os rincões sertanejos na busca por atualizar as visões sobre aqueles espaço e personagens¹³.

Mas, ao que nos referimos quando destacamos o espaço sertanejo como uma temática recorrente na produção literária desde as últimas décadas do século XIX e objeto de entusiasmo fotográfico, sobretudo, a partir de meados do século seguinte? Ao delimitarmos um espaço regional para aferir-lhe suas características, estamos nos referindo tanto a uma dimensão geopolítica, no que concerne aos contornos físicos do território, quanto a uma multifacetada carga simbólica, continuamente reinventada pelas representações que se fazem deste contexto. Assim, a categoria conhecida como “sertão¹⁴” pode ser entendida para além do olhar topográfico, mas

¹³ Apenas nos “Cadernos de Fotografia Brasileira”, organizado e publicado pelo Instituto Moreira Salles, em homenagem a Canudos, no ano de 2002, pela ocasião do centenário de publicação de *Os Sertões*, constam trinta e cinco profissionais que realizaram trabalhos fotográficos tendo como pano de fundo o diálogo com a história da região de Canudos. São eles: Pierre Verger; Alfredo Vila-Flor; Audálio Dantas; Jair Dantas; Maureen Bisilliat; Anna Mariani; Edu Simões; Arthur Ikishima; Marcos Santilli; Mario Cravo Neto; Antonio Olavo; Xando P.; Antonio Augusto Fontes; Claude Santos; Christian Cravo; Débora 70; Flávio Cannalonga; Juca Rodrigues; Walter Firmo; Evandro Teixeira; Ed Viggiani; Paulo Emílio Martins; Celso Oliveira; Cláudio Lima; Marcos Issa; Orlando Brito; Heber Souza; Rita Barreto; Roberto Linsker; Celso Brandão; Gustavo Moura; Juarez Cavalcanti; Luciano Andrade; Fernando Vivas; Cristiano Mascaro. CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA: Canudos. IMS. Dez., 2002.

¹⁴ Embora usada pela primeira vez no contexto brasileiro por Pero Vaz de Caminha para designar as terras imediatamente para além do litoral, quando do Descobrimento, o termo “sertão”, segundo Bartelt (2003) tem origem na palavra “desertão”, associado naturalmente a regiões inóspitas de clima seco. No entanto para os fins deste trabalho, optei por adotar a definição de Almeida (1981, p. 47), segundo o qual: “sertão designa, de um modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos (segundo os padrões do Sul). No caso do Nordeste, a palavra possui configuração semântico-sociológica ainda mais definida. Aplica-se ali à zona em geral semiárida do interior, sujeita a secas periódicas e caracterizada em termos socioeconômicos, desde o século XVIII, pelo predomínio da pecuária extensiva (a

como resultado de uma trajetória discursiva iniciada pelos relatos de expedições dos viajantes setecentistas, estendendo-se até a literatura regionalista contemporânea, bem como às narrativas telecinematográficas, fotojornalísticas dentre outras artes que se arriscaram a interpretar os signos forjados pelas fronteiras regionais.

Apesar de ter se conformado como o principal polo econômico brasileiro durante muitas décadas de colonização portuguesa, o Nordeste do país foi abordado, sobretudo, em suas porções férteis e litorâneas. Ficando o seu interior - distante do mar, dos portos e do fluxo comercial agroexportador - por muito tempo à margem da ocupação colonial, e tendo na criação de gado sua principal atividade econômica. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda (2007), a Coroa portuguesa

[...] sabia que os gêneros produzidos junto ao mar podiam conduzir-se facilmente à Europa e que os do sertão, pelo contrário, demoravam a chegar aos portos onde fossem embarcados e, se chegassem seria com tais despesas, que os lavradores — "não faria conta largá-los pelo preço por que se vendessem os da marinha" (...) a influência dessa colonização litorânea ainda persiste até os nossos dias. Quando se fala em "interior", pensa-se, como no século XVI, em região escassamente povoada e apenas atingida pela cultura urbana (HOLANDA, 2007, p. 101).

Deste modo, como discutido no capítulo anterior em relação à literatura Oitocentista, tanto o Sudeste quanto o litoral brasileiro estiveram no horizonte das primeiras caracterizações do sertão, até então pouco explorado em suas idiosincrasias. No que diz respeito à construção de uma identidade nacional, este espaço regional foi palco de significativas negociações entre discursos que tendiam a romantiza-lo como uma infância tardia, carente da intervenção do progresso sobre a barbárie; e vozes que localizavam ali o germe que mantinha a nação em um estado de involução e brutalidade. Em ambos os casos, o sertão foi visto como receptáculo de uma identidade que lhe é externa, em um movimento de domesticação que consubstanciou estereótipos a respeito de sua geografia, de seus habitantes e de sua cultura (CASTANHEIRA, 2012).

É neste sentido que podemos localizar na obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956), um marco importante para uma espécie de viragem nos modos de ver, entender e narrar o sertão brasileiro. Se o paradigma anterior em

"civilização do couro") em contraste com a faixa litorânea, dominada pela cultura da cana e pelo complexo cultural dela derivado"

relação à região fora fixado pelo olhar científico, determinista, nacionalista e intelectual de Euclides da Cunha, em Rosa (2006) ocorre uma intervenção e inversão dos papéis. O grande guia do leitor pelas veredas dos sertões, não do Nordeste, mas de Minas Gerais, é o sertanejo Riobaldo, que desde dentro assume a condição de ser complexo, dotado de voz e protagonismo na narração e na tessitura de suas memórias dos tempos de jagunço. De acordo com Willi Bolle (2004), a escrita de Euclides da Cunha apresenta uma visão dos sertões a partir do alto, cartografando o interior do país desde o sobrevoo inicial pelo planalto central, até os panoramas tirados de cima sobre o Arraial de Belo Monte. Esta é, segundo o autor, uma postura semelhante à do “comandante do exército do alto de sua colina” e evidenciaria, em última instância, um “racionalismo instrumental, que instaura o homem como dominador da natureza” (BOLLE, 2004, p. 53). Em *Grande Sertão: Veredas*, pelo contrário, o olhar do autor se desenvolveria a partir de uma perspectiva rasteira, de modo que, ao invés do sobrevoo, temos um caminhar que conhece pela experiência as paisagens sertanejas, atravessando-as como a um rio, para além das temáticas da seca e da miséria, mas como espaços de subjetividades singulares (BOLLE, 2004, p. 77).

Estas duas perspectivas marcantes frente ao espaço sertanejo brasileiro concebidas no campo da literatura, localizam também momentos importantes da representação do sertão pela via fotográfica. Se, como vimos, o trabalho de Flávio de Barros, ainda que não possua as ambivalências que caracterizam *Os Sertões*, dialoga com um projeto de nacionalidade republicana ao qual Euclides da Cunha, que inclusive fez uso das fotos de Barros na primeira edição de sua obra, também era vinculado, o momento de renovação dos interesses da fotografia pela temática de Canudos e, por conseguinte, do sertão brasileiro, algumas décadas depois, bebe tanto na tradição narrativa euclidiana quanto nas possibilidades de interpretação inauguradas por Guimarães Rosa.

Assim, a partir deste entendimento, recorrendo a algumas perspectivas desenvolvidas por Martine Joly (1994), no que diz respeito às ideias de iconicidade e plasticidade na abordagem de imagens, sem, no entanto, nos prendermos completamente a este referencial, e também nos beneficiando dos levantamentos e críticas prévios realizados por Kaique Agostineti (2013) acerca de aspectos relevantes da fotografia ambientada no sertão brasileiro, é possível observar traços em comum de uma construção imagética operada através da narrativa fotográfica

que, no diálogo com a literatura, por vezes, confirma o texto, noutras entra em confronto com ele, podendo ainda inaugurar novas reflexões.

A princípio, é preciso reforçar a ideia da fotografia como um *lócus* de enunciação, isto é, um tipo de recorte espacial e temporal capaz de promover a articulação entre presente e passado, além de poder ativar processos relacionados à memória e à desestabilização identitária. Superada a noção mimética do registro fotográfico, Susan Sontag chama a atenção para o caráter fragmentário da fotografia, não como uma representação, mas como uma interpretação possível daquilo que é captado, de modo que o ato fotográfico estará sempre revestido por uma implicação de poder. Para a autora,

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas [...] as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos [...] modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver (SONTAG, 2013, p. 17).

No caso da região na qual se instituiu o Arraial de Canudos, inundado pelo açude de Cororobó no ano de 1968, muito de nossa capacidade de imaginação a seu respeito, enquanto expectadores distantes de seus contornos e sujeitos, é devedora das interpretações e da “ética de ver” dos fotógrafos que sobre ela desenvolveram seu trabalho. Assim, em nosso “glossário de imagens” sobre aquele sertão, alguns temas e formas são mais recorrentes que outros, ora resgatando aspectos de uma pedagogia histórica (re) encenada, ora performando novos sentidos para o mundo sertanejo. De acordo com Agostineti (2013, p. 68), quando colocados em contato com as imagens fotográficas do sertão, somos transportados para um espaço que destaca a “aspereza dos solos, a vegetação espinhosa, a monotonia do ambiente, as pedras calcárias, a rudeza dos homens e a magreza dos animais”. Estes aspectos corresponderiam, de acordo com a proposta de Joly, a alguns dos significantes icônicos do sertão fotográfico, ou seja, que “representam objetos socioculturalmente determinados” (JOLY, 1994, p. 55), e que oferecem “de um modo codificado uma impressão de semelhança com a realidade utilizando a analogia perceptiva e os códigos de representação, herdeiros da tradição representativa ocidental” (JOLY, 1994, p. 86). Enquadram-se ainda nessa categoria

atributos como vestimenta, artefatos, ambientes e uma gama inumerável de outras possíveis representações. Tomemos como exemplo para compreender a interpretação de Agostineti (2013), e outros aspectos que iremos pontuar, duas fotografias retiradas de dois dos ensaios mais reconhecidos e reproduzidos sobre Canudos na contemporaneidade: *Canudos 100 anos* (1997), de Evandro Teixeira e *Sertão sem Fim* (2009) de Araquém Alcântara.

Figura 1



Fonte: TEIXEIRA, Evandro (1997).

Figura 2



Fonte: ALCANTARA, Araquém (2009).

O primeiro traço que chama atenção nas duas construções imagéticas refere-se à opção dos dois artistas de, em se tratando de Canudos, retratar o sertão do ponto de vista daqueles que foram vencidos. A captura do cenário em plano aberto e com provável pouca abertura do diafragma da câmera¹⁵, proporciona grande profundidade de campo, em que os detalhes são registrados com nitidez, construindo uma imagem descritiva que contempla a sinergia entre personagens e contexto. Assim, o elemento humano em Evandro Teixeira aparece centralizado, em primeiro plano, em vestimentas simples, contrapondo-se à rudeza tradicionalmente atribuída ao sertanejo que, em sua velhice, um dos temas recorrentes destas interpretações, parece estabelecer uma relação de carinho e respeito com os animais ao seu redor. O mesmo ocorre na obra de Alcântara, na qual o homem que, nesta contraposição analítica poderia muito bem representar os tempos de juventude do anterior, é retratado na função típica do vaqueiro sertanejo, o dorso

¹⁵ O diafragma é o orifício por onde a luz penetra na câmera. Trata-se de um dos mecanismos fotográficos responsáveis pelo controle da profundidade de campo. Essa, por sua vez, diz respeito “à distância entre o ponto nítido mais próximo e o mais afastado. [...] Em palavras simples, a profundidade de campo é a zona de nitidez da imagem em termos de profundidade” (SOUSA, 2004, p.43).

desnudo em uma quase simbiose com o animal que o sustenta e acompanha. A mulher, ao fundo, na figura 1, aparece resignada e afastada da lida com o trabalho, mas integrada ao elemento religioso evocado pela igreja e pelas duas cruzes, uma delas muito evidente. Como afirma Agostineti (2013), essa temática tem participação recorrente nas fotografias do sertão, assim como o chão que, rachado ou repleto de cascalhos, configura a

[...] representação da aspereza desse território. Em conjunto com os espinhos das plantas, o sertão torna-se obstáculo para a movimentação, impossibilitando o seu domínio e desenvolvimento. Porém, o movimento humano se contrapõe a esse adversário. Os sertanejos são seres em movimento nessas fotografias. Eles andam com baldes na cabeça ou montados em animais. Essas imagens são símbolos da resistência humana no espaço Sertão (AGOSTINETI, 2013, p. 13).

Neste sentido, a paisagem e a natureza são apresentadas nas duas obras como elementos indissociáveis da própria vivência humana. O movimento do homem é também o do animal. É das nuvens que se espera a chuva que irá banhar o solo ressequido sob os pés do povo do sertão e fazer reviver a vegetação escassa como aquela captada pela lente de Araquém Alcântara. Sem dúvida, outros elementos de iconicidade, além do homem, do animal, da cruz, do céu e da terra, podem estar expressos nas fotografias, que foram destacadas de um universo muito maior da produção dos dois artistas. Afinal, como coloca Sontag (2013, p. 35), “nunca se compreende nada a partir de uma foto [...] só o que narra pode levar-nos a compreender”. Nesta breve análise, optamos por buscar a apresentação dos aspectos que em nossa narrativa melhor expressam um tipo de cultura fotográfica sobre o sertão brasileiro, que podem ainda ser ampliados pela exposição de alguns elementos de plasticidade destas imagens.

Em consonância com Joly (1994), são considerados instrumentos plásticos de uma imagem, suas “cores, formas, composição interna ou textura”. O recurso ao preto e branco e, por conseguinte, aos variados tons de cinza, se mostra como primeira e mais evidente característica plástica das fotografias do sertão. Muitas são as possibilidades de interpretação para esta opção artística. Cabe ressaltar que o recurso ao cinza não significa a ausência de cor, pelo contrário, o preto e o branco, de acordo com Luciana Silveira (2005), são elementos que garantem dramaticidade às composições artísticas, chamando o expectador a uma espécie de

complementação cromática de acordo com seus próprios referentes culturais. No caso específico da arte sertaneja, o uso do preto e do branco pode também remeter às práticas visuais da arte da própria região, como a xilogravura, por exemplo. No cinema, o recurso às escalas de cinza cumpre também a função de remeter ao passado. Já para Susan Sontag, a escolha deste padrão está relacionada com a pretensão de realidade elaborada pelo artista. Segundo ela, “muitos fotógrafos continuam a preferir imagens em preto e branco, tidas por mais delicadas, mais decorosas do que as imagens em cores — ou menos voyeurísticas, ou menos sentimentais, ou cruamente reais” (SONTAG, 2013, p. 74). Assim, ao pretender revestir as imagens que produzem sobre o sertão de um aspecto “cruamente real”, ao mesmo tempo em que as mantém como espaços abertos, que convidam o receptor a preencher de cores os objetos e paisagens fotografados, estes artistas parecem confirmar o sertão como local de constante (re) construção narrativa, resistente à fixidez ou, como eternizou Guimarães Rosa, aquele “que está em toda parte”.

Quanto aos enquadramentos, as tomadas amplas características das paisagens parecem estar quase sempre presentes nos ensaios dos fotógrafos do sertão, muito embora não sejam os únicos, senão os que as fotos em destaque evidenciam. Para Agostineti (2013, p. 11), o “enquadramento amplo tanto serve para distanciar o espectador, quanto para diluir os homens nas terras do imenso espaço sertanejo. Gera efeitos de solidão, monotonia, angústia”. Em contrapartida, ao caráter inóspito evocado por este tipo de enquadramento, não são raras as fotografias nas quais o componente humano é abordado através de enquadramentos muito fechados, que evidenciam as marcas do tempo e do sol em sua pele, numa aparente alusão ao solo rachado do sertão. Em ambos os casos, a natureza novamente aparece como parte importante da composição fotográfica.

Por fim, merece destaque como elemento plástico recorrente das fotografias ambientadas no sertão brasileiro, o tipo de suporte pelos quais elas são frequentemente apresentadas, o livro. Ensaios completos, realizados sem margem de tempo estritamente delimitada, bem como sem compromisso jornalístico ou publicitário, o que de certo modo confere “maior liberdade temática e expressiva dos fotógrafos” (AGOSTINETI, 2013, p. 10). Todavia, esta autonomia criativa não é, e nem poderia ser, completa, haja vista estar em relação direta com narrativas históricas e histórico-literárias anteriores sobre a região, como é o caso dos

trabalhos de Araquém Alcântara e Evandro Teixeira sobre Canudos. Em se tratando do sertão, inclusive, é relativamente comum a elaboração de trabalhos fotográficos que tragam, como princípio norteador da própria composição, o vínculo com a Literatura, reforçando a longa trajetória das relações, sobre as quais nos debruçamos, entre a região e sua conformação narrativa pela prática artística literária. Assim, para a edição especial de 70 anos de *Vidas Secas* (2008) de Graciliano Ramos, o mesmo Evandro Teixeira produziu as fotos que foram dispostas junto ao texto literário. A fotógrafa, Maureen Bisilliat, também possui diversos trabalhos, nos quais a literatura brasileira sobre o sertão aparece como interlocutora principal das imagens fotográficas. São eles: *A João Guimarães Rosa* (1966), em diálogo com *Grande Sertões: Veredas*; *A Visita* (1977), sobre poema de Carlos Drummond de Andrade; *Sertões Luz e Trevas* (1982), no qual as fotografias são entremeadas por trechos de Euclides da Cunha; *O cão sem plumas* (1983), sobre poema de João Cabral de Melo Neto; *Chorinho Doce* (1995), com poemas de Adélia Prado; e *Bahia Amada Amado* (1996), com textos selecionados de doze trabalhos de Jorge Amado.

Sobre esta associação de letra e imagem sobre um suporte único, é interessante ressaltar que a fotografia foi inserida no contexto do livro já em finais do século XIX e inícios do século XX. Nesta época, no entanto, a foto era entendida como mera ilustração do texto que acompanhavam. Foi apenas a partir dos processos de diversificação editorial, bem como dos avanços técnicos e teóricos em relação ao ato fotográfico que esta parceria parece, de fato, ter se consolidado. Um dos desdobramentos mais importantes desta união são os chamados “livros de artista”, segmento estabelecido por volta dos anos de 1960 que tem como característica o fato de ser pensado e organizado com a participação do(s) fotógrafo(s), de modo que não se configurem apenas como estrutura física para a publicação de fotografias, mas que constituam eles próprios uma parte que dá sentido à obra, isto é, “um veículo primário para a expressão artística individual” (SILVEIRA, 2001, p. 46). Entende-se a partir disto que,

[...] ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços – as páginas - o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre livro e a pessoa que manipula [...] o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas

elas, percebidas em diferentes momentos (FABRIS & TEIXEIRA, 1985, p. 11).

Colocando esta conceituação em contexto, ou seja, compreendendo as obras de fotografia que tem como mote e ambientação o sertão brasileiro enquanto pertencentes à categoria de livros de artista, toda interpretação que desconsidere os elementos estruturais destas publicações é limitada. Assim, considerar e destacar certos elementos de iconicidade e plasticidade nas obras de Evandro Teixeira e Araquém Alcântara, por exemplo, não traz em si uma pretensão rotuladora e fechada para a interpretação destes trabalhos. Pelo contrário, entendemos que frente às múltiplas oportunidades de abordagem ensejadas pelas suas composições, a localização de espaços de diálogos entre estes e outros artistas pode contribuir para a construção de uma via importante para uma interpretação possível, dentre muitas, para a categoria sertão no campo da fotografia.

Ainda sobre a relação entre livro, texto e imagem fotográfica, entende-se que esta união pode se estabelecer por vias diversas. A primeira e mais simples delas não contemplaria o conceito supracitado de “livro de artista”, uma vez que ocorre através da atuação de um terceiro, isto é, um indivíduo, editora ou instituição que reúne textos e fotos, dos quais não teve participação direta na produção. O extremo inverso também é possível e ocorre quando ambos os produtores, escritor e fotógrafo, constroem conjuntamente a obra única que irá abrigar suas produções. Há ainda ocasiões em que o escritor elabora o seu texto a partir de fotografias pré-existentes e vice-versa (SOULAGES, 2010).

O presente trabalho, no entanto, tem como um de seus objetos de análise uma obra que, enquanto livro de artista que dialoga com a literatura, foge aos padrões de elaboração destacados. Isto porque texto e imagem foram elaborados em épocas e com objetivos distintos. O que uniu posteriormente estas duas produções, desta vez sim, pela ação da fotógrafa em questão, foi a força simbólica e narrativa do texto literário de Euclides da Cunha que, tendo contribuído subjetivamente para construção do repertório sobre o sertão que se propôs a retratar, foi *a posteriori* conjugado aos seus registros fotográficos. Trata-se de *Sertões: Luz & Trevas*, publicado no ano de 1982, de autoria de Maureen Bisilliat. Além de possibilitar oportunidades de incursão no universo sertanejo pela via da literatura euclidiana e da fotografia contemporânea como seu suplemento, engendrando um terceiro espaço de diálogo sobre a temática, a obra oferece

subsídios importantes para pensarmos a visualidade da mulher no contexto do sertão, para além dos apagamentos operados pelo discurso pedagógico normatizador, tanto em Euclides da Cunha quanto nos registros de Flávio de Barros.

3.3 SERTÃO, GÊNERO E LITERATURA NAS EQUIVALÊNCIAS DE MAUREEN BISILLIAT

A relação de Maureen Bisilliat com a literatura extrapola o campo da teoria. Se na condição de analistas de sua obra esforçamo-nos para localizar a intersecção que ela promove em algum ponto da trajetória conceitual e acadêmica de uma ou outra arte, ela própria prefere desdobrar esta discussão pelas veredas do afeto e da memória. Para Miguel Del Castillo (2018), escritor e curador da Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles, instituição à qual Bisilliat é vinculada desde 2003 e que tem incorporada ao seu acervo a totalidade da obra da fotógrafa, a cada publicação em que suas fotografias interagem com o texto literário, ocorre um duplo nascimento: “de uma imagem que caminha junto com o texto, e de um texto que recebe nova vida pela imagem” (DEL CASTILLO, 2018, p. 92).

Seu interesse pela arte, no entanto, não se materializou de início na fotografia, tampouco na literatura. Tendo experimentado uma juventude de trânsitos, devido às muitas mudanças derivadas do trabalho diplomático de seu pai, um argentino, Maureen Bisilliat estudou pintura por muitos anos, profissão de sua mãe e provável origem de sua preferência pelos contrastes claro-escuro, ingressando na fotografia apenas em inícios da década de 1960, quando já havia se naturalizado brasileira. Aqui, também estabeleceu uma vida errante, uma vez que seu trabalho como fotojornalista da Editora Abril (de 1964 a 1972), atuando primeiro na revista *Realidade*, e depois na revista *Quatro Rodas*, por quase uma década, obrigou-a a uma rotina de andanças pelas diversas paisagens do país.

Paralelamente ao trabalho fotojornalístico, Bisilliat deu início ao trabalho que optou chamar de “equivalências fotográficas¹⁶”, a partir do citado fascínio despertado

¹⁶ "A expressão 'equivalência fotográfica' foi emprestada do fotógrafo estadunidense Alfred Stieglitz (1864-1946), visionário que introduziu a vanguarda europeia em Nova York e rejeitou, como Maureen, o uso da fotografia como ilustração". FILHO, Antônio Gonçalves. **Olhar de "cigana irlandesa"**. Disponível em:

pela literatura brasileira e do qual se originou, entre outras, a obra que nos propomos a analisar neste estudo. A fotógrafa desenvolveu ainda projetos ao Parque Nacional Indígena do Xingu, resultando em exposições, publicações e no documentário *Xingu/Terra*¹⁷ (1981).

Já consolidada enquanto figura de destaque no campo fotográfico-cultural brasileiro, em 1988, Bisilliat foi convidada por Darcy Ribeiro para contribuir na formação de um acervo de arte popular latino-americano. Deste movimento surgiu também a abertura da galeria de arte brasileira, *O Bode*, em parceria com o marido e um amigo. Os materiais recolhidos nestas viagens, bem como a consultoria artística da fotógrafa, colaboraram para a fundação do Pavilhão da Criatividade no Memorial da América Latina em São Paulo, instituição da qual foi diretora entre 1989 e 2010. Assim, além de fotógrafa, Maureen Bisilliat é também pesquisadora, promotora de cultura e documentarista, tendo se dedicado mais a estas atividades nos últimos anos do que à própria fotografia.

A visibilidade do trabalho de Bisilliat coincide com a valorização e emergência, ainda muito tímida, de produções realizadas por mulheres no cenário profissional da fotografia de arte e documental no Brasil, tais como Claudia Andujar, Bettina Musatti, Claudia Jaguaribe e Rosangela Rennó. Este reconhecimento tardio, tendo em vista os primeiros registros fotográficos serem datados de inícios do século XIX, está relacionado ao espaço historicamente delegado à produção de mulheres no conjunto da história da arte. De acordo, com Georges Duby e Michelle Perrot (1994),

Os atributos da feminilidade eram diametralmente opostos aos do gênio: uma mulher que aspirasse à grandeza artística era suspeita de trair o seu destino doméstico. Aos homens cabia criar obras de arte originais; às mulheres recriarem-se a si próprias nos seus filhos (DUBY & PERROT, 1994, p.302).

Em levantamento da atividade fotográfica brasileira, conduzido em formato abrangente pela Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil, infelizmente apenas até o ano de 2011, dos “228 membros associados da Rede, entre

<<https://www.estadao.com.br/noticias/geral,olhar-de-cigana-irlandesa,517466>> . Acesso em 25 de abr. de 2019.

¹⁷ **XINGU/TERRA**. Direção de Maureen Bisilliat. São Paulo: Taba Filmes LTDA, 1981. 16mm (76 min.). O documentário apresenta o cotidiano da aldeia indígena Mehinako, no Alto Xingu, durante as atividades de plantação, pesca, nas relações laborais entre homens e mulheres, nos trabalhos ritualísticos e no contato com outras tribos.

profissionais independentes e demais instituições (fotoclubes, coletivos, grupos, galeria e outros), constam apenas 27 mulheres” (SOARES et al, 2018, p. 05), o que corresponde a pouco mais de 10% do total. Esta desigualdade representativa não foi, segundo Bisilliat, um empecilho significativo para o desenvolvimento de sua profissão. No entanto, refletindo sobre sua trajetória, a fotógrafa entende que também por sua condição de gênero sentiu-se levada a conciliar de maneira desproporcional seu trabalho e sua maternidade. Segundo ela, suas filhas “receberam coisas benéficas, mas tem muita carência de recebimento [...] de certa maneira, eu ganhei (silêncio), eu ganhei pelas perdas que elas tiveram um pouco” (informação verbal¹⁸).

No que diz respeito à parte de sua produção sobre a qual nos debruçamos, o encontro de Bisilliat com a temática do sertão brasileiro, está relacionado com as muitas incursões pelo interior do país às quais ela realizou ao longo de mais de cinco décadas. Porém, vai além. A fotógrafa afirma que todo indivíduo possui uma paisagem própria e o sertão é a sua. Em virtude do trabalho desenvolvido na região do Xingu, muito expectares supõem, segundo ela, que o verde, a mata e a floresta são locais de identificação pessoal, conclusões que ela refuta ao declarar que é no árido, no seco e na montanha onde, de fato, se sente bem (informação verbal¹⁹). Na ocasião da construção de sua primeira obra ambientada no sertão, em diálogo com *Grande Sertões: Veredas* (1956), o próprio Guimarães Rosa, com o qual a fotógrafa estabeleceu uma notável cumplicidade, teria afirmado que por ter ascendência irlandesa e também por seu espírito de cigana, ela compreenderia muito bem o sertão das Gerais. A afirmação do escritor se deu, segundo Bisilliat, porque a Irlanda, apesar do clima absolutamente diverso, guarda certa semelhanças com o sertão. Trata-se, segundo ela, de um país que, sobretudo mais ao sul, é mais pobre em relação ao continente europeu, mas que mantém “não só a sua tradição, mas a sua linguagem, [a sua] maneira de se manifestar” (informação verbal²⁰). A obra ganhou ares de tributo à Guimarães Rosa que faleceu poucos anos antes de sua publicação.

De acordo com Luiz Manoel Castro da Cunha, mesmo em trabalhos fotográficos anteriores, como os registros de uma família *nissei* de plantadores de

¹⁸ Entrevista concedida por BISILLIAT, Maureen. Entrevista. [03.2019]. Entrevistadora: Daniela Barbosa de Oliveira, 2019. arquivo.mp3 (48 min.). ANEXO B.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

algodão no estado do Paraná, realizados ainda na década de 1950, mas, principalmente em sua “equivalência” para a obra rosiana, Maureen Bisilliat já parece demonstrar seu interesse pelo universo singular feminino, sendo as mulheres figuras fundamentais em suas composições. *Em Sertões: Luz e Trevas* (1982) esta tendência parece se acentuar. Embora, a paisagem mereça relativo destaque entre os temas escolhidos por Bisilliat, característica que compartilha com os trabalhos de Evandro Teixeira e Araquém Alcântara aqui destacados, é no elemento humano que reside a dramaticidade de suas construções e é dele boa parte das imagens que compõem o livro. As mulheres estão presentes em mais de dois terços das fotografias, em primeiro plano ou compondo a representação, mesmo quando o fragmento literário que as acompanha não lhes faça referência direta ou indireta.

De fato, as sertanejas são o fio condutor que perpassa toda a sequência fotográfica da autora, desde as cenas do cotidiano privado, do trabalho da lavoura, nas expressões de religiosidade, bem como nas festas populares. Acreditando que esta não foi uma escolha aleatória, parece-nos importante analisar as relações estabelecidas por Bisilliat com o espaço sertanejo que visitou e representou desde o ponto de vista de suas representações de gênero, haja vista ser uma intérprete de seu tempo que voluntariamente se pôs em diálogo com um paradigma literário muito anterior sobre este tema.

3.4 SOBRE RAINHAS E AFETOS: AS MULHERES SERTANEJAS EM *SERTÕES: LUZ & TREVAS*

Sertões: Luz & Trevas (1982) é considerada por Maureen Bisilliat sua obra mais forte, bem-acabada e, portanto, sua preferida entre a rica produção ainda em curso. As fotografias foram produzidas entre os anos de 1967 e 1972, nos “ermos, aldeias e lugares santos do nordeste brasileiro – Juazeiro do Norte, Canindé, Bom Jesus da Lapa” (BISILLIAT, 1982, p. 13) e sequenciadas em forma de livro apenas uma década depois, ao ensejo da comemoração dos oitenta anos da primeira edição de *Os Sertões* (1902). Assim, embora não tenha percorrido os caminhos da Nova Canudos, povoado erigido a alguns quilômetros da região original no ano de 1968, Bisilliat viu na obra de Euclides da Cunha uma chave de acesso ao mundo sertanejo, para além dos episódios da guerra. Os escritos de Cunha, no entanto,

foram incorporados posteriormente ao projeto fotográfico. *A priori*, Maureen Bisilliat pensava publicar seus registros apenas com uma introdução de autoria de Ariano Suassuna. Todavia, o autor, considerado por ela a “terceira ponta do triângulo místico, telúrico, mítico e sertanejo – Euclides, Guimarães, Suassuna” (BISILLIAT, 1982, p. 13), excedeu-se na escrita do texto encomendado pela fotógrafa, redigindo ao invés da introdução, um outro livro de aproximadamente 200 páginas, o qual intitulou “Maurina e a lanterna mágica”, tendo Bisilliat como uma das personagens. A obra, porém, nunca chegou a ser publicada.

Impossibilitada, deste modo, de editar seu livro junto ao texto de Suassuna, Bisilliat partiu para a escolha, segundo ela, aparentemente mais óbvia e “mais inicial”, que de alguma forma, pelo caráter clássico de *Os Sertões* (1902), provavelmente sempre estivera em seu horizonte de expectativas. A artista extraiu, então, fragmentos das primeiras seções da obra euclidiana, “A Terra” e “O Homem”, e apenas um pequeno excerto da terceira parte “A Luta” que foram, posteriormente, organizados em forma de um poema épico e postos em diálogo com as fotografias.

Interessa-nos perceber que dos noventa e sete registros fotográficos que compõem a obra de Bisilliat, em sessenta e sete deles as figuras femininas merecem algum destaque. Fica evidente que, se em *Os Sertões* (1902) a mais extensa passagem dedicada às mulheres de Canudos aparece introduzida pelo subtítulo “agrupamentos bizarros” (CUNHA, 2005, p. 393), em seu “equivalente fotográfico”, como prefere nomear Maureen Bisilliat, estas personagens conduzem uma narrativa distinta. Resta-nos, portanto, investigar os limites, contornos e potencialidades desta distinção.

Inserida no conjunto das publicações fotográficas de Maureen Bisilliat, *Sertões: Luz & Trevas* (1982), pode ser localizada como um dos representantes de sua tríade literário-sertaneja, formada também por *A João Guimarães Rosa* (1966) e *O Cão Sem Plumas* (1983), sobre poema de João Cabral de Melo Neto. Também nestas obras, através de diferentes recursos fotográficos, como luz, sombra, enquadramento, planos, as personagens femininas assumem local de protagonismo, incitando, ainda que escassamente, algumas análises e pesquisas específicas sobre o tema. Luiz Manoel Castro da Cunha (2014) desenvolveu sua tese de doutoramento, entre outros temas, em torno da feminilidade latente em *Grande Sertões: Veredas* (1956), bem como da apreensão fotográfica empreendida por

Maureen Bisilliat, notadamente dedicada à temática do feminino. Para o pesquisador, a Fotografia de Bisilliat

[...] contribui ao confirmar que é possível ter essa leitura de um sertão com a representação do universo feminino que interage com o masculino [...] na tentativa de se conseguir um mundo equilibrado, como *yang ying*, forças básicas opostas e interligadas (CUNHA, 2014, p. 179).

Sobre *O Cão Sem Plumias* (1983), por sua vez, é preciso sublinhar que as fotografias que integram o livro foram, na verdade, produzidas quinze anos antes, em 1968, na aldeia de Livramento, na Paraíba, onde aproximadamente mil homens e mulheres sobreviviam da caça de caranguejo. A série fotográfica intitulada *Caranguejeiras* é, ainda hoje, um dos trabalhos mais lembrados na produção de Bisilliat. Na ocasião, percebendo a oportunidade da captura de imagens importantes sobre aquela atividade e seus personagens, a fotógrafa adentrou também ao manguezal e, com lama pela cintura, pôs sua máquina em ação. Ainda que as fotos de abertura e encerramento do ensaio apresentem ao observador alguns homens caranguejeiros na execução de seus ofícios, a temática central desta produção recai sobre as personagens femininas, fato confirmado não apenas pelo título escolhido, mas também pelas palavras da autora, ao destacar que “são as mulheres os fundamentos de nossa história [...] situadas em seu ‘templo’. Meninas, mulheres e velhas, [...] subitamente transformadas em divindades pela lama” (BISILLIAT, 1984 *apud* MELO NETO, 1984, p. 11).

Figura 3 - Jovens e velhas pescando na lama.



Fonte: BISILLIAT, Maureen. Caranguejeiras. (1968).

De fato, a opção artística da fotógrafa ao captar as caranguejeiras criou um efeito proposital de simbiose entre as mulheres e a lama, sendo difícil distinguir onde começa uma e termina a outra. Tem-se, portanto, uma ideia de organicidade, na qual as mulheres são retratadas em íntima união ao manguezal, formando um único corpo com o ambiente que as envolve e que lhes provê sua subsistência e de suas famílias. O cotidiano aqui é revestido de um profundo senso de dignidade e respeito, muito para além da miséria e das difíceis condições de sobrevivência, aproximando-se do que Certeau (1998) chamou de “modos de fazer” avessos às expectativas tradicionais. Assim, as mulheres caranguejeiras da Paraíba, pelo olhar de Maureen Bisilliat, praticam e abordam seu espaço de sustento e de cuidado e reprodução da vida de maneira transgressora ao imputarem nele o riso, o lúdico e um tipo de beleza que, ao mesmo tempo em que choca, emociona o expectador. Estes sentimentos e emoções suscitados pela representação fotográfica das mulheres sertanejas podem ser interpretados a partir da ideia de *punctum* da imagem, descrito por Roland Barthes (1990, p. 46, grifo nosso), isto é, aquilo que extrapola a esfera do visível, constituindo “esse acaso que, nela [na foto], me punge (mas também me mortifica, me fere)”. A abordagem barthesiana, por ativar campos do afeto e do desejo, rompendo com interpretações simplistas sobre a imagem, contribui para uma

possível aproximação entre a fotografia e os textos literários, por recorrerem àquilo que se situa na esfera do inapreensível. É neste sentido que, para Yara Schreiber Dines (2018), muito mais do que mulheres mergulhadas no mar de lama do sertão, nas fotografias de Bisilliat, as caranguejeiras,

tornam-se “outras” [...] – outro corpo, outra forma – e que há espaço para a brincadeira no labor, quando o corpo adentra a natureza e mistura-se a ela, torneando-se e se tornando escultura. Bisilliat conseguiu captar nessas imagens as diversas faces das caranguejeiras, inclusive a sensualidade de seus corpos com as vestes coladas na pele, e conseguiu contrapor as noções de trabalho/ ludicidade, dureza/ brincadeira, seriedade/ riso e rigidez/ gozo (DINES, 2018, p.01).

Ademais de propor uma visualidade artística que rompe com binarismos imobilizantes acerca das mulheres do sertão do Brasil, reverberando aspectos de uma força ativa (MOREIRA, 2016) que se manteve, por muito tempo, latente aos olhos dos expectadores distantes, habituados ao paradigma engendrado pela narrativa de Euclides da Cunha sobre estas personagens, Maureen Bisilliat foi também corajosa ao publicar este ensaio em meio aos anos de chumbo da ditadura militar, na capa da revista *Realidade*, na qual era fotojornalista. Segundo ela,

[...] a decisão de publicar as *Caranguejeiras* na capa foi delicada. Em 1970, dois anos depois do AI-5, já em pleno governo Médici, pisava-se em ovos nas redações, e as figuras enlameadas das caranguejeiras encaixavam-se mal na celebração do milagre brasileiro (BISILLIAT, 2009, p. 222).

As transgressões objetivas e simbólicas operadas pela artista são, portanto, uma marca de seu trabalho. Anos depois, o sertão e suas vicissitudes, pouco exploradas, continuariam a alimentar o repertório fotográfico da artista.

Em *Sertões: Luz & Trevas* (1982), a dramaticidade conferida pela composição em preto e branco, que aparece em trabalhos anteriores de Bisilliat também ambientados no sertão, não será unanimidade. A placidez do azul e a vivacidade do amarelo e do alaranjado se harmonizam criando escalas cromáticas que envolvem as personagens em uma atmosfera que oscila entre o onírico, cheio de vultos e colorações, e o registro fotográfico do cotidiano, quase documental. A gama de cores eleita pela fotógrafa para dar vida à sua visão dos *Sertões*, desperta fortes reações emocionais, no entanto, contraditórias. Enquanto os tons azulados fazem

referência à sensação de algo frio, fresco, associados geralmente à ideia de céu e água, segundo aponta John Hedgecoe, em seu *Novo Manual da Fotografia* (2005), a escala de amarelos e laranjas alude ao que é ensolarado e alegre e “mesmo uma pequena quantidade pode avivar uma foto e atrair o olhar” (HEDGECOE, 2005, p. 231). Para alcançar estes efeitos visuais, tendo em vista a tecnologia limitada da época em comparação aos recursos digitais hoje disponíveis, as fotografias originais “foram posteriormente fotografadas com diversos filtros, dentro da água ou sob a luz da noite, o que confere marcas, riscos e distorções propositais às imagens publicadas” (AGOSTINETI, 2013, p. 113). Temos assim, grande número de cenários e, sobretudo, figuras humanas, que aparecem de maneira pouco nítida, diluídos entre os efeitos provocados na foto. O jogo de iluminação que dá título à obra também contribui para esta visão parcial de algumas cenas, pretendida pela artista, e remete à técnica renascentista de manipulação da luz e da sombra, fazendo com que determinadas áreas sejam exageradamente iluminadas a fim de ressaltar detalhes específicos nesses contrastes produzidos pelo claro-escuro. Deste modo, ocultando tanto quanto revela, Bisilliat parece querer recordar a paisagem descrita por Guimarães Rosa, de um sertão que “que não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena” (ROSA, 2006, p. 538), convidando o observador a interagir com a obra, percebendo as nuances de sua representação e buscando preencher de imaginação o que está oculto.

Figura 4



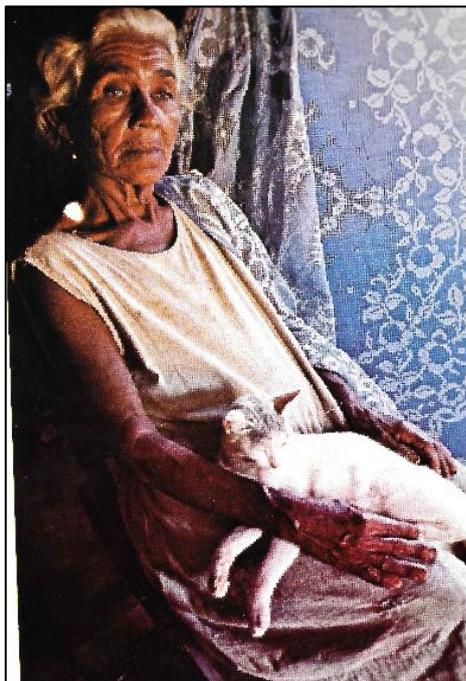
Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p.22).

Em termos estruturais, *Sertões: Luz & Trevas* (1982) parece não estabelecer uma correspondência direta com os trechos euclidianos selecionados. Embora os textos de abertura, por exemplo, retirados da seção “A Terra” de *Os Sertões* (1902) nos remetam a uma série de características topográficas do interior do Brasil, os primeiros registros fotográficos da obra já nos colocam diretamente em contato com o indivíduo sertanejo.

Enquanto nos fragmentos selecionados predominam descrições detalhadas de aspectos da vida sertaneja observados pelo escritor, as fotografias exprimem indefinição, como que proferissem o impedimento de se delimitar o que os personagens encontrados são, mas fossem capazes de materializar aquilo que a fotógrafa apreendeu de seus encontros com eles (SILVA & LEITE, 2014, p. 39).

Assim, nesta primeira parte, os contornos indefinidos são apresentados através de tons azuis predominantes (figura 4), associados a uma espécie de verde cromado e uma mistura de cores quentes que ilumina e desfoca algumas cenas. Em um segundo momento, a figura do vaqueiro é bastante explorada, em uma sequência de fotos tiradas em ambiente fechado, nas quais estes personagens são retratados em suas vestes de couro e chapéu, ora de corpo inteiro, sentados ou apenas seus rostos. Parece-nos que é nesta seção que Bisilliat mais dialoga com uma tradição fotográfica sobre o sertanejo e com o “Homem” descrito por Euclides da Cunha. Por fim, na divisão que propomos, a última parte da obra é dedicada quase que exclusivamente às mulheres, em grupos ou a partir de tomadas individuais, em cenas que variam desde uma conversa na rede suspensa em um dos cômodos humildes da casa, em momentos de descanso e reflexão (figura 5), retratos posados de família, cenas do cotidiano laboral, celebrações religiosas, numa mescla de cores e enquadramentos que não parecem obedecer a um padrão completamente fechado, oscilando conforme a perspectiva da fotógrafa para cada ambiente.

Figura 5



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 63).

Entendendo que a abordagem das mulheres sertanejas em *Sertões: Luz & Trevas* (1982) ocorre em diálogo com quatro temáticas norteadoras principais, a saber, a festa, a família, o trabalho e a religião, para fins de organização de nossa análise, partiremos destes eixos para nos debruçarmos sobre as características e especificidades de sete imagens que, segundo nossa interpretação, contemplam estes universos (re) construídos fotograficamente pela artista.

A fotografia escolhida por Maureen Bisilliat para capa e contracapa de sua obra é o retrato de uma jovem sertaneja ornamentada com as indumentárias de uma dança folclórica característica do nordeste brasileiro, os *Guerreiros*. A iluminação lateral e ascendente destaca apenas uma parte do rosto da mulher com notas levemente esverdeadas, permanecendo a outra metade escondida no jogo de sombras promovido pela fotógrafa. De acordo com Cláudio da Silva (2005), nas festas de *Guerreiros* do estado de Alagoas, apenas o rei e as duas rainhas usam coroa, o que demonstra que este era provavelmente o papel encenado pela jovem retratada. A opção da artista em abrir sua obra remetendo-nos a um aspecto tão pouco habitual às representações fotográficas do sertão e, ao mesmo tempo, tão íntimo à própria cultura sertaneja, evidencia um tipo de abordagem que irá se desenvolver ao longo de toda a organização fotográfica construída por Bisilliat, na

qual as mulheres representadas parecem assumir a condução da narrativa, bem como um protagonismo incompatível com a obra literária com a qual dialogam, confrontando-a a partir da reivindicação de suas presenças.

Figura 6



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 40).

O olhar desta “mulher-sertaneja-rainha” é outro elemento importante na construção da imagem. Ele parece insinuar um movimento sutil de desvio, não para fugir, mas para encontrar as lentes da câmera de Bisilliat. E este é um aspecto revelador de toda a obra. Assim como em todas as esferas sociais, o campo da arte fotográfica também interpreta e reproduz aspectos da dominação simbólica masculina, teorizada por Bourdieu (2012). Uma das expressões desta dominação reside no fato de que, segundo Berger (1999 *apud* SALKELD, 2014), a tradição artística ocidental estabeleceu e cristalizou a prática de historicamente representar os homens enquanto indivíduos autossuficientes e poderosos e as mulheres como

objetos de prazer visual, sobretudo, para estes mesmos homens. Para o autor, o estudo das representações da arte humana reforça a ideia de que “os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres se veem serem vistas” (BERGER, 1999 *apud* SALKELD, 2014, p. 108).

No caso brasileiro, esta tradição tem origem fortemente enraizada na representatividade restrita e condicionada imposta às mulheres desde os ermos coloniais, remetendo às vergonhas das índias condenadas por Pero Vaz de Caminha, até o controle de imagem no cotidiano social. De acordo com Lorena Travassos (2017),

A presença quase nula da mulher na vida social no período colonial refletiu-se em uma representação do seu corpo conforme o olhar masculino. Havia uma vigilância constante dos modos e da aparência, portanto, a imagem da mulher buscava refletir seus “bons costumes”. Essa ideia de recato não foi imposta apenas pelos homens, foi também inculcada na mente das mulheres ao ponto de se desenvolver uma autovigilância de si, com a educação de um autocontrole desde a infância (TRAVASSOS, 2017, p. 148).

Para as mulheres pobres e escravizadas, este panorama de dominação era acrescido da sexualização e do exotismo.

Fotografias de mulheres seminuas ou mesmo nuas, independente da raça e do país colonizado, são sempre presentes na visualidade colonial, o que pode ser explicado, [...] como “resultado de uma dominação em relação ao visível – em relação àquilo que pode se tornar visível – assim como da hegemonia masculina no espaço colonial” (TRAVASSOS, 2017, p. 153).

Longe de se constituírem enquanto objetos passivos para o olhar e deleite masculinos, a mulher em *Sertões: Luz & Trevas* (1982), nos diferentes contextos da vida sertaneja explorados pela autora, assumem a postura enigmática e quase desafiadora da jovem rainha de *Guerreiros*, performando na esteira aberta por ela uma outra narrativa, tal qual as velhas de Canudos que se lançaram sobre os soldados que as encurralavam e cuja força transgressora foi lida por Euclides da Cunha com as chaves limitantes e excludentes características de seu tempo (CUNHA, 2005, p. 407).

Tomemos como exemplo a fotografia abaixo (figura 7), na qual uma mulher de vestido azul, broche e chapéu, vestimentas que nas páginas seguintes da obra de

Maureen Bisilliat ficamos sabendo estarem relacionadas a alguma festividade local, ocupa apenas metade da composição. Na outra metade, podemos visualizar um conjunto de sombras que faz lembrar a figura de uma cruz. O conjunto de fotografias ao qual a figura 7 faz parte é introduzido pelo seguinte trecho de *Os Sertões* (1902):

Ali estavam, gafadas de pecados velhos, serodiamente penitenciados, as beatas – êmulas das bruxas das igrejas – revestidas da capona preta, lembrando a holandilha fúnebre da Inquisição: as solteiras, termo que nos sertões tem o pior dos significados, desenvoltas e despejadas, soltas na gandaíce sem freios (CUNHA, 1902 *apud* BISILLIAT, 1982, p. 77).

A escolha da fotógrafa em nada parece ser aleatória. A imagem capturada por Bisilliat contrasta de maneira direta com a representação fúnebre e macabra das beatas/bruxas e suas caponas pretas evocadas por Euclides da Cunha. O componente religioso, que no texto, pela associação com as penitências e com a Inquisição, determina a caracterização das mulheres descritas, está presente na fotografia apenas de maneira insinuada, quase como uma sugestão ao espectador que, ao buscar nas sombras a face da sertaneja, encontra um sorriso largo e um olhar que vai de encontro ao seu.

Figura 7



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p.86).

Percebe-se, deste modo, que a relação estabelecida por Maureen Bisilliat com o texto que tem como referência para elaboração de sua narrativa sertaneja não pode ser confundida com a ratificação de seu conteúdo ou da visão de mundo que propaga, apenas como artifício de complementaridade daquela mensagem. Tampouco deve ser interpretada pela via da negação ou substituição de sentidos presentemente superiores a outros obsoletos. Correndo o risco de soarmos pleonásticos, é importante mais uma vez ressaltar que *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha possui significado em si mesmo, sendo fruto das particularidades de sua época, ainda que muitas das convicções por ele propaladas, de fato, ganhem ares de absurdidade quando ponderadas à luz da racionalidade contemporânea. É neste sentido, que as fotografias de Maureen Bisilliat ao se cruzarem com o sertão euclidiano não seriam capazes de recuperá-lo. Euclides da Cunha verbaliza o sertão e o sertanejo sobre os quais sua intelectualidade lhe possibilitava acessar. De maneira semelhante, Bisilliat nos oferece uma atualização destes cenários e personagens que, embora ainda comunguem com aqueles alguns dilemas cotidianos, bem como múltiplos aspectos da ordem da cultura, não correspondem (e nem poderiam), ao conjunto de representações engendrado por Euclides. Sobre esta relação peculiar entre letra e imagem, Walnice Nogueira Galvão (2019), em posfácio da mais recente edição de *Sertões: Luz e Trevas*, entende que

[...] a imaginação artística da fotógrafa interpela os textos por canais inusitados, que vão do questionamento à crítica, passando pelo compartilhar de emoções, pela solidariedade aos seres humanos, pelo apego à Terra e a todos os viventes, pela empatia com os sertanejos, pelo respeito a suas crenças e a sua resistência inquebrantável (GALVÃO, 2019 *apud* BISILLIAT, 2019, p.178).

Uma vez que não está estabelecida, portanto, uma lógica de complementaridade, menos ainda de desprezo em relação ao texto, o conceito, já citado, de complementaridade, desenvolvido por Jacques Derrida (2004) e recuperado por Homi Bhabha (1998) em sua análise das nações modernas, parece-nos adequado para este contexto.

Se retomarmos a concepção dos discursos nacionais enquanto narrativas inscritas em um processo de dupla temporalidade, nos termos de Bhabha (1998), um tempo pedagógico, vinculado ao passado e com pretensões homogeneizantes, e

outro que se constrói pela performance, atualizando as subtrações operadas pelo primeiro, “acrescentando sem somar” (BHABHA, 1998, p. 226), através da emergência de vozes antes impronunciadas por sua condição de minorias em marginalização, as fotografias de Maureen Bisilliat em sua relação com o texto do Euclides de Cunha são, portanto, aqui pontuados enquanto expoentes de um novo tempo e narrativa performáticos que, sem negar a inteireza de *Os Sertões* (1902), adiciona a ele uma outra plenitude suplementar de sentidos. Assim, na linha proposta por Derrida (2004), em sua *Gramatologia*,

O suplemento, que não é meramente nem o significante nem o representante, não toma o lugar de um significado ou de um representado, da maneira que é prescrita pelos conceitos de significação e representação ou pela sintaxe das palavras “significante” ou “representante”. O suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento (DERRIDA, 2004, p. 371).

Entende-se, deste modo, que na mesma medida em que os suplementos reiteram a expectativa de um “eu”, de fato presente, ao qual parecem se remeter, denunciam também uma inevitável ausência, um “desfalecimento”, uma espécie de esquecimento original que, no caso dos discursos pedagógicos em relação à nação brasileira, se instaurou e perpetuou pelo recurso à violência, material e simbólica. Para Bhabha, “o fato de vir ‘depois’ do original ou como ‘acréscimo’ dá à questão suplementar a vantagem de introduzir um sentido de ‘secundariedade’ ou de atraso na estrutura original” (BHABHA, 1998, p. 218-219), antagonizando o poder implícito de generalização ao renegociar os tempos pedagógicos e performativos do discurso. Na modernidade, os indivíduos mais destacados para dar a ver um novo tipo de performance narrativa, suplementando as ausências originais são, para Bhabha, aqueles cuja as trajetórias de marginalidade estão mais profundamente enredadas “nas antinomias da lei e da ordem – os colonizados e as mulheres” (BHABHA, 1998, p. 214). É neste sentido, que as mulheres na obra de Bisilliat interpelam a pedagogia sob a qual foram tradicionalmente tornadas párias da História e negam o lugar que lhes fora atribuído até ali, performando pela lente da artista um outro tipo de entendimento sobre si próprias.

Ainda refletindo a respeito destes locais historicamente destinados às mulheres no interior de uma pedagogia narrativa tradicional, a família e o ambiente doméstico se apresentavam como principal destino a ser almejado por estas personagens, ou simplesmente como realidade inevitável, sendo a maternidade o símbolo último de sua realização pessoal.

Embora o modelo nuclear de família seja legatário da lógica burguesa europeia e que dinâmicas particulares de organização familiar, sobretudo entre as classes populares, sejam objeto de observação e pesquisas já há muitas décadas (FONSECA, 2005), no contexto do sertão brasileiro, coadunado pela literatura regionalista, fixou-se uma visualidade para os grupos familiares que dialoga também com os aspectos da natureza, sendo marcadas pela seca e por relações mais áridas entre os indivíduos, além do fantasma, sempre ameaçador, da possível retirância que, a exemplo da família de Fabiano e Sinhá Vitória, em *Vidas Secas* (1938), determinaria os destinos, angústias e sonhos daqueles sertanejos.

Figura 8



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 04).

A fotografia em destaque corresponde à primeira página, de fato, fotográfica de *Sertões: Luz & Trevas* (1982) após a capa. A partir dela, entendemos ser possível investigar alguns sentidos importantes da construção de Maureen Bisilliat

no que tange à sua percepção das famílias sertanejas que fotografou, sobretudo, quando observadas desde a perspectiva de suas personagens mulheres. A proximidade do enquadramento escolhido pela autora possibilita acessar detalhes dos rostos em evidência, apesar do leve desfoque estilístico da imagem. Vemos, portanto, à esquerda uma mulher idosa e aparentemente muito magra, com o que nos parece uma espécie de véu ou pano cobrindo-lhe parte da cabeça e confundindo-se com as sombras originadas do contraste com a luminosidade amarelada do outro extremo da composição. À direita, no colo da mulher, uma criança em posição cabisbaixa, levando a mão ao rosto, de modo a cobrir-lhe parte das feições.

Velhice e infância estão, assim, contrapostas nesta imagem e mediadas pelo afeto e cumplicidade que parece unir as duas personagens. Maureen Bisilliat, ao passo que não ignora a caracterização proposta por Euclides da Cunha (2005, p. 471) quando ressalta as “faces murchas” das mães e “velhas megeras” de Canudos, representando simbolicamente através da idosa o sofrimento, o luto e as dores de uma vida sertaneja, também suplementa esta narrativa pela manifestação da esperança expressa na juventude da criança, cabisbaixa frente aos desafios que certamente a esperam, mas amparada e aconchegada nos braços da experiência daquela que, mesmo após uma jornada de adversidades, resiste e permanece. O contraste da cor amarela no centro da imagem com os tons escuros que envolvem as personagens direcionam o olhar do observador para o recorte dos rostos que se aproximam, o *punctum*. Ele nos atinge justamente na relação de intimidade que a imagem sugere apesar da preponderância das cores neutras cinza e preto sobre a tonalidade quente do amarelo que, suavemente, encobre os sujeitos retratados. Parece uma alusão à dureza do sertão quebrada pelo afeto entre a mulher e a criança da foto.

Figura 9



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 87).

A Figura 9 pode ser, em certa medida, colocada em diálogo com a anterior. Ela participa de uma sequência de sete fotografias que acompanham um grupo de mulheres em sua preparação para uma celebração religiosa. Ao invés das crianças esqueléticas, sujas e miseráveis tradicionalmente associadas ao cotidiano familiar sertanejo, nossos olhos são naturalmente direcionados para a figura de um bebê, centralizado na cena, de aspecto saudável e asseado, ornamentado pelo sorriso singelo da mãe que, desde muito cedo, insere-o nos costumes da comunidade. Neste sentido, é evidente o vínculo do sertão captado fotograficamente por Bisilliat com o passado de tradições culturais e desigualdades sociais associados à região. No entanto, as crianças nas duas fotografias apontam, não apenas para as permanências, mas também para o universo de possibilidades de futuro para este sertão que se movimenta e está em constante processo de construção. Maureen Bisilliat parece querer nos mostrar que, assim como em nossa vivência urbana atribulada por rotinas e demandas próprias, no sertão também há espaço para o sorriso e para o afeto, provocando em nós sentimentos de aproximação que superem, ou ao menos amenizem, o estranhamento inicial. Esta é, inclusive, uma das características mais flagrantes da fotografia, segundo Susan Sontag, para a qual

“como um par de binóculos sem um lado certo e outro errado, a câmera torna próximas, íntimas, coisas exóticas; e coisas familiares, ela torna pequenas, abstratas, estranhas, muito distantes” (SONTAG, 2013, p. 93).

A família sertaneja em Bisilliat está mais próxima, portanto, das famílias comuns a que temos acesso, do que daquelas observadas e descritas em *Os Sertões* (1902) como “famílias entregues à ociosidade, num abandono e misérias tais que diariamente se davam de oito a nove óbitos” (CUNHA, 2005, p. 195). A artista rompe e subverte certos aspectos da pedagogia narrativa sertaneja, apresentando um novo sertão nordestino que, sem negar o anterior, adiciona novas potencialidades aos seus personagens. Aqui, não se trata mais (ou não apenas) do que Durval Muniz de Albuquerque Júnior, classificou como o

[...] nordeste do fogo, da brasa, da cinza e do cinza, da galharia negra e morta, do céu transparente, da vegetação agressiva, espinhosa, onde só o mandacaru, o juazeiro e o papagaio são verdes. Nordeste das cobras, da luz que cega, da poeira, da terra gretada, das ossadas de boi espalhadas pelo chão, dos urubus, da loucura, da prostituição, dos retirantes puxando jumentos, das mulheres com trouxas na cabeça trazendo pela mão meninos magros e barrigudos. Nordeste da despedida dolorosa da terra, de seus animais de estimação, da antropofagia. Nordeste da miséria, da fome, da sede, da fuga para a detestada zona da cana ou para o Sul (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001 p.121).

Algumas destas tipificações, inclusive, são voluntariamente objetos diretos da desconstrução imagética provocada por Maureen Bisilliat.

Figura 10



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 82).

As “mulheres com trouxas na cabeça” resgatadas no excerto acima, por vezes, também retratadas no transporte das pesadas latas de água que irão abastecer as atividades do dia e da família, são sagazmente substituídas na fotografia de *Sertões: Luz & Trevas* (1982), por um cesto de flores coloridas, equilibrado por mãos hábeis sobre a cabeça da sertaneja (Figura 10). O registro compõe a mesma sequência, a qual pertence a foto anterior, fazendo convergir três aspectos importantes da obra sobre a mesma imagem: a predileção pelo protagonismo das personagens femininas, sua relação com os costumes religiosos daquele sertão e, por fim, uma referência ao mundo do trabalho pela alusão proposta pela artista.

A mulher da foto, em primeiro plano, parece ter sido captada enquanto adentrava um dos cômodos da casa. Sua face e expressões são quase indistinguíveis, tanto em função da sombra escura que recai sobre elas, quanto pelo efeito desfocado da imagem. Este fato conduz nossa atenção quase que espontaneamente para as flores rosas e azuis que carrega, o que corrobora nossa

percepção de que, através de artifícios fotográficos como a silhueta²¹, os contrastes de cores e luzes e a baixa velocidade do obturador da câmera²², responsável por conferir a sensação de movimento, a artista procurou colocar em evidência não aquela sertaneja em particular, mas a carga simbólica contida em sua atividade. Outro ponto interessante dessa fotografia, é que apesar dos traços faciais indistinguíveis, a mulher parece caminhar em direção à lente e, mesmo que de soslaio, parece lançar um olhar perscrutador àquele que a observa. Ou seja, ela vê o que está além do recorte limitado pelo enquadramento.

Se como argumenta Arlindo Machado (2015), é certo que “toda fotografia é um retângulo que recorta o visível” e estes recortes “não são nunca inocentes, nem gratuitos” (MACHADO, 2015, p. 90), a referência ao trabalho cotidiano da mulher sertaneja, e por consequência à rusticidade que ele exige, contraposta à ideia de delicadeza e, ao mesmo tempo de reverência, emanadas pelas flores, nos leva a propor uma leitura pouco óbvia da fotografia em destaque. Recorrendo novamente à noção de revoluções moleculares (ROLNIK & GUATTARI, 1999) desencadeadas através das brechas de negociação e dos agenciamentos de forças da vida comum, os registros de Maureen Bisilliat nos conferem a oportunidade de “cotidianizar a política e de politizar o cotidiano”, como propôs Moreira (2016), identificando nas mulheres que nos são apresentadas, marcas daquela “força ativa Maria Bonita”, que, em última instância, movimenta as estruturas patriarcais, negando o local de inércia para afirmar sua potência sertaneja.

Assim como em uma das passagens de *O Lampião* (1953) de Rachel de Queiroz, Maria Bonita reivindica para si a condição de “ser vivente”, que não simplesmente assiste à realidade, mas que participa dela e a modifica, as mulheres de *Sertões: Luz & Trevas* (1982) procuram alargar as fronteiras de sua vivência para além dos limites impostos. São mães, idosas, crianças, crentes, rainhas de *Guerreiros* que não desviam o olhar ao serem desafiadas pelas lentes da artista e

²¹ A silhueta é o resultado da aplicação da técnica fotográfica do contra-luz, que acentua recortes e cria formas bastante nítidas, porém com perda dos detalhes que ficam escondidos nas sombras, tal como acontece na figura 10.

²² “O obturador é o dispositivo que permite ao fotógrafo fotografar a uma determinada velocidade, ou seja, selecionar o tempo durante o qual a luz sensibiliza o filme. A velocidade é controlada pelo anel das velocidades” (SOUZA, 2004, p.37). Nas câmeras com tecnologia digital, o funcionamento do obturador é semelhante ao dos dispositivos analógicos, entretanto, a luz sensibiliza o sensor fotossensível eletrônico da câmera, e não um filme.

tampouco pelas narrativas que as determinam por suas condições materiais de existência.

Pelo contrário. Elas buscam este olhar, este confronto com outro. Seja enquanto realizam suas tarefas laborais do dia a dia, desconfiadas como a senhora que carrega a escada em meio a vegetação, demonstrando uma capacidade física surpreendente para sua estrutura e idade aparentemente avançada (Figura 11). Seja na simplicidade da jovem de blusa verde e cabelos desgrenhados que esmalta de vermelho as unhas e sorri para a fotógrafa (Figura 12). A “força ativa Maria Bonita” fala, antes de tudo de uma “escrita do corpo no cotidiano, diz de uma vontade de afirmar um ruído nessa reprodução passiva atribuída à mulher” (MOREIRA, 2016, p. 81). Ela é tramada no molecular e alimenta uma (contra) narrativa, outra performance, para as mulheres do sertão brasileiro.

Figura 11



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 115).

Figura 12



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 130).

Fica claro, deste modo, que este movimento de reinvenção narrativa de subjetividades forjado por mulheres sertanejas quer ultrapassar a fixidez binária que institui os papéis e os lugares de fortes e fracos, grandes e pequenos ou ainda, de importantes e desimportantes, para encenar um local de cultura (BHABHA, 1998) intersticial de (re) existência. Neste sentido, o alerta de Suely Rolnik e Félix Guattari é oportuno. Segundo eles, é preciso atentar-se

[...] para tudo o que bloqueia os processos de transformação no campo subjetivo. Esses processos de transformação que se dão em diferentes campos de experimentação social podem ser, às vezes, mínimos e, no entanto, constituir muito maior (ROLNIK e GUATTARI, 1999, p.135).

Os autores entendem ainda que mais importante que uma grande mudança estrutural imediata, importa perceber nessas transformações “o campo de possíveis de que elas são portadoras” (ROLNIK e GUATTARI, 1999, p.135), ao que acrescenta Jailma Moreira (2016), depende de um compromisso teórico, literário, artístico e tradutório de indivíduos e grupos no sentido de diminuir as distâncias entre centro e periferia. É sob esta perspectiva que o trabalho de Maureen Bisilliat, no tocante à interpretação fotográfica de uma potência narrativa sertaneja, sobretudo de maneira suplementar a um texto do qual é possível inferir a elaboração

de um paradigma de exclusão sobre estas personagens, encaixa-se numa visão estética e social do sertão brasileiro, uma politização do olhar e uma interferência no imaginário produzido pelo paradigma euclidiano. As muitas possibilidades exploradas por Maureen Bisilliat na construção das suas imagens de mulheres ambientadas no sertão brasileiro, de modo a garantir-lhes cenários diversos para a exibição de suas versões de si mediadas pelo olhar fotográfico, ganham ainda mais relevância e expressão quanto colocadas em paralelo com outras obras que também tiveram *Os Sertões* (1902) como objeto de diálogo. Esta discussão será retomada ao final da próxima seção.

4 AS MULHERES SERTANEJAS EM MARIO VARGAS LLOSA: PERMANÊNCIAS E TRANSGRESSÕES

Sabe-se que, para além da experiência ocular de Euclides da Cunha como repórter de guerra, bem como da intensa revisão de suas convicções ideológicas e conceituais sobre Canudos, sobre a República e sobre a própria nação brasileira, a elaboração de *Os Sertões* (1902) bebeu em fontes variadas, inclusive nos já discutidos registros fotográficos captados por Flávio de Barros em finais do conflito. Décadas depois, em um percurso semelhante, isto é, no qual as fotos antecedem à publicação do texto e ao desvelamento de uma realidade desconhecida, a edição alemã de *Sertões: Luz e Trevas*, reproduzida pela Editora Diá, em 1984, com tradução e introdução de Berthold Zilly, precedeu e, na verdade, configurou-se como um dos grandes incentivos à publicação do clássico euclidiano naquele mesmo idioma pela célebre Editora *Suhrkamp*. Este fato é motivo de grande orgulho e prazer para Maureen Bisilliat (informação verbal²³).

A versão em alemão de *Sertões: Luz e Trevas* (1984), no entanto, contém alguns elementos que não constam no original, como um posfácio de quatro páginas escrito pelo literato peruano Mario Vargas Llosa e organizado pela própria editora, sem participação direta da fotógrafa. A aproximação entre os dois artistas nesta publicação parece-nos uma estratégia mercadológica bastante natural, haja vista tratar-se de dois estrangeiros que à mesma época, por motivações distintas, foram lançados às profícuas veredas dos sertões brasileiros e, a partir deste encontro, dedicaram-se a produzir o que ambos consideram suas obras mais complexas e mais completas. Embora já possuísse uma carreira literária sólida e vasta, iniciada ainda em finais da década de 1950, com *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) Vargas Llosa operou uma verdadeira viragem temática e política em sua produção. Primeiro de seus romances ambientado fora da realidade peruana, a obra se debruça sobre a guerra de Canudos em diálogo manifesto e intencionado com Euclides da Cunha. Sobre isto, à época de sua publicação, Ángel Rama (1982), grande entusiasta deste romance histórico vargallosiano, apresentou a obra como a potencial *Guerra e Paz* latinoamericana, em referência ao clássico russo de Liev Tolstói. Para o crítico uruguaio, Mario Vargas Llosa inovou ao transladar para literatura a prática do

²³ Entrevista concedida por BISILLIAT, Maureen. Entrevista. [03.2019]. Entrevistadora: Daniela Barbosa de Oliveira, 2019. arquivo.mp3 (48 min.). ANEXO B.

remake, até então muito mais explorada pela cinematografia e pelas artes plásticas, de modo que *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) teria cumprido o ambicioso objetivo de

[...] narrar o assunto que motivou uma obra capital das letras brasileiras, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, partindo do documento histórico muito mais do que da própria novela, porém integrando-a forçosamente na nova estrutura narrativa como um documento a mais (RAMA, 1982, p. 8²⁴).

De fato, embora *Os Sertões* (1902) não tenha sido o vetor inicial para a apresentação do tema de *Canudos* a Mario Vargas Llosa, a obra e seu autor, tornaram-se para o romancista peruano, além de fontes, objetos de fixação, levando-o a perseguir incansavelmente os episódios mais significativos tanto da guerra quando da biografia de Euclides da Cunha. No posfácio alemão de *Sertões: Luz e Trevas* (1984), Vargas Llosa afirma que a grandeza do escritor e militar brasileiro não reside de forma alguma naquilo que chama de “sua vida lamentável”, ou ainda de “uma mediocridade persistente”, ao referir-se às conjunturas quase cômicas da trajetória pessoal de Euclides da Cunha, como o fato de ter sido precocemente assassinado pelo amante de sua esposa. Seu grande mérito e legado, pelo contrário, estariam em sua capacidade de ter se arriscado a colocar em xeque o conjunto de crenças e valores que até ali alicerçara suas posições frente ao conturbado contexto político e social brasileiro, de modo a abrir-se para uma ousada possibilidade de interpretação de sua nacionalidade ao mesmo tempo em que fornecia lentes aptas a produzirem novos focos, gradações e texturas para a observação da história de toda a América Latina. Para Vargas Llosa,

[...] *Os Sertões* é um teste de consciência, uma reflexão moral e uma implacável autópsia histórica - um esforço titânico para atravessar as muitas camadas ofuscantes e compreender a essência da tragédia subjacente a essa guerra civil. [...] é um romance de aventuras, um tratado antropológico e uma lição de moralidade. (VARGAS LLOSA, 1982 *apud* BISILLIAT, 1984, p 156 ²⁵).

²⁴ “[...] *narrar el asunto que motivara una obra capital de las letras brasileñas, Os Sertões de Euclides da Cunha, partiendo del documento histórico aun más que de la novela [Os Sertões (1902)], pero integrando forzosamente ésta en la nueva estructura narrativa, como un documento más*” (RAMA, 1982, p. 8).

²⁵ A tradução do texto original em alemão foi encomendada e certificada para os fins desta tese através da empresa *Patacom Consultoria Linguística* (CNPJ: 13. 014. 646/0001- 70). Outras versões do mesmo texto, no entanto, podem ser encontradas em: VARGAS LLOSA, Mario. **Sabres e Utopias**: visões da América Latina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010; e VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário amoroso da América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro,

A relação do escritor peruano com o clássico brasileiro, resultando no romance histórico que concederia ao primeiro o Prêmio Ernest Hemingway de 1985, reafirma o que críticos dos últimos dois séculos debatem extensamente a respeito das fronteiras e horizontes dialógicos da escrita literária. Entre os estudiosos mais contemporâneos, por exemplo, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 94) sustenta que a literatura se produz através de processos de retomadas, empréstimos e trocas entre variados textos em conexão, de modo que “(...) a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes”. De maneira semelhante, Stuart Hall (2005, p. 41) chama atenção para os rastros e ecos inerentes às palavras, para ele “tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois” – uma “margem” na qual outras pessoas podem escrever”. Tomando de empréstimo a reflexão do estudioso jamaicano, a “margem” aberta por Euclides da Cunha ramificou-se em diversos afluentes, atravessando fronteiras, de modo a resgatar o tema de Canudos dos limites do regionalismo nacional e projetá-lo como parte característica da história do continente americano, apropriada e reinventada por outros escritores e artistas, tal qual Vargas Llosa e Bisilliat.

Neste sentido, *Os Sertões* (1902) estaria localizado naquilo que Bakhtin (2003) classificou como o “grande tempo”. Em seu texto *Os Estudos Literários hoje*, que compõe a obra *Estética da criação verbal* (2003), o crítico russo afirma que certos escritos literários vivem muito para além de seu contexto de produção, isto é, na longa duração, através de extensos e complexos processos de amadurecimento. Assim,

Quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos. O fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subsequentes; essa vida se apresenta como um paradoxo qualquer. As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no **grande tempo**, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade [...] Aquilo que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele (BAKHTIN, 2003, p. 362-63, grifo nosso).

2006. Optamos por usar a tradução do alemão, por acreditarmos ser a primeira versão editada e publicada do texto em questão, uma vez que não encontramos referências anteriores a esta, bem como por tratar-se de uma conexão direta entre os dois objetos de pesquisa do presente trabalho.

Não por acaso, boa parte dos trabalhos que se dedicaram à análise de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) é unânime em identificar em variados conceitos cunhados por Bakhtin importantes chaves de interpretação para este romance, não apenas no que diz respeito à declarada herança euclidiana nele contida, mas também pelas opções literárias e estilísticas de Mario Vargas Llosa ao longo de sua construção.

4.1 A GUERRA DO FIM DO MUNDO: UMA OBRA DIALÓGICA

Não são novos, tampouco consensuais, os debates em torno das implicações, similitudes e divergências entre o fazer histórico e o fazer literário. Da retórica aristotélica sobre a “verdade” racional em oposição ao discurso poético na Antiguidade aos recentes trabalhos teóricos dos séculos XIX e XX, como os de Hayden White e Paul Ricoeur, responsáveis por perturbar a pretensa fixidez da historiografia quantitativa e positivista dos Oitocentos ao inserir a linguagem e a narratividade como componentes inerentes à própria História, o passado cada vez mais deixa de ser um objeto sólido para converte-se em conteúdo fluído e intangível, como propõe Dominick Lacapra (1998). De acordo com o historiador estadunidense, as versões que temos a respeito de tempos remotos seriam apenas registros textuais possuidores de uma historicidade própria e jamais o “passado” em si, não cabendo, portanto, hierarquias absolutas quanto às criações de pretensões históricas ou literárias.

Fugindo voluntariamente às polêmicas desta querela secular, Mario Vargas Llosa prefere esclarecer explicitamente sua percepção a respeito do tema, bem como a forma como a relação entre o real e o ficcional é construída em seus romances históricos. Ao longo do sugestivo ensaio *La verdad de las mentiras* (1990), o autor afirma, sem rodeios, que todas as novelas mentem e que, por sua condição, não poderiam fazer outra coisa senão mentir. No entanto, esta seria apenas uma parte da história, haja vista que, mentindo, estes textos acabam por expressar um tipo curioso de verdade que só pode ser expresso enquanto fragmento encoberto, disfarçado daquilo que não é. Assim, escrever ficcionalmente a história de Canudos, como o fez o autor peruano em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), ou ainda, Afonso Arinos em *Os Jagunços* (1898), João Felício dos Santos em *João Abade* (1958), Sándor Márai com *Veredicto em Canudos* (1970), J.J. Veiga em *A casca da*

serpente (1989) e, mais recentemente, Ângela Gutierrez em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* (2006) e Aleinton Fonseca em *O pêndulo de Euclides* (2009), seria uma forma não de contar ou restaurar o passado da guerra e dos sertanejos, mas, sobretudo, de transformá-lo, adicionando a ele elementos capazes de aplacar certa inconformidade relativa também aos contextos de produção destas obras, uma vez que, para Vargas Llosa (1990, p. 10), no embrião de toda novela “bate um desejo insatisfeito” que atua sobre a realidade “embelezando-a ou piorando-a”, porém nunca a reconstruindo.

Deste modo, quando na epígrafe de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), Mario Vargas Llosa dedica a obra “para Euclides da Cunha no outro mundo”, ao mesmo tempo em que demarca o legado narrativo do escritor brasileiro presente em sua interpretação dos eventos e personagens de *Canudos*, explicita também sua infidelidade ao “mundo euclidiano” de pressupostos científico-positivistas, que buscou, segundo o autor, extrair da realidade social, com o auxílio de todas as disciplinas ao seu alcance – a geografia, a geologia, a história, a psicologia – “um saber definitivo sobre os comportamentos coletivos e individuais” dos brasileiros (VARGAS LLOSA, 2010, p. 131). O enredo narrado por Vargas Llosa, pelo contrário, joga tanto com o que Walter Mignolo (1993, p. 122) classificou como a “convenção de veracidade”, quando se compromete com componentes concretos da história, expondo-se, portanto, ao julgamento a partir de uma verdade pressuposta sobre estes eventos; quanto com a “convenção de ficcionalidade”, quando constrói uma verdade que encontra coesão e sentido dentro do próprio discurso, de modo que os interlocutores estão sempre cômicos das regras do jogo, o que, na prática, isenta o autor do compromisso com o mundo existencial²⁶. Assim, coexistem livremente na

²⁶ No texto *Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa* (1993, p. 123, grifos nossos), Walter Mignolo define que “a linguagem é empregada segundo a **convenção de veracidade** V, quando todo membro M, de uma comunidade linguística Cm, ao desempenhar uma ação linguística Al, espera que os outros membros de Cm, envolvidos em Al, reajam de acordo com V e a aceitem: primeiro, que o falante se compromete com o “dito” pelo discurso e que assume a instância de enunciação que o sustenta (por isso, o falante pode mentir ou estar exposto à desconfiança do ouvinte); e segundo, que o enunciante 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)”. Em contrapartida, a linguagem é empregada segundo a **convenção de ficcionalidade** F, quando todo membro M, de uma comunidade linguística Cm, ao desempenhar uma ação linguística Al, espera que os outros membros de Cm, envolvidos em Al, reajam de acordo com F e a aceitem: primeiro, que o falante não se compromete com o “dito” pelo discurso (por isso, o falante não está

narrativa vargallosiana de Canudos personagens diretamente oriundos da pesquisa histórica, também encontrados em *Os Sertões* (1902), como o líder religioso Antônio Conselheiro, seus mais célebres seguidores João Abade e Antônio Vilanova, os comandantes das tropas republicanas Major Febrônio de Brito e Coronel Moreira César entre outras figuras preeminentes, e personagens elaborados principalmente pela imaginação do escritor. Sobre estes últimos, Djair Teófilo Rego (2008, p. 14) acredita serem os grandes demarcadores das distinções entre *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) e *Os Sertões* (1902), uma vez que na Canudos de Vargas Llosa o universo da cultura popular emerge à medida que o sertanejo passa a ter existência própria “com vontades, anseios, linguagem, algo que não existe em Euclides da Cunha, já que [em *Os Sertões*] os sertanejos manifestam-se apenas no discurso do narrador”. Ademais, o escritor peruano teria optado por apresentar o conflito entre canudenses e republicanos a partir de um cenário de fanatismos exacerbados, buscando explicar a catástrofe sertaneja como um conflito de interesses tanto políticos e econômicos, quanto simbólicos e ideológicas em disputa.

Rego (2018, p. 36) sugere ainda que, no interior do romance histórico vargallosiano é possível delimitar um “mosaico polifônico”, expressão sobre a qual nos debruçaremos mais à frente, de onde sobressaem figuras que remetem diretamente ao realismo fantástico característico da literatura do continente, tal qual a beata filicida Maria Quadrado, o escriba deformado conhecido apenas como Leão de Natuba e o Anão circense contador de aventuras milenares que, por obra do acaso, passou a acompanhar o grupo de combatentes do sertão. Soma-se a esta miscelânea humana, o frenólogo anarquista Galileo Gall que viaja milhares de quilômetros em direção a Canudos por vislumbrar no arraial o embrião de uma revolução comunista proletária, o erudito Barão de Canabrava que, apesar de representante das elites agrícolas locais, possui uma visão esclarecida sobre os fanatismos que alimentaram a guerra e, finalmente, o jornalista míope que sai da capital para cobrir os lances da batalha de Canudos *in loco*, porém tem seus óculos quebrados durante uma fuga e a partir daí torna-se um correspondente cego. As mudanças de perspectiva do jornalista em relação aos sertanejos e ao exército republicano, passando ao longo da trama a compreender as mazelas e injustiças

exposto à mentira); e, segundo, não espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação “extensional” com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala (por isso, o enunciante não está exposto ao erro).

sociais reservadas às massas do sertão baiano, levou muitos dos primeiros críticos de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) a identificarem no personagem uma referência a Euclides da Cunha e às transformações em sua interpretação de Canudos. Tal percepção viria a ser confirmada por Mario Vargas Llosa anos depois, não obstante afirme também que o jornalista míope “tem muito mais de mim e de outros do que do autor de *Os Sertões*” (VARGAS LLOSA, 2010, p. 142). O mesmo poderia ser dito de outros personagens supostamente históricos que perambulam em seu romance, haja vista que, segundo o escritor,

Embora sejam agitados por um poderoso vento histórico, eles são feitos de palavras e de fantasia, mais do que de verdades históricas, e atuam em uma história que se inspira em Canudos, mas que não a reproduz nem a imita [...] minha dívida para com Euclides da Cunha, com o Conselheiro e seus jagunços, com os republicanos jacobinos, com a paisagem rude e o céu límpido da Bahia [...] estará sempre crescendo (VARGAS LLOSA, 2010, p. 142).

Além da constituição e escolha das personagens, a estrutura da obra vargallosiana também difere sobremaneira daquela elaborada em finais do século XIX em *Os Sertões* (1902). *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) é composta por quatro unidades (ou livros), sendo que as unidades um, três e quatro estão divididas em capítulos e subdivididas em pequenas narrativas em sequência, enquanto que a unidade dois é muito menor, quase um enxerto na estrutura formal da obra, apresentando apenas três pequenos capítulos. Quanto ao conteúdo, o livro um é dedicado principalmente à narrativa das duas primeiras expedições militares contra Canudos, bem como à retrospectiva de vida de alguns personagens, enquanto os livros três e quatro narram, respectivamente, a terceira expedição militar liderada pelo icônico coronel Moreira César e a quarta e última expedição que pôs fim ao arraial sertanejo. Os episódios que integram a trama são apresentados de maneira constantemente fragmentada, de modo que os focos narrativos se alternam, retardando ou antecipando a narrativa. Este tipo de construção expressa a estratégia estético-literária descrita pelo próprio Vargas Llosa como *vasos comunicantes* e que está presente em muitas de suas obras. Na aplicação deste método, diferentes narrativas “introduzem uma nuance de surpresa, inquietação ou desconcerto, até que leitor aceite a lógica deste procedimento” (VARGAS LLOSA *apud* KOBYTECKA, 2006, p. 53). Assim, várias vozes, reflexões e incidentes são

introduzidos por um narrador onisciente sem qualquer ordenação temporal ou justaposição hierárquica de discursos, o que, em última instância, sugere a inviabilidade de se conhecer a verdade absoluta sobre o que é contado, senão apenas a verdade possível em meio às muitas mentiras imaginadas pelo autor.

As supracitadas escolhas estilísticas e estruturais de Vargas Llosa, bem como sua evidente e declarada interlocução com o clássico brasileiro de Euclides da Cunha, abrem a possibilidade de interpretação de sua obra a partir de conceitos oriundos da teoria bakhtiniana da linguagem, sobretudo o dialogismo e a polifonia. A pluralidade de pontos de vista que compõem o romance constitui um dos principais objetos de análise dos muitos trabalhos que se debruçaram sobre a construção da obra. Apenas poucos anos passados da publicação de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), Patrícia Montenegro (1984, p. 311) já chamava atenção para a impossibilidade de identificar a partir da leitura da obra os discursos de “vencedores” ou “vencidos”, sobretudo por que, diferente de *Os Sertões* (1902) que priorizou a trajetória linear dos fatos, na narrativa de Vargas Llosa “assim que uma figura mitificada se desdobra diante de nossos olhos, outra de igual magnitude aparece e neutraliza os efeitos da anterior. Os argumentos apresentados por uma das partes são tão válidos quanto os defendidos pelo lado oposto²⁷”, de modo que, à semelhança de uma composição musical, as muitas vozes dissonantes harmonizam-se em equidade de importância a fim de que a melodia final esteja próxima da afinação e do equilíbrio.

Rinaldo Fernandes (2002, p. 69) também definiu *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) pela riqueza de seus muitos personagens. Em sua tese de doutoramento intitulada *Mundo Múltiplo: uma análise do romance histórico La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa*, o autor descreve as personagens vargallosianas como “tipos histórico-sociais” muito humanizados e pouco hierarquizados, uma vez que embora a obra possibilite variados pontos de vista a respeito de um mesmo período histórico, estes se apresentam nivelados de tal forma que torna-se difícil ao leitor posicionar-se favorável ou contrário a apenas um deles. Rego (2008) vai além ao propor que a perspectiva adotada por Vargas Llosa aponta para a superação da visão eurocêntrica e determinista assimilada por Euclides da Cunha em sua época,

²⁷ “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 validos como los que defiende el lado opuesto” (MONTENEGRO, 1984, p. 311).

não só por privilegiar a versão dos perdedores da guerra, mas por apresentar discussões fulcrais ao entendimento da história latino-americana, como as desigualdades sociais, as lutas pelo poder local, os fanatismos político e religioso, além dos contrastes entre os meios rural e urbano e entre o sertão e o litoral. O autor entende que a exaltação da alteridade, na qual o confronto constante com a presença do outro é indispensável para a compreensão dos discursos dos personagens que, muitas vezes, se despregam da voz do próprio Vargas Llosa, expressa o caráter fortemente dialógico de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), de modo que cada ponto de vista explorado pelo autor pode ser entendido como o fragmento de um mosaico que apenas se completa quando em contato com os demais fragmentos espalhados por toda a obra.

Compartilhando da ótica adotada por estes e outros críticos da produção literária de Mario Vargas Llosa sobre Canudos, entendemos que *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) pode ser ricamente interpretada pela recorrência às concepções idealizadas por Bakhtin (2013), sobretudo quando de sua análise sobre a produção de Fiódor Dostoiévski. O escritor russo defende a ideia de que todo texto, em especial o romance, configura-se enquanto um objeto heterogêneo, gerado pela elucubração de variadas vozes, bem como é também o resultado da reconfiguração de outros textos que estão em sua origem, em diálogo expresso ou não, consciente ou não com ele. Deste modo, os sujeitos seriam constituídos através da interação com os demais, haja vista que suas subjetividades se construiriam pela interiorização de discursos anteriores, preexistentes, materializados nos diversos gêneros discursivos e continuamente atualizados nas interlocuções das quais participam no decorrer do texto. De acordo com José Luiz Fiorin (2018, p. 21), estas características estão na base do conceito de dialogismo, princípio unificador da obra de Mikhail Bakhtin que, fundaria não apenas sua concepção de linguagem, como também seria parte constitutiva fundamental de sua antropologia filosófica.

Para Bakhtin (1992), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, quando nos referimos à propriedade dialógica da linguagem, não devemos nos limitar ao ato da fala na perspectiva da comunicação face a face, senão à sua totalidade absoluta e concreta, mais precisamente a todo e qualquer ato enunciativo. Uma vez que a enunciação é sempre, e inevitavelmente, produto do intercâmbio comunicativo entre indivíduos, não seria equivocado afirmar que ela sempre se encontra atravessada pelo outro, pelo discurso alheio. Ela procede de alguém e se dirige a alguém. O

dialogismo, segundo Fiorin (2018, p.22), seria justamente as relações de sentido estabelecidas entre estes dois extremos. Assim, a compreensão de um enunciado acontece de maneira ativa, isto é, não existe a possibilidade de um entendimento neutro, uma vez que este processo invariavelmente contém em si o germe de uma resposta, uma réplica que se contraponha à enunciação primeira que, por sua vez, é também o produto de um movimento similar. E aí está a estrutura do processo dialógico. Nas palavras de Bakhtin (1992),

A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica [...] a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma “contrapalavra” (BAKHTIN, 1992, p. 131).

Entende-se, portanto, que os enunciados se fazem em função da existência de um interlocutor (não necessariamente real), projetando este ouvinte na tentativa de antecipar sua reação. Por outro lado, ao reconhecer o ato enunciativo e formular uma réplica em relação a ele, seja ela de discordância, aprovação, complementação, ponderação, ação, entre outras, o receptor o faz também em diálogo com ecos e lembranças de outros enunciados. Evidencia-se, deste modo, a heterogeneidade inerente ao processo enunciativo que contém em si o seu próprio avesso. Tomemos como exemplo da utilização deste recurso a passagem de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), na qual o narrador descreve aspectos da organização e da composição humana do Arraial de Canudos às vésperas da chegada da segunda expedição militar republicana:

A diversidade humana coexistia em Canudos sem violência, em meio de uma solidariedade fraterna e um clima de exaltação que os escolhidos não tinham conhecido. Sentiam-se verdadeiramente ricos, de serem pobres, filhos de Deus, privilegiados, como os dizia cada tarde o homem do manto cheio de buracos. No amor para ele, pelo resto, cessavam as diferenças que podiam separá-los: quando se tratava do Conselheiro essas mulheres e homens que tinham sido centenas e começavam a ser milhares tornavam-se um só ser submisso e reverente, disposto a dar tudo por quem tinha sido capaz de chegar até sua prostração, sua fome e seus piolhos para lhes infundir esperanças e orgulhar do seu destino (...) Diariamente chegavam notícias do Anticristo. A Expedição do Major Febrônio de Brito continuava de Queimadas à Monte Santo, lugar que profanou ao entardecer de 29 de dezembro, diminuída de um cabo de linha

morto a conseqüência (sic) da picada de um crótalo. (VARGAS LLOSA, 2011, p.132).

O trecho dá a conhecer ao leitor uma perspectiva extremamente humanizada sobre os sertanejos de Canudos. A harmonia fraterna reinante entre os seguidores de Antônio Conselheiro, descritos pelo narrador em terceira pessoa como um séquito alheio às hierarquias e privilégios de nascimento e de gênero, além de emparelhado pelas dores e sacrifícios compartilhados com orgulho enquanto sinais da escolha divina, ganha ainda mais significação por se construir em oposição ao conjunto de enunciados anteriores à obra vargallosiana que preconizaram a inferioridade social de Canudos, entendendo-a como lócus de incivilidade e alienação religiosa. Em um contexto em que não houvesse outras caracterizações tão diversas à operada por Vargas Llosa, a imagem de um Arraial plácido, solidário e quase idílico possivelmente não causaria nenhum contraste ou potencial estranhamento ao espectador. *Os Sertões* (1902), bem como outras produções contemporâneas ao conflito de Canudos podem ser compreendidos como pré-textos *sine qua non* *A Guerra do Fim Mundo* (1981) não seria percebida em toda sua complexidade. O fragmento em destaque da obra deixa claro também o diálogo do romance com outro texto fundamental, para além dos abordados até aqui. Quando Vargas Llosa assimila o vocabulário dos sertanejos ao associar o exército republicano à figura do Anticristo, está reforçando uma das referências que atravessa toda sua obra, desde o elemento apocalíptico contido em seu título até o arrebatamento final de alguns dos líderes de Canudos: a bíblia.

De acordo com Fiorin (2018, p. 37), existem duas formas de inserir o discurso alheio ou anterior ao enunciado no texto corrente, são elas: citando-o abertamente, através daquilo que Bakhtin chama de “discurso objetivado” ou, como trabalha Vargas Llosa, a partir de um tipo de “discurso bivocal”, no qual não há uma separação clara entre o enunciado citante e o enunciado citado. Os recursos linguísticos mais comuns neste último caso são a paródia e a estilização. Desde as primeiras páginas de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) nota-se o referencial bíblico. Todavia, como na teoria da paródia bakhtiniana, descrita por Fiorin (2018), o leitor precisa valer-se de sua memória textual para reconhecer o componente de imitação do discurso sagrado cristão utilizado pelo escritor peruano em suas descrições, sobretudo, do contexto messiânico de Antônio Conselheiro, da formação de sua

comunidade de seguidores e do desfecho de sua missão hierática durante o massacre da guerra. Enquanto Euclides da Cunha (2005, p. 120) retratou Conselheiro como “um infeliz [que] destinado à solicitude dos médicos, veio impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a história como poderia ter ido para o hospício”, Vargas Llosa (2011) construiu a imagem do beato cearense como uma espécie de Moisés do sertão, liderando o êxodo de seu povo pobre e injustiçado rumo à terra prometida, o Arraial de Belo Monte. As referências ao novo testamento são, no entanto, muito mais numerosas. O personagem chamado de Leão de Natuba, homem de aparência incomum em virtude das múltiplas deficiências físicas de nascença, mas também possuidor de uma inteligência sagaz, exerce na obra a função de escriba de Antônio Conselheiro, responsável por anotar todas as suas falas, prédicas e “profecias”. Na paródia promovida por Vargas Llosa estes escritos dariam origem à edição do Evangelho do “Bom Jesus Conselheiro”, que deveria, em seguida, ser anexado à Bíblia Sagrada.

O Leão de Natuba permanecia acororado, a pena na mão e o papel no banquinho que lhe servia de mesa, os inteligentes olhos (...) fixos na boca do Conselheiro [...] O Beatinho instruíra-o para que permanecesse alerta, porque alguma das orações do santo podia ser uma “revelação” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 157).

Temos, portanto, na escrita do Leão o equivalente ao testamento paródico característico da paródia sacra carnavalesca do Renascimento descrito por Bakhtin (1996) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*²⁸. Entretanto, ao invés da Liturgia dos Beberões ou do Testamento do Porco, Mario Vargas Llosa nos apresenta o Evangelho segundo Antônio Conselheiro. O autor vai além, pois se o Leão de Natuba ocuparia o papel de evangelista, Antônio Vilanova, outro seguidor de destaque tanto dos relatos históricos quanto nos ficcionais, seria nesta narrativa o apóstolo principal de Canudos depois de sua destruição. Em seu leito de morte, após terem alguns de seus discípulos comungado de seus excrementos em uma encenação grotesca da eucaristia bíblica, Conselheiro escolhe Antônio Vilanova para espalhar ao mundo sua mensagem de libertação: “Anda ao mundo a dar

²⁸ Sobre a relação entre a carnavalização medieval analisada por Bakhtin (1996) a partir da obra de François Rabelais e o romance de Vargas Llosa *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), VER: OLIVEIRA, Daniela Barbosa de. **Entre o Cão e o Cordeiro: A Guerra do Fim do Mundo** Carnavaliza os Fanatismos de Canudos. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

testemunho, Antônio, e não volte a cruzar o círculo. Aqui fico eu com o rebanho. Lá irá você. É homem do mundo, anda [...] que o Divino o guie e o Pai o benza” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 712). No entanto, assim como o fez o apóstolo Pedro, traindo a Jesus Cristo e negando-o por três vezes frente a seus inquisidores, Vilanova rejeita a missão do beato a quem até ali jurara fidelidade e retorna junto com a família ao interior do Ceará, deixando para trás as ruínas de Canudos.

A estilização do texto bíblico, por sua vez, fica evidente na desoladora visão de uma das últimas cenas da guerra, na qual cães carniceiros devoram os restos mortais putrefeitos dos combatentes, tal qual as hienas dos escritos escatológicos, observadas de cima por pássaros diabólicos à espera das sobras de alimento humano, levando o Jornalista Míope a se perguntar se aquela não era a “realização das profecias, os seres infernais do Apocalipse” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 637). De certa maneira, o autor não foge ao que Juan Azpeitia (2015) identificou como um “cronotopo” próprio aos relatos de Canudos, em alusão ao conceito desenvolvido também por Bakhtin (1989) em *Teoría y estética de la novela*, buscando compreender como relações espaço-temporais específicas podem definir contornos arquetípicos de algumas produções literárias. Deste modo, narrativas sobre o episódio canudiano estariam inseridas num conjunto maior de relatos a respeito de insurreições fracassadas, organizadas em torno de um roteiro no qual “o povo oprimido se revolta, suas reivindicações são justas e, apesar disso, seu movimento é esmagado pela força opressora do sistema, que é muito forte para ser derrotado” (AZPETIA, 2015, p. 33). A semelhança com a trajetória bíblica de martírios enfrentada por Jesus Cristo é inconfundível:

A história pessoal do herói, futuro mártir, é introduzida como um flashback do passado em que se destaca o desígnio, que o leva a ser transformado em líder desse movimento, sem que nenhuma motivação de ambição de poder pessoal exista no caminho [...] Espontaneamente, surge um grupo de seguidores que o protegem, e o crescimento desse grupo começa a preocupar o poder central, que intenta dissolvê-lo, em primeira instância, sem muita convicção. Esta atitude de repressão fraca somente consegue fortalecer o grupo de dissidentes, que se preparam para uma resistência decidida. Os revoltados conseguem algumas vitórias, mas, aos poucos, fica evidente que não possuem nenhuma possibilidade de derrotar definitivamente o inimigo, infinitamente maior e com a capacidade de receber reforços que renovam suas forças (AZPETIA, 2015, p. 33-34).

Variações deste mesmo cronotopo também se fariam vislumbrar em outras produções literárias latino-americanas, tais como no embate entre civilização e barbárie narrado no clássico argentino de Domingos Sarmiento (1845) ou no menos famoso relato mexicano de Heriberto Frías, *Tomochic* (1899), que conta os desdobramentos de uma revolta popular no norte do México que, assim como Canudos, também era atravessada por questões religiosas, sendo igualmente massacrada pelas forças do poder oficial. O próprio Mario Vargas Llosa, em *História de Mayta* (1984), romance imediatamente posterior à *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), esboça um roteiro correlato ao descrever a tentativa de insurreição organizada pelo trotskista Alejandro Mayta no contexto das guerrilhas peruanas de meados do século passado. Juan Azpeitia (2015), no entanto, leva sua reflexão para além do campo literário, identificando aspectos do “cronotopo das revoltas derrotadas” em eventos históricos do continente americano ligados a figuras de forte liderança popular e revolucionária, como aqueles comandados por Luís Carlos Prestes, Che Guevara, Carlos Lamarca e Carlos Marighela. O mesmo poderia ser dito da Revolta do Contestado, já citada no primeiro capítulo deste trabalho, que, sendo contemporânea ao conflito de Canudos e guardando diversas semelhanças com o contexto do arraial baiano, foi também alvo de repressão e violência. A teoria reforça a reflexão de Vargas Llosa expressa no posfácio alemão de *Sertões: Luz e Trevas* (1984) e em diversos textos sobre a obra de Euclides da Cunha e seu contexto de produção, segundo a qual a história de Canudos é apenas um dos reflexos do espelho através do qual enxergamos toda a América Latina. Para o autor,

[...] por trás desse episódio da história brasileira [Canudos] experimentado de um ponto de vista amplo, o leitor de repente descobre algo ainda mais abrangente e tocante: aquilo que é especificamente latino-americano, a perturbação persistente e sem sentido de nossos países, sua desconexão interior, o que explica nossas tragédias políticas e também uma verdade, a saber: que no continente havia outros Canudos e ainda há (VARGAS LLOSA, 1982 *apud* BISILLIAT, 1984, p 156).

Se por um lado *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) reverbera os ecos de um cronotopo já fixado em particular sobre Canudos e, em geral sobre insurreições populares assoladas pelas forças reativas ligadas ao *status quo*, por outro, a apresentação proposta por Vargas Llosa atualiza as narrativas relativas a este

evento na medida em que introduz perspectivas diversas e arrojadas para a apreciação tanto dos acontecimentos da guerra quanto dos aspectos constitutivos da cultura sertaneja. Embora desde o início o leitor já conheça, ao menos genericamente, o desfecho da história contada, a imersão nos mundos concretos e subjetivos de personagens oriundos de diferentes locais sociais fornece uma visão da guerra de Canudos para além de sua faceta bélica, mas enquanto resultado de um embate retórico, no qual variados pontos de vista são colocados frente a frente, sem pretensões hierárquicas. E é justamente desta particularidade que emergem figuras, contextos e discursos até então pouco evidenciadas nos relatos sobre Canudos e que, na arquitetura literária vargallosiana, coexistem com as descrições clássicas sobre aquele universo, edificando a convenção de ficcionalidade da narrativa (MIGNOLO, 1993) ao mesmo tempo em que expande seus horizontes de sentido e coerência.

4.1.1 Aspectos da Polifonia na obra

Em sua coletânea de ensaios intitulada *La palabra mágica* (1983), o escritor hondurenho-guatemalteco Augusto Monterroso conta que certa feita foi convidado por Mario Vargas Llosa a integrar um projeto de contos sobre alguns dos ditadores hispano-americanos, cabendo a ele escrever a respeito da trajetória de Somoza García, ditador da Nicarágua durante os anos de 1936 a 1956. Ainda que a princípio a proposta tenha-lhe despertado extremo interesse, sentiu-se impelido a recusá-la, haja vista que sua realização demandaria um profundo exercício de investigação e imersão na vida, na infância, nos medos e anseios de Somoza, processo que, segundo ele, causava-lhe grande temor, pois ao fim poderia “terminar compreendo-o ou sentindo pena dele” (MONTERROSO, 2003, p. 52).

Não seria equivocado aventar que o desconforto antevisto por Monterroso ao projetar os desdobramentos do aceite ao convite de Vargas Llosa se realiza em diferentes níveis em cada um dos leitores de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). O autor humaniza e aprofunda cada um dos pontos de vista que apresenta, forçando-nos a um constante exercício de subjetivação e apropriação do outro. Se em um dos extremos que se confrontam no decorrer da guerra, a fome, a miséria e as históricas desigualdades sociais características do interior nordestino ensejam alto grau de solidariedade para com os sertanejos, ao inverter-se a lente de observação para a

descrição dos sofrimentos dos jovens soldados obrigados a carregar mecanicamente em seus ombros os pesados fuzis de guerra sem compreender completamente a dimensão e as consequências daquele ato, seus medos e inseguranças estrategicamente disfarçados de heroísmo nacional, também despertam empatia e o compadecimento do leitor. Neste equilíbrio quase metafísico de forças, que não deixa de revelar uma posição do próprio autor, reside o caráter trágico da guerra, visto não se tratar de um confronto meramente maniqueísta, no qual os bons são sempre bons e os maus sempre maus. Pelo contrário, em um claro exemplo da polifonia característica do gênero romance, conceito desenvolvido por Bakhtin (2013), o entrechoque de diferentes vozes, manifestando, por sua vez, diferentes pontos de vista sociais sobre a guerra e sobre as condições de sua eclosão, fazem da contradição um elemento constitutivo da narrativa vargallosiana. Os conflitos ideológicos e concretos apresentados na trama não encontram uma superação dialética (BRAIT, 2005), de modo que, não havendo síntese não há também a definição de vencedores ou perdedores e a catástrofe em si passa a ser o próprio componente de unidade dos múltiplos relatos que não se completam, permanecendo essencialmente inconclusos e abertos.

Ao afirmarmos que o dialogismo nos moldes bakhtinianos é um dos princípios da linguagem que caracterizam a escrita de Mario Vargas Llosa em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), é preciso ressaltar que embora à primeira vista os significados relativos ao vocábulo “diálogo”, presente na matriz etimológica do conceito, apontem para as noções de “entendimento”, “consenso” e “resolução de conflitos”, não se deve fixar uma ideia conciliadora da análise. Pelo contrário, as relações dialógicas estabelecidas em um texto podem ser tanto contratuais, tendendo à homofonia, isto é, construção na qual uma voz apresenta característica de dominância em relação às demais, quanto polêmicas e contraditórias, como inicialmente identificado por Bakhtin (2013) nas novelas polifônicas de Dostoiévski e, a posteriori, estendido por seus estudiosos para a compreensão de boa parte da produção literária moderna.

A despeito de sua larga utilização no campo da linguística contemporânea, bem como em outros campos das ciências humanas, o termo *polifonia* tem sua origem em alguns aspectos populares da cultura musical da Idade Média, tendo surgido em oposição ao caráter monódico do canto gregoriano. Para isso, gradativamente foram sendo incorporadas aos hinos e canções religiosas, vozes diferentes tanto no que diz respeito à melodia quanto ao idioma, de modo que

diversas linhas se cruzassem de maneira independente no interior de uma mesma composição. A uniformidade gregoriana era, portanto, substituída por um tipo de politextualidade que autorizava a coexistência de aspectos eruditos e populares, sagrados e profanos, evidenciando uma percepção ambígua e carnavalesca do universo medieval, como percebido por Bakhtin (1996), e oposta às noções de acabamento e perfeição características da visão católica do mundo (ROMAN, 1993).

As múltiplas vozes em execução no canto polifônico, aplicadas como referencial para os estudos de literatura, ampliaram-se em múltiplas consciências autônomas e equivalentes a povoarem um mesmo romance. Em um contexto no qual George Lukács (2000) anunciava o romance como um tipo de epopeia burguesa, destinado a retratar as relações de capital que mediavam a sociedade e que, portanto, dentro de uma perspectiva marxista, estaria em vias de esvaziamento frente à luta de classes e ao iminente fim deste modelo econômico²⁹, Bakhtin paradoxalmente esboçava sua teoria sobre os romances polifônicos em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), entendendo este gênero como algo inacabado, ainda por se consolidar e que encontrava no literato russo seu mais célebre representante.

Assim como em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), a objetividade do conflito entre canadenses e republicanos se perde, dando lugar ao aprofundamento de histórias e trajetórias diversas, a ponto de o leitor encontrar-se a todo tempo em vias de identificar-se tanto com os supostos heróis quanto com os ilusórios algozes da trama, no mundo criado por Dostoiévski, segundo Bakhtin (2013, p. 293), “tudo é meio, o diálogo é o fim”, as relações e contradições entre as personagens e suas consciências são a própria ação, de modo que a condição primordial de existência do romance é a ocorrência de, no mínimo, duas vozes. É neste sentido, que o crítico russo ratifica e condiciona a polifonia como parte orgânica deste gênero literário, através da qual o não acabamento e, por conseguinte, a permanente abertura para a enunciação de múltiplas vozes converte-se em um projeto estético do romancista.

²⁹ Nas décadas posteriores às publicações de *A Teoria do Romance* (1916) e *O Romance como Epopeia Burguesa* (1935), o pensamento de George Lukács passou por intensa reformulação. Já nos anos de 1960, o autor atribui seu repúdio à burguesia capitalista e, por consequência, sua previsão (não acertada) da inevitável morte do romance, ao conturbado contexto social e ideológico da Primeira Guerra Mundial, sendo bastante duro com a própria obra escrita na juventude (MARTINS, 2008).

Bakhtin (2013) entende que a obra de Dostoiévski capturou de maneira particular aspectos fundamentais de sua época e contexto de produção. No entanto, vai além ao propor que os personagens de suas novelas expressam não uma mera repetição da concepção de mundo do autor, pelo contrário, a partir de ideologias, percepções, julgamentos e particularidades linguísticas próprias, cada um deles carregaria uma peça original e autônoma para compor o complexo quebra-cabeça social narrado. Deste modo,

[...] ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoiévski, temos a impressão de tratar-se não de um autor ou artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores: Raskólnikov, Míchkin, Stravróguin, Ivan Karamázov, o Grande Inquisidor e outros. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias. **Entre elas, as concepções filosóficas do próprio autor nem de longe figuram em primeiro lugar** [...] A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade (outros já o haviam feito antes) mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada (BAKHTIN, 2013, p. 12, grifo nosso).

A relação entre texto e autoria é, sem dúvida, um dos pontos mais visitados da teoria bakhtiniana acerca dos romances polifônicos. Os múltiplos pontos de vista que integram a tessitura da obra são, neste tipo de construção, dotados de tamanha emancipação que coexistem em pé de igualdade com a voz que narra. Paulo Bezerra (2005) em análise das proposições de Bakhtin, afirma que Dostoiévski não cria escravos mudos, como o fez Zeus, mas indivíduos livres, que se colocam lado a lado com seu criador, por vezes, discordando e até mesmo rebelando-se contra ele, de modo a tornarem-se sujeitos de suas próprias consciências. Uma vez libertos, os personagens polifonicamente concebidos submetem-se apenas à, já discutida, heterogeneidade da linguagem dialógica, de modo que a percepção de si está constantemente mediada pela consciência do outro e é desta interação que emergem seus conceitos sobre o mundo. Deriva daí a conclusão de Paulo César Venturelli (2006) sobre as relações entre a expressão individual e a expressão social em Bakhtin, pare ele

[...] o “sujeito” do romance de Dostoiévski não pode ser reduzido a este ou àquele tema, nem a uma determinada vida, porque este “sujeito” é “o eu dos outros, não como objeto, mas como outro sujeito”, segundo a ótica de Bakhtin. Há o intercâmbio de significados de vida híbridos. Os personagens não são unidades biograficamente completas. São autoconsciências abertas em relação a outras consciências (VENTURELLI, 2006, p. 25).

Embora não seja o objetivo afirmar, como bem pondera Fiorin (2018), que o sujeito bakhtiniano não possui identidade e está completamente assujeitado aos discursos sociais com os quais se relaciona e do qual é também produto, certo é que as vozes que aparecem nas relações dialógicas inerentes à polifonia literária não dependem apenas da intenção de um enunciador, mas da presença tanto de um interlocutor imediato, aquele com o qual se fala objetivamente, quanto de um “outro” ideológico, mais rígido, tecido por outros discursos em disputa naquele contexto. Mais precisamente, Bakhtin (2003, p. 350) define a palavra como “um drama com três personagens (não é um dueto, mas um trio)”, no qual um locutor se dirige a um destinatário adjacente, cuja presença é percebida de maneira consciente e de quem ele espera uma compreensão responsiva, mas também a uma espécie de superdestinatário elevado e invisível, do qual se entende que haja uma compreensão responsiva específica ideal e que, a variar de acordo com a época e grupo social, pode assumir diferentes roupagens, mas sempre com “expressões ideológicas concretas (Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, etc.)” (BAKHTIN, 2003, p. 356).

Tomemos como exemplo o personagem Galileo Gall de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). O escocês revolucionário, propagador da frenologia e da ideologia anarquista, não possui nenhuma raiz na realidade objetiva do Arraial de Canudos. Trata-se de uma figura concebida por Mario Vargas Llosa mesmo antes da elaboração deste romance e que havia muito tempo circundava a imaginação do escritor, apenas a esperar a oportunidade perfeita para encarnar-se em algum de seus empreendimentos narrativos. Galileo Gall, inclusive, é um dos personagens que já integrava o roteiro cinematográfico inicial que deu origem ao romance. Em meados dos anos de 1970, Vargas Llosa recebeu da Paramount Filmes de Paris, o convite para roteirizar, em parceria com o diretor moçambicano Ruy Guerra, um filme sobre o sertão brasileiro, ambientado no contexto da Guerra de Canudos. Embora a produção da obra, que tinha como títulos provisórios possíveis *Los*

Papeles del Infierno ou *La Guerra Particular*, se encontrasse a pleno vapor, um súbito recuo nunca devidamente esclarecido dos estúdios Paramount interrompeu e, posteriormente, cancelou por completo sua execução. O tema, no entanto, já havia penetrado a mente criativa de Vargas Llosa de tal maneira que o autor decidiu transformar o que antes se projetava como um filme, naquela que viria a ser uma de suas mais reconhecidas obras literárias. Em suas palavras, o cancelamento do projeto cinematográfico “para Ruy Guerra foi uma desgraça, mas para mim... Eu fiquei com a possibilidade de continuar trabalhando em algo que me apaixonara” (VARGAS LLOSA, 1986 *apud* SETTI, 1986, p. 40). Assim, o sertão narrado por Euclides da Cunha e cuidadosamente investigado pelo romancista peruano, tanto pela via documental quanto pela observação e pesquisa de campo, em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) é profundamente atualizado pela inserção de vozes que, a princípio, parecem incompatíveis com o imaginário coletivo historicamente forjado a respeito daquela porção interiorana do território brasileiro, mas que são capazes de dialogar com uma gama variada de destinatários e superdestinatários, a exemplo do que teorizou Bakhtin (2003).

Na trama vargallosiana, Gall havia chegado ao litoral baiano em consequência do naufrágio do navio, no qual era fugitivo. Após participar e promover diversos motins e agitações políticas em alguns países europeus, o personagem fora condenado à morte pelos tribunais espanhóis, iniciando uma fuga que passaria pela Turquia, Egito e Estados Unidos antes de, finalmente, terminar em território brasileiro. Ele é apresentado como uma figura excêntrica ao contexto histórico e social do sertão, ao qual é conduzido por seu espírito revolucionário ao tomar conhecimento do conflito que se desenrolava em Canudos e das primeiras vitórias conquistadas pelos sertanejos contra o exército estadual, fato que fora interpretado por ele como uma insurreição dos pobres contra as estruturas de exploração a que eram submetidos, a exemplo das revoluções que ele próprio havia observado e alimentado na Europa. Entre todos os personagens ligados a algum tipo de ideologia, seja ela política, militar ou religiosa, Galileo Gall é caracterizado como o mais apaixonado. Escrevia e enviava ao jornal francês *l'Étincelle de révolte*, o percurso e o resultado de suas pesquisas sobre o germe anarquista identificado por ele no Arraial de Canudos e, à medida que conhecia o universo de Antônio Conselheiro, mais ratificava sua certeza sobre as maravilhosas possibilidades a serem aproveitadas para a causa revolucionária naquele território. Em uma destas

correspondências, o jovem idealista atribui às orientações religiosas do beato, subterfúgios para conclamar os sertanejos a uma transformação de contornos equiparáveis às revoluções proletárias de França e Inglaterra.

O Conselheiro os convenceu que quanto mais coisas possua uma pessoa menos possibilidades tem de estar entre os favorecidos no dia do Julgamento Final. É como se estivesse pondo em prática nossas idéias, recobrando-as de pretextos religiosos por uma razão tática, devido ao nível cultural de quão humildes o seguem. Não é notável que no fundo do Brasil um grupo de insurretos forme uma sociedade em que se aboliu o matrimônio, o dinheiro, e onde a propriedade coletiva substituiu a privada? [...] Eu não podia sentir [...], a não ser, alegria e simpatia por esses homens graças aos quais, dir-se-ia no fundo do Brasil, renasce de suas cinzas a Idéia que a reação crê ter enterrado lá na Europa no sangue das revoluções derrotadas. Até a próxima ou até sempre (VARGAS LLOSA, 2011, p. 77).

Se como teorizou Bakhtin (1992, p. 135), a consciência de um sujeito nada pode explicar isoladamente, mas “pelo contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social (sendo, portanto) [...], um fato sócio-ideológico”, a consciência de mundo propagada por Galileo Gall tem como interlocutores diretos, e mais ou menos objetivos, as instituições da Igreja e da República, alvo evidente de suas críticas e sede de superação. Seu discurso, ao mesmo tempo em que dialoga com as vozes sociais e históricas oriundas de um contexto distante e incompatível ao de Canudos, configura-se, como uma réplica dialógica, em forma de refutação, àquilo que o rebelde escocês entende, através de seus filtros sociais superdimensionados pelas paixões revolucionárias, como inimigos da causa sertaneja. A postura altamente pretensiosa daquele estrangeiro, lançado ao acaso às entranhas mais profundas e áridas do nordeste do país, de não apenas compreender as complexas e emaranhadas redes de significação daquele singular episódio da história brasileira, mas de julgar-se apto a apresentar soluções importadas pré-concebidas para a resolução de querelas seculares próprias do contexto sertanejo, às quais mal acabara de conhecer, configura mais um importante recurso da escrita polifônica resgatada por Mario Vargas Llosa na construção dos discursos bifocais da trama. Galileo Gall seria uma espécie de embaixador da modernidade, além de porta-voz de um mundo letrado e racionalista, a exemplo do que pensaram sobre si mesmos os primeiros exploradores europeus do continente americano, e que, assim como eles, admirou boquiaberto a diversidade natural e

social do território, exotizando a cultura brasileira a partir de suas diferenças e particularidades. Entre os muitos pontos de vista desenvolvidos em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), Vargas Llosa queria também “ter no livro a irrealidade europeia, a visão irreal sobre a América Latina (existente) na Europa, através dessa espécie de fabulador consciente que é Galileo Gall” (VARGAS LLOSA, 1986 *apud* SETTI, 1986, p. 51). Por estas características, o pesquisador estadunidense Douglas Weatherford (1997), classificou Galileo Gall como um tipo de *archival creation* (“criação de arquivo” em tradução literal), haja vista que em sua elaboração, o romancista peruano teria recorrido ao diálogo intertextual com o passado colonial do Novo Mundo, contemplando, e até mesmo recriando, os mitos que forjaram uma suposta identidade latino-americana. Para ele,

Em *La guerra del fin del mundo*, Mario Vargas Llosa retoma essa controvérsia [sobre a conexão com o passado colonial] por meio de uma multiplicidade de personagens, cujas trágicas falhas estão intimamente associadas às suas heranças europeias: Antônio Conselheiro prega aos seus rústicos seguidores sua própria versão do sebastianismo português, o napoleônico Coronel Moreira César luta fervorosamente por um estigma idealista da República francesa, o Barão de Canabrava se apegava a um monarquismo do Velho Mundo, enquanto Rufino segue cegamente uma forma simplória do código de honra espanhol. No entanto, o símbolo mais claro desta intervenção é apresentado em Galileo Gall, que representa diretamente o desejo do viajante estrangeiro de definir a América Latina e dar a este continente um significado segundo uma visão de mundo europeia [...] Ele é Colombo em sua resistência de abandonar ideias pré-concebidas e observar a realidade americana diante dele, ele é Hernán Cortés ao estuprar Jurema [personagem de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981)], ele é Bartolomé de las Casas em sua defesa dos oprimidos e ele é Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca que, como Gall, chega à América naufragado (WEATHERFORD, 1997, p. 151)³⁰.

³⁰ “In *La guerra del fin del mundo* Mario Vargas Llosa returns to that controversy through a multitude of characters whose tragic flaws are closely associated with their European inheritances: Antonio el Consejero preaches his own version of Portuguese Sebastianismo to his unsophisticated backlands following, the Napoleonic Coronel Moreira César fights fervently for an idealistic brand of the French Republic, the Barón de Cañabrava clings to an Old World monarchism, while Rufino blindly follows an exaggerated form of the Spanish honor code. Yet the clearest symbol of this intervention is presented in Galileo Gall who directly represents the foreign traveler's desire to define Latin America and give this continent significance according to a European world vision [...] He is Columbus in his unwillingness to abandon pre-conceived ideas and see the American reality before him, he is Hernán Cortés in his rape of Jurema, he is Bartolomé de las Casas in his defense of the down trodden, and he is Alvar Nuñez Cabeza de Vaca who, like Gall, arrives in America shipwrecked” (WEATHERFORD, 1997, p. 151).

Apesar da recorrência constante ao discurso direto, no sentido de o narrador vargallosiano demarcar que os pontos de vista propagados por Gall, enquanto um *outsider* no sertão baiano, pertencem ao próprio personagem de maneira independente e livre, o discurso paródico indireto está também indubitavelmente presente na construção deste sujeito. O anarquismo transformador do idealista escocês é um dos alvos da ironia do narrador, bem como seu pretensão cientificismo, evidenciado pela defesa da hoje desacreditada frenologia. Este último aspecto do perfil de Gall alude de forma satírica às teorias médicas e raciais, abordadas em nosso primeiro capítulo, que caracterizaram toda a segunda metade do século XIX e que estiveram na base do pensamento ideológico de Euclides da Cunha. Assim, o fanatismo religioso e militarista tão veementemente criticado pelo personagem faz dele próprio também uma vítima da fé cega e irracional, não das superstições e dogmas católicos, tampouco do patriotismo republicano, mas dos determinismos político e científico de suas convicções que o levaram a uma percepção desfocada da realidade em que se encontrava. Esta falsa percepção é materializada por Vargas Llosa através da cena em que Gall, já desgastado e exausto pelas muitas tentativas de chegar até Canudos, se depara com um pequeno povoado marcado pela miséria e pela seca e ali mesmo inicia um discurso político tão apaixonado que mal percebe que não está falando em português. Um dos membros de um circo que também se encontrava no lugarejo, ao perceber que os parques habitantes rapidamente se dispersavam frente à aparente insanidade de Galileo Gall, tratou de repreender o escocês: “- Burro! Burro! Ninguém está entendendo nada! Você está deixando-os tristes, entediados, assim não vão nos dar nada de comer! Toque nas cabeças deles, diga o seu futuro, qualquer coisa para que fiquem contentes!” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 330). Assim, destinatários e superdestinatário se confundem nas falas de Galileo Gall, impossibilitando a compreensão de seus enunciados e transformando em silêncio e vazio as réplicas responsivas imaginadas por ele.

Como bem ressalta Fiorin (2018, p. 65), os enunciados dialógicos presentes em um romance polifônico, como *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), possuem historicidade própria. Neste sentido, a História não é exterior ao sentido, “mas é interior a ele, pois ele é que é histórico”. Em última instância, o autor ratifica a inaplicabilidade de certos determinismos para a compreensão deste tipo de narrativa, de modo que a biografia do autor ou mesmo as circunstâncias em que ele

viveu não podem cumprir a função de explicar a totalidade do texto, até porque há enunciados de autoria desconhecida que não deixam de possuir sentido a despeito desta condição. Isto não quer dizer, no entanto, que o ponto de vista do autor seja nulo segundo a teoria bakhtiniana do romance. Para Bezerra (2005, p. 194), em análise das propostas de Bakhtin, o ponto de vista do autor integra o conjunto dos pontos de vista que compõem a obra, sem que haja qualquer relação latente de hierarquia. Pelo contrário, a única relação existente entre estas perspectivas seria a de reciprocidade entre consciência criadora e consciência recriada, de modo que em um romance polifônico o papel ocupado pelo autor seria similar ao de um regente do grande coro de vozes que participam autonomamente do processo dialógico. Nesse sentido, entender a ironia aplicada à construção ficcional de Galileo Gall em sua interlocução com certos aspectos da trajetória ideológica do próprio Vargas Llosa em nada desqualificaria a profundidade e a emancipação do personagem, no mínimo expressaria o lugar de contradição característico da linguagem dialógica sob a qual o texto foi engendrado, bem como a heterogeneidade das vozes sociais nele contida. Não por acaso muitas críticas já elaboradas sobre *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), usaram a figura de Gall como elo importante entre autor e obra, evidenciando a forma como o ponto de vista vargallosiano não apenas sobre Canudos, mas, sobretudo, acerca de seu potencial encadeamento com questões históricas da América Latina, escorre por entre as formas que caracterizam o frenólogo revolucionário escocês.

4.2 VARGAS LLOSA: AUTOR E PERSONAGEM EM *A GUERRA DO FIM DO MUNDO*

Filho de uma família que flertava tanto com a aristocracia política peruana, conservadora e militarista, das primeiras décadas do século XX, quanto com algumas das mazelas do país, demarcadas pela origem humilde do pai, o qual só veio a conhecer na pré-adolescência, Jorge Mario Pedro Vargas Llosa reconheceu desde muito cedo as contradições sociais e identitárias que, mais tarde, iriam povoar seus romances.

No entanto, a consciência política atrelada ao modo de fazer literário do escritor só foi plenamente concebida durante o período classificado por Ana Pizarro

(2004) como a “modernidade periférica tardia” do continente latino-americano, que teria se desenvolvido durante as décadas de 1960 e 1970. Segundo a autora, até meados do século passado, a América Latina esteve, para além das amaras políticas e econômicas, sob o domínio cultural dos Estados Unidos que, recém-saído da segunda grande guerra, mantinha aquela região como “quintal” simbólico de sua influência. A Revolução Cubana teria sido o grande marco de rompimento com este panorama, dando início a territorialização de uma espécie de “*ethos* alternativo” para toda a porção sul do continente. Assim, aquilo que a princípio fora visto como um evento histórico de natureza puramente política, pouco a pouco, de acordo com Pizarro (2004, p.31), “começou a expandir sua esfera de influência no continente: começaram as reuniões de intelectuais, discutindo entre si, agora em solo latino-americano”. Neste sentido, ocorreu o que Adriane Vidal Costa (2012, p. 133) chamou de “ideologização do campo literário”, forjando-se um cenário favorável para que muitos escritores e artistas reafirmassem a convicção no potencial transformador da literatura. Mais do que um fenômeno editorial, que elevou ao cenário mundial nomes como o argentino Júlio Cortazar, o colombiano Gabriel García Márquez, o mexicano Carlos Fuentes entre muitos outros, este período da história cultural do continente fez com que, segundo Vargas Llosa (2006, p.07), a Europa e a própria América Latina reconhecessem que esta região inicialmente sangrada pela exploração colonial e, naquele momento, pela tirania dos ditadores contemporâneos, era também capaz de produzir uma literatura “nova, rica, pujante e inventiva, que, além de fantasiar com liberdade e audácia, experimentava novas maneiras de contar histórias”, ainda que alicerçada sobre a esperança política de uma mudança radical e do “renascimento da utopia socialista e (por consequência) um novo romantismo revolucionário”.

Durante esses anos, boa parte dos literatos mais proeminentes da América Latina experimentou a vivência do exílio, sobretudo nas capitais europeias. Esta prática era vista como uma oportunidade de intensificar e estreitar as redes de comunicação entre estes intelectuais, bem como movimentar a lente de observação sobre suas próprias regiões de origem. Mario Vargas Llosa iniciou sua trajetória de escritor em território estrangeiro ainda jovem, no ano de 1958, após concluir sua licenciatura no Peru e receber uma bolsa de doutoramento pela Universidade Complutense de Madrid. Nesta primeira fase de sua estadia na Europa, que duraria por volta de quinze anos, o autor alternou residência entre Espanha e França,

exercendo além da pesquisa, a docência e a crônica jornalística. E foi justamente através de seu trabalho para uma rádio parisiense, que Vargas Llosa pôde se aprofundar nas minúcias da Revolução que seria o primeiro grande marco na formação de sua intelectualidade política enquanto escritor. Sua primeira viagem a Cuba ocorreu no exercício das funções de jornalista e correspondente durante a crise da Baía dos Porcos³¹, em 1961. O escritor, que ainda adolescente já se vinculava com a esquerda política e com o comunismo marxista, retornou à Paris inflamado pela esperança revolucionária cubana, dedicando-se a um engajamento que extrapolava a esfera institucional do Partido Comunista, ao qual era filiado desde os 18 anos, e derramava-se em sua produção intelectual e literária. Datam deste período os romances *La ciudad y los perros* (1963), *La Casa Verde* (1966) e *Conversación en la Catedral* (1969). As três obras versam sobre diferentes aspectos da realidade peruana, desde a complexidade das relações sociais na região amazônica do país até o retrato de um Peru corrupto, pobre e desesperançado durante os anos de ditadura do governo do general Manuel Odría. Os romances desta fase da produção vargallosiana caracterizam-se por uma forte vinculação ao tempo e ao repertório presente do autor, refletindo um compromisso assumido com o engajamento literário enquanto uma “obrigação social e cívica de participar no debate e na solução dos problemas de sua sociedade” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 45). Não seria excessivo afirmar que, o Vargas Llosa que se apresenta nos romances da década de 1960 confunde-se, em certa medida, com a personagem que ele próprio ironicamente conceberia quase vinte anos depois em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981): um idealista revolucionário, repleto de esperanças e projetos grandiosos sobre o futuro da América Latina.

As palavras do autor no texto *Crônica de Cuba: os intelectuais rompem a barreira*, datado de fevereiro de 1967, poderiam facilmente se confundir com algum dos discursos apaixonados do fictício Galileo Gall. Aos trinta e um anos, residindo temporariamente em Londres, porém realizando constantes viagens à Havana, onde compunha o conselho editorial do periódico *Casa de las Américas*³², Mario Vargas Llosa afirmava:

³¹ A crise diz respeito a uma tentativa frustrada de invasão da costa sudoeste de Cuba por um grupo paramilitar de exilados cubanos contrários a Fidel Castro e com suporte estadunidense, o que acirrou as tensões da Guerra Fria em curso.

³² A *Casa de las Américas* foi criada apenas quatro meses após a Revolução Cubana, em 1959, com o objetivo de desenvolver e ampliar as relações socioculturais com os povos da

[...] A Revolução Cubana apresenta, com seus poucos anos de vida, um balanço absolutamente positivo, um saldo de realizações e vitórias profundamente comovedor [...] os resultados estão diante dos olhos de todos: o camponês cubano é dono da terra onde trabalha, todo cubano é dono da casa onde mora, toda criança cubana tem educação garantida, todo cubano tem assegurada assistência médica e aposentadoria. [...] Já se sabe como o analfabetismo foi erradicado em Cuba; da mesma forma, como a educação foi colocada ao alcance de todos, gratuitamente, e como todos os estudantes da ilha, colegiais ou universitários, recebem bolsas de estudo. Mas é muito menos conhecido, em contrapartida, o gigantesco esforço editorial e de fomento à cultura empreendido na ilha nos últimos anos e o cuidado com que foi efetivado. [...] Cuba demonstrou que o socialismo não se contradiz com a liberdade de criação, que um escritor ou um pintor podem ser revolucionários sem escrever panfletos pedagógicos ou pintar murais didáticos, sem abdicar ou trair sua vocação (VARGAS LLOSA, 2010 [1967], p. 99-101).

No entanto, diferente de Gall que manteve até o último respiro sua defesa à suposta ideologia revolucionária presente em Canudos, a admiração fervorosa de Vargas Llosa às conquistas possibilitadas pela Revolução não durou muito tempo. Tampouco, seu encadeamento com as pautas e reivindicações da esquerda se mostrou efetivamente enraizado, haja vista atualmente o autor declarar-se um liberal convicto e, ao longo de pelo menos as últimas quatro décadas, acusar de ditaduras populistas os governos que promovem agendas políticas semelhantes às que ele próprio outrora defendera. Um dos cerne desta virada ideológica profunda e, inclusive, vista por muitos dos críticos do autor como rasa e contraditória, reside no que à época ficou conhecido como “El caso Padilla”. Se na declaração supracitada, datada de 1967, Mario Vargas Llosa exaltava a cultura editorial instalada em Cuba no pós-Revolução por sua capacidade de potencializar a liberdade criativa do artista mesmo em um contexto de exacerbação de disputas político-partidários, os anos imediatamente posteriores trouxeram à superfície dissidências importantes e irremediáveis entre os intelectuais que compunham aquele grupo, sobretudo, a respeito das responsabilidades e dos limites deste pretenso compromisso literário.

Dado os anos iniciais da implantação do governo revolucionário cubano, não seria imprevisível supor o surgimento dos primeiros indícios mais significativos de desacordo entre os diversos extratos sociais e políticos que, motivados pelo caráter

América Latina, Caribe e o resto do mundo. Atualmente, promove, investiga, premia e publica o trabalho de escritores, artistas e estudiosos da literatura, das artes e das ciências sociais no continente.

transformador, bem como pelo potencial vanguardista do movimento, compuseram a linha de frente da ação e da retórica da Revolução. O assassinato de lideranças importantes, sobretudo a de Che Guevara em outubro de 1967, o alinhamento do governo de Fidel Castro à URSS em questões polêmicas como a invasão da Tchecoslováquia na chamada “operação Danúbio” em agosto de 1968, e ainda, os pesados desafios econômicos enfrentados pela ilha na tentativa de romper com a dependência em relação ao setor açucareiro e alavancar a industrialização, marcaram um período de instabilidade que lançou algumas suspeitas sobre o futuro daquele modelo político e administrativo. No campo intelectual, estas turbulências não deixaram de ser sentidas, principalmente por efeito do recrudescimento do discurso oficial a respeito do engajamento da classe artística e literária.

É neste contexto que o livro de poemas *Fuera del Juego* (1968), do cubano Heberto Padilla, é lançado, causando grande controvérsia e mobilização por suas críticas ao cerceamento da liberdade de expressão em Cuba e uma nada velada proposta de desobediência aos códigos de conduta estabelecidos. No trecho do poema *Instrucciones para ingresar en una nueva sociedad*, por exemplo, o autor ironiza o que pode ser lido como uma exigência de resignação frente ao governo revolucionário. Para participar da nova sociedade que se desenhava, segundo Padilla, as regras seriam:

LO PRIMERO: OPTIMISTA. Lo segundo: atildado, comedido, obediente. (Haber pasado todas las pruebas deportivas). Y finalmente andar como lo hace cada miembro: un paso al frente, y dos o tres atrás: Pero siempre aplaudiendo (PADILLA, 1968, p.24).

Ao mesmo tempo em que foi acolhida e celebrada por parte da intelectualidade local, tendo logrado alcance para além das fronteiras da ilha, a obra de Padilla não foi bem recebida pelas altas esferas do comando castrista. *Fuera del Juego* (1968) foi desclassificado em um dos concursos promovidos pela *Unión Nacional de Escritores e Artistas de Cuba*, decisão esta contestada de forma veemente e pública pelo autor. A contenda se agravou, desencadeando a prisão de Padilla por quase quarenta dias sob acusação de promoção de atividades contrarrevolucionárias, tendo sido liberado somente após a veiculação de uma admissão de culpa em forma de discurso resignado e arrependido, no qual lamentava sua postura anterior e declarava seu apoio absoluto à Revolução.

Mario Vargas Llosa encabeçou o grupo de escritores e artistas que, exasperados pelos desdobramentos do “Caso Padilla” e pelo que acreditavam que isto representava, iniciaram um afastamento progressivo tanto do movimento revolucionário cubano, quando das próprias pautas de fundo socialista. Algumas consequências práticas e imediatas deste rompimento foram a abdicação do peruano ao supracitado cargo que ocupava no comitê da *Casa de Las Américas* e os primeiros episódios do famoso desentendimento com o, até então, amigo e parceiro de ofício, Gabriel García Márquez. Ao contrário de Vargas Llosa, o escritor colombiano não encerrou sua relação política e literária com o governo castrista, de modo que a conexão entre os dois sofreu grande abalo, ganhando contornos dramáticos, e quase cômicos, com o alardeado incidente ocorrido no ano de 1976, no qual Vargas Llosa teria desferido um soco de direita contra García Márquez no interior de um cinema mexicano. Embora as causas específicas desta querela jamais tenham sido esclarecidas, é sabido que amizade foi definitivamente rompida após este dia.

Uma vez estabelecido o desacordo, Mario Vargas Llosa passou a ser alvo de duras críticas por parte do grupo de intelectuais, do qual até então fazia parte. Foi acusado, dentre outras coisas, de sempre ter sido um escritor liberal que apenas se aproveitou da Revolução para alcançar prestígio, desertando e caluniando o movimento e seus companheiros diante do primeiro desacordo. Por sua vez, o peruano reforçava que seu apoio ao regime castrista jamais fora incondicional, sendo a defesa pela liberdade criativa sua causa prioritária. Fato é que, o final da década de 1970 representou o início de uma ruptura de crenças e valores, a partir da qual Mario Vargas Llosa passaria a refutar todos os pressupostos teóricos do socialismo, de modo que, se em sua juventude o escritor entendia que a modernização almejada para o continente latino-americano estaria ancorada na superação das desigualdades sociais, anos depois esta mesma modernização somente poderia ser alcançada, segundo ele, pela via do livre mercado, da não intervenção estatal e da abertura comercial. Na esteira desta nova perspectiva, Vargas Llosa delineou também os contornos de uma crítica sociocultural controversa, contrapondo-se, por exemplo, a qualquer movimento de prerrogativa identitária, compreendidos enquanto inimigos latentes da democracia e da liberdade de expressão. Nesse contexto, a questão indigenista é, sem dúvida, um dos maiores alvos da crítica do escritor.

Em *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1978), Vargas Llosa identifica o indigenismo contemporâneo como uma espécie de essencialismo étnico, muito próximo ao racismo. A proposta principal deste ensaio vargallosiano é expor a oposição e a incompatibilidade que, segundo o autor, existem entre a ideia de desenvolvimento, civilização e modernidade e a manutenção da cultura indígena e seu pensamento mágico-religioso. Ao afirmar que o movimento indigenista pretende “deter o tempo e congelar a história” (VARGAS LLOSA, 1996, p.175), a fim de localizar ainda hoje vestígios de uma representação indígena de séculos atrás, o autor deixa transparecer sua própria noção de “história” quase aos moldes positivistas, como um movimento crescente para o progresso, proclamando a inevitabilidade da ocidentalização das culturas amazônicas, a impossibilidade da “utopia arcaica” e a falácia de projetos que preveem a valorização da cultura andina.

O desalinho de Mario Vargas Llosa com determinadas pautas importantes para a América Latina não é propriamente uma novidade. Certos autores chegam a atribuir seus revezes durante a campanha eleitoral à presidência do Peru em 1990, à qual foi candidato pela Frente Democrática, aos seus desencontros com o eleitorado popular, indígena, mestiço e rural. Setores que preferiram votar em Fujimori, descendente de japoneses e inexperiente na política nacional, a eleger um prestigiado escritor peruano amparado por uma campanha milionária, porém identificado por eles como parte da elite criolla monopolizadora do poder político. De modo semelhante, a abordagem conservadora de Vargas Llosa a respeito dos debates de gênero e do movimento feminista latino-americano e no mundo, sobretudo nas últimas décadas, têm continuamente levantado discussões igualmente inflamadas, bem como reações acusatórias não apenas contra o escritor, mas também contra parte de sua produção literária, como veremos na próxima subseção.

4.3 MULHERES NA PRODUÇÃO LITERÁRIA E CRÍTICA VARGALLOSIANA

Em virtude da evidente mudança de postura de Mario Vargas Llosa frente a temáticas que nortearam boa parte de seus romances do início da carreira, não é incomum entre os estudiosos de sua obra, fragmentar a análise em duas partes ou momentos distintos. De acordo com Efraín Kristal (1998), a narrativa ficcional

vargallosiana durante os anos de 1960 teve como foco mais característico a exposição brutal de uma realidade social injusta, hipócrita e leviana que o autor fez questão de não apenas retratar, como também criticar com veemência. Nesse sentido, como já dito anteriormente, sua produção novelística até ali estivera em total alinhamento e conformidade com as convicções socialistas que propagava e defendia, haja vista que ao promover a denúncia de uma sociedade peruana desigual, apontava também para a imperatividade de uma revolução que, de fato, pudesse possibilitar o fim das desigualdades, bem como desenvolver a justiça e a educação como pilares das políticas públicas de seu país.

Nos romances da primeira fase da escrita literária de Vargas Llosa, as personagens mulheres são pouco presentes, limitando-se quase que exclusivamente às familiares dos personagens masculinos protagonistas e ao objeto de desejo romântico ou sexual destas mesmas figuras. No entanto, mais significativo do que esta ausência parcial é o fato de que, segundo Elena Muñoz (2011), as mulheres nestes romances, ainda que algumas delas possuam uma trajetória narrativa completa, carecem de profundidade psicológica. Se em *La ciudad y los perros* (1963), por exemplo, encontramos o complexo e contraditório Alberto Fernández, o destemido e ególatra Jaguar e o não menos emblemático Ricardo Arana, não existem neste romance mulheres que possam ser descritas minimamente dentro dos mesmos parâmetros. Teresa, aquela que possui maior assiduidade e relevância na narrativa, é caracterizada por sua docilidade e complacência que, emanando um ideal de perfeição feminina, desperta sentimentos de afeto e paixão nos três protagonistas, sendo esta sua maior realização ao longo de toda a história.

Analisando as obras produzidas nos anos seguintes, no entanto, esta compreensão a respeito das personagens femininas criadas por Mario Vargas Llosa se modifica, tendo em vista que há uma perceptível ampliação tanto no número de mulheres que passam a ocupar as páginas de seus romances, como também no grau de relevância e determinação que elas exercem no desenrolar das tramas. Se continuarmos acompanhando a divisão proposta por Efrain Kristal (1998), esta mudança ocorre na esteira daquilo que o estudioso chama de “fase de transição” da produção literária de Vargas Llosa, ensejada logo após o seu rompimento com a Revolução. Progressivamente, a partir da década de 1970, o escritor peruano passa a explorar caminhos até então inéditos em seu modo de fazer literatura, inserindo o

humor, a paródia, a polifonia e a carnavalização como elementos fundamentais de sua escrita. Tomemos como exemplo, dois dos principais romances publicados pelo autor neste contexto de experimentação, a saber, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) e *La tía Júlia y el escritor* (1977).

Assim como em algumas de suas obras anteriores, nas quais o exército nacional peruano configura o mote que orienta o enredo, refutando a ideia de que exista entre militares heróis revestidos de princípios morais e patrióticos louváveis, em *Pantaleón y las visitadoras* (1973), Vargas Llosa ridiculariza a instituição ao narrar a história da construção de um bordel no interior da selva amazônica, oficialmente financiado para satisfazer as necessidades sexuais dos soldados em missão. O único personagem que goza das condições de protagonista é o capitão Pantaleão Pantoja, que dá título ao livro, responsável pela organização do prostíbulo e possuidor de uma personalidade obstinada e cegamente dedicada ao cumprimento de suas funções profissionais, ainda que estas soem absurdas e risíveis aos espectadores. Na vida íntima, contudo, o militar não apresenta a mesma segurança, desenvolvendo uma espécie de vida dupla, na qual para sua esposa e mãe apresenta-se como marido e filho exemplar, enquanto mantém com uma das visitadoras, a Brasileira, uma submissa relação extraconjugal.

Pocha, a esposa de Pantaleão, tem na ingenuidade o traço mais marcante de sua personalidade. É apresentada ao leitor, sobretudo, através dos diálogos com outros personagens e de uma carta que escreve à irmã, nos quais reafirma a modéstia de suas ambições de vida: um casamento harmônico com marido e filhos felizes. Trata-se de uma mulher afetuosa e resignada, admiradora e entusiasta daquilo que acredita serem as conquistas de Panta, apelido carinhoso do protagonista, na carreira militar. No campo moral, Pocha se mostra bastante conservadora. O sexo para ela é um tabu, de modo que, entende, por exemplo, o aumento do apetite sexual do esposo após o início de sua nova missão no exército, da qual desconhece o verdadeiro objetivo, como alguma espécie de enfermidade, ao mesmo tempo em que vê ali a oportunidade de realizar seu grande propósito de engravidar o quanto antes. A gravidez, no entanto, também lhe causa angústia, não pelos desafios próprios da maternidade, mas pela possibilidade de arrancar-lhe a beleza e a feminilidade, abrindo margem para que Pantaleão procure outras mulheres. Com humor característico, assim Pocha narra suas preocupações a Chichi, sua irmã:

Tenho tanto medo que todo dia peço a Deus qualquer castigo menos esse, eu morreria de tristeza se não tivesse pelo menos um garotinho e uma garotinha. O médico diz que sou perfeitamente normal, portanto, espero ficar já no mês que vem. Sabia que cada vez que o homem faz coisinhas saem dele MILHÕES de espermatozoides e que só um entra no óvulo da mulher, e lá se forma o neném? Estive lendo um folheto que o doutor me deu, tudo muito bem-explicado, você fica até vesga com o milagre da vida. Se você quiser eu mando um, assim vai aprendendo para quando virar gente, casar, perder a virgindade e souber com quantos paus se faz uma canoa, magrela bandida. Espero não ficar muito feia, Chichi, algumas mulheres ficam horríveis com a gravidez, incham feito sapos, criam varizes, ai que nojo. Não vou mais atrair o seu cunhadinho, tão fogoso, e vai ver ele busca diversão na rua, nem sei o que eu seria capaz de fazer [...] Pois esta é outra preocupação que me tira do sério: eu estou feliz de ter o bebê, mas, e se com o pretexto de que fiquei gorda o desgraçado do Panta se envolve com alguma loretana, sobretudo agora que deu para querer fazer coisinhas até dormindo? (VARGAS LLOSA, 2012, p. 45).

Assim como Pocha atende ao estereótipo de esposa fiel, feliz e dedicada, a mãe de Pantaleão, Dona Leonor, parece performar por completo o papel da sogra problemática, cuja principal característica é a constante necessidade de interferir na vida do filho, infantilizando-o a tal ponto que passa a rivalizar sua atenção com a nora, com qual tem diversos atritos ao longo da trama. A religiosidade é outro pilar importante da personalidade desta personagem que, numa clara demonstração do sincretismo religioso presente na Amazônia Peruana, mescla características da fé popular indígena com dogmas e preceitos da religião católica. É neste ambiente também que Dona Leonor expressa sua exagerada preocupação com sua imagem social, buscando a todo tempo exaltar as qualidades morais de sua família, bem como usufruir de qualquer benesse que este prestígio possa oferecer.

Por fim, no extremo oposto das mulheres do núcleo domiciliar de Pantaleão Pantoja e compondo o grupo das visitadoras, uma espécie de personagem coletivo na obra, destaca-se a figura de Olga Arellano ou, simplesmente, da Brasileira. Apesar de, a exemplo das outras mulheres da narrativa, sua caracterização não expressar grande subjetividade psicológica, no sentido de não existirem conflitos internos autônomos que movimentem suas ações, a Brasileira exerce grande influência no desenrolar da trajetória de Pantaleão. Consciente de sua beleza e sensualidade, a visitadora não hesita em fazer uso de seus atributos físicos para alcançar seus objetivos, destacando-se no prostíbulo em que atua a fim de obter maior retorno financeiro. Sua inteligência é tema de vários diálogos entre os

personagens, através dos quais conhecemos parte de seu passado num orfanato católico, onde um dos padres teria cometido suicídio por ter se apaixonado pela jovem Olga que, aos quinze anos, já exercia forte domínio e manipulação sobre o sexo masculino. A Brasileira, assim chamada por ter residido parte de sua vida em Manaus, estabelece com Pantaleão uma relação de cunho sexual e amorosa desde que chega ao que nomeia de “Pantolândia”, referindo-se ao bordel amazônico criado e mantido pelo capitão. Olga possuía grandes ambições para sua vida, como a riqueza e a fama, todavia encontrou um fim trágico, sendo assassinada a tiros em uma das viagens do “Serviço de Visitadoras para Guarnições, Postos de Fronteira e Afins – SVGPFA” (VARGAS LLOSA, 2012, p.24). Seu velório causou escândalo na região, pois gozou de todo tipo de honraria militar e homenagens dignas de um membro oficial do exército, evidenciando a grande devoção de Pantaleão à Brasileira.

Salta aos olhos a dicotomia presente em *Pantaleão e as visitadoras* (1973) no que diz respeito às mulheres que compõem a obra. Estas personagens estão muito claramente seccionadas em dois universos distintos, o das esposas e o das prostitutas. Existe nesta divisão uma espécie de qualitativo moral, pois é no universo familiar que o capitão Pantaleão Pantoja encontra carinho, cuidado e estabilidade, enquanto que em sua vivência extraconjugal experimenta uma paixão dominadora, na qual é alvo de manipulação amorosa e exploração financeira. Zuzana Jankú (2008), chama atenção para este jogo de opostos promovido por Vargas Llosa, entendendo que Pocha e Brasileira são antagonizadas como o “polo bom” e o “polo mau” da trajetória do protagonista. Para a autora,

Podemos entender o personagem da Brasileira como sendo oposto à Pocha. Pocha cuida de Panta em casa e zela pela harmonia familiar, dá à luz sua filha Gladycita. A Brasileira é o “demônio” que o seduz, que destrói essa harmonia e se aproveita de Pantaleão. Cada uma pertence a um dos mundos da vida dupla de Pantaleão (JANKÚ, 2008, p. 38)³³.

³³ “El personaje de la Brasileña lo podemos entender como el carácter opósito a Pocha. Pocha lo cuida a Panta en casa y vigila la armonía familiar, da a luz a su hija Gladycita. Brasileña es el „demonio“ que lo seduce, que destruye esa armonía y se aprovecha de Pantaleón. Cada una pertenece a otro mundo de la vida doble de Pantaleón” (JANKÚ, 2008, p. 38).

Para além de reverberar ecos de um patriarcalismo latente e resistente ao insinuar a existência de tipos diferentes de mulheres que atuam para o bem ou para o mal dos homens com os quais se relacionam, a opção narrativa de Mario Vargas Llosa de associar a prostituta Brasileira com aspectos degenerados e a uma espécie de feitiço ameaçador, remonta a uma tradição literária medieval, que, segundo a pesquisadora Luciana Nascimento (2002), persistiu sem grande contestação até pelo menos o século XIX. Trata-se da ideia de uma “mulher fatal”, tirana e vulgar que flerta com o ocultismo para garantir a sedução de suas vítimas, barganhando prazer e potencialmente conduzindo-as à infelicidade e à loucura. Nesta estrutura, para toda mulher fatal existe também o seu contraditório, a mulher casta, pura e sublime, porto seguro para o qual o homem enfeitiçado sempre pode retornar. Luciana Nascimento (2002, p. 655) acrescenta que, o destino de pelo menos uma destas mulheres também já está roteirizado, uma vez que, assim como a visitadora Brasileira encontrou a morte prematuramente, “a ‘grande dama fatal’ reveste-se de um jogo duplo de ‘arcanjo e demônio’ e está condenada a ficar sozinha”.

A reiteração de certo maniqueísmo na construção das mulheres que povoam a produção literária de Vargas Llosa não é precisamente uma novidade. Analisando os romances publicados até a década de 1970, Rosa Baldussi (1974) identifica uma espécie de catálogo utilizado pelo autor, no qual parece resgatar de tempos em tempos personagens muito similares e sempre contrastantes entre si. Excluindo a possibilidade que este tipo de narrativa possa estar vinculado a uma fase da escrita vargallosiana, em virtude dos muito trânsitos ideológicos e teóricos que atravessou, Elena Muñoz (2011) defende que mesmo nas obras mais recentes é possível rastrear aspectos deste mesmo dualismo no que se referem às mulheres, de modo que esta, de fato, parece ser uma opção do autor para estas personagens. De acordo com Muñoz,

Ao analisar o protagonismo feminino ao longo de sua trajetória literária, percebemos que o retrato dicotômico que o autor constrói sobre a figura literária da mulher não corresponde a um simples desconhecimento de sua psicologia, mas sim a uma estratégia discursiva que pode ser identificada ao longo de toda sua obra. (MUÑOZ, 2011, p. 32)³⁴.

³⁴ “Al analizar el protagonismo femenino a lo largo de su trayectoria literaria [de Mario Vargas Llosa], percibimos que el retrato dicotómico que ejerce el autor sobre la figura literaria de la mujer no responde a un simple desconocimiento de su psicología, sino más

Todavia, apesar deste traço dicotômico perene, Muñoz (2011) acredita que ao longo das últimas décadas, as personagens mulheres têm se consolidado como uma fonte importante para o escrutínio do processo criativo do novelista peruano. Em *Travessuras da menina má* (2006), por exemplo, quando comparada ao conjunto das obras anteriores de Vargas Llosa, é possível vislumbrar aspectos destas permanências e transformações na construção da personagem Otilia, não apenas pelo protagonismo que ocupa na obra, mas pelas diversas camadas de sua personalidade que são gradativamente desveladas ao leitor.

Diferente dos romances anteriores que, de alguma maneira, sempre tiveram como pano de fundo narrativo algum evento histórico marcante ou ainda alguma crítica social e política, ainda que redimensionadas pelo recurso ao humor, em *Travessuras da menina má* (2006) o tema e fio condutor de toda ação da trama é uma relação amorosa e, por conseguinte, as aventuras, dramas e reviravoltas dela recorrentes. Além de Lima, a história se passa em outras grandes capitais do mundo, como Londres, Tóquio, Paris e Madri, cidades nas quais Mario Vargas Llosa já residiu, evidenciando o já conhecido recurso de teor autobiográfico de sua produção. Todavia, se em obras como *La ciudad y los perros* (1963) e *La tía Julia y el escribidor* (1977), os paralelos com a vida pessoal do escritor são bastante diretos (no primeiro caso pelo cenário do romance ser o Colégio Militar onde Vargas Llosa estudou durante a juventude e no segundo, por narrar especificamente os desenlaces que levaram ao seu primeiro casamento com Julia Urquidi, sua tia em segundo grau), em *Travessuras da menina má* (2006), Mario Vargas Llosa explora declaradamente uma de suas mais profundas e menos óbvias paixões, qual seja, uma mulher feita de tinta e papel, pela qual o autor nutre desde muito cedo uma obsessão literária, trata-se da personagem Emma Bovary, do romance de Gustave Flaubert.

Vargas Llosa declara ter sido vampirizado por *Madame Bovary* (1856) já na leitura de suas primeiras linhas. O autor inclusive escreveu um ensaio de quase duzentas páginas, editado e publicado em 1975 sob o título de *La orgía perpetua*, completamente dedicado à análise desta obra e de suas próprias reflexões a partir de seu encontro com aquela protagonista. A corajosa rebeldia da personagem flaubertiana é entendida pelo literato como sua potência mais avassaladora. Ele se

bien a una estrategia discursiva que puede seguirse a lo largo de toda su obra" (MUÑOZ, 2011, p. 32).

identifica pessoalmente com o caráter inconformista e desafiador das escolhas de Emma, que, em última instância, questionavam e subvertiam os padrões sociais de sua época, sobretudo se levada em conta sua condição de mulher.

A rebeldia, no caso de Emma, não tem o semblante épico dos heróis viris do romance do século XIX, mas não é menos heroica. Trata-se de uma rebeldia individual e que parece egoísta: ela violenta os códigos do seu meio, levada por problemas estritamente seus, não em nome da humanidade, de determinada ética ou ideologia. Porque sua fantasia e seu corpo, seus sonhos e apetites, se sentem oprimidos pela sociedade é que Emma sofre, é adúltera, mente, rouba e, finalmente, se suicida. Sua derrota não prova que ela estava errada, [...] mas simplesmente que a luta era desigual: Emma estava sozinha, e, por ser impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, envolver-se em ações que, em última análise, favoreciam o inimigo.

[...]

Mas não é apenas o fato de Emma ser capaz de enfrentar seu meio — família, classe e sociedade —, mas sim as causas de seu enfrentamento que se impõem à minha admiração por sua figurinha inapreensível. Essas causas são muito simples e têm a ver com algo que ela e eu temos muito em comum: nosso incurável materialismo, nossa predileção pelos prazeres do corpo sobre os da alma, nosso respeito pelos sentidos e pelo instinto, nossa preferência por esta vida terrena diante de qualquer outra. [...] Emma quer conhecer outros mundos, outras pessoas, não aceita que sua vida transcorra até o fim dentro do horizonte obtuso de Yonville, e quer também que sua existência seja variada e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício. A rebeldia de Emma nasce dessa convicção, raiz de todos os seus atos: não me resigno a meu destino, a duvidosa compensação do além não me importa, quero que minha vida se realize plena e totalmente aqui e agora (VARGAS LLOSA, 2015, p. 17-18).

A longuíssima citação acima se justifica, pois nela podemos verificar atributos, os quais o autor buscará replicar em algumas personagens de suas ficções. A descrição de Madame Bovary poderia ser facilmente trasladada para a análise psicológica da “menina má” e suas travessuras transgressoras, motivadas unicamente pela busca de realizações e prazeres seus, individuais, ainda que estes desafiassem o destino e as expectativas que os códigos sociais reservavam para as mulheres. Nascida em um bairro pobre de Lima, a personagem assume diversas personalidades ao longo de toda trama. Por volta dos quinze anos, abandona sua identidade original e passa apresentar-se como Lily, uma jovem chilena recém-chegada ao país. É sob esta roupagem que conhece Ricardo, que se encanta por

sua beleza e apaixonava-se perdidamente. A “Chilenita”, como a chama Ricardo, no entanto, desaparece abruptamente frente à possibilidade de ser desmascarada.

O acaso irá aproximar o casal novamente vários anos depois, em Paris, quando Otilia/Lily/Chilenita já havia se convertido em Arlette, uma guerrilheira da Revolução. Cada uma das figuras encarnadas pela protagonista traz consigo também um aprofundamento de sua natureza livre e camaleônica, a qual atua para Ricardo de maneira secundária, uma vez que seu fascínio por aquela mulher não está ligado à sua personalidade. Todas as vezes em que tenta explicar as razões de sua devoção apaixonada, semelhante àquela que Pantaleão Pantoja alimentava em relação à Brasileira, Ricardo resgata os atributos físicos da Chilenita e jamais sua evidente inteligência e sagacidade. Ela, por sua vez, explora este sentimento, convivendo com Ricardo por pequenos períodos enquanto lhe era conveniente e desaparecendo sempre que se entediava ou vislumbrava oportunidades mais vantajosas. A dinâmica da obra é determinada pelos encontros e desencontros do casal pelo mundo. Após envolver-se com um dos homens de confiança de Fidel Castro em Cuba, casar-se com um rico francês assumindo a alcunha de madame Arnoux e, sem seguida, de Mrs. Richardson ao lado de um novo companheiro londrino, a personagem reencontra Ricardo, que trabalhava como tradutor na UNESCO, em Tóquio, onde se apresentava como Kurico, esposa de Fukuda, um homem cruel e perigoso. Este encontro marca o início da degradação física da protagonista, que mostra os primeiros sinais da enfermidade que a levaria à morte, logo após passar seus últimos dias junto a Ricardo.

Novamente cumpre-se o roteiro disposto no catálogo narrativo vargallosiano a respeito das mulheres de sua obra. A dicotomia, presente já no título do romance, entre uma “menina má” e seu oposto o “menino bom”, se encerra com o fim precoce e trágico da personagem, versão latino-americana de Emma Bovary. É interesse observar que, no que pese a declarada admiração de Mario Vargas Llosa à heroína de Flaubert, não raro suas qualidades são celebradas pelo autor, ou mesmo replicadas em suas personagens, como variação ou cópia do comportamento masculino.

Por instinto, tateante, ela combate essa inferioridade feminina de uma maneira premonitória, [...] assumindo atitudes e enfeites tradicionalmente considerados masculinos [...] em Emma lateja intimamente o desejo de ser homem. É mais que uma simples

casualidade, por isso é que, em suas visitas ao castelo de Huchette, residência do amante, ela brinca de ser homem — “elle se peignait avec son peigne et se regardait dans le miroir à barbe” [ela se penteava com o pente dele e se olhava no espelho de barbear] — e inclusive, num ato falho que um analista rotularia como característico da inveja do pênis, costuma pôr entre os dentes “le tuyau d’une grosse pipe” [a haste de um grande cachimbo] de Rodolphe. Não é a única ocasião em que aparecem na vida de Emma gestos que traem uma vontade inconsciente de ser homem (VARGAS LLOSA, 2015, p. 117).

Este tipo de reflexão que flerta com a psicanálise freudiana original e coloca o sexo biológico como elemento fundamental para compreensão das relações de gênero em sociedade, também pode ser encontrado em muitas das declarações do escritor peruano sobre o papel social das mulheres e as relações contemporâneas entre machismo e feminismo na América Latina e no contexto do exercício literário. Em entrevista concedida à edição de fevereiro de 1974 da revista espanhola *Triunfo*, sob o título “Mario Vargas Llosa: machismo y feminismo”, o autor desenvolve algumas de suas percepções a respeito das críticas que já à época recebia por certos posicionamentos polêmicos em relação às mulheres de sua vida e de sua obra. Segundo ele, quem domina o mundo, de fato, são as mulheres e que a grande falha daquelas que conduzem os movimentos de caráter feminista é não perceber o alcance deste poder, uma vez que a dominação masculina seria apenas uma realidade aparente. Com exceção da reivindicação por salários equânimes, todas as pautas feministas seriam, para o autor, extremamente discutíveis, sobretudo, as que versam sobre a liberdade sexual, haja vista que, para ele, devem ser mantidas as devidas distinções entre homens e mulheres em benefício dos componentes eróticos da relação: “o que pretendem não é a igualdade, mas sim destruir algo que é uma das maiores compensações que o homem tem na vida” (VARGAS LLOSA, 1974, p. 28)³⁵. Em tom irônico o autor ainda graceja a respeito dos cintos de castidades que pretende comprar para sua filha que acabara de nascer.

A ironia e o sarcasmo, inclusive, são recursos quase sempre invocados pelo autor quando se trata de opinar ou escrever sobre questões de gênero. Em “O pênis ou vida”, ensaio publicado em 1994 em sua coluna no *El País*, Vargas Llosa ridiculariza a ação de um grupo feminista que ousou defender uma mulher que

³⁵ “lo que pretenden no es la igualdad sino destruir algo que es una de las grandes compensaciones que tiene el hombre en la vida” (VARGAS LLOSA In: Revista Triunfo, 1974, p. 28).

confessou ter castrado seu companheiro nos EUA. O escritor, que à época lecionava em uma Universidade em Washington, termina seu artigo dizendo que não mais comentaria o caso e se limitaria a dar suas aulas sempre olhando para o teto e de calças bem grossas para não ser acusado de nenhum tipo de “molestamento visual”. As controversas declarações, no entanto, não se resumem a eventos do cotidiano ou a reflexões sobre as relações de fundo sexual ou amoroso entre homens e mulheres.

O mesmo escritor que dedicou quase uma obra inteira, *El paraíso en la otra esquina* (2003), a relatar literariamente a biografia e os grandes feitos da revolucionária socialista francesa Flora Tristán, nascida no início do século XIX e identificada pelo próprio Vargas Llosa como precursora do movimento feminista, acumula um sem-número de críticas, algumas dela de pouquíssima profundidade, sobre o feminismo contemporâneo enquanto um entrave à liberdade artística. A mais recente delas encontra-se no ensaio intitulado *Novas Inquisições*, também publicado pelo *El País* na edição de março de 2018. Nele, Vargas Llosa equipara o feminismo moderno à inquisição católica de séculos atrás, bem como aos regimes totalitários que puseram em xeque a democracia e instauram a censura e o controle criativo como parte de seu *modus operandi*. Neste sentido, o feminismo é entendido pelo autor como o mais resoluto inimigo da literatura atual, uma vez que pretendia “depurá-la do machismo, dos preconceitos múltiplos e das imoralidades” (VARGAS LLOSA, 2018, p. 01). Em função da avalanche negativa de repercussões, o artigo foi atualizado pouco mais de um ano depois, em junho de 2019, em *Novas Inquisições (III)*. Na ocasião, o autor e os organizadores de uma premiação no México que levava seu nome eram alvo de duras críticas, devido ao escasso número de autoras mulheres convidadas a participar do concurso. Embora reconhecendo a importância e demonstrando solidariedade às bandeiras feministas que versam sobre a violência de gênero, Vargas Llosa defende que o único critério utilizado pela organização foi o da qualidade e não a quantidade, de modo que, segundo ele, seria ofensivo às escritoras serem convidadas apenas para cumprirem com uma quota numérica. Ele finaliza pontuando que,

O feminismo corre o perigo de se perverter se adotar uma **linha fanática** e intransigente da qual existem, infelizmente, muitas manifestações recentes, como a de querer rever a tradição cultural e literária, corrigindo-a de maneira que se adapte ao novo cânone, ou

seja, censurando-a. E substituindo o desejo de justiça pelo **ressentimento e a frustração** (VARGAS LLOSA, 2019, p. 01., grifo nosso).

Embora o autor procure fazer algumas concessões em sua argumentação quando, por exemplo, afirma referir-se apenas às feministas radicais e não ao conjunto do movimento, ou ainda quando admite a incontestável necessidade de ação nos casos que chama de “manifestações de injustiça social”, como feminicídios e estupros coletivos, demonstra também uma limitada compreensão das múltiplas facetas da violência às quais as mulheres estão submetidas, e as quais ele próprio reproduz enquanto partícipe de um tipo de violência estrutural de gênero que, como aponta Rita Segato (2003), se manifesta de maneira menos óbvia e explícita no conjunto das relações sociais. Para a autora, um dos artifícios mais severos do patriarcado é o caráter digerível com o qual ele reveste as violências que produz e alimenta ao inserir no campo da “normalidade” ou dos “fenômenos normativos” a discriminação e os estereótipos em relação às mulheres (SEGATO, 2003, p. 3).

Nesse sentido, Vargas Llosa não se constrange em insinuar a ausência de qualidade na produção de mulheres escritoras, mesmo com o vasto número de estudos, como os de Regina Dalcastagnè (2012) no que se refere ao cenário brasileiro, que apontam para o notável abismo existente no mercado editorial literário, agravado ainda pelo recorte de raça, que coloca os escritores homens e brancos como detentores do maior número de publicações e, por conseguinte, de premiações nas mais diversas categorias. Por este motivo, “a entrada em cena de autores (ou autoras) que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato” (DELCASTAGNÈ, 2012, p. 14). Do mesmo modo, quando elege o fanatismo, o ressentimento e a frustração pelas conquistas e capacidades masculinas, como possibilidades explicativas para a ação das feministas que ousaram questionar as desigualdades de gênero do concurso que organizava, o autor parece ainda dialogar com ecos remanescentes das teorias médicas, abordadas em nosso primeiro capítulo, que se valiam de prognósticos como a histeria e a loucura para deslegitimar a fala de mulheres ou diminuí-las enquanto meros exageros emocionais.

Entende-se que a trajetória de Mario Vargas Llosa com a temática de gênero é contraditória. Em sua produção literária, há uma evidente evolução das personagens mulheres, haja vista que em seus primeiros romances careciam de

profundidade psicológica e eram quase sempre apresentadas como apêndices da história dos protagonistas homens, estes sim dotados de nuances e complexidade. Em contrapartida, ao longo de pelo menos as últimas três ou quatro décadas, as mulheres nas obras vargallosianas demonstram sinais de emancipação, assumindo por vezes o fio condutor das narrativas, sem, contudo, escapar à perene tendência maniqueísta do autor de construí-las em oposição umas às outras ou aos demais personagens. Em sua vida como figura intelectual pública, por sua vez, o autor mescla a admiração declarada por grandes mulheres da história real e ficcional, pelo seu potencial contestador das amarras sociais e das explorações impostas pela condição de gênero, e a rejeição conservadora de boa parte da agenda dos movimentos feministas, expressando inclusive ponderações controversas e obsoletas sobre o tema.

A Guerra do Fim do Mundo (1981) trata-se de um romance localizado justamente nesta travessia de Vargas Llosa para novos modos de pensar o mundo, bem como de escrever a mulher e, em virtude de seu caráter essencialmente polifônico, é possível rastrear na obra diferentes lócus de enunciação que permitem vislumbrar cada uma das perspectivas retóricas e técnicas assumidas pelo autor na representação das personagens de gênero feminino ao longo de sua produção. No entanto, muito para além de variações de um mesmo catálogo criativo ou de reflexos dos deslocamentos ideológicos e das idiosincrasias de seu criador, as mulheres sertanejas de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) dialogam também com toda uma tradição representativa – histórica, artística e literária - de suas características e realizações. Isto inclui desde silenciamentos e apagamentos cristalizados pelos primeiros textos e imagens que sobre ela (não) versaram, até as fissuras gradativamente engendradas nessa estrutura, pelas quais gotejam componentes de uma contra narrativa que escapa ao próprio escritor.

4.4 AS MULHERES EM A GUERRA DO FIM DO MUNDO

Uma das principais marcas de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) é o grande número de personagens que conduzem as muitas pequenas histórias que interagem entre si para, gradativamente, comporem uma narrativa comum e coerente. Para abordá-los de maneira analítica, eles podem ser divididos conforme a temporalidade de suas ações, os espaços em que surgem e circulam, ao tipo de relação que

estabelecem com Canudos, entre muitos outros prismas possibilitados pelo rico caleidoscópio elaborado por Mario Vargas Llosa. Para os fins deste trabalho, adotamos a divisão metodológica da obra desenvolvida por Glória Ceide (1996) em *La guerra del fin del mundo: Aproximación a su estructura y significado*. A pesquisadora propõe uma distribuição baseada naquilo que os personagens representam e realizam no interior da narrativa. Classificados como “grupos anedóticos”, eles são organizados em quatro categorias distintas: 1) Antônio Conselheiro e seus seguidores; 2) Os guardas, soldados do Exército e andarilhos; 3) O Barão de Canabrava e outros poderosos; e 4) O jornalista míope e o frenólogo anarquista Galileo Gall, os outsiders do sertão. Percebe-se que são os homens que encabeçam os grupos categorizados, haja vista que são eles os protagonistas da obra, o que já evidencia de antemão a tônica da narrativa vargallosiana para Canudos. Isto posto, não podemos ignorar que no interior de cada uma destas esferas delimitadas por Ceide (1996), existe pelo menos uma personagem mulher de destaque, possuidoras de trajetórias que, inclusive, possuem certo grau de determinação para a trama. Se ao longo do romance elas não foram elevadas a esta posição, aqui serão elas as protagonistas da análise.

Maria Quadrado

No grupo anedótico (CEIDE, 1996) relativo a Antônio Conselheiro, parte de seu séquito teve seu percurso até o Arraial de Canudos narrado com riqueza de detalhes. Entre eles, Antônio Beatinho, Antônio Villanova, João Abade, João Grande, Pajeú e Maria Quadrado. Tomando de empréstimo a metodologia utilizada por Zuzana Janků (2008) para análise de outras obras de Mario Vargas Llosa, adotaremos no exame das mulheres de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), sobretudo, no que concerne aos níveis de profundidade psicológica sob os quais foram construídas, a classificação de Edward Forster (1961), que distingue os personagens literários entre *personagens redondos e planos*.

Se pensarmos a construção de Maria Quadrado, ela pode ser qualificada enquanto uma das pouquíssimas mulheres da obra vargallosiana que possuem elementos que a qualificam como uma *personagem redonda*. De acordo com Forster (1961), estes personagens possuem alto grau de complexidade e suas trajetórias detêm mais de uma dimensão, de modo que podem ser narradas de maneira

independente sem que haja prejuízo de sentido. Os personagens redondos, segundo este teórico, são os mais aptos “a desempenhar papéis trágicos” ao mesmo tempo em que “traz[em] consigo o imprevisível da vida – da vida nas páginas de um livro” (FORSTER, 1961, p.35). A primeira aparição de Maria Quadrado ocorre ainda no início da obra, quando ela já estava integrada ao conjunto dos seguidores de Antônio Conselheiro, ainda antes da fixação do Arraial de Canudos. Naquele momento, a mulher era apenas mais uma entre as muitas peregrinas que se punham a serviço da missão evangelizadora, exercendo funções relativas ao cuidado e ao bem-estar do mestre e do grupo. De fato, se em *Os Sertões* (1902) as referências às sertanejas deste grupo são esparsas e quase sempre depreciativas, na narrativa vargallosiana elas aparecem completamente assimiladas ao cotidiano e à convivência geral, embora ocupando lugares bastante demarcados, sobretudo em contraste com as funções de liderança e proteção exercidas pelos homens.

E havia as mulheres, velhas e jovens, sãs ou entrevadas, que eram sempre as primeiras em comover-se quando o Conselheiro, durante o alto noturno, falava-lhes do pecado, das baixezas do Cão ou da bondade da Virgem. Eram elas as que cerziam o hábito arroxeadado, convertendo em agulhas os espinhos dos cardos; e em fio as fibras das palmeiras; as que se engenhavam para lhe fazer um novo, quando o velho rasgava nos arbustos; as que lhe renovavam as sandálias e disputavam as velhas para conservar, como relíquias, esses objetos que haviam tocado seu corpo. Eram elas as que, cada tarde, quando os homens acendiam as fogueiras, preparavam o angú de farinha de arroz, ou de milho, ou de mandioca doce com água e as buchadas de abóbora que sustentavam aos peregrinos. (VARGAS LLOSA, 2011, p. 36)

A história de Maria Quadrado, no entanto, começa muito antes de seu encontro com o séquito conselheirista, de modo que a estrutura de vasos comunicantes construída por Vargas Llosa vai gradativamente desvelando as peças do quebra-cabeças que contam seu decurso de dor, exploração, crime e redenção através da fé. Inicialmente, o narrador apresenta esta personagem a partir de sua condição de pobreza extrema em sua peregrinação voluntária de Salvador até o povoado de Monte Santo. À época, a mulher possuía apenas vinte anos, porém em virtude da magreza que fazia sobressair-lhe os ossos da face e do corpo, bem como em função da pele sulcada e castigada pelos mais de três meses de caminhada sob o sol da Bahia, ela aparentava ter no mínimo o dobro da idade. Alimentava-se das lascas de rapadura que recebia como esmola ao longo do caminho ou ainda das

frutas silvestres que se arriscava a experimentar entre os intervalos dos longuíssimos jejuns que se acostumara a praticar. Havia doado aos mendigos todas as suas roupas e pertences, de maneira que em boa parte de seu trajeto sertanejo encontrava-se descalça e vestida apenas de trapos muito puídos. Em meio a esta inquietante e pungente caracterização da personagem, o narrador deixa antever pela primeira vez prenúncios do drama pessoal, que seria completamente revelado apenas muitas páginas adiante. Maria Quadrado lançara-se nessa missão não de maneira altruísta, senão como forma de penitência, haja vista que seu destino final era a Igreja da Santa Cruz de Monte Santo, “aonde tinha prometido chegar a pé em expiação de seus pecados” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 65). A personagem, assim como Antônio Conselheiro, também é revestida de aspectos míticos. A caverna em que ela se instalou após completar sua travessia pelo sertão, tornou-se local de adoração entre os moradores locais e, aos poucos, a mulher foi ganhando contornos de santidade.

A gruta de Maria Quadrado se converteu em lugar de devoção e, junto com o Calvário, no sítio mais visitado pelos peregrinos. Ela foi decorando, ao longo de meses [...] fez um altar e uma despensa onde os penitentes podiam prender velas e pendurar ex-votos. Ela dormia ao pé do altar, sobre um colchonete. Sua devoção e sua bondade a fizeram muito querida pelos aldeãos de Monte Santo, que a adotaram como se tivesse vivido ali toda sua vida. Logo os meninos começaram a chamá-la madrinha e os cães a deixá-la entrar nas casas e currais sem lhe ladrar. Sua vida estava consagrada a Deus e a servir a outros (VARGAS LLOSA, 2011, p. 67).

Uma sequência de eventos que contribui para esta aparente desumanização de Maria Quadrado em oposição a uma espécie de canonização orgânica, operada voluntariamente por aqueles que a acompanhavam, ocorre quando são narrados os vários estupros sofridos pela personagem em seu trajeto de penitência. Ao total, Maria Quadrado fora violada por cinco homens, um oficial da polícia ou do exército, um vaqueiro, dois caçadores e por um pastor de cabras. Nos primeiros episódios, a mulher sentiu repugnância e rogava a Deus para não ter sido engravidada, no último ato, no entanto, sente certa piedade por seu agressor, que após tê-la golpeado, sussurrou palavras tenras ao seu ouvido. Como forma de castigo por esta compaixão inesperada, ela raspou por completo os cabelos, também na tentativa de tornar-se cada vez menos atrativa às violentas investidas masculinas.

O estupro é algo recorrente em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). Pelo menos outras duas cenas explícitas são apresentadas ao longo do romance, contra a sertaneja Jurema e contra a mucama Sebastiana, além de violações apenas citadas ou insinuadas por alguns dos personagens. Os episódios são narrados como parte de uma cultura profundamente masculina que naturaliza o acesso irrestrito ao corpo da mulher, sobretudo, quando esta se encontra em situação de vulnerabilidade social e econômica. Em *Against Our Will* (1975), a pesquisadora Susan Brownmiller argumenta que é impossível pensar o estupro dissociado dos atravessamentos de classe e raça, uma vez que se trata também de um exercício consciente de poder e intimidação do homem sobre a mulher, no qual estas são mantidas em um constante estado de medo e, por vezes, desenvolvem mecanismos de defesa que são deliberadamente entendidos pelo violador como consentimento ou aceitação. Segundo a autora,

Todo estupro é um exercício de poder, mas alguns estupradores têm uma vantagem que vai além do físico. Eles operam dentro de uma configuração institucionalizada que funciona em sua vantagem e na qual a vítima tem pouca chance de reparar a sua ofensa. O estupro na escravidão e o estupro em tempos de guerra são dois exemplos disso. Porém, estupradores também operam dentro de uma configuração emocional ou dentro de uma relação dependente que fornece uma estrutura hierárquica e autoritária própria, a qual enfraquece a resistência da vítima, distorce sua perspectiva e confunde a sua vontade (BROWMILLER, 1975, p. 256 *apud* DÖLL, 2019, p. 54).

Vargas Llosa explora bastante claramente o alcance destas camadas de dominação nas cenas em que a sertaneja Catarina aceita contrair matrimônio com João Abade, sem emitir palavra alguma, apenas com um aceno de cabeça. Abade pertencia simultaneamente a episódios traumáticos tanto do passado, quanto do presente da jovem. Quando criança, a vila de Custódia, onde morava, foi invadida, saqueada e destruída por um dos muitos bandos de cangaceiros que circulavam pelo sertão. Neste episódio, assim como boa parte dos moradores, seu pai fora morto pelas mãos daquele que, até então, era conhecido como João Satã e muitos anos depois, após sua conversão, apresentava-se como João Abade, um dos mais fiéis protetores do Arraial. Em *Canudos*, ela reencontrou o assassino do pai e passou a ser alvo de suas investidas, a ponto de o assunto chegar até a mediação do Conselheiro, que assim procedeu:

João Abade, tremendo de confusão, acusou-se diante de todos os peregrinos de haver sentido muitas vezes o desejo de possuí-la [Catarina]. O Conselheiro chamou a Catarina e lhe perguntou se a ofendia o que acabava de ouvir. Ela disse que não com a cabeça. Ante a ronda silenciosa, o Conselheiro lhe perguntou se ainda sentia rancor pelo acontecido em Custódia. Ela voltou a dizer que não: “Está purificada”, disse o Conselheiro. Fez que ambos tirassem as mãos e pediu que todos rezassem ao Pai por eles. Uma semana depois os casou o pároco de Xique-Xique (VARGAS LLOSA, 2011, p. 262).

Assim, na narrativa vargallosiana, a religião também atua como mais um dos pilares que colocam a mulher em condição de silenciamento ao transpor para o nível do sagrado - “Está purificada” – o medo, a opressão e as estruturas hegemônicas de violência que levaram a personagem a não apenas anistiar seu agressor, como também a casar-se com ele. Do mesmo modo, a indulgência que Maria Quadrado sente pelo último de seus estupradores pode ser entendida, no contexto da obra, como fruto da exaustão extrema à qual estava submetida, bem como a uma espécie de resignação alimentada pelos outros tantos abusos sofridos. O mesmo Antônio Conselheiro que relativizava ali a dor de Catarina se solidarizou anos antes com a história e com a fé irrestrita de Maria Quadrado, quando chegou a Monte Santo com um grupo de seguidores para operar a reforma da capela local. Ele pernoitou em sua gruta e os dois atravessaram a madrugada a falar das coisas do espírito e a orar diante do altar improvisado. No dia seguinte, quando enfim partiu o Conselheiro, Maria Quadrado seguiu em seu encalço rumo ao Arraial de Canudos, que nenhum deles sabia ainda que construiriam.

Apenas após ter-se transcorrido mais da metade do romance, quando o leitor já possui uma imagem santificada de Maria Quadrado, que inclusive passa a ser conhecida em Canudos como a “Mãe dos Homens”, é que a dicotomia característica das mulheres elaboradas por Vargas Llosa se apresenta e o drama pessoal de Maria Quadrado se completa. A penitência que se tornou o fio condutor de sua história, possibilitando seu ingresso no grupo de seguidores de Antônio Conselheiro e seu estabelecimento como uma das principais porta-vozes de Canudos, fora motivado por um crime hediondo cometido em sua juventude. Antes de ser conhecida como santa, Maria Quadrado carregava a alcunha de “filicida de Salvador”, após ter assassinado o filho recém-nascido, asfixiando-o com um novelo de lã para evitar que chorasse demasiadamente e a fizesse, por consequência, perder seu emprego como empregada doméstica de uma família rica da capital

baiana. O cadáver da criança ficou escondido sob sua cama por vários dias, até que o odor forte da putrefação a denunciou, já que os patrões sequer haviam dado falta do menino até então.

O julgamento de Maria Quadrado recebeu grande atenção popular e da imprensa local. Inicialmente, a mulher foi condenada à pena de morte, no entanto, foi agraciada com o perdão imperial, de modo que teve sua condenação convertida em prisão perpétua. Não fica claro como ela consegue escapar do cárcere e apenas nos desenlaces finais da obra, quando Canudos já se encontrava em vias de ser consumida pelo fogo lançado pelos militares, é que Maria Quadrado alcança, de fato, o ápice da expiação de sua culpa. As ruas e casas do Arraial foram tomadas de milhares de ratos que fugiam das chamas e passaram a atacar os feridos que ainda agonizavam. Em meio a este caos, a mulher já muitíssimo debilitada avista uma criança e implora ao Leão de Natuba que a jogue ao fogo para que não seja também devorada pelos roedores, “Que não o comam, a ele que ainda é anjo. Joga-o ao fogo, Leãozinho. Pelo Bom Jesus” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 766). Finalmente, assim como outras heroínas vargallosianas, Maria Quadrado caminha para morte, lançando-se às labaredas enquanto ainda balbuciava os versos de uma última oração.

Além da tragédia, Maria Quadrado também cumpre outras funções importantes no interior da narrativa. Contraditoriamente ao seu passado como filicida, em Canudos era tida como principal figura materna, acolhendo e consolando a todos, bem como servindo de referência de fé e dedicação comunitária aos homens e mulheres do povoado. Sendo construída como um personagem redondo (FORSTER, 1961), sua história pode ser contada de maneira quase individualizada, haja vista possuir contornos e dramaticidade próprios. Os recorrentes abusos sexuais enfrentados por Maria Quadrado, bem como a precarização extrema de suas condições de trabalho, que a levaram a matar o filho num arrebatamento de insanidade motivado pela desesperadora possibilidade do desemprego, evidenciam questões que extrapolam o modo como a Guerra de Canudos vinha sendo comumente contada. Assim, a partir desta personagem, é possível delinear tanto denúncias particulares ao universo da violência de gênero no contexto cultural próprio do sertão baiano de finais do século XIX, como também do conjunto muito mais amplo da dominação masculina (BOURDIEU, 2012) e da exploração patriarcal operada sobre as mulheres, principalmente as mais pobres.

Estela

A Baronesa Estela pertence ao grupo de personagens que orbitam em torno do Barão de Canabrava, um dos principais protagonistas de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). Detentor de grande sabedoria e intelectualidade, o Barão é narrado na obra como aquele que, a despeito de sua condição conservadora de nobre e grande proprietário de terras, melhor compreendeu as injustiças inerentes à Guerra de Canudos. Por ter sua vivência essencialmente atrelada a de seu marido, Estela pode ser considerada um personagem plano, como propõe Forster (1961, p. 31), uma vez que estes “se constroem em torno de uma só ideia ou qualidade [...] Não têm existência fora dela”. Estela é um contraponto às demais mulheres da obra, em sua maioria relacionadas às mazelas do mundo sertanejo. Ela possui e goza de todos os privilégios de sua condição de elite local, além de ser muito querida pela população mais pobre, numa representação clássica do carisma coronelista que, ainda hoje, se faz presente nas regiões mais interioranas do país. Seu casamento, no entanto, apesar de ser permeado por claras manifestações de cumplicidade, admiração e respeito, assemelha-se muito mais a uma relação de amigos, na qual a posição da mulher está bastante demarcada. A postura do Barão de Canabrava para com Estela é paternalista e protetiva, de modo que a mulher é quase sempre reduzida à fragilidade e docilidade que lhes são atribuídas por terceiros.

Embora em mais de uma ocasião, a baronesa tenha se posicionado sobre os assuntos da guerra, demonstrando inteligência e capacidade de argumentação, o espaço doméstico era o único que lhe era autorizado. A reprimenda do Barão a um dos amigos que ousou incluir Estela nos “assuntos masculinos” é reveladora: “- É má educação falar de política ante as damas. Ou já não considera Estela uma dama?” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 232). Existe, neste sentido, um diálogo latente entre a Baronesa de Canabrava e outras personagens mulheres construídas por Vargas Llosa, sobretudo nos romances anteriores à *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). Assim como as já citadas Teresa de *La ciudad y los perros* (1963) e Pocha de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), Estela encarna os ideais de perfeição historicamente relacionados à aparência e ao comportamento feminino. É bela e elegante, submissa ao marido, devotada a casa e sagaz o suficiente para entreter os convidados, porém nunca para rivalizar ou polemizar com eles nas matérias que não dizem respeito ao seu circunscrito universo de mulher.

No entanto, à primeira vista um aspecto da caracterização da Baronesa parece destoar de seu repertório virtuoso e conservador. Fica insinuado em pelo menos duas cenas da obra, que Estela mantém com sua mucama e escudeira fiel, a ex-escrava Sebastiana, uma relação que ultrapassa tanto o vínculo de trabalho quanto os limites de uma amizade entre estas mulheres. O relacionamento entre as duas ocorre com a aquiescência do Barão e o que poderia ser compreendido como uma transgressão importante por parte de Estela, ao desenvolver uma relação lésbica extraconjugal, acaba não apenas corroborando sua lealdade e sujeição ao marido, como também revelando traços da compreensão que ambos possuíam a respeito do lugar ocupado por Sebastiana neste triângulo amoroso. Em determinado momento, o Barão confessa à esposa:

Sempre quis compartilhá-la [Sebastiana] contigo, meu amor— balbuciou, a voz quebrada por sentimentos encontrados, de acanhamento, vergonha, emoção e renascente desejo— mas nunca me atrevi, porque temia lhe ofender, machucá-la. Equivoquei-me, não é certo? Não é verdade que não a tivesse ferido nem ofendido? Que o tivesse aceito, celebrado? Não é certo que tivesse sido outra maneira de lhe demonstrar quanto a amo, Estela? (VARGAS LLOSA, 2011, p. 752).

A declaração ocorre logo após o Barão estuprar a empregada em frente aos olhos atentos de Estela que, embora se encontrasse enferma e acamada, não esboçou objeção ou descontentamento, apenas buscou acolher Sebastiana que chorava quase silenciosamente após o trauma que lhe fora infringido. O abuso e a violação sexual são retomados novamente nesta passagem de forma a denunciar mais uma faceta das desigualdades sociais, de raça e de gênero naquele contexto, evidenciando que a exploração da mulher ocorre em diferentes camadas de distinção.

Não se trata mais do tortuoso e solitário trajeto percorrido por Maria Quadrado pelas perigosas estradas de chão do sertão da Bahia. O estupro de Sebastiana, mulher pobre e negra, ocorreu no interior de um dos mais tracionais e ricos casarões da região, executado pelo sujeito que, até aquele ponto da narrativa, apresentava-se como um homem justo e respeitável. A solicitação de consentimento antes do ato e a posterior demonstração de culpa e remorso são direcionadas exclusivamente à Estela que, por sua vez, se omite. Sebastiana não existe para o Barão, é uma extensão incômoda, porém tolerada de sua esposa, objeto de desejo e luxúria à

disposição de seus impulsos. Já para a Baronesa, também vítima de outros vieses da opressão patriarcal, o amor que deveras sente por Sebastiana não é suficiente para transpor as barreiras firmadas pelo privilégio social e racial dos quais usufrui. Como consequência, sucumbe à depressão que, desde o agravamento da Guerra de Canudos, invadindo e destruindo parte de suas propriedades, gradativamente atira-lhe ao universo da apatia e da insanidade.

Assim, o mosaico polifônico engendrado por Mario Vargas Llosa localiza também na loucura e no imponderável, mais um locus de observação possível da guerra. Ela desalinha e desestabiliza aquilo que era dado como fixo – a sensatez do Barão, a elegância e docilidade de Estela – ao mesmo tempo em que traz à luz aspectos de uma cultura de desigualdade, exploração e preconceito que, para além dos campos de batalha, também se esconde por detrás das palavras cultas e das análises ponderadas daqueles que observam o conflito de cima, enquanto entre as paredes suntuosas de seus palacetes submetem à força e às escondidas aqueles que não possuem voz para lutar.

Mulher Barbuda

A Mulher Barbuda representa um dos muitos personagens “sem nome” de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). Pouco ou nada se sabe a respeito de sua história pessoal, de modo que sua existência na obra está completamente vinculada ao mundo e às pessoas de seu trabalho no itinerante Circo do Cigano. Embora seja a única mulher com algum aprofundamento narrativo entre o grupo anedótico (CEIDE, 1996) composto pelos “guardas, soldados do Exército e andarilhos”, ela pode ser caracterizada como um personagem plano e de representação pouco significativa. Sua primeira aparição ocorre quando o circo, no qual ela é uma das principais atrações, está em seu auge, percorrendo diversos povoados do sertão para apresentar espetáculos diversos e buscando arrecadar fundos enquanto leva algum entretenimento aos moradores. Constituído por aproximadamente duas dezenas de seres considerados bizarros, o circo alcançou seu apogeu antes das secas do final da década de 1870: “Nunca tiveram uma lona. As funções eram realizadas nas praças, nos dias de feira, ou na festa do santo padroeiro” (VARGAS LLOSA, 2011, 213). Além da Mulher Barbuda, estavam entre seu elenco o Homem-Aranha, O Gigante, o Julião – tragador de sapos -, o Bobo e o Anão contador de histórias. De

acordo com Ângela Gutiérrez (2009), não podemos perder de vista a perspectiva dialógica do romance vargallosiano, de modo que ao inserir um grupo como os dos circenses itinerantes numa narrativa sobre Canudos, o autor trabalha com uma réplica latente de compreensão esperada, materializando no Circo do Cigano uma percepção que percorre toda a obra, qual seja a da potência que existe naquilo que é socialmente marginalizado.

De alguma forma, [o circo é uma] metáfora de Belo Monte, mundo também povoado por seres marginais, sem lugar na sociedade, bandidos, assassinos, despossuídos. Em Belo Monte, porém, se todos são transportados para outro mundo pelas palavras do Conselheiro, são também instados à ação pela mesma palavra (GUTIÉRREZ, 2009, p. 268).

Nesse sentido, as deficiências físicas ou cognitivas que segregavam os integrantes do circo da sociedade cotidiana eram também o que lhes garantia seu sucesso no mundo lúdico dos espetáculos, onde não só eram aceitos como também aclamados por essa “anormalidade que os fazia sentir-se normais” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 214). A Mulher Barbuda era responsável pelo número de dança com sua fiel escudeira, uma cobra comum da caatinga. Tratava-se de uma espécie de jogo de sedução, uma ironia claramente motivada pela aparência inusitada da mulher com barbas de homem, no qual ao final ela beijava a boca da serpente e levantava aplausos da plateia.

No entanto, com o passar dos anos e o aprofundamento da seca e da miséria naquele contexto, o circo entrou rapidamente em decadência. Dos muitos integrantes, nem mesmo o Cigano, que liderava e dava nome à comitiva, sobreviveu. Apenas a Barbuda, o Anão, o Bobo e a cobra continuaram “por simples inércia, como demonstração de que não morre nada que não deva morrer”, como a própria Mulher Barbuda profetizou (VARGAS LLOSA, 2011, p. 215). É, inclusive, nesta etapa de desgastes e insucessos, que ela começa a se destacar no interior da narrativa, de modo que o leitor passa a ter acesso à parte de sua personalidade sagaz, de sua curiosidade quase inconveniente, sua sede de sobrevivência, bem como de alguns de seus sonhos encobertos não apenas pelas circunstâncias paupérrimas de vida, mas também pela condição de exclusão que sua aparência estigmatizada lhe impunha desde muito jovem.

Assim como seus companheiros de trabalho, a figura da Mulher Barbuda passa por um processo de animalização, no qual seu corpo converte-se em objeto de exposição para deleite, riso e satisfação públicos. Sua humanidade é gradativamente diminuída para que em seu lugar se sobressaia aquilo que aos olhos do outro provoca choque e estranhamento, ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade. Deste modo, os integrantes do Circo do Cigano chamavam atenção pela sua “monstruosidade”, tal qual os *freaks shows* característicos de meados do século XIX na Europa, onde indivíduos sequestrados nas empreitadas neocolonialistas na África, Ásia e nas Américas eram apresentados como aberrações selvagens a uma audiência sedenta pelo “exótico” de seus corpos, com a diferença que neste último caso a exposição ocorria de maneira violenta e não por força da falta de alternativas como no circo sertanejo.

Neste cenário reinava o modelo do “monstro”, que apagava outras formas de distinção, igualando sexo, gênero, idade, raça ou enfermidade e pelo qual toda diferença ficava confundida na monstruosidade com o intuito de ensinar à sociedade o poder da norma (FABRI & FISHER, 2017, p. 02).

De fato, no caso da Mulher Barbuda é impossível determinar pelas informações que são fornecidas a seu respeito, qualquer característica física para além de sua “anormalidade”. Não se sabe se é jovem ou idosa, branca ou negra, alta ou baixa, sua existência está condicionada à barba que carrega no rosto e que, em diversas cenas, gera também uma indefinição sobre seu sexo, levando espectadores de seus espetáculos a tentarem tocar seus seios para sanar a dúvida que persiste. Seu gênero, porém, fica bastante claro, pois intimamente ela esconde o desejo de ser mãe e acaba assumindo, no interior do grupo de andarilhos que sobreviveram a função idealizada da maternidade, zelando pelo bem-estar de todos e cuidando do Bobo como a uma criança órfã que necessita de atenção e carinho. Questionada pelo Anão, sobre o porquê da presença do frenólogo Galileo Gall, que a certa altura da narrativa passa a acompanhá-los, a Barbuda admite:

— Porque é um homem de verdade! —exclamou— Já me cansei de andar com monstros.
O Anão teve um ataque de risada.
— E você o que é? —disse contorcido pelas gargalhadas— Sim, já sei o que. Uma escrava, Barbuda. Você gosta de lhe obedecer, como antes ao Cigano.

A Barbuda, que se pôs a rir também, tratou de esbofeteá-lo, mas o Anão a esquivou.

— Você gosta de ser escrava — gritava — Comprou-a o dia que lhe tocou a cabeça e lhe disse que fosse uma mãe perfeita. Você acreditou, encheram-lhe os olhos de lágrimas (VARGAS LLOSA, 2011, p. 320).

Ironicamente, se levarmos em conta os estereótipos e as normas patriarcais, Mario Vargas Llosa localiza a vocação materna nas duas personagens mais improváveis da trama. Maria Quadrado, uma filicida condenada, converte-se na mãe dos devotos de Canudos e a Mulher Barbuda, que traz em si a subversão da imagem de feminilidade, por sua vez, torna-se a líder e cuidadora da família de segregados formada ao acaso pelos caminhos do sertão. Embora o Anão tenha bradado que ser escrava era uma condição e uma escolha da Mulher Barbuda, o que observamos ao longo de toda sua trajetória é uma grandiosa capacidade de reinvenção. Primeiro, reinventa sua anomalia, faz das barbas seu ganha-pão e a exhibe sem qualquer pudor, mesmo quando os espetáculos do circo cessam e ela ganha a opção de invocar uma passibilidade feminina sem questionamentos. Reinventa-se também naquilo que seu contexto social lhe havia reservado: no lugar da solidão e do desamparo esperado para alguém completamente fora dos padrões estéticos, ela cerca-se de um grupo de amigos fiéis, protege-os e exerce à sua maneira a maternidade que antes lhe parecia inalcançável. E sobrevive.

Jurema

A sertaneja Jurema é, sem dúvida, a mulher de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) que mais se aproxima de certo grau de protagonismo. Embora sua trajetória não esteja diretamente vinculada aos núcleos narrativos que conduzem a obra, tais como os de Antônio Conselheiro e do Coronel Moreira César, ela atravessa o caminho de diversos personagens espalhados pela trama, deslocando-lhes os trajetos e imputando dramaticidade às suas histórias. Trata-se, portanto, de uma personagem redonda (FORSTER, 1961), que possui profundidade psicológica superior às demais mulheres da obra, apesar de sua existência ser igualmente determinada pelas ações, estratégias e decisões masculinas.

Em mais um exemplo do discurso bivocal (BAKHTIN, 2013) utilizado pelo autor, a personagem em questão provavelmente teve seu nome retirado de uma das

passagens de *Os Sertões* (1902), na qual Euclides da Cunha dá a conhecer as características e funcionalidades da planta jurema, típica da caatinga do nordeste brasileiro. Segundo ele, as juremas possuem as folhagens “prediletas dos caboclos”, pois fornecem “inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas”, além de serem verdes e belas, de modo que na paisagem sertaneja “atraem melhor o olhar, são a nota mais feliz do cenário deslumbrante” (CUNHA, 2003, p. 60). Todavia, há também um alerta nesta descrição, as juremas seriam plantas misteriosas, haja vista que ao se derramarem em sebes, formam barreiras “impenetráveis tranqueiras disfarçadas em folhas diminutas”, exigindo atenção e cuidado daqueles que delas se aproximam (CUNHA, 2003, p. 60). A Jurema de carne e osso, ficcionalizada por Mario Vargas Llosa, agrega boa parte destas características. Adaptou-se à aridez humana da cultura conservadora e patriarcal do sertão, a única que conhecia, e foi objeto de desejo de muitos homens, sem que, no entanto, nenhum deles tenha conseguido, de fato, penetrar-lhe os mistérios da alma e do coração.

Acima de tudo, Jurema é uma mulher resignada. Inicialmente apresentada como esposa de Rufino, um rastreador que atuava como guia pelas estradas sertanejas, ela crescera na fazenda de Calumbi, propriedade do Barão do Canabrava, e teve seu casamento arranjado pelos patrões, que também eram seus padrinhos. Caracterizada como uma mulher pequena, doce e frágil, Jurema era dedicada e extremamente submissa ao marido que, por sua vez, apesar de demonstrar certo afeto pela esposa, era um homem rude, de poucas palavras e pouco afeito a grandes demonstrações de sentimentos. Se poderia afirmar que Rufino encarnava o ideário clássico dos romances sertanistas românticos, explorados em nosso primeiro capítulo: um homem forte e trabalhador, quase em simbiose com a paisagem que escrutinava como profissão, rústico em seu modo de agir e falar, porém possuidor de princípios morais muito estabelecidos, tais como a lealdade, a honestidade e o respeito, inclusive ao seu matrimônio.

A rotina previsível do casal, no entanto, se altera drasticamente quando o escocês Galileo Gall, recém-chegado à Bahia, contrata os serviços de Rufino com o objetivo de conhecer e instalar-se no Arraial de Canudos. Após anos de abstinência sexual, por acreditar que o sexo lhe desviava de seus objetivos revolucionários, Gall é tomado de adrenalina ao escapar de uma tentativa aleatória de assassinado e lança-se sobre Jurema, violando-a dentro de sua própria casa, enquanto Rufino

encontrava-se fora a trabalho. Novamente, a imagem do estupro é evocada por Vargas Llosa, que explora mais uma das facetas desta violência ao narrar a culpabilização de Jurema, mesmo ela sendo a única vítima de toda a situação. De imediato, o escocês parece não compreender bem o crime que acabara de cometer, vê-se subtraído por pensamentos confusos, nos quais se mesclam as lembranças do momento em que decidiu pela abstinência e as reminiscências da força quase animal que havia permitido aflorar de si momentos antes. Neste movimento, reflete também sobre Jurema e sobre as consequências que suas ações poderiam vir a ter na vida daquela mulher.

Pensou em Jurema. Era um ser pensante? Um bichinho doméstico, mas bem. Diligente, submisso, capaz de acreditar que as imagens do Santo Antônio escapam das igrejas às grutas onde foram esculpidas, adestrada como as outras servas do Barão para cuidar galinhas e carneiros, dar de comer ao marido, lavar-lhe a roupa e abrir as pernas só a ele. Pensou: “Agora, talvez, despertará de sua letargia e descobrirá a injustiça”. Pensou: “Eu sou sua injustiça”. Pensou: “Talvez lhe fez um bem” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 153).

Neste trecho, Gall abrevia a existência de Jurema aos limites de sua submissão à religião, aos padrões e ao marido, negando-lhe a possibilidade de possuir qualquer subjetividade relevante para além deste modelo de obediência. Ele que, algumas páginas antes, havia declarado seu apoio às reivindicações das mulheres por direitos, equiparando este movimento à luta proletária, parece tentar construir um encadeamento de argumentos que justifique a violação sexual cometida. Ora, segundo ele, se Jurema era um ser não-pensante, adestrada pelas condições de exploração em que vivia, era possível que o choque a que foi submetida a despertasse de seu estado de apatia e inanição, fazendo-a reagir. Neste caso, ele teria sido agente de uma potencial benesse àquela sertaneja pobre e ignorante. Jurema, por sua vez, não reagiu, sequer reclamou. Pelo contrário, pôs-se a imaginar o que nela havia incentivado o atrevimento daquele estrangeiro que acabara de conhecer, de modo que foi imediatamente tomada pela culpa, pela vergonha e pela certeza que seu destino jamais seria o mesmo após aquele dia. A pesquisadora Ana Luiza Tinoco Nascimento (2017), analisa as implicações da chamada “cultura do estupro” enquanto subproduto das relações sociais de desigualdade entre homens e mulheres e, sobretudo, como forma de manutenção desse *status quo* hierarquizante. Para ela, o incentivo à culpabilização da mulher

está contido na própria estrutura social patriarcal, que visa preservar a integridade masculina mesmo em contextos de extrema violência de gênero. Nesse sentido,

[...] a mulher passa a ser partícipe do crime em que foi vítima, e, inclusive, em algumas sociedades, passa a ser a autora do crime de adultério. Ou seja, lhe é usurpada a sua dignidade e liberdade sexual, e, ademais, o direito de ser vítima em seu próprio conflito (NASCIMENTO, 2017, p. 44).

Muito embora Jurema não amasse a Rufino, e tampouco conhecesse a forma deste sentimento até então, ela entendia que havia entre eles uma relação de posse, na qual ela própria era objeto de propriedade. Sabia também que nela estava depositada a honra do marido e o fato de ter sido tomada sexualmente por outro homem, ainda que à força, representava uma ruptura intransponível dos códigos culturais que conhecia. Como salienta Nascimento (2017), naquele contexto o crime cometido não era o de estupro, mas sim o de adultério. Crime para o qual não havia perdão, de modo que a única alternativa encontrada por ela foi partir junto de Galileo Gall, fugindo da fúria e da sede de vingança de Rufino. Quando questionada pela Mulher Barbuda sobre o porquê desta atitude, Jurema responde de maneira absolutamente resignada que “ele a tinha desgraçado, em ausência de seu marido, e depois disso o que ficava a não ser segui-lo” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 250). Percebe-se que, a construção da mulher/esposa sertaneja na obra de Vargas Llosa, difere-se muito daquela elaborada, por exemplo, por Rachel de Queiroz na personagem Maria Bonita, como explorado no capítulo anterior. Se no teatro da escritora brasileira há opção de ressaltar os aspectos transgressores de Maria de Deá, destacando suas interposições questionadoras nos diálogos com Lampião, bem como suas reivindicações por autonomia e igualdade, em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) vemos uma Jurema entregue ao próprio destino e sem qualquer intenção de interferir ativamente no roteiro de sua própria vida. Prova maior desta total renúncia de si está no diálogo com Galileo Gall, que a interpela justamente a respeito de sua postura quase tolerante em relação a ele.

Viu que Jurema lhe olhava, como outras vezes, distante e intrigada. Estavam a milímetros um do outro, mas não se tocavam. O Anão tinha começado a desvairar, brandamente.
—Você não me entende, eu tampouco a entendo —disse Gall— Por que não me matou quando estava inconsciente? Por que não convenceu aos capangas que levassem minha cabeça em vez de

meus cabelos? Por que está comigo? Você não crê nas coisas que eu acredito.

— É Rufino quem tem que matar você —sussurrou Jurema, sem ódio, como explicando algo muito simples— Matando-lhe, eu teria feito mais danos que o que você lhe fez (VARGAS LLOSA, 2011, p. 322).

De fato, dentro do sistema de crenças cristalizado em Jurema, a empreitada promovida por Rufino para encontrá-los e matá-los, vingando o adultério sofrido e restaurando sua honra maculada frente a sociedade em que viviam, era justificada, haja vista que, para ela, Rufino fora a parte mais lesada, tendo sido duplamente golpeado, tanto por ela quanto por Gall. Assim, se existe um consenso na crítica que afirma que *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) é um romance sobre fanatismos, Rufino pode ser considerado mais um destes fanáticos, porém não por motivações religiosas ou políticas, mas pela fé cega nas normas morais vigentes naquele único pedaço de mundo que conhecia e dava sentido à sua existência. A tragédia anunciada se concretiza no embate direto entre o sertanejo e o frenólogo escocês. Assim como os demais fanáticos da obra, Gall e Rufino acabam encontrando a morte sem conseguir concretizar os objetivos que os mobilizavam: o anarquista apaixonado jamais chegou a Canudos, onde esperava encontrar a revolução que tanto almejava e Rufino tampouco conseguiu sua vingança, pois sucumbiu juntamente com Gall, deixando o caminho livre para que, pela primeira vez, Jurema pudesse gozar de alguma liberdade.

Efrain Kristal (1998) chama atenção para uma estratégia narrativa de Mario Vargas Llosa, sobretudo em seus romances escritos até a década de 1980, no que diz respeito à construção de algumas de suas personagens mulheres. Para este crítico da produção vargallosiano, o escritor peruano

[...] é incapaz de transcender os estereótipos de uma sociedade machista e procura achatar a psicologia de personagens como Jurema [...] para tornar crível sua aparente vitalidade e resiliência após sofrerem humilhações e abusos incalculáveis (KRISTAL, 1998, p. 130)³⁶.

Deste modo, em um raciocínio quase semelhante ao de Galileo Gall, para que haja algum indício de reação ou empoderamento nas mulheres ficcionalizadas por

³⁶ “Vargas Llosa is unable to transcend the stereotypes of a sexist society and must flatten the psychology of characters such as Jurema [...] to make credible their apparent vitality and resilience after suffering untold humiliation and abuse” (KRISTAL, 1998, p. 130).

Vargas Llosa seria imprescindível que houvesse anteriormente um conjunto de violências capazes de fortalecê-las e contra as quais elas pudessem se interpor. Logo, ainda que em algum ponto da trama elas demonstrem força e domínio sobre seus corpos e suas ações, esta postura não seria autônoma ou genuína, senão fruto de uma contrapartida forçada pela atividade masculina que, em última instância, continuaria ditando e conduzindo as narrativas de mulheres. O terceiro homem que atravessa a vida de Jurema confirma esta opção do autor.

Pajeú, um dos mais sanguinários assassinos de aluguel da Bahia, convertido ao cristianismo por força de Antônio Conselheiro, apaixonou-se pela sertaneja e entende que o simples fato dela encontrar-se viúva seria o suficiente para que pudessem vir a se tornar um casal. O homem que “graças a Jurema descobriu que não estava seco por dentro” (VARGAS LLOSA, 2011, p. 613), declarou seu amor e mesmo sem ter uma resposta afirmativa imediata começou a encaminhar os trâmites para o casório, primeiro pedindo a permissão do Conselheiro e depois informando ao padre Joaquim, pároco de Canudos, a respeito de suas intenções. Muito embora, todos reforçassem a grande honra que seria contrair matrimônio com um dos mais prestigiados e respeitados membros do Arraial, Jurema foi firme e irredutível quanto ao assunto.

- Não vou me casar com ele, padre – disse Jurema. – Se me quiser obrigar eu me mato.

[...]

- Ele não quer obrigar – murmurou. – Nem lhe passa pela cabeça a ideia de que você poderia não aceitar.

[...]

- Não é por teimosia, nem é que tenha ódio dele – o Anão ouviu Jurema dizer, com a mesma firmeza. – Se fosse outro, eu também não aceitaria. Não quero me casar de novo, padre (VARGAS LLOSA, 2011, p. 617-18).

Pela primeira vez, Jurema consegue, de fato, elaborar seus sentimentos de maneira independente e transmiti-los de forma objetiva, não deixando margem para que as pressões sociais em torno de sua liberdade se impusessem. No entanto, apesar disso, ela entende que seu destino de infelicidade já estava traçado e apenas opta por destituir de poder aqueles que insistiam em diminuí-la a um objeto de desejo e ostentação ou a uma figura não pensante, como insinuou seu violador. A trajetória de Jurema em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), ao mesmo tempo em que cumpre a tarefa de garantir dinamicidade à narrativa, uma vez que é em torno

deste microcosmos de personagens, não necessariamente relacionados à Guerra de Canudos, que se desenvolvem tramas e tragédias pouco óbvias, também oferece ao leitor elementos de contextualização e denúncia quanto à cultura patriarcal e machista daquela época e lugar. Mesmo após assumir as rédeas de sua própria vida, Jurema ainda se sente culpada por ter trazido infortúnios irreparáveis aos três homens com os quais cruzou, já que Pajeú também fora morto logo após sua negativa em aceitá-lo como esposo. Assim, a ruptura que poderia ter significado uma emancipação profunda para uma mulher tão duramente golpeada pelas estruturas de opressão instituídas pela dominação masculina, não se completa.

Apenas nos desenlaces do romance há uma espécie de reviravolta na história de Jurema, quando diante do esfacelamento total do mundo que conhecia, bem como das perspectivas em relação ao seu futuro, ela encontra um amor improvável ao lado do Jornalista Míope. Voltar a fixar-se em uma relação formal com um outro homem poderia, à primeira vista, ser entendido como um retrocesso no processo de libertação de Jurema. No entanto, diferente dos vínculos estabelecidos no passado, a aproximação com o Jornalista ocorre de maneira natural e através de uma escolha consciente e livre, de modo que a sertaneja experimenta pela primeira vez a possibilidade do amor e do prazer, como evidencia a fala do narrador:

[...] apesar de ter sido antes de dois homens, só agora tinha descoberto que também o corpo podia ser feliz, nos braços deste ser que o azar e a guerra (ou o Cão?) tinham posto em seu caminho. Agora sabia que o amor era também uma exaltação da pele, um encandilamento dos sentidos, uma vertigem que parecia completá-la. Estreitou-se contra o homem que dormia junto a ela, pegou seu corpo ao dele o mais estreitamente que pôde (VARGAS LLOSA, 2011, p. 722).

O Jornalista Míope perde seus óculos durante uma fuga e é Jurema quem assume a função de contar e descrever os acontecimentos finais de Canudos. É, portanto, pelos olhos e pela voz de uma mulher – traduzidos, no entanto, pelo poder de enunciação de um homem - que a história do conflito poderá chegar às páginas dos periódicos, dando a conhecer mais um dos muitos pontos de vista possíveis da guerra. De fato, se em *Os Sertões* (1902) estabeleceu-se a ideia de que a atuação de mulheres tanto na construção de Canudos quanto na sua defesa durante os ataques republicanos foi parca e, até mesmo, insignificante, em *A Guerra do Fim do*

Mundo (1981), elas estão presentes e integradas ao conjunto de episódios que dá sentido ao romance.

Entende-se, portanto, que em relação ao que neste trabalho chamamos de “paradigma euclidiano”, a narrativa de Mario Vargas Llosa avança na representação das mulheres sertanejas do contexto de finais do século XIX no interior da Bahia. Assim como Euclides da Cunha reproduziu em seu clássico as estruturas e percepções de sua época a respeito das questões relacionadas ao gênero feminino, silenciando e inviabilizando qualquer expectativa de protagonismo às muitas mulheres que povoaram Canudos, é possível que Vargas Llosa tenha assimilado em sua construção literária aspectos das crescentes demandas e debates contemporâneos em torno da imperatividade de se estabelecer condições mais igualitárias e justas para as mulheres de maneira geral, desnaturalizando os lugares de submissão e exclusão historicamente a elas delegados. Assim, vemos em *A Guerra do Fim Mundo* (1981) novos ângulos de observação para as relações deste contexto, nos quais a violência, o abuso e a exploração do trabalho e do corpo feminino são representados e denunciados.

Em *A Guerra não tem nome de mulher* (2016), a escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch chama a atenção para a forma como as histórias de guerra costumam ser comumente contadas, a saber, através da perspectiva heroica de soldados e idealistas, majoritariamente masculinos que se lançam aos perigos de morte em defesa de uma causa, de uma terra ou de um povo, quase sempre embalados e ornamentados pelos hinos e pelas bandeiras de um nacionalismo forjado. Com foco nas atividades do Exército Vermelho durante a Segunda Guerra Mundial, no qual lutou quase meio milhão de mulheres, a autora busca inverter as lentes de análise deste episódio, narrando detalhes da importante contribuição feminina tanto na retaguarda quanto na linha de frente das batalhas. Mais de meio século antes, do outro lado Atlântico, muitas sertanejas brasileiras também foram parte determinante no maior conflito armado interno de nossa história, embora deliberadamente ocultadas nas primeiras páginas que se debruçaram sobre este episódio para divulgá-lo ao mundo. Vargas Llosa, nesse sentido, consegue, ainda que de maneira limitada, resgatar parte deste passado sepultado nas palavras de Euclides da Cunha, incorporando a presença dessas mulheres nos lugares e funções que, de fato, ocuparam e exerceram. Ao mesmo tempo em que deram

suporte aos jagunços canudenses acostumados ao combate, quando foi preciso elas também pegaram em armas, desafiaram os inimigos e resistiram tanto quanto puderam.

Eram cem, cento e cinquenta, duzentos? Havia tantos homens como mulheres entre eles e a maioria parecia sair, pela roupa que vestiam, dentre os mais pobres dos pobres (VARGAS LLOSA, 2011, p. 23).

No segundo dia, João juramentou mais trinta, no terceiro cinquenta; e ao terminar a semana contava com perto de quatrocentos membros. Vinte e cinco eram mulheres que sabiam disparar, preparar explosivos e dirigir a faca e até o facão (VARGAS LLOSA, 2011, p. 296).

Ofereceram-lhes de comer, mas eles só beberam, passando uma concha de sopa de mão em mão: terminavam e corriam colina acima. As mulheres os olhavam beber, partir, suarentos, o cenho franzido, as veias salientes, os olhos injetados, sem lhes perguntar nada [...] —Retornem à Belo Monte, é melhor. Não aguentaremos muito. São muitos, não há balas.

Logo depois de um instante de dúvida, as mulheres, em vez de ir para os burros de carga, precipitaram-se também fecho acima (VARGAS LLOSA, 2011, p. 567).

Muitas são as passagens que evidenciam a opção do romancista peruano de naturalizar a evidente contribuição das mulheres no contexto de Canudos, ultrapassando os limites da apresentação euclidiana no que diz respeito a este grupo, bem como ratificando as evidências documentais que, certamente, investigou e consultou. A simples presença desta representação, todavia, não significa que as personagens elaboradas tenham alcançado o mesmo grau de importância e profundidade dramática garantidos aos homens na obra. Pelo contrário, em que pese os avanços observados em relação ao paradigma de exclusão construído em *Os Sertões* (1902), quando tomamos como referência o próprio conjunto da produção literária de Mario Vargas Llosa entre as décadas de 1960 e 1980, as mulheres de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) possuem caracterizações absolutamente alinhadas às de suas predecessoras. De maneira geral, estas mulheres estão presas a um sistema de opressão, do qual não são capazes de se emancipar por completo, suas vozes aparecem, mas ainda são mediadas pelo axioma masculino e a resignação acaba sendo o último dos elos que as identificam. Não existe Maria Quadrado, sem a devoção ao Conselheiro. Estela é um apêndice da figura do Barão de Canabrava e sua principal função em toda obra é provocar a

pretensa estabilidade deste oligarca, bem como as complexas e profundas reflexões que ele, homem protagonista, desenvolve a partir dela. A Mulher Barbuda ainda almeja a validação masculina de sua existência feminina, sonha com a construção de uma família nos moldes tradicionais, enquanto vivencia à sua maneira suas emoções. Por fim, Jurema carrega consigo o remorso injustificado de ter sido ela o agente em comum de três tragédias, quando na verdade a tragédia maior lhe fora imputada ainda jovem, no momento em que foi entregue em matrimônio a um estranho que a tinha como posse e ao qual deveria respeitar.

Mario Vargas Llosa parece ensaiar em cada uma destas personagens o aprofundamento que consegue desenvolver apenas em seus romances mais recentes, sem, contudo, superar certos padrões dicotômicos de representação que, ainda hoje, estabelece para as mulheres que ficcionaliza e que se assemelham muito mais à expressão de seus próprios limites de entendimento das questões de gênero do que de uma estratégia deliberadamente insuficiente.

De todo modo, é inegável que, mesmo no interior de uma estrutura narrativa histórico-literária predominantemente masculina, as mulheres sertanejas de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) quase que se desgarram voluntariamente da ação dos pretensos protagonistas, para fornecer ao leitor uma trama alternativa, uma contra narrativa avessa à própria história de guerra, na qual podem performar aspectos de suas subjetividades em oposição à dominação que lhes é imposta de maneira tão objetiva. Se como vimos nas propostas de Bakhtin (2003), é correto afirmar que em um romance polifonicamente construído, as personagens gozam de certo grau de liberdade, colocando-se lado a lado com seu próprio criador para interpelá-lo através do confronto com suas consciências autônomas, não seria exagerado supor que Jurema, Maria Quadrado, Barbuda, Sebastiana, as Sardelinhas, Catarina e outras sertanejas da obra, parecem exercer a força-ativa Maria Bonita, conceituada por Jailma Moreira (2016) e abordada em nosso capítulo anterior, para contestar os lugares que lhes foram relegados e reivindicar não apenas suas existências neste romance, como mera oposição ao paradigma de Euclides, mas também resistência frente há décadas de silenciamento e apagamento.

4.5 MESMO SERTÃO, DIFERENTES OLHARES: UM CONTRAPONTO ENTRE MARIO VARGAS LLOSA E MAUREEN BISILLIAT

Muito embora *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) tenha causado grande repercussão à época de seu lançamento, mobilizando a crítica e convertendo-se rapidamente em um sucesso no mercado editorial, sua recepção não foi homogênea. Entre os pesquisadores brasileiros da Guerra de Canudos, a obra foi objeto de controvérsias não apenas quanto à sua qualidade literária, mas, sobretudo, quanto aos erros históricos supostamente reproduzidos pelo escritor peruano. No prefácio de *Canudos: luta pela terra* (1984), Edmundo Moniz, pesquisador marxista conhecido pela vasta produção sobre este episódio da história brasileira, acusa Mario Vargas Llosa de criar uma das mais avultosas “falsificações de todos os tempos” (MONIZ, 2001, p. 13). O regaste da temática oitocentista da *civilização x barbárie*, tomada de empréstimo de Euclides da Cunha, bem como uma aparente simulação de equilíbrio entre estes opostos pela via dos fanatismos presente em ambos os lados, seria, segundo este crítico, uma tentativa de Vargas Llosa de justificar suas próprias opções ideológicas liberais, invalidando as verdadeiras questões sociais que estiveram por trás do massacre operado contra os sertanejos baianos. Nesse sentido, a identificação de Canudos com o monarquismo caracterizaria, de acordo com Edmundo Moniz, a principal evidência da manipulação histórica operada por Vargas Llosa, que negaria o componente transgressor presente no Arraial para diminuí-lo enquanto uma revolta conservadora e reacionária. Esta seria, portanto, uma representação falsa do movimento camponês que desde suas primeiras atividades fora reprimido e perseguido pelas forças governamentais, sejam elas ligadas à Monarquia de D. Pedro II ou à República recém-configurada.

Em artigo publicado quase uma década depois, Moniz aprofunda sua crítica ao propor que Mario Vargas Llosa, apesar do esforço investigativo que afirmou empreender, pouco ou nada conheceu o sertão e os sertanejos brasileiros, tendo escrito uma obra inteira incapaz de capturar ou dialogar, de fato, com os cenários e os personagens que pretendeu narrar. Para ele,

Não há nenhuma originalidade de estilo [em *A Guerra do Fim do Mundo*]. O livro se desenrola monotonamente, sem que se note

qualquer coisa que realmente impressione. As cenas de violência parecem falsas e caricaturais, sem atingir a dramaticidade que deveriam ter. Chegam, por vezes, a ser ridículas pela falta de vida, pela impossibilidade de dar-lhes um sentido verossímil. Na realidade, **Llosa não retrata a paisagem do sertão brasileiro nem a gente que nele vive, sobretudo a que atuou em Canudos durante a guerra. Os sertanejos que descreve nada têm a ver com os sertanejos de carne e osso.** Os acontecimentos apresentados constituem uma deturpação odiosa da realidade histórica (MONIZ, 1993, p. 15, grifo nosso).

A impressão propagada pelas afirmações de Edmundo Moniz traz para o centro do debate aspectos correlatos ao tipo de relação estabelecida entre o observador e o objeto observado. Alinhados à discussão desenvolvida em nosso segundo capítulo, temos no campo dos Estudos Culturais valiosos contributos para a compreensão e para a problematização da questão da alteridade nas mais variadas categorias de discurso. Pensar em Mario Vargas Llosa como um estrangeiro em relação ao contexto sertanejo que buscou conhecer e estudar ao longo dos anos de 1970 para construção de sua obra ou mesmo em relação à interpretação euclidiana daquele cenário algumas décadas antes, ancorados apenas em sua condição de nascimento, isto é, no fato de ter nascido no Peru e não no Brasil, seria incorrer no risco do equívoco essencialista. Para Hall (2003), embora forças hegemônicas ligadas ao mercado capitalista busquem uma homogeneização cultural segregadora, capaz de demarcar lugares sociais únicos, atualmente não seria mais possível operar sob a noção de comunidade ou de nação baseada em fronteiras fixas e rígidas. Pelo contrário, de acordo com Bhabha (1998), ao invés da dicotomia entre bárbaros e civilizados, entre central e periférico, evocada por Vargas Llosa, emerge hoje um terceiro espaço, mais fluído e ambivalente, no interior do qual as relações contemporâneas são construídas. Nesse sentido, pensar o “estrangeiro” quando o encontro com as diferenças já não é mais passível de ser suspenso, diz muito mais respeito às escolhas, preferências e limites de quem narra, do que da impossibilidade de trânsitos e compartilhamento de significados culturais.

Isto posto, não por acaso a interpretação vargallosiana para Canudos, como ressaltado por Moniz (1993), embora atualize e amplie determinadas discussões, guarda ainda familiaridade com modelos cristalizados por Euclides da Cunha que, por sua vez, reproduzia concepções de sua própria época. Quanto à representação das mulheres sertanejas, como vimos nas sessões anteriores, a ruptura com o paradigma engendrado em *Os Sertões* (1902) é apenas parcial. Avança no que diz

respeito a maior incidência destas personagens ao longo da trama, bem como no aprofundamento de traços importantes de suas personalidades, sem, contudo, emancipá-las das estruturas de dominação masculina ou mesmo garantir-lhes condições de disputar com os homens da narrativa o mesmo grau de protagonismo. É possível encontrar tanto nas mulheres descritas por Euclides da Cunha ainda no século XIX, quanto nas personagens elaboradas por Mario Vargas Llosa oitenta anos depois, aspectos observados por Natalie Zemon Davis, em seu clássico *Culturas do Povo* (1975), ao analisar as formas de controle operadas sobre mulheres europeias do século XVI ao século XVIII. Segundo a historiadora estadunidense, naquele período e contexto:

Quais eram os remédios propostos para as desordens femininas? Treinamento religioso para emparelhar as rédeas da modéstia e da humildade; educação seletiva para mostrar à mulher sua obrigação moral sem inflamar sua imaginação indisciplinada ou soltar sua língua em público; trabalho honesto para ocupar suas mãos – e leis e normas que a sujeitassem a seu marido (DAVIS, 1990, p. 108).

Temos, portanto, como estratégias de submissão da mulher em relação ao homem e às estruturas patriarcais: a religião, que moldou os comportamentos e as ambições de Maria Quadrado, condenando-a a uma trajetória de infinita penitência; o matrimônio, que manteve Estela sob a tutela do Barão de Canabrava por toda uma vida, impedida, inclusive de “soltar sua língua em público”, para não concorrer com a inteligência do marido e imputou à Jurema um destino de obediência e, depois, de ressentimento; e o trabalho, que estigmatizou a aparência da Barbuda como algo risível para o entretenimento coletivo, foi o estopim para o infanticídio cometido por Maria Quadrado no auge da exploração a que era submetida e, por fim, objetificou Sebastiana enquanto propriedade dos patrões, tendo sua afetividade e seu corpo negro invalidados e violados por Estela e pelo Barão, respectivamente. O roteiro pensado por Vargas Llosa para as mulheres de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), portanto, parece ter o sertão brasileiro apenas como pano de fundo pouco ou nada determinante para suas histórias, haja vista, que os conflitos que ele escolhe atribuir-lhes possuem larga representação e debate na historiografia, sobretudo, de matriz europeia. Embora a polifonia do romance garanta a estas personagens uma brecha de enunciação e performance de sua *força-ativa*, Vargas Llosa parece não ter estabelecido um vínculo de compreensão profundo de suas subjetividades,

mantendo-se relativamente fixo aos modelos dicotômicos já estabelecidos em sua produção e a uma tradição narrativa pouco inovadora, principalmente se levado em conta seu próprio contexto de produção, no qual o sertão brasileiro era mote de diversas produções artísticas e culturais. E aí reside, talvez, sua opção consciente pelo estrangeirismo.

Para além do romantismo característico dos Oitocentos, assim como das idiossincrasias da geração de 1930, a temática sertaneja já se apresentava largamente explorada e desenvolvida ao longo de toda a segunda metade do século XX no Brasil, tendo em Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna e outros escritores, grandes representantes desta vertente. A partir dos anos de 1960, no entanto, este campo se expandiu e o cinema nacional também passou a garantir grande evidência ao sertão. O chamado *Cinema Novo* encontrou em Glauber Rocha, Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra (que inclusive fazia parte do projeto cinematográfico inicial que deu origem *À Guerra do Fim do Mundo*), Linduarte Noronha, entre outros, seus produtores mais expoentes e teve como uma das características mais destacadas a recorrência ao sertão e aos sertanejos como forma de criticar as desigualdades sociais que assolavam o país.

Com a cinematografia brasileira dava-se ênfase para o que promovesse possibilidades de formação da identidade nacional. Entretanto, o Cinema Novo foi além. Não queria apenas mostrar a cultura popular, queria projetá-la e provocar a reflexividade do espectador. Era necessário comprometê-lo com o subdesenvolvimento do seu país. Deixava-se o repertório folclórico, compilação da cultura prosaica, para o questionamento dessa em seus sentidos humanistas, da práxis humana. Influenciados por uma postura de esquerda típica do nacionalismo da classe média da época, os cineastas queriam provocar um maremoto social. Que o “povo” se rebelasse, que criassem revolta. O cinema como expressão cultural, mas também de mudança, de desalienação popular (VELASCO, 2017, p.08).

É neste ambiente de efervescência cultural em torno da temática sertaneja, inclusive mantendo relações pessoais de amizade e contatos profissionais com muitas das figuras envolvidas nos movimentos de renovação das produções artísticas e literárias, que tanto Mario Vargas Llosa quanto a fotógrafa Maureen Bisilliat irão se dedicar a somar seus trabalhos ao conjunto das iniciativas que tinham o sertão como objeto de interpelação. Se por um lado, o olhar lançado pelo escritor peruano para esta região brasileira e, sobretudo, para as mulheres que a

compõem e movimentam, mostrou-se pouco afeito a enxergar-lhes as nuances mais profundas, oscilando entre abordagens quase superficiais e roteiros característicos de seus próprios esquemas de produção literária, Maureen Bisilliat lança a estes mesmo personagens um olhar que se afasta do espelho, em busca de um diálogo mais íntimo e mediado pelas possibilidades e pelos recursos estilísticos abertos na esteira das lentes fotográficas.

4.5.1 *Bisilliat: relações de reciprocidade entre o fotógrafo e seu objeto*

Uma foto pode contar uma história a partir de uma fração de segundo capturada e fixada sobre uma superfície fotossensível. Mesmo que resultante de um recorte temporal tão curto, muitas vezes, ao debruçar-se sobre essa imagem, é possível determinar a época em que foi registrada, a classe social das pessoas retratadas e em que região do planeta residiam, unicamente observando a materialidade de sua granulação, cores, enquadramento e composição. É o que ocorre, por exemplo, quando folheamos aleatoriamente as páginas de *Sertões: Luz & Trevas* (1982). A despeito do título da obra, as fotografias que a preenchem evocam todo um repertório imagético socialmente compartilhado a respeito do mundo sertanejo, gerando uma identificação inicial que, no decorrer da imersão é acrescida de elementos pouco óbvios, que gradativamente inserem aqueles que olham em universo mais amplo de cenários, paisagens, personagens, além de propor novas dinâmicas para esta observação.

Entendemos que a fotografia, assim como o mundo visível que nos rodeia, é feita para ser contemplada pelo olho do observador, que analisa, julga, organiza, compara, aprecia. Trata-se de uma dinâmica unidirecional em que a imagem congelada pela lente da câmera é explorada pelo sujeito que observa. Há situações, contudo, em que esse fluxo muda de direção e a personagem da fotografia parece olhar para quem a contempla. O retrato é uma dessas categorias fotográficas que possibilitam uma inversão de papéis, instigando um diálogo que excede as palavras.

Assim, Maureen Bisilliat foge de estratégias fáceis e roteiros pré-estabelecidos sobre as mulheres sertanejas que fotografa. Ao invés de defini-las, convida o observador a contemplá-las e subtrair delas algumas informações. Em alguns de seus retratos, a fotógrafa explora esse tipo de relação dialógica que, ao mesmo tempo em que prende a atenção do espectador, incentivando que um

esforço de análise seja dispendido, causa também certo desconforto por sua intensidade e pelo enigma que exige ser desvendado. Duas meninas encaram diretamente a objetiva da câmera (figura 13). O recorte do quadro, no entanto, impede que o contexto geral que motivou a captura seja compreendido, restando à análise somente os elementos tangíveis que compõe a imagem. Vestidas com roupas coloridas que se harmonizam com a tonalidade quente do cenário, os rostos dessas garotas possuem expressões divergentes: uma parece desafiar o espectador e a outra, com o polegar entre os lábios entreabertos, mostra um olhar de desconfiança e certa incompreensão. Brincos nas orelhas, colares nos pescoços, fitas no cabelo, são elementos que podem indicar uma ocasião festiva ou uma cerimônia religiosa. O enquadramento não convencional, divergente das regras de composição tradicionais, corta o rosto da jovem em primeiro plano. A escolha de Bisiliatt não é aleatória, muito menos inocente ou gratuita. Arlindo Machado aponta que o “primeiro papel da fotografia é selecionar um campo significativo, [...] isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada” (MACHADO, 2015, p.90), premissa que a fotógrafa coloca em prática de forma interessante. Particularmente nessa imagem, Bisilliat mostra que não está preocupada com a formalidade da técnica fotográfica, mas em demarcar as atitudes opostas das personagens, um sutil duelo de personalidades. A figura em segundo plano, que ocupa a maior parte da captura, curiosamente aparece menos nítida do que aquela posicionada mais próxima. O olho esquerdo que enfrenta a câmera sem medo e a expressão intrigada que a espreita ao fundo da imagem são suficientes para sugerir emoções diferentes: a força e a singeleza, a determinação e a timidez. Um olhar que fita algo fora da cena pode sugerir que uma situação desconhecida esteja se desenvolvendo além do alcance da objetiva. Em contrapartida, um olhar que procura a câmera conversa com quem observa, formando uma relação que não é mais uni, mas sim, bidirecional. Esses detalhes instigam o espectador a criar sua própria versão da história, uma vez que a narrativa não está completa. Ora, muito mais que as personagens assoladas pela opressão masculina em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) ou ridicularizadas desdenhosamente em *Os Sertões* (1902), o desafio contido na busca voluntária pela lente da fotógrafa, acrescenta às meninas retratadas um componente de coragem, questionamento e iniciativa que faz lembrar a tenacidade da mulher sertaneja construída por Rachel de Queiroz. Assim como na peça de 1953, a pequena sertaneja em primeiro plano parece recusar a passividade e

provocar o espectador tal qual o fez Maria de Deá ao dizer ao sapateiro "Você está é com medo! Medroso!" (QUEIROZ, 2005, p. 12).

Figura 13

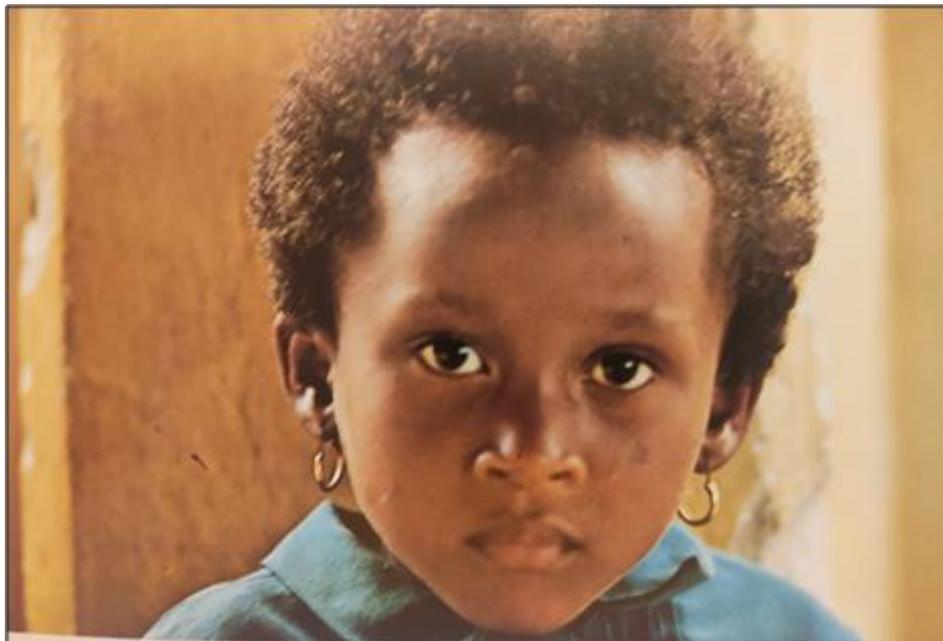


Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 125).

É interessante observar que em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) quase não há crianças, independente do gênero. Existem mães, porém, não filhos. Os personagens centrais em sua quase totalidade nascem adultos no interior da narrativa, o acesso ao passado de suas trajetórias tem um claro limite na vida adulta ou madura. Quando atravessam uma ou outra passagem da trama, sobretudo, nos momentos finais, após as investidas derradeiras do exército republicano contra Canudos, remetem às representações euclidianas de miséria, esqualidez e sofrimento. Aparentemente, para Vargas Llosa não há espaço para a infância no sertão. Maureen Bisilliat, pelo contrário, elege este recorte temático como um dos pontos altos de sua seleção de imagens. Meninos e meninas povoam as páginas de *Sertões: Luz & Trevas* (1982), integrados às atividades da casa, brincando nas festividades religiosas, bem vestidos e saudáveis nos colos de mães orgulhosas, dinâmicas estas que fornecem ao espectador um conjunto de referências bastante divergente do senso comum e possibilitam interpretações menos contaminadas

pelos estereótipos fixados sobre aquela região. A criança na fotografia da figura 14, por exemplo, ao contrário da anterior, ocupa todo o campo visual. Seus olhos são os elementos que mais se sobressaem e ganham grande destaque na composição, pois ocupam uma posição central, tornando-se o ponto principal de convergência da perspectiva. As retas traçadas de extremidade a extremidade se cruzam exatamente na porção medial da foto, dirigindo o olhar de quem observa para os olhos da figura solitária. Assim como as personagens da captura anterior, a menina tem as orelhas adornadas com brincos dourados e ostenta uma peça de vestuário na corda verde-esmeralda. A luz atinge seu rosto de cima para baixo e do lado direito, e a baixa profundidade de campo confere boa nitidez em relação ao background, mais embaçado. Essa é uma das estratégias mais comuns para a produção de retratos, pois descola a personagem do plano de fundo, conferindo-lhe o foco e o protagonismo que merecem. A escolha de Maureen Bisilliat, em adotar um enquadramento mais ortodoxo, mostra sua intenção de concentrar todas as atenções sobre essa menina que projeta sua presença massiva de forma silenciosa. Sua expressão facial, de certo modo, solene, não indica um comportamento efusivo que se espera encontrar em fotografias de crianças, mas apenas transmite uma emoção que pode ser traduzida como um simples interesse inocente misturado a uma dose de curiosidade infantil. Entende-se que a infância sertaneja é naturalizada pela fotógrafa. Não se trata, portanto, do episódio inicial que irá inaugurar um futuro de inevitáveis dificuldades e aflições. Retratar uma criança negra, adornada, expressiva e que busca o olhar de quem a observa é também uma reivindicação da existência negada em outras representações que se debruçaram sobre este contexto.

Figura 14



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 123).

Um enquadramento semelhante ao anterior pode ser encontrado na figura 15, porém, a reação da personagem retratada é bem diferente. Em substituição à desconfiança, observa-se uma relação de maior simpatia e, possivelmente, intimidade na relação que se estabelece entre o sujeito e a lente da câmera e, conseqüentemente, com o fotógrafo. O professor e teórico da fotografia, o francês André Rouillé, afirma que fotografar e dialogar são dois processos convergentes, em que se constroem proximidades e trocas que excedem as diferenças, processo em que se alimenta o respeito e a consciência sobre o *Outro*³⁷ (Rouillé, 2009, p.432). Esta seja talvez a principal característica que separa a produção de Maureen Bisilliat de seus dois interlocutores no presente trabalho. Ao estabelecer uma relação de respeito mútuo e de cumplicidade com as mulheres que fotografou, a artista não deixa dúvida quanto à sua ruptura em relação ao paradigma de representação euclidiano. Bisilliat não se limita a integrar estas mulheres ao conjunto de sua

³⁷ No texto, André Rouillé diferencia o conceito de “Outro”, iniciado com letra maiúscula, dos demais usos da palavra em diferentes circunstâncias. Rouillé define o Outro como o sujeito com quem se estabelece um diálogo. O Outro não é apenas o objeto estático e inerte que se rende a ação da câmera que captura seu reflexo e o imortaliza em um papel fotográfico. O Outro é aquele com quem se promove uma troca, que possui uma história, autonomia e liberdade. O pesquisador identifica justamente nessa mudança de paradigma a chegada de uma nova fase na dinâmica que conduz a fotografia da rigorosa noção de documento à expressão.

narrativa, como o fez Mario Vargas Llosa. Em um movimento quase etnográfico, ela imerge nas sociabilidades de suas personagens e constrói junto a elas a história que quer(em) contar. A pessoa deste retrato também mira diretamente a câmera enquanto seus lábios exibem um sorriso tímido. O disparo do obturador parece tê-la surpreendido no meio do movimento de levar o cigarro à boca, pois dois dedos de sua mão esquerda, mesmo cortada pelo enquadramento, aparecem na porção inferior da imagem. Sua postura é relaxada e mostra receptividade, apesar de contida. O rosto da personagem, aparentemente uma adolescente, recebe uma luz indireta, fator que lhe acentua a testa lisa e a maçã do rosto bem demarcada. A atmosfera do ambiente denota um clima quente, árido: a cor da pele, da parede, a densidade dos grãos do filme fotográfico e a intensidade luminosa, ainda que suave, reforçam tal sensação. Todos esses elementos conjugados ajudam a criar a miríade de signos que a artista injetou em sua obra e que dão significado às escolhas estéticas de seus retratos, mais abertas a sensações e interpretações. O espectador parece ser convidado a imaginar-se no polo oposto daquele cômodo, inserido, quem sabe, numa conversa descontraída com os demais presentes e gozando da intimidade conquistada pela fotógrafa, mas compartilhada com seu público.

Figura 15



Fonte: BISILLIAT, Maureen (1982, p. 122).

Por fim, na imagem da figura 16, acontece o oposto das fotografias imediatamente anteriores: nessa, o rosto que encara está comprometido pela baixa profundidade de campo. Trata-se de duas mulheres em planos diferentes: aquela que está de perfil ignora o espectador que a observa; a outra, o mira atentamente. Novamente, Maureen Bisilliat inverte a disposição dos pontos de destaque da imagem, sugerindo novas camadas de significados, ocupando todos os espaços disponíveis no cenário delimitado pelo enquadramento. É curioso destacar a intencionalidade de Bisilliat em, mesmo quando parece difícil, preservar e buscar os olhos das personagens, como se tentasse traçar linhas de reconhecimento mútuo entre o componente ótico da câmera e o componente ótico da visão humana. Em sua obra *O Ato Fotográfico* (1993), Philippe Dubois já definia o olho como “o órgão fotográfico”, aludindo às experiências relatadas por Descartes que comparava o mecanismo de funcionamento do olho com a câmera obscura, ancestral das câmeras fotográficas. “[...] o olho ‘fotografa’ o real decerto, mas é a fotografia que revela a imagem do olho. Efeito de tomada dupla: surpresa, tomada” (DUBOIS, 1993, p.233). A essa tomada dupla, a qual se refere o autor, se junta o próprio espectador que não encontra outra alternativa senão encarar os olhos que o fuzilam, ainda que sob o véu do desfoque.

Figura 16



BISILLIAT, Maureen (1982, p. 129).

Os retratos fotográficos de Bisilliat conversam com o espectador. As mulheres-personagens não são apenas objetos, mas sujeitos que esperam a sua chance de atuar como protagonistas e poderem contar suas próprias histórias. Algo inimaginável em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981). Nessa dimensão, a ação consciente do fotógrafo tem papel preponderante na construção do diálogo que se estabelece entre os vários elementos que compõem uma fotografia, inclusive naqueles que dizem respeito ao sujeito que observa. John Berger, crítico e escritor inglês, salienta que as intervenções do fotógrafo profissional são intencionais, pois cabe a ele identificar um instante que seja suficientemente persuasivo a ponto de o público conseguir se interessar e traçar, mesmo que hipoteticamente, um passado e um futuro às personagens retratadas.

A sagacidade do fotógrafo, ou sua empatia com o tema, define para ele o que é apropriado. Mas, diferentemente de um contador de histórias, ou um pintor, ou um ator, o fotógrafo só faz, em qualquer fotografia, uma única escolha essencial: a escolha do instante a ser flagrado (BERGER, 2017, p.91).

Um retrato fotográfico não é somente um recorte temporal, mas uma escolha representativa. O rosto retratado conta uma história que está nos gestos, nos risos, no olhar perdido ou naquele que mira a câmera, nas rugas, nas nuances que fotógrafos como Maureen Bisilliat conseguem pinçar, organizar e atribuir um lugar de destaque. É neste sentido, que as mulheres de sua obra dispensam palavras para anunciar sentimentos, vontades, coragem, curiosidade ou estranhamento, ao mesmo tempo em que estabelecem um diálogo direto com aqueles que as observam. Historicamente reduzidas à sua religião, determinadas pelo cientificismo e pela medicina, ignoradas pela imprensa e pela literatura, estas personagens encontram em *Sertões: Luz e Trevas* (1982) uma possibilidade de expressão apenas insinuada na obra de Mario Vargas Llosa.

5 CONCLUSÃO

Figura 177 - 400 jagunços prisioneiros



Fonte: BARROS, Flávio de (1897). Acervo do Arquivo Histórico do Museu da República.

A fotografia acima, intitulada *400 jagunços prisioneiros*, destoa radicalmente do conjunto dos setenta registros captados por Flávio de Barros em sua tarefa de documentar em forma de imagens os momentos derradeiros da tragédia de Canudos. Diferente das cenas de guerra deliberadamente recriadas pelo fotógrafo, como aponta Sérgio Burgi (2005), ou mesmo dos registros de caráter oficial, nos quais o exército republicano é representado de maneira altiva e imponente, a imagem, ainda hoje altamente reproduzida nos livros didáticos e materiais jornalísticos que tratam do assunto, imortalizou a aparência maltrapilha e quase cadavérica dos últimos remanescentes do arraial sertanejo no exato momento de suas rendições. É possível supor que Euclides da Cunha tenha estado diante do mesmo cenário capturado pela câmera de Flávio de Barros (ou, ao menos, diante de uma circunstância muito semelhante), haja vista que, próximo às páginas finais de sua obra, o jornalista e escritor brasileiro demonstrou perplexidade e certa empatia

frente ao “abatimento completo e a espantosa magreza de seiscentas prisioneiras” (CUNHA, 2003, p. 481). A suposição mostra-se ainda mais verossímil quando percebemos que, não respeitando o título atribuído pelo próprio fotógrafo, nas primeiras edições de *Os Sertões* (1902), publicadas enquanto Euclides da Cunha ainda estava vivo, a foto em questão aparece renomeada sob a designação de “As prisioneiras”. A intervenção do escritor não parece ter sido operada por mera casualidade.

Se, como propomos neste trabalho, *Os Sertões* (1902) instituiu uma estrutura de relativização, silenciamento e depreciação a respeito da presença de mulheres em Canudos, seja pelas parcas representações de suas ações e trajetórias no interior da narrativa ou pela caracterização objetificada e desumanizada de seus corpos e de suas emoções, as cenas finais do conflito, no entanto, parecem ter forçado o autor a reconhecer aquilo que os documentos oficiais já determinavam. As sertanejas não apenas habitaram massivamente a comunidade canudense, contribuindo para sua construção e consolidação enquanto um modelo de vida alternativo à lógica republicana, como também lutaram em sua defesa e resistiram para que, mesmo quando feitas prisioneiras, buscassem com o olhar as lentes fotográficas que seriam, por fim, testemunhas incontestáveis de suas existências nos meandros daquela história até então contada de maneira incompleta. E foram justamente nestas fissuras de possibilidades, historicamente escrutinadas e reivindicadas pelas mulheres, que as sertanejas brasileiras encontraram também outras formas de desestabilizar a pedagogia narrativa tradicional (BHABHA, 1998) a respeito do sertão brasileiro, desafiando paradigmas de exclusão para exibir sua força e sua potência nos mais variados suportes de representação: teatro, cinema, música e, claro, na literatura e na fotografia.

Tanto *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), quanto *Sertões: Luz e Trevas* (1982), a despeito de terem sido produzidos à mesma época, lidaram com o modelo de interpretação euclidiano a respeito do gênero feminino de formas bastante particulares, mas, sobretudo, distintas. Ainda que a estrutura e a organização formal de sua obra façam alusão direta e objetiva ao livro de Euclides da Cunha, Maureen Bisilliat traz este referencial à tona, não a título de reverência, senão como um desafio a este clássico, que se evidencia gradativamente a cada fotografia contraposta aos recortes selecionados de *Os Sertões* (1902). Aos trechos que caracterizam as sertanejas como possuidoras de “faces murchas de velhas”, das

quais os cabelos “embaralhavam-se, sem uma fita, sem um grampo, sem uma flor” (CUNHA, 1902 *apud* BISILLIAT, 1982, p. 78), a fotógrafa anglo-brasileira contrasta nas páginas seguintes, a sertaneja que ostenta no topo da cabeça, não apenas uma flor, como sugere Euclides da Cunha, mas um cesto repleto de flores coloridas (Figura 7). Do mesmo modo, aquelas que o escritor introduz como mulheres vestidas pela “monotonia das vestes encardidas quase reduzidas a saias e camisas estraçoadas deixando expostos os peitos cobertos de rosários” (CUNHA, 1902 *apud* BISILLIAT, 1982, p. 79), Maureen Bisilliat apresenta como um conjunto de sertanejas de vestidos azuis, ornamentadas de brincos, anéis e chapéus, que nada lembram o desmazelo e a displicência narrados em *Os Sertões* (1902). Este movimento se repete e se intensifica em toda a obra. Neste sentido, *Sertões: Luz e Trevas* (1902) se configura como uma réplica responsiva que ultrapassa a enunciação inicial da qual é derivada (BAKHTIN, 1992), questionando seus pressupostos e dialogando com as demandas teóricas e estilísticas de sua própria época para devolver às mulheres de Canudos, e às sertanejas de maneira geral, a humanidade que lhes fora negada ou ainda a “beleza que Euclides não viu”, como propõe a pesquisadora Camila F. Cabello (2012) ao narrar seu processo de imersão etnográfica nos movimentos sociais de mulheres ainda hoje ativos nas comunidades remanescentes de Canudos na Bahia.

Na coletânea fotográfica de Maureen Bisilliat, a força-ativa da mulher do sertão brasileiro (MOREIRA, 2016) encontra, não apenas brechas, mas vastas paisagens e espaços abertos para performance de uma narrativa mais genuína sobre si próprias. Em contrapartida, em *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) esta dinâmica apresenta-se apenas como uma faísca que, vez ou outra, se acende, contudo não incendeia, nem tampouco ilumina o conjunto da obra. Neste sentido, Mario Vargas Llosa insere as mulheres em seu romance como parte do cenário e da cultura sertaneja, cuja presença foi certamente atestada pelo resultado de suas pesquisas bibliográficas, bem como pelas investigações realizadas pelo interior da região nordeste do Brasil nos anos que precederam a escrita da obra. O autor, que nutre profunda admiração e respeito por Euclides da Cunha enquanto intérprete da história nacional e considera *Os Sertões* (1902) como o mais completo manual para a compreensão da América Latina (VARGAS LLOSA, 1986 *apud* SETTI, 1986, p. 39), ousou desafiar seu mestre abordando episódios de Canudos sob a perspectiva de diferentes mulheres: esposas, religiosas, trabalhadoras, andarilhas e aristocratas,

todas elas integradas ao panorama maior da história de múltiplos fanatismos que Vargas Llosa tentou contar. No entanto, se diante da fotografia de Flavio de Barros, Euclides da Cunha pareceu admitir a possibilidade da (re) existência negada às sertanejas canudenses ao longo das mais de 600 páginas de *Os Sertões* (1902), décadas depois em um contexto bastante diverso, no qual o sertão brasileiro e seus personagens já eram objetos de variadas categorias artísticas e os debates acerca das questões de gênero encontravam-se em crescente efervescência, Mario Vargas Llosa se manteve fiel às estruturas narrativas já consolidadas em seus romances anteriores. Deste modo, as mulheres de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) aparecem quase sempre vinculadas às tradicionais imagens de violência sexual, histeria religiosa e submissão às estruturas patriarcais, mesmo quando insinuam uma potencial emancipação.

A despeito dos suportes utilizados na tessitura de suas obras, interpretações tão diversas como as de Maureen Bisilliat e Mario Vargas Llosa, evidenciam o profícuo campo de possibilidades engendrado e constantemente reinventado a respeito do sertão do brasileiro. No campo literário, para além de clássicos como os de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Rachel de Queiroz, fortemente cristalizados no imaginário brasileiro sobre o sertão, e de toda produção posterior produzida em diálogo com o tema na esteira aberta por eles, bem como da poesia cordelista, que já há algumas décadas passa por um processo de descortino e fortalecimento da produção e da representação de mulheres, a literatura brasileira contemporânea, sobretudo no século XXI, tem sido palco de uma renovação cada vez mais representativa no que se refere à atualização dos repertórios socialmente reconhecidos sobre a cultura sertaneja e seus atores, por meio dos quais as questões de gênero ganham especial destaque. Sucessos recentes, tanto na crítica especializada quanto no mercado editorial, as obras da cearense Jarid Arraes e do baiano Itamar Vieira Júnior, por exemplo, conjugam ao cenário e ao cotidiano sertanejo, a performance de mulheres protagonistas, possuidoras de personalidades, trajetórias e vivências singulares, exploradas pelos escritores de maneira sensível e profunda. Em *Redemoinho em dia quente* (2019), vencedor do Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA, Arraes mistura crítica social a aspectos da literatura fantástica para, em 30 contos de temáticas variadas, contar a história de diferentes mulheres da região do Cariri, no interior do Ceará. Vieira Júnior, por sua vez, desenvolve em *Torto Arado* (2019), obra ganhadora do

Prêmio Jabuti no ano de 2020, a narrativa das irmãs Bibiana e Belonísia, marcadas por um trauma causado por um acidente durante a infância que viria a impactar as formas de se comunicarem com o mundo. A história destas protagonistas é atravessada pela memória, pelas desigualdades e pelas lutas sociais e de gênero, além de evocar as resistências ancestrais dos povos remanescentes de quilombos no sertão do estado da Bahia. Às obras de Jarid Arraes e Itamar Vieira Júnior, podemos acrescentar ainda a produção de outros importantes nomes da literatura brasileira recente, tais como Maria Valeria Rezende, Ronaldo Correia de Brito, Francisco J. C. Dantas e Raimundo Carrero, que têm gradativamente diversificado as abordagens sobre o sertão, distanciando-se dos modelos e paradigmas tradicionais sobre este território e sua cultura sem, no entanto, deixar de dialogar e confrontar as narrativas essencialistas que, por muito tempo, determinaram e limitaram este campo temático.

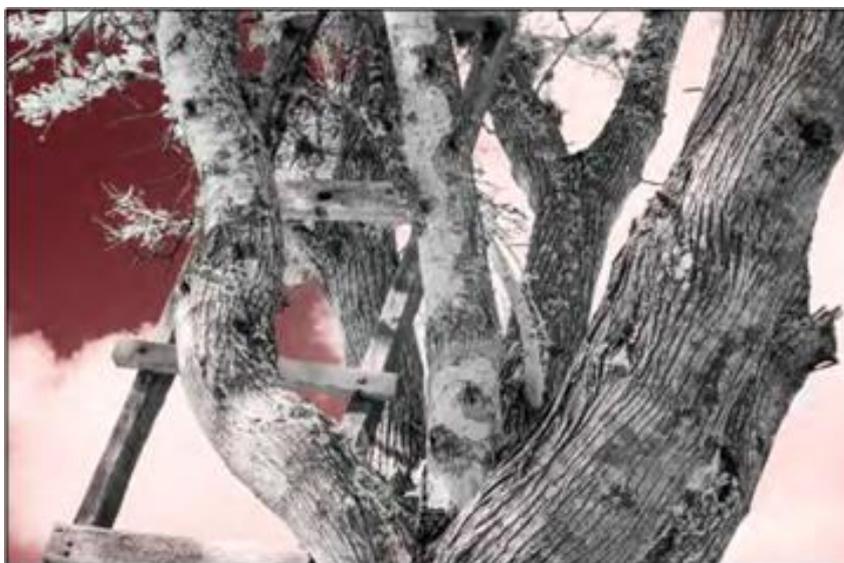
Também a fotografia ambientada no contexto sertanejo brasileiro não deixou de ser produzida e ressignificada nas últimas décadas, incluindo além do aprofundamento de tópicos historicamente representados em forma de imagens, a ampliação do olhar no sentido de captar um sertão que não está parado no tempo, mas em constante transformação. Palco de tensões entre campo e cidade, entre uma herança rural e um presente globalizado, os registros das fotógrafas Ana Lira e Marina Feldhues, compilados junto ao trabalho de outros profissionais na obra *Sobre Fotografia e Sertão* (2019), de organização do coletivo cultural recifense *Casa de Máquinas*, são exemplos interessantes das possibilidades ensejadas pela junção de perspectivas mais modernas sobre o universo sertanejo e as novas técnicas fotográficas digitais.

Figura 188



Fonte: LIRA, Ana. In: LEITÃO & FILHO (org.), 2019, p. 63.

Figura 19



Fonte: FELDHUES, Marina. In: LEITÃO & FILHO (org.), 2019, p. 77.

Dos primeiros relatos de viajantes ainda durante o período colonial, passando pela literatura romântica e, anos depois, pela literatura regionalista da geração de 1930, bem como pela diversificação de abordagens viabilizada ao longo de todo o século XX e estendida na contemporaneidade, além, é claro, da rica produção cultural e artística local que nunca cessou de se reinventar, o sertão brasileiro se

constrói e reconstrói através das múltiplas camadas discursivas procedentes de várias áreas do conhecimento. Este processo profundamente dinâmico permite compreender e questionar as ausências e os silêncios tradicionalmente impostos a muitos dos importantes atores que somaram forças para a construção deste cenário tão rico e instigante, capaz de atrair o interesse de interpretes não só do Brasil, como de boa parte do mundo. É neste sentido que o recorte de gênero constitui mais uma das muitas facetas do caleidoscópio sociocultural sertanejo, no qual as obras de Mario Vargas Llosa e Maureen Bisilliat contribuem para que se possa visualizar algumas das permanências e também das transgressões operadas em relação às narrativas pioneiras, evidenciando também a atualidade do tema que há muitas décadas povoa o imaginário brasileiro.

O tema é atual também, porque falar de sertão e de Canudos é, sobretudo, falar de luta pela terra. O Brasil é, ainda hoje, um dos países com maior concentração latifundiária no mundo, apresentando números que se assemelham ao modelo de exploração agrário colonial e escravocrata. Em contraste com os vastos territórios dominados pelo agronegócio e sua produção baseada na monocultura e regada a agrotóxicos, temos um cenário devastador de desigualdades sociais estruturalmente mantidas através das muitas dificuldades de acesso à terra e aos recursos agrícolas para a esmagadora maioria da população rural, fato que está diretamente associado à situação de extrema pobreza em se encontram milhões de cidadãos e cidadãs brasileiros. Assim como há mais de cento e vinte anos, em Canudos, as mulheres estiveram presentes e atuantes na defesa do arraial e do sistema de vivência ali desenvolvido, hoje elas tem assumido cada vez mais protagonismo junto aos movimentos sociais de luta pela terra com vias à implementação de uma reforma agrária que possa, de fato, reorganizar a distribuição fundiária no Brasil.

Canudos configura, portanto, uma chave de interpretação importante no que diz respeito à compreensão das estruturas de exploração sobre as quais nossa nação foi imaginada e erigida. Resultado da ação organizada e autorizada de um Estado elitista, conservador, cruel e preconceituoso, o massacre de Canudos se repete cotidianamente contra as comunidades populares rurais e urbanas que, ao invés de assistência e incentivo, recebem pólvora e sangue. Numa ironia dolorosa, porém reveladora, o nome “favela” tem sua origem em uma planta característica da caatinga canudense e, infelizmente, as coincidências entre estas duas realidades

não cansam de se multiplicar. Do Arraial de Canudos ao Complexo do Alemão, uma dívida e uma ferida seguem abertas na história do país, que trata como inimigos e inimigas da ordem àqueles que, sobrevivendo às margens, ousam perturbar as formas hegemônicas de poder e submissão.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINETI, Kaique. **Outros grandes sertões**: cruzamentos entre sertão literário, nação brasileira e fotografia documental. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ALMEIDA, Ana Maria Araujo de. **Um “mestiço irrecusável”**: Tito Lívio de Castro e o pensamento cientificista no Brasil do século XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ALMEIDA, et al (org). **De sertões, desertos e espaços incivilizados**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2001.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- AMARAL, Ricardo Ferreira do. **A reinvenção da pátria**: a identidade nacional em Os sertões e Macunaíma. Ijuí: Unijuí, 2004.
- ANCHIETA, Isabelle. Mulher: uma "classe desprivilegiada em alta conta". **Plural**. São Paulo, v. 18, p. 99-109, abr., 2011.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A fotografia de guerra e o episódio de Canudos ou a como alvo. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de fotografia brasileira**: Canudos. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.
- ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- AZPEITIA, Juan Ignacio. **Espelhos de Canudos na guerra de Vargas Llosa**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 123 f, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Ed. Taurus, 1989.

BALDUSSI, Rosa Boldori de. **Vargas Llosa: un narrador y sus demonios**. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. Raça e mestiçagem nas revistas do IHGB: os temores e as esperanças. **Intellèctus**, ano. 15, n.02, 2016, p.186-204.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARTELT, Dawid Danilo. Palavras secas: o discurso sobre o sertão. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. **Cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLIN, Greicy Pinto. Machado de Assis e o "Instinto de nacionalidade": O nacionalismo romântico sob suspeita. **Revista Versalete**. Curitiba, vol.2, n.2, p. 216-228, jan., 2014.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. Rio de Janeiro: Contexto, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BISILLIAT, Maureen. **Fotografias**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BISILLIAT, Maureen. **Sertões, luz e trevas**. São Paulo: Rhodia, 1982.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **La identidad y la representación**: Elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. Revista Ciencias humanas y de la conducta, v.03, n.01, mar. 1996.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRITO, Ronado Correia de. Como Euclides da Cunha criou o mito do sertão em sua obra-prima. **Estadão**. São Paulo, 15. jun. 2019. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,como-euclides-da-cunha-criou-o-mito-do-sertao-em-sua-obra-prima,70002868280> . Acesso em: 19 jun. 2019.

BURGI, Sérgio. **Guerra de Canudos pelo fotógrafo Flavio de Barros**. 2015. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3002> . Acesso em: 27 jan. 2022.

CABELLO, Camila Faustini. **Os Sertões no século XXI: a beleza que Euclides não viu**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Mackenzie, São Paulo, 2016.

CALASANS, José. As Mulheres de Os sertões. 1959. In: FERNANDES, Rinaldo de. **O Clarim e a Oração**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

CALASANS, José. **Canudos não-euclidiano**. 1986. Disponível em: <http://josecalasans.com/downloads/artigos/33.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2018.

CANDIDO, Antônio. **A sociologia no Brasil**. Tempo Social. Vol.18 nº.1 São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/08/117023824-candido-antonio-formacao-da-literatura-brasileira-vol-1-e-2.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2018.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 11ª ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: A educação pela noite e outros ensaios. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARRIZO, Silvina. **Fronteiras da imaginação: Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação**. Niterói: EdUFF, 2001.

CARVALHO, José Murilo. **A construção da ordem: a elite política imperial**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASTANHEIRA, Karla Alves de Araújo França. A construção do sertão e os processos identitários: aproximações teóricas. In: **Anais do III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade**. Campinas, 2012. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/sidis/anaisCASTANHEIRA KARLA ALVES DE ARAUJO FRANCA.pdf> . Acesso em: 15 jan. 2017.

CEIDE, Gloria. La guerra del fin del mundo: aproximación a su estructura y significado. **Revista del Colegio Universitario de Humacao**. Humacao (Puerto Rico), v.10, n.27/28, p.88-92, 1996.

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. **Mito fundador e sociedade autoritária**. 2ª ed. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2001.

CONTI, Mario Sergio. **Quem é Walnice Nogueira Galvão**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1703200205.htm>. Acesso em: 13 mai. 2018.

CORRÊA, Mariza. O sexo da dominação. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n.54, p.43-53, jul., 1999.

COSTA, Adriane Vidal. O boom da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. **Revista Dimensões**. Vitória, n. 29, p.133-164, 2012.

COSTA, Albertina; BARROSO, Carmen e SARTI, Cynthia. Pesquisa sobre Mulher no Brasil: do limbo ao gueto? São Paulo, **Cadernos da Fundação Carlos Chagas**, n. 54, p.5-15, ago., 1985.

COSTA, Frederico Lustosa da. A guerra dos mundos: Euclides e o Conselheiro em Canudos. In: ALMEIDA, et al (org). **De sertões, desertos e espaços incivilizados**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2001.

COSTA, Jean Henrique. Stuart Hall e o modelo "encoding and decoding": por uma compreensão plural da recepção. **Revista Espaço Acadêmico. Maringá**, v.12, n.136, p. 111-121, set., 2012.

COSTA, Maria M. S. & SACRAMENTO, Sandra M. P. Sinhá Vitória e os desafios de uma mulher nordestina. **Revista Língua & Literatura**. Porto Alegre, v.14, n.22, p.60-87, ago. 2012. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/download/321/733>. Acesso em: 25 jan. 2018.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CUNHA, Luiz Manoel Castro da. **As veredas femininas do "Grande Sertão", de João Guimarães Rosa, na tradução intersemiótica fotográfica de Maureen Bisilliat**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 227 f, 2014.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Os Sertões: a nação ficcionalizada. **Revista brasileira de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v.5, p.331-242, out. 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@I revue d'études ibériques et ibéro-américaines**. Paris, n. 2, p.13-18, 2012.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo**: Sociedade e cultura no início da França Moderna. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

DEBS, Sylvie, **Os Mitos do sertão**: emergência de uma identidade nacional. 2ª ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DEL CASTILLO, Miguel. Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat. **Studium40**. Campinas, 2018. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/40/06/index.html> . Acesso em: 04 jan. 2019.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIAS, Maria Odila Silva. A interiorização da metrópole. In: MOTA, Carlos G. (org). **1822: dimensões**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DINES, Yara Schreiber. As mulheres caranguejeiras e o sertão de Guimarães Rosa pelas lentes de Maureen Bisilliat. **Revista Zum (IMS)**. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/caranguejeiras-vaqueiros-maureen/> . Acesso em: 13 dez. 2019.

DÖLL, Karine Mathias. **Gatilho-Literatura**: as narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 123 f, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, Política, identidades**: ensaios. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DUBOIS, PHILIPPE. **O Ato Fotográfico**. E outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Vol. 4. São Paulo: Edições Afrontamento, 1994.

FABRI, Hécio & FISCHER, Sandra. Os “freak shows” e os espetáculos dos corpos monstruosos na gênese da indústria cinematográfica. In: **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba, p. 1-15, set. 2017.

FABRIS, A. & COSTA, C. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FERNANDES, Rinaldo de. **Vargas Llosa**: Um prêmio Nobel em Canudos. Ensaio de literatura brasileira e hispano-americana. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

FERNANDES, Rinaldo N. **Mundo múltiplo**: uma análise do romance histórico “La guerra del fin del mundo”, de Mario Vargas Llosa, 2002. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – UNICAMP, Campinas, 2002.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Presença das mulheres em Canudos. In: FERNANDES, Rinaldo de. **O clarim e a oração**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

FILHO, Antônio Gonçalves. **Olhar de "cigana irlandesa"**. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/noticias/geral,olhar-de-cigana-irlandesa,517466>>. Acesso em 25 de abr. de 2019.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. **BAKHTINIANA**, São Paulo, v.1, n.1, p.115-126, 2009.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FONSECA, Cláudia. Concepções de família e práticas de intervenção: uma contribuição antropológica. **Saúde e Sociedade**. São Paulo, v.14, n.2, p. 50-59, mai. 2005.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1961.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Euclides da Cunha, precursor. **Revista USP**. São Paulo, n.82, p.46-53, ago. 2009.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GUMBRECHT, H. Minimizar identidades. In: JOBIM, (org). **Literatura e identidades**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

GUTIÉRREZ, Angela. Euclides segundo Vargas Llosa. **Revista Tensões Mundiais**, 2009. Disponível em: <https://doczz.com.br/doc/145647/euclides-segundo-vargas-llosa---tens%C3%B5es-mundiais---world-...> . Acesso em: 19 jun. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HEDGECOE, John. **Novo Manual de Fotografia**. São Paulo: Senac, 2005.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A produção em massa de tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JANKU, Zuzana. **Los personajes femininos en la obra de Mario Vargas Llosa: Pantaleón y las visitadoras, La tía Julia y el escritor, Travesuras de la niña mala**. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Universidade Masaryk. Brno (República Tcheca), 83 f, 2008.

JOACHIMSTHALER, Jurgen. A literalização da região e a regionalização da literatura. In: PELINSER, André Tessaro. **O espaço regional na literatura brasileira: um problema de fronteiras**. Travessias Interativas, v.8, n.2, 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Ed. 70, 1994.

KOBYTECKA, Ewa. Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes. **Revista Hipertexto**. Valladolid, pp.50-64, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRISTAL, Efraín. **Tempetation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa**. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elias. José. **Giro lingüístico e historia intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

LEITÃO, Juliana & FILHO, Milva (org.). **Sobre fotografia e sertão**. Recife: FacForm, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LUKÁCS, George. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão Especular**. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAIA, Cláudia J. Gênero e nação: reflexões a partir da literatura e da crítica feminista. **Iberic@l revue d'études ibériques et ibéro-américaines**. Paris, n. 6, p.131-142, 2014.

MARTINS, Paulo Emílio Matos. **A reinvenção do sertão**: organização social e governança do Bello Monte (1893-1897). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

MARTINS, Willian Mendes. A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács. **Revista iniciação científica da FFC**. Marília, v.8, n.3, p. 263-273, 2008.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O Tempo Saquarema**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. **O cão sem plumas** (fotos de Maureen Bisilliat). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: MIGNOLO, Walter (Org.) **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MONIZ, Edmundo. **Canudos**: a luta pela terra. São Paulo: Global, 2001.

MONIZ, Edmundo. **Canudos**: o suicídio literário de Vargas Llosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

MONTENEGRO, Patrícia. La relatividad de perspectivas en La guerra del fin del mundo. **Revista de Crítica Literária Latinoamérica**. Lima, n.20, p.311-324, 1984.

MONTERROSO, Augusto. **La palavra magica**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2003.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Sob a luz de Lampião**: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas. Salvador: EDUNEB, 2016.

MUÑOZ, Elena Guichot. El teatro vargallosiano de los ochenta: la mujer entre la tinta y la sangre. **Revista chilena de literatura**. Santiago, n.80, p.29-50, nov. 2011.

MUZART, Zahidé L. (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

NASCIMENTO, Ana Luiz Tinoco. "**Cultura do estupro**" e a culpabilização da vítima ou o Arquétipo da Condessa Szemioth. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Coimbra, 131 f, 2017.

NASCIMENTO, Luciana Marino do. Imagens de senhoras: um olhar sobre a representação feminina na poesia de Cesário Verde. **Anais da Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE**. Fortaleza, 2003. Disponível em: http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne2002/artigos/08_teor%C3%80a_literaria/artigo03.pdf . Acesso em: 21 jan. 2021.

NETO, Simeão Pereira. **O mito do bom selvagem no romance O Guarani**. Disponível em: <http://www.cpgls.pucgoias.edu.br/7mostra/Artigos/HUMANAS%20>. Acesso em: 04 mar. 2018.

OLIVEIRA, Daniela Barbosa de. Como se faz uma revolução? Breve análise das prédicas de Antônio Conselheiro sob a ótica dos Estudos Culturais. **Anais do II Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos do Oitocentos**. Juiz de Fora. 2017. Disponível em: https://www.seo.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=403 . Acesso em: 13 dez. 2018.

OLIVEIRA, Daniela Barbosa de. **Entre o Cão e o Cordeiro: A Guerra do Fim do Mundo** Carnavaliza os Fanatismos de Canudos. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 118f, 2012.

OLIVEIRA, Wálney da Costa. "**Sertão Virado do Averso**": A República na região de Canudos. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2000.

ORTIZ, Renato. O Guarani: um mito de fundação da brasilidade. In: **Ciência e cultura**, n.40, mar., 1988.

PADILLA, Heberto. Fuera del Juego (1968). Disponível em: <https://www.literatura.us/padilla/fuera.html> . Acesso em: 14 fev. 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PIZARRO, Ana. Áreas Culturais na modernidade tardia. In: ABDALA JÚNIOR (org.). **Margens da Cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo com crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PRIORE, Mary Del. **A mulher na história do Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 1994.

PRIORE, Mary Del. Imagens da terra fêmea: a América e suas mulheres. In: VAINFAS, Ronaldo (org.) **A América em tempo de conquista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

QUEIROZ, Rachel de. **Lampião/ A beata Maria do Egito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

RAMA, Ángel. La guerra del fin del mundo: una obra maestra del fanatismo artístico. **Crítica literaria y utopía en América**. Biblioteca Ayacucho. Caracas, p.8-17, 1982.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

REGO, Djair Teófilo. **Polifonia, dialogismo e procedimentos transtextuais na leitura do romance La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa**: Pródromos e epígonos. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 222 f, 2008.

REIS, Ricardo. Cânon. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICH, Adrienne. **Que tempos são estes**. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2018.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista Letras**. Curitiba, n.41-42, p.207-220, 1993.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**. Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014.

SCHAFER, Fabio Mauricio. **Imagens e identidades em Os sertões, de Euclides da Cunha, e Guerra de Canudos**, de Sérgio Rezende. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Paraná.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

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, 1989.

SILVA, C. A. C.; LEITE, M. E. Íntimo e distante: o Nordeste de Maureen Bisilliat. **Comunicação & Informação**, v. 17, n. 1, p. 36-48, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/28400/18383>. Acesso em: 04 dez. 2019.

SILVA, Cláudio Antônio Santos da. **O Guerreiro alagoano: corpo e pedagogia multirreferencial**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 162 f, 2015.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de Casamento no Brasil Colonial**. São Paulo: EDUSP 1984.

SILVEIRA, Luciana Martha. A fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural. **Revista tecnologia e sociedade**. Curitiba, n.01, out., 2005.

SILVEIRA, Paulo Antonio. **Página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: UFRGS, 2001

SLENES, Robert Wayne. **Na senzala, uma flor – esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SOARES, Maria T. G. F.; FEITOSA, Márcia M. M.; FERREIRA JÚNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.6, n.3, mar. 2018.

SOHIET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TEIXEIRA, Átila Silva Arruda. Os Sertões, de Euclides da Cunha: Marco inicial das ciências sociais e da literatura brasileira no século XX. **Temporis**, v.16, n.1, jan./jun., 2016.

TEIXEIRA, Evandro. **Canudos 100 anos**. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

TRAVASSOS, Lorena. A Mulher brasileira: da fotografia colonial à fotografia portuguesa contemporânea. **Comunicação e Sociedade**. São Paulo, v. 32, p. 147-168, 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário amoroso da América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. **La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**. España: Alfaguara, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario. Mario Vargas Llosa: machismo y feminismo. [Entrevista concedida a] Plinio Apuleyo Mendoza. **Revista Triunfo**. Santiago, p. 28-29, 1974. Disponível em: <https://gredos.usal.es/handle/10366/60411>. Acesso em: 09 nov. 2020.

VARGAS LLOSA, Mario. O pênis ou a vida. **El País**. São Paulo, fev. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/06/mais!5.html>. Acesso em: 23 nov. 2020.

VARGAS LLOSA, Mario. **Pantaleão e as visitadoras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. **Sabres e Utopias: visões da América Latina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. Genealogia das imagens do Sertão Nordeste no cinema brasileiro: uma breve história. **ComSertões - Revista de Comunicação e Cultura do Semiárido**. Salvador, v. 01, p. 121-134, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/comsertoes/article/view/4294/2690> . Acesso em: 21 dez. 2021.

VENTURA, Roberto. **Euclides da Cunha, esboço biográfico**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VENTURELLI, Paulo César. O romance como arena polifônica. **IHU on-line**. São Leopoldo, 2006. Disponível em: www.unisinus.br/ihu . Acesso em: 28 jan. 2021.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

WEATHERFORD, Douglas. Galileo Gall as Archive in Vargas Llosa's La guerra del fin del mundo. **Confluencia** (revista hispánica de cultura y literatura). Colorado, v.12, n.2, p.149-159, 1997.

WEHLING, Arno. As origens do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro in: **RIHGB**, Rio de Janeiro, 1983. Disponível em:

<https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/artigos-de-periodicos/item/75533-as-origens-do-instituto-hist%C3%B3rico-e-geogr%C3%A1fico-brasileiro.html>. Acesso em: 27 fev. 2018.

ZARATTINI, Mônica. Verdade e realidade: Uma reflexão sobre a ontologia da imagem fotográfica. In: **Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em**

Comunicação e Imagem. Londrina, 2014. Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/VERDADE%20E%20REALIDADE%20UMA%20REFLEXAO%20SOBRE.pdf> . Acesso em: 06 fev. 2018.

ANEXO A - Mapeamento das menções ao gênero feminino em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha

Termo	Trecho e página	Teor da menção
1. Mulheres	"Achava conveniente que lhe enviassem órfãs, ou mesmo mulheres "que fossem erradas, que todas achariam maridos, por ser a terra larga e grossa" (p. 94).	Objetificação
2. Mulheres	"Ora, aqueles agitados saíram certo dia, repentinamente, da matriz do Crato, dispersos, em desalinho — mulheres em prantos, homens apreensivos, crianças trementes — em procura dos flagícios duramente impostos" (p.143).	Generalização
3. Mulher	"A mulher foi a sobrecarga adicionada à tremenda tara hereditária, que desequilibraria uma vida iniciada sob os melhores auspícios" (p. 153).	Pejorativo/ inferiorização
4. Mulher	"Foge-lhe a mulher, em Ipu, raptada por um policial. Foi o desfecho. Fulminado de vergonha, o infeliz procura o recesso dos sertões, paragens desconhecidas, onde lhe não saibam o nome; o abrigo da absoluta obscuridade" (p. 154)	Objetificação
5. Mulher	"Esboça uma moral que é a tradução justalinear de Montano: a castidade exagerada ao máximo horror pela mulher, contrastando com a licença absoluta para o amor livre, atingindo quase à extinção do casamento" (p. 161)	Objetificação
6. Mulher/ Beata	"Nunca mais olhou para uma mulher. Falava de costas mesmo às beatas velhas, feitas para amansarem sátiros" (p. 161).	Pejorativo
7. Mulheres	"Ali permaneciam, inofensivos porque eram inválidos, os seus melhores crentes: mulheres, crianças, velhos alquebrados, doentes inúteis" (p. 182).	Pejorativo
8. Mulheres	"Devia ser como foi. Devia surgir, mole, formidável e bruta, da extrema fraqueza humana, alteada pelos músculos gastos dos velhos, pelos braços débeis das mulheres e das crianças" (p. 184).	Pejorativo
9. Mulheres	"Apertando ao peito as imagens babujadas de saliva, mulheres alucinadas tombavam escabujando nas contorções violentas da histeria, crianças assustadiças desandavam em choros" (p. 190).	Pejorativo/ histeria
10. Mulheres	"(...) e no relatório alarmante a propósito escrito por frei João Evangelista afirmara o missionário a existência, em Canudos — excluídas as mulheres, as crianças, os velhos e os enfermos — de mil homens, mil homens robustos e destemerosos" (p. 209).	Diminuição/ exclusão
11. Mulheres	"(...) enquanto as mulheres, em desalinho, em gritos, soluçando, clamando, numa algazarra indefinível, mas ainda fascinadas, agitando os relicários, rezando, se agrupavam à porta do santuário implorando a presença do evangelizador" (p. 253).	Pejorativo/ histeria
12. Mulheres	"Cortavam-na os últimos retardatários. Viram-se passar, correndo, carregando ou arrastando pelo braço crianças, as últimas mulheres, na direção da latada, procurando o anteparo dos largos muros da igreja nova" (p. 296).	Fragilidade
13. Mulheres	"Em torno mulheres desatinadas disparavam em choros, e rolavam pelos cantos" (p. 301).	Pejorativo/ histeria
14. Mulheres	"Os valentes temerários, que apareciam em vários pontos, defendendo os lares, tinham o contrapeso do mulhérico acobardado (...)" (p. 302)	Pejorativo/ inferiorização
15. Mulheres	"E aquela placabilidade extraordinária — ladainhas tristes, em que predominavam, ao invés de brados varonis, vozes de mulheres, surgindo da ruína de um campo de combate" (p. 311).	Fragilidade
16. Mulheres	"No dia 15, como se ideassem atrevida paródia à recente vinda do comboio, foram vistos, em bandos, em que se incluíam mulheres e crianças" (p. 395).	Sarcasmo? / Inferiorização
17. Mulheres	"Soldados possantes, que vinham resfolegando de uma luta de quatro horas, caíram, alguns mortos por mulheres frágeis. Algumas valiam homens" (p. 407).	Surpresa/ fragilidade
18. Velhas	"Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando fúrias, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias" (p. 407).	Pejorativo/ histeria
19. Mulheres/ bruxas	"Algumas mulheres, amantes de soldados, vivandeiras-bruxas, de rosto escaveirado e envelhecido, completavam a ilusão" (p. 423).	Pejorativo/ Objetificação
20. Mulheres	"Os vencidos, varonilmente ladeados de escoltas, eram frágeis: meia dúzia de mulheres tendo ao colo crianças engelhadas como fetos, seguidas dos filhos maiores, de seis a dez anos" (p. 456).	Fragilidade

21. Mulheres	"As mulheres eram, na maioria, repugnantes. Fisionomias ríspidas, de viragos, de olhos zanaças e maus" (p.457).	Pejorativo
22. Mulheres	"Oficiais de todas as graduações e armas; carreiros poentos das viagens longas; soldados arcando sob o equipamento; feridos e convalescentes trôpegos; mulheres maltrapilhas; fornecedores azafamados (...)" (p. 461).	Inferiorização
23. Mulheres	"(...) num ou noutro ponto, mulheres maltrapilhas cosendo tranqüilamente às portas ou passando arcadas sob achas de lenha, completava-se a ilusão" (p. 475).	Pejorativo
24. Mulheres	"Havia mulheres e crianças sobre que rolavam durante três meses massas de ferros e de chamas, e elas punham muitas vezes no fragor das refregas a nota comovedora do pranto" (p. 476).	Fragilidade
25. Mulheres	"Assim, duplamente bloqueados, entre milhares de soldados e milhares de mulheres — entre lamentações e bramidos, entre lágrimas e balas — os rebeldes se renderiam de um momento para outro" (p. 467).	Fragilidade
26. Mulheres	"Por outro lado, escasseavam os mantimentos e acentuava-se cada vez mais o desequilíbrio entre o número de combatentes válidos, continuamente diminuído e o de mulheres, crianças, velhos, aleijados e enfermos, continuamente crescente" (p. 481).	Inferiorização/ fragilidade
27. Mulheres	"Faltavam-lhe as trincheiras-abrigos, que abrolhavam tão numerosas noutros pontos, e, circunstância na emergência desastrosa para os rebeldes, todas as vivendas pelo fato de serem as mais remotas se atestavam de mulheres e crianças" (p. 482).	Indefinido
28. Mulherio	"Como em geral acontecia, os guerrilheiros viram-se tolhidos na balbúrdia do mulherio medroso" (p. 483).	Pejorativo
29. Mulheres	"Pelo rasgão enorme, de alto a baixo aberto, divisava-se uma nesga do arraial — bandos estonteados de mulheres e crianças correndo para o sul, em tumulto, indistintos entre as folhagens secas das latadas" (p. 484).	Pejorativo/ histeria
30. Mulheres	"(...) ao esquadrinhar melhor os casebres conquistados encontrara algumas mulheres e alguns lutadores, feridos" (p. 491).	Contextual/ indefinido
31. Mulheres	"Algumas mulheres fizeram revelações: Vila-Nova seguira, na véspera, para a Várzea da Ema. Sentia-se, já há tempos, fome no arraial, sendo quase todos os mantimentos destinados aos que combatiam; e, revelação mais grave, o Conselheiro não aparecia desde muito" (p. 491).	Contextual/ indefinido
32. Mulheres	"Fizera-se uma concessão ao gênero humano: não se trucidavam mulheres e crianças. Fazia mister, porém, que se não revelassem perigosas" (p. 496).	Inferiorização
33. Mulher/ mameluca	"Foi o caso de uma mameluca quarentona (...) A mulher, porém, desenvolta, enérgica e irritadiça, esprou-se em considerações imprudentes" (p. 496).	Pejorativo/ histeria
34. Mulher	"Aquele mulher, aquele demônio de anáguas, aquela bruxa agourentando a vitória próxima — foi degolada" (p. 496).	Pejorativo
35. Mulheres	"As mulheres, e as crianças, e os velhos, e os enfermos, colaboravam nestes trabalhos brutos" (p. 503).	Fragilidade
36. Mulheres	"Pululavam rosários de toda a espécie, dos mais simples, de contas policrômicas de vidro, aos mais caprichosos, feitos de ouricuris; e, igualmente inúmeras, rocas e fusos, usança avoenga tenazmente conservada, como tantas outras, pelas mulheres sertanejas" (p. 508).	Religiosidade/ elogio às habilidades manuais
37. Mulheres	"Via-se indistinto entre lumaréus um convulsivo pervagar de sombras: mulheres fugindo dos habitáculos em fogo, carregando ou arrastando crianças e entranhando-se, às carreiras, no mais fundo do casario; vultos desorientados, fugindo ao acaso para toda a banda" (p.521).	Fragilidade/ histeria
38. Mulheres	"O Beatinho voltou, passada uma hora, seguido de umas trezentas mulheres e crianças e meia dúzia de velhos, imprestáveis" (p. 527).	Pejorativo
39. Mulheres/ velhas/ moças	"Mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos afastados pelos braços, passando" (p. 528).	Pejorativo
40. Mulheres	"Ademais, não desafiaria a incredulidade do futuro a narrativa de pormenores em que se amstrassem mulheres precipitando-se nas fogueiras dos próprios lares, abraçadas aos filhos pequeninos" (p. 532).	Elogio à maternidade

ANEXO B – Transcrição de áudio

(Entrevista concedida na cidade de Tiradentes- MG, no dia 29 de março de 2019. Duração: 48 min)

Daniela: Eu parto da análise de Euclides da Cunha e *Os Sertões*. Especificamente da constatação de que no *Os Sertões* a abordagem que se faz das mulheres do sertão, na Guerra de Canudos, é uma abordagem muito limitada. Elas quase não são abordadas e quando são abordadas, é muito dentro daquela visão do século XIX...

Maureen: Não podia ser outra...

Daniela: Exatamente. Então qual é a ideia? Ver qual é a percepção desses artistas que olharam para *Os Sertões* no tempo deles. Por exemplo, sua obra que foi construída na década de 1960 e 70, já em uma época em que a percepção da mulher é diferente. Um século depois, como as mulheres sertanejas foram vistas na construção, por exemplo, da sua obra?

Maureen: Sim, porque por exemplo, só vou te dizer. Esse livro tem uma curiosa história. Porque esse livro que agora chama *Sertão: Luz & Trevas*, a ideia era ter uma Introdução de Ariano Suassuna. Eu te contei isso?

Daniela: Não, eu pesquisei (risos).

Maureen: Sim. Então o que aconteceu? Visitei ele e a gente teve um impacto muito bom, um “iniciamento” muito bom. Mas, é um livro que curiosamente, porque aquela época era muito difícil e tinha um patrocínio da Rhodia, primeira edição. Raro ter, mas teve naquela época. Então, naturalmente quando você tem um patrocínio, você faz um anteprojeto mais ou menos de tantas páginas, etc, etc. As páginas calculadas que eu tinha sugerido, inicialmente, para Ariano, eram de 20 a 25 páginas. Aí de repente, ele me telefona, aquela época era telefonada. “Maurina eu tenho uma notícia, eu endoideci e escrevi um livro. Esse livro, datilografado, cada lauda equivale a 1 lauda e meia, dá mais ou menos 240 páginas, inicialmente, chamado de *Maurina e a lanterna mágica*. Então, esse livro vai aparecer 30 e tantos anos depois. Nós vamos fazer uma edição desse livro que nunca foi publicado.

Daniela: Isso é o que eu iria perguntar. Não foi publicado?

Maureen: Não, mas está em vias de. A gente tá trabalhando nele. Então, então ele falou um negócio: “ou você usa, ou não usa”, com razão. E não usei, não foi possível. Aí, o mais certo, o mais próximo, o mais real, *eu queria usar* (?). Naquela época, para você pegar um livro, não tinha computação, então tudo era feito, fazendo xerox. Primeiro, selecionei “da terra e do homem”, só uma frase no final do Conselheiro. Então, isso foi um processo, tem uma coisa de intuitivo. Eu acho, eu tenho a intuição de que o texto selecionado foram textos assim, não muito familiarizados com Euclides. Por exemplo, não são frases que documentam realidades. São frases que enaltecem todo esse mundo sertanejo como um todo. Então, na primeira Edição...eu sabia que os euclidianos eram pessoas que reverenciam de maneira certa e positiva Euclides. Eu sublinhei, não se é essa edição que você tem. Aqui atrás. Vamos ver... Não, interessante. A outra edição aqui atrás, tem 4 páginas. (Analisa o livro em suas mãos)

Daniela: É anterior a esta ou posterior?

Maureen: Não, eu nem me lembro.

Daniela: Sim. Depois eu procuro.

Maureen: (com o livro nas mãos) Aqui então tem página por página xerocada, com a linha mostrando a frase. Por que o que eu faço? Ponho aqui uma e depois... eu

não faço a página. De repente, faço uma conexão, e vira um texto essencial da pessoa. Mas tem algum elemento poético, assim. Então os euclidianos aprovaram. Achei muito boa essa ideia. E só mais uma antes de entrar no que você quer mesmo. Um conhecido nosso tinha uma editora, ele era de Florianópolis, brasileiro, tinha uma editora chamada *Diá* [St. Gallen – Wuppertal] na Alemanha. E eles fizeram uma edição em alemão. Essa edição em alemão é muito interessante, porque foi feito por um dos maiores tradutores hoje em dia, chama Berthold Zilly, suíço com muita conexão com o Brasil. E atualmente ele lançou ou está lançando uma nova edição em alemão de *Grande Sertão: Veredas*. E só para acabar isso. Através da tradução que ele fez desse pequeno livro, ele foi chamado a fazer a primeira tradução em alemão d' *Os Sertões*. Então pra mim isso é um ponto de enorme prazer, né.

Daniela: Então seu livro existiu primeiro em alemão do que *Os Sertões*?

Maureen: D' *Os Sertões*, *Os Sertões* é. Esse livro inspirou a *Suhrkamp*, que é uma editora muito conhecida em Alemanha, de fazer uma edição. Eu custo a acreditar, mas me diz que é assim. Pronto! Eu estou a vontade!

Daniela: Só nessa questão da edição alemã. Eu apurei também que o posfácio dessa edição alemã foi feito pelo Mario Vargas Llosa.

Maureen: Foi. Ali é uma coisa curiosa deles. Eu me lembro vagamente, eu tava na Europa e fui vê-lo. Ele morava na Inglaterra. Eu, eu constatei que os livros dele, especialmente um que chama *A cidade e os cachorros*. Esse é um livro extraordinário.

Daniela: Sim, sim.

Maureen: Anos depois disso, ele fez um livro sobre *Os Sertões*.

Daniela: Sim, *A Guerra do Fim do Mundo*.

Maureen: Mas eu acho que não é a dele. Gozado. Eu sinto, não me atraiu.

Daniela: Não te atraiu?

Maureen: Não, bom é justo eu dizer porque acho que eu não cheguei no fim. Porque eu acho que é um território tão denso, quase que só uma pessoa que é, digamos que Euclides não foi. Mas ele foi da época. É como por exemplo pedir para quem, vou dizer... certos lugares tem os seus mestres. Bahia, por exemplo. Agora ele sim, é mais próximo um pouco, mas não me encantou. Tanto assim que eu não desprezo, ótimo *into this*. Mas eu não me lembro dele. Não me marcou.

Daniela: Você não se lembra do livro? Da narrativa do Vargas Llosa?

Maureen: Não, não me lembro da introdução.

Daniela: Ah sim, do posfácio. Porque um dos meus objetos também é a obra do Vargas Llosa.

Maureen: Que interessante!

Daniela: E me interessa muito essa percepção que você tem.

Maureen: Isso! Vargas Llosa pra mim... Então vou te dizer, que você vai me facilitar de lembrar. Por exemplo, tem *La ciudad y los perros*, depois tem *Los Perros*, e depois tem uma de Amazonas também, que é famoso, não é Amazonas...

Daniela: *Pantaleão e as Visitadoras*

Maureen: *y las visitadoras*. E depois tem uma que eu gostei imensamente em que ele se descreve a ele mesmo como quase antes de hoje: a participação política dele e ele como escritor. Você tem esse livro? Se não tiver é bom você ver.

Daniela: Mas é autobiográfico ou é...

Maureen: É autobiográfico. E eu achei muito importante. Sabe por que? Vargas Llosa, eu me lembro eu ia muito para Bolívia. Eu me lembro a penúltima vez em que fui lá, as pessoas estavam em pé de guerra contra Vargas Llosa. Não sei, ele entrou

no mal. Agora tem alguma coisa, não é *O Peixe n'água*...você pode até olhar, a gente vê, um peixe não sei o que é. Mas é muito interessante, aí você percebe, quase, o drama de uma pessoa como artista e como político quase. Esse é um livro que vai te fazer muita abertura. Então, Vargas Llosa (inaudível)... Para mim foi isso, os três livros que me marcaram.

Daniela: Os três livros que te marcaram foram...?

Maureen: Foi *La ciudad y los perros* depois tinha um, eu acho que chamava *Los Perros* se não me engano, alguma coisa... e *Pantaleão y las visitadoras*. Como eu falo espanhol porque meu pai era/é de língua espanhola então me foi muito fácil lê-lo. Agora, um dos últimos livros dele foi uma das coisas piores que eu já li na minha vida.

Daniela: Qual foi?

Maureen: Aquele negócio da moça que fazia pum. Você leu esse livro?

Daniela: É recente?

Maureen: Mais ou menos

Daniela: *Tia Júlia e o Escrevinhador ... Travessuras da menina má?*

Maureen: É. Eu achei um horror. Mas eu achei doente. Como é possível que uma pessoa, que fez o que ele fez na literatura? E o livro inteiro é isso aí. Então eu pensei, ele pirou. Bom, voltando. Deve ter sido... eu não posso te dizer o que eu achei da introdução ao alemão.

Daniela: Mas você tem esse documento?

Maureen: Eu não tenho não, mas quem tem isso - não é um documento, é um livro - mas quem tem o livro é Mariana (?). Fiquei sem.

Daniela: Lá no Instituto [Moreira Salles] tem?

Maureen: Tem.

Daniela: Tem que ir lá.

Maureen. Tem que falar com uma pessoa que chama Miguel [Castillo], uma pessoa ótima. Eu fiz ultimamente, não faz dois meses. Fiz uma coisa que foi muito grata. Eles fizeram um tipo de vitrine longa de todos os meus livros e o que tinha a ver com cada um. E depois eu fiz uma palestra sobre isso. Eu gostei, porque abriu um pouco os porquês você faz isso. Agora voltando às tuas perguntas [risos].

Daniela: A respeito das mulheres. Essas viagens que você fez. Embora quando você pensou esse ensaio, *Os Sertões* não era [sua inspiração], não estava na sua....

Maureen: Deixa eu ver esse livro aqui [pega o livro em suas mãos] ... Deixa eu te falar como esse livro foi feito. Eu preciso me lembrar como ele foi feito.

Daniela: Você disse que a ideia original não foi Euclides da Cunha. Então quando a gente pensar nessas mulheres que você fotografou...

Maureen: Eu acho... Estou tentando ver aqui...aqui tem três etapas como se fossem. Tem uma etapa que você tem esses vaqueiros. Isso é fácil para explicar, o que aconteceu aqui. Em 1970, eu ganhei a Guggenheim, uma bolsa, boa, que te dava um ano para trabalhar a tua proposta, e mesmo que você não acaba você tem crédito. Eles acreditam em você. Então a primeira viagem que eu fiz para depois - de ter recebido essa bolsa - foi para o Ceará, Morada Nova. Aqui aconteceu uma coisa que raramente acontece. 1,2,3,4,5,6,7,8... Essas oito fotos foram, em um rolo de filme, numa casa todo mundo aí, cheguei, Morada Nova, vi uma casa tudo assim meio pintada de cal, entrei, estavam todos aí, como, parece a serem registrados. Isso é muito raro o que aconteceu. Isso aconteceu duas vezes na minha vida: nos vaqueiros e nas caranguejeiras.

Pronto. Então, essa aqui. Aqui tem duas páginas que o meu marido, já enquanto eu tava fazendo, com Euclides já, e o Suassuna, tem duas páginas que pode tirar e não tirei porque já tava impresso.

Daniela: São essas duas [aponta para o livro].

Maureen: Não tem nada a ver. Então isso tem e não tem. [...] Então de vez em quando sempre tem um erro em tudo que a gente faz. Estas todas, esta também foi da bolsa, isso foi de certas romarias que eu ia. Mas muitas das mulheres foram feitas sem nenhuma intenção. Porque naquela época dos anos 1971 até 1991, a gente teve uma galeria chamada *O Bode- Arte Popular Brasileira*,

Daniela: O Bode?

Maureen: O B-O-D-E. É uma galeria muito excelente em que a gente, naquela época, pouco conhecida a arte popular brasileira. Ele [marido ou amigo com os quais mantinha a galeria] viajava e eu ia também, às vezes, nos lugares menos conhecidos por aí, muito pelo Nordeste. E essas fotos, foram feitas, fotos de viagens que você passa e você vê. Sem intenção. E estas foram sequência daquela. Foram romarias. O que mais marca esse livro são as romarias. Eu diria. Em número de página, tudo romaria, tudo romaria. Oh, tudo romaria, tudo. [...] Aqui no início [primeiras páginas do livro], ah bom, aí você no início, no início foi um momento, eu acho, uso a palavra inspiração, mas em que eu tinha montes de folha-contato, isso tudo feito com filme ou cromo 35 milímetros. Mas isso aqui era *pemberton*. Inclusive essas. Então foi assim, um momento de inspiração mesmo. Pegava as folhas-contato, em que você tinha, cada folha tinha 36 poses porque usava bobina de 36. Mas aqui é “refotografado”, usando filme de noite no dia e do dia na noite. Eu fazia essas... agora isso eu acho importante essa parte [a partir aproximadamente da página 121 do livro]. Para mim, eu vejo como o atual ontem.

Daniela: Como?

Maureen: O atual o ontem, o atual ontem, tudo isso, o atual ontem. É isso aqui é o atual hoje, hoje que tô falando porque faz muito tempo, mas não deve ter mudado enormemente. Deve ter mudado na roupagem, na roupa. Porque se você ver, é interessante. Aí eu tava chegando nas mulheres. Quando a gente chega nas romarias, a roupa, tinha 3 cores básicas, tinha azul-marinho, tinha marrom e tinha preto. Eu não (lembro?) exatamente que, por exemplo, Santo Antônio era marrom, uma coisa assim tinha... Então era, era muito sóbrio. Essas mulheres não iam ter por exemplo, que jogar um filho, não sei, para prefeito. Então, tinha a austeridade da crença, e cada um tem os seus, como as suas cores também tem. Isso era geral, isso aqui era, essa, Juazeiro do Norte. Essas todas eram, são do Juazeiro. Eu, eu gosto. É um livro do qual eu não me cansei. Tem livros que me cansei, esse livro não me cansei. E o curioso é que você chega num momento em que o Moreira Salles, que eu sou da Moreira Sales [Instituto], tá fazendo uma seleção, um pouco eu não estou muito sabendo se eu vou gostar ou não. Porque ele era “cegueiro”, a escolha do texto era cegueira [às cegas?]. As fotos. Mas a diagramação é outra, então mas não vamos ver se eu gosto. Mas então é isso, as mulheres...agora é você que tem que me perguntar.

Daniela: Sim, mas você já me respondeu bastante coisa.

Maureen: Provavelmente. [risos!]

Daniela: Então tudo isso [gesto]. Eu queria que você falasse um pouquinho da sua identificação com o sertão mesmo.

Maureen: Ah sim, ali eu acho que todo mundo tem a sua paisagem. Eu fui conhecida, inicialmente, um pouco por um trabalho que eu fiz no Xingu. Então as pessoas quando falam do mato, da mata e do mato, presumem que eu gosto disso.

Mas eu não me sinto bem nisso. Não me sinto bem no verde. Me sinto bem no áspero, no seco. Áspero, árido e seco, portanto. Ou seja, alta montanha, altas montanhas. Eu morei muito tempo na Suíça. Deserto, a terra ficando deserta mesmo. E o Sertão. Então, os porquês disso eu não sei exatamente. Agora, Guimarães Rosa me falou uma coisa interessante quando conheci ele, pela primeira vez. Ele falou você vai compreender o sertão e o sertanejo, sendo, porque eu tenho sangue irlandês. Porque na Irlanda, um país que, não sei agora, mas o sul da Irlanda, um país pobre. Mas um país que tinha sua, não só a sua tradição, mas a sua linguagem, maneira de se manifestar.

Daniela: Própria?

Maureen: Própria, então, foi...

Daniela: Foi o que Guimarães Rosa te disse, que por você, por ser irlandesa, compreenderia o sertão?

Maureen: Que eu compreenderia o sertanejo. E, de fato, sim porque eu vejo, eu vejo muita, não é uma semelhança, mas uma semelhança de tipo de sociedade, tipo de região, regional.

Daniela: Então, por último aqui, voltando sobre as questões das mulheres. Agora, desvincular um pouco da obra e pensar em você como mulher, como produtora de arte.

Maureen: Aí é mais difícil, sabe por que é mais difícil? Porque eu nunca senti muito isso. Um “diferenciamento”, e trabalhei muito, trabalhei bastante nos anos 1960, na *Quatro Rodas*, da Abril, como fotoperjornalista. Eu fazia parte da equipe. Mas eu fazia parte, a Cláudia [Andujar] fazia parte, mas eu acho que não senti um “diferenciamento”. Acho que, por exemplo, como naquela época o dinheiro era menos espantosamente envolvente como hoje, porque o dinheiro hoje é “trilionário”, a gente pouco especulava sobre quanto a mulher ganhava e sobre quanto o homem ganhava. Você recebia o salário no fim do mês e pronto. Porque, o dinheiro, porque não custava tanto. Viver era mais coerente com a vida do que com a morte. Entendeu o negócio?

Daniela: Entendi. (risos)

Maureen: É, diferencia muito. Então eu não, eu sou uma pessoa, eu sou adversa, mas não sou uma pessoa que pode te dar um discurso sobre isso, porque eu nunca, nem nos meus casamentos, porque eu fui casada duas vezes, tem uma filha de um, filha de outro. Mas eu acho que se fizeram, foram mais generosos comigo, do que eu com eles. Então, eu sou uma pessoa, que vou te contar agora, não é que eu não faço parte, mas eu compreendo.

Daniela: Então tem duas coisas aí, né? [o pessoal e o profissional]. Na sua vivência pessoal, você não percebeu tanto essa...

Maureen: Não, não houve para comigo. Meu pai, por exemplo, meu pai eu conhecia pouco, porque ele se separava muito. Então, sempre, com ele eu era, quando me lembro, é interessante isso também, que quando acho que convivi, mais ou menos, com meu pai até 14 anos, depois separou, mas de vez em quando, quando acontecia alguma coisa como essa bolsa do governo, eu respondia imediatamente como uma espécie de orgulho enorme. Mas naquela época nós éramos curiosamente, mais livres, do que a geração de hoje. Sabe por que?

Daniela: Por quê?

Maureen: Porque a gente não culpava, a gente nunca, por exemplo, nos sentiríamos assim não: “porque meu pai, porque minha mãe, porque minha vó e ‘pá pá pá’”. O que a gente era, a gente era. É uma diferença imensa, de geração. Geração eu estou falando, de uma geração de mais de 25 anos. Então, a diferença,

que agora vocês, a geração de vocês liberou um pouco disso. Mas durante muitos anos, você só escutava uma espécie de lamentações, de lamúrias: “não porque o meu pai, a minha mãe”. O diabo a quatro!. Isso a gente não tinha, a gente simplesmente, via a gente como a gente. É curioso isso, é muito curioso o que estou falando. E é importante refletir sobre esse ponto porque muda tudo. Sabe, quer dizer, a gente simplesmente era, não revertia assim: “eu sou assim, porque meu pai, ou minha mãe ou minha vó, ou bisavô” e não sei que... E isso, eu tenho na minha cabeça que você tem uma certa liberdade.

Daniela: Você acha que tem um recorte de classe social nesse tipo de percepção?

Maureen: Deixa eu pensar. Eu acho que já que você tá falando de classe, classe digamos, entre as pessoas mais simples, eu acho que não tem isso tanto. Eu acho, que por exemplo, eu lido muito, trabalhei muitos anos no Carandiru, muitos anos, muitos, muitos anos, com minha filha. Muita proximidade com periferia em São Paulo, muito. Então eu acho que eles não têm isso de reverter e culpar os pais. Você entrou em uma coisa interessante. Eu acho que uma classe mais estudada, mas que teve um estudo, mais 1º grau, 2º grau e [...], tenha sido bem e mal influência da psicologia. De achar as razões de por que, quem você é. Entende? Eu só sei que, é...

Agora, sim. Era difícil. Estou fazendo um filme, tem uma parte que tem uma [porta se abriu] ... A coisa é a seguinte, uma parte em que uma, eu tinha uma amiga, agora ela tem 92 anos, a gente se formou, inicialmente, nas artes plásticas juntas em São Paulo. E ela pergunta a minha filha que está me filmando, ela diz assim: Como foi ser filha de Maureen? Sabe o que ela fez? Houve um silêncio imenso, primeiro. Depois uma frase, amputada um pouco, que ela disse. Foi muito interessante porque ali, a moça, você vai ver quando você ver o filme [?]. A pessoa que fez essa questão fez menção de que a gente era de certa maneira, a gente era as pioneiras, de certa maneira. Porque eu estou falando de 1950, 55, 52, 52! Esse pioneirismo não foi fácil. Eu, por exemplo, estimo que fui muito relapsa em certas coisas, e consciente noutras.

Daniela: Foi muito relapsa?

Maureen: É. Relapsa, quer dizer, eu achei, eu acho que as filhas receberam coisas benéficas, mas tem muita carência de recebimento. Então, era naquela época, era difícil viver plenamente duas situações. Uma pessoa que produz, artístico ou não precisa, podia ser de outra família, o meu era artístico...e ao mesmo tempo servir a família dando a inspiração, mas também, estando presente na realidade. Isso aqui [esta parte da conversa] eu quero depois que você me mande depois. Porque eu acho, que a minha, o que eu posso oferecer na pergunta que você faz é isso. A minha experiência dentro disso. Saber, que de certa maneira, eu ganhei (silêncio), eu ganhei pelas perdas que elas tiveram um pouco. Agora, as duas tem essa mesma avidez que eu tenho, de fazer, sabe? Uma mora aqui, a outra na Espanha.

Daniela: Elas trabalham com o que?

Maureen: A mais, mais velha trabalhou desde os 20 anos. Chama *Tour Manager*. Leva pessoas de musicais, ela trabalhou mais de 12 anos com *Buena Vista – Social Club*, indo no mundo inteiro. Tem uma habilidade imensa de saber como lidar com situações que vem a ser espontâneas. Então, ela sabe muito bem se (posicionar?). Agora tá num momento de mudança de vida, mas também ela tem 62 anos. Ela, então foi, durante a vida inteira isso, viajando o mundo inteiro. E quando eu perguntava: mas você, não fez, não tá fazendo um diário? Ela diz: a gente chega em Tóquio, fica um dia e meio e depois vai pra Finlândia, fica um dia e meio e vai pra Áustria. Mas ela escreveu um livro muito lindo agora, para o neto que ela teria que

agora tem, que eu vou te mandar, porque vai ser uma sequencia do que eu estou te falando.

E a outra, desde os 18 anos, inventou para curiosidade, de trabalhar no Carandiru. Ela com mais duas pessoas criou um grupo que chamava *Teatro no Presídio*. Isso foi, isso durou 5 anos nos anos 1980. Parou, voltou no início dos anos 1990, *talentos aprisionados*, em que ela fomentava...Por exemplo, Luiz Mendes escreveu um livro, foi ela, que...foi o início da possibilidade, *A Floresta*... Ela estimulava trazendo pessoas para a oficina, para trabalhar com eles. Mas, a questão do teatro no presídio foi interessante porque não foi só o resultado, foi o trabalho, foi o processo. Então, os presos eram um grupo, aqueles que queriam fazer, preso de um ano, formulando eles com a, digamos, com a, como vou dizer, com a presença dela, da Inês de Campos e de um músico, Renato Primo Comi. Então, eu tenho muita convivência com ela. Agora, ela, como se chama... [pede uma pausa para se recordar de informações sobre a atual profissão da filha]. Quando você pratica exercícios, o que seria isso?

Daniela: Pratica exercícios?

Maureen: É, exercícios de yoga, essa coisa toda...

Daniela: Estúdio?

Maureen: Ela tem isso, ela vai para Capão, sábado inteiro. Tem um monte de pessoa na laje. Então é... Alguma coisa na laje. Eu te escrevo o que é. Bom, tudo que ela toca, ela se chama Sophia, tudo que ela toca, floresce. Porque ela começa trabalhar 5 e meia da manhã, faz tudo, dá aulas particulares de iniciação de yoga. Tudo de bike. Primeira aula, 6 e meia da manhã. Então o que elas, as duas, ganharam é essa energia. Agora, claro que a insuficiência do dia-a-dia que elas perderam. Pronto. Então eu acho que a minha coisa de mulher está tudo no que te falo.

Daniela: Sim, você teve um pioneirismo, uma coisa de vanguarda, mas na parte familiar...

Maureen: É, agora, você [Daniela]. É interessante. A razão do porque eu achei interessante, porque não conhecia você. Eu pensei, não, essa pessoa tem tenacidade, porque você vai atrás. Porque tem que correr atrás, se não correr atrás não faz. Então é interessante isso. Agora, porque, por exemplo, eu não posso falar, pra mim falar delas [as filhas] é pobre, não conheço, entende? Conheço, mas conheço a minha relação, aí você pode fazer o “anteponto”. O contraponto.

Daniela: Sim, sim, sim. Mas eu acho que é isso. Não tem muito mais. A última coisa que eu tinha colocado aqui acho que você já respondeu. Eu tinha colocado algumas coisas a mais do contexto brasileiro hoje.

Maureen: É, mas, eu. Ah, hoje?

Daniela: Hoje.

Maureen: O que eu acho mesmo, que é o momento fértil para todos nós, tomarmos consciência das coisas. Por exemplo, porque a situação é complicada. Mas a gente já sabe, não vale nem a pena falar. Assim, coerência, essas coisas todas. Só que, eu pego da minha própria experiência, reação e da reação de uma amiga minha que é mais voltada à realidade brasileira. Então, é o seguinte: hoje em dia é o momento da gente se instruir, [sobre] o que foram as bases do país, e de lá atrás. E ver a repetição mutável das situações. É muito interessante, porque o de hoje chegou no auge, porque tem mais do “todo mundo sabe tudo”. Antes não tinha isso. Esse “saber tudo”, faz pensar que só agora que é assim. São reflexos de uma história. É bom a pessoa refletir para saber de onde vem os porquês da coisa. A semelhança e as diferenças. Então eu acho que se a gente passa desse período [atual], poderá

levar a águas mais transparentes. Ah, uma, porque, por exemplo, isso pode durar, eu acho, no máximo dois anos, assim [inaudível]. Eu penso isso. E outra coisa que eu vou te dizer na sinceridade, bem ou mal, que eu digo: é uma situação mundial, mundial! Você que se instrui muito nas coisas, leia um livro que eu acho essencial. Chama *Modernidade Líquida*.

Daniela: Ah sim, do Bauman.

Maureen: Do Bauman. Cada frase desse livro, depois de primeira, eu digo: ah mas é isso mesmo! Ah, mas é isso mesmo! Quer dizer, é de tal forma que eu acho que preciso me calar um pouco. Porque muitas vezes eu digo: “é, mas esta situação, veja o mundo, veja”. São de cada um, de uma certa maneira, de sua maneira especial, específica. Mas é um problema global. Vou falar, porque, daqui 25, 20 anos as pessoas vão viver 100 anos. É isso, fecha essa conversa assim. Anos atrás, quando quase não existia esse negócio de online, eu vi um pequenino, ah, alguém tinha feito alguma coisa que aconteceu na África. Esses bichos, como se chama esses bichinhos, que não me lembro os bichos, vou me lembrar. Uns bichos. Mas de qualquer jeito, de repente, alguém estava lá com uma maquininha e percebeu centenas de milhares de esses bichinhos, correndo todos juntos. Uma manada imensa, chegava na costa do mar, um suicídio coletivo. Todos elas, pá! Então se dizia, quem via essas coisas: “quais são razões?” Porque não havia razão, não havia, não havia caça. Mas eu acho que a turbulência de hoje vem do momento atual desse globo. E que nós somos atores, a gente sofre, a gente atua-se, a gente é isso. Então a gente, a gente tinha respostas. Na falta de respostas, ou a pessoa fica absolutamente desamparada ou faz como você [Daniela]: ouvem outras pessoas, fazem, procuram razões do porquê e o que fazer.