

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

GILMARA MOREIRA SOARES

SERTÃO DE RESISTÊNCIA

Reverberações de Canudos em fotografias, literatura e cinema

Juiz de Fora

2025

GILMARA MOREIRA SOARES

SERTÃO DE RESISTÊNCIA

Reverberações de Canudos em fotografias, literatura e cinema

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

Prisca Agustoni – Orientadora

Camila do Valle – Coorientadora

Juiz de Fora

2025

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

Soares, Gilmara Moreira.

SERTÃO DE RESISTÊNCIA : Reverberações de Canudos em fotografias, literatura e cinema / Gilmara Moreira Soares. -- 2025.

164 p. : il.

Orientadora: Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Coorientadora: Camila do Valle Fernandes

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Sertão. 2. Representação. 3. Fotografia. 4. Literatura. 5. Cinema. I. Pereira, Prisca Rita Agustoni de Almeida, orient. II. Fernandes, Camila do Valle, coorient. III. Título.

Gilmara Moreira Soares

SERTÃO DE RESISTÊNCIA - Reverberações de Canudos
em fotografias, literatura e cinema

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 28 de agosto de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Camila do Valle Fernandes - Coorientadora
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ísis Barra Costa

Ohio State University

Juiz de Fora, 29/07/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira, Professor(a)**, em 29/08/2025, às 10:04, 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 **Alexandre Graca Faria, Professor(a)**, em 29/08/2025, às 13:54, 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 **Camila do Valle Fernandes, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 14:55, 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 **André Luiz de Freitas Dias, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 22:22, 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 **Isis Barra Costa, Usuário Externo**, em 30/08/2025, às 12:12, 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 **Edimilson de Almeida Pereira, Professor(a)**, em 31/08/2025, às 22:02, 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-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2521667** e o código CRC **1F5D9A7D**.

A todos aqueles que nunca foram, ainda que tenham sido.
À América Latina, “un pedazo de tierra que vale la pena”.

Agradecimentos

Nesse tempo de coragem e entrega que foi o doutorado, celebro e agradeço a todas as minhas relações afetivas - família e amigos - fundamentais na partilha das alegrias e dores dessa longa caminhada.

Ao meu companheiro, Tob, atenção e afeto sempre presentes, que soube me amar nos meus silêncios e ausências.

Às minhas amigas Ana Paula, Julia e Mirian, que sempre foram escuta atenta e carinhosa e às minhas irmãs Pâmela e Thaís, por existirem na minha vida.

À minha prima Alda, que sempre foi apoio e incentivo em minha trajetória pessoal e acadêmica.

À minha orientadora, Prisca Agustoni, pela competência, generosidade e paciência, confiando naquilo que me propus a fazer, incentivando-me a seguir, estando sempre atenta e disponível nesse percurso.

À minha coorientadora Camila do Valle, quem primeiro incentivou essa temática de pesquisa ainda na graduação e que acompanha minha formação desde então. Agradeço a partilha de seus conhecimentos e seu olhar atento e generoso sempre presente.

Ao fotógrafo Maurício Hora, pela atenção e disponibilidade dispensadas para que esse trabalho pudesse ser realizado.

Aos professores Alexandre Graça Faria, Edimilson de Almeida Pereira, André Luiz de Freitas Dias e Ísis Barra Costa que aceitaram, gentilmente, o convite para compor essa banca.

Ao professor André Monteiro e às professoras Cynthia Carvalho, Elena Santi e Giovanna Dealtry, pela disponibilidade em compor a banca como suplentes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, por toda a assistência e por ter me proporcionado o tempo necessário para concluir esse trabalho.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e todos os outros professores que passaram pela minha trajetória acadêmica, minha gratidão pelos aprendizados que me permitiram construir este caminho.

Enfim, a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

*Sueñan las pulgas con comprarse un perro
y sueñan los nadies con salir de pobres,
que algún mágico día
llueva de pronto la buena suerte,
que llueva a cántaros la buena suerte;
pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy,
ni mañana, ni nunca,
ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte,
por mucho que los nadies la llamen
y aunque les pique la mano izquierda,
o se levanten con el pie derecho,
o empiecen el año cambiando de escoba.*

*Los nadies: los hijos de nadie,
los dueños de nada.
Los nadies: los ningunos, los ninguneados,
corriendo la liebre, muriendo la vida,
jodidos,
rejodidos:*

*Que no son, aunque sean.
Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no profesan religiones,
sino supersticiones.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.
Que no son seres humanos,
sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal,
sino en la crónica roja de la prensa local.*

*Los nadies,
que cuestan menos
que la bala que los mata.*

Eduardo Galeano

Resumo

Através desta tese de doutorado, propomo-nos analisar as representações do sertão nordestino por meio de representações literárias, fotográficas e cinematográficas, que produzem, cada qual, modos distintos de compreensão histórica e, mais, de *locais de memória* (Pierre Nora) nos quais se figuram a história e o imaginário, impetrados de modo condicionado. Considerando especialmente reflexões sobre representação, cultura e identidade, observamos de que modo se dá a consolidação das *regularidades discursivas* (Michel Foucault) a respeito desse espaço que forjam uma narrativa de resistência. Ao investigarmos essas representações, identificamos o sertão como uma categoria discursiva demarcada por perspectivas que se configuram a partir da discussão da ideia de nação e cuja relação com Canudos apresenta-se como incontornável. Desse modo, com o intuito de abordar e problematizar como cada uma dessas representações revela uma determinada forma de enxergar o sertão e compreendendo a dimensão complexa dessa discussão, buscou-se alinhar tais objetivos a partir do seguinte recorte de *corpus*: o livro de fotografias “Canudos 100 anos” (1997), de Evandro Teixeira, e a exposição “Morro da Favela à Providência de Canudos” (2017), de Maurício Hora, produções fotográficas; *A casca da serpente* (1994), de José J. Veiga, e *O pêndulo de Euclides* (2009), de Aleilton Fonseca, produções literárias; *Narradores de Javé* (2003), roteiro de Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu e direção de Eliane Caffé, e *Bacurau* (2019), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, produções fílmicas. A análise aponta para a existência de reinvenções e ressignificações dos discursos acerca do sertão por meio de “reverberações de Canudos”, a partir da revisão da memória e da narrativa histórica sertaneja com representações que “escovam a história à contrapelo” os discursos oficiais e legitimam novas formas de saber e vivências, construindo, assim, um repertório de resistência acerca do universo sertanejo que transitam entre os binômios “lembrar/reparar” e “contestar/resistir”.

Palavras-chave: Sertão. Representação. Fotografia. Literatura. Cinema.

Abstract

Through this doctoral dissertation, we propose to analyze representations of the Brazilian Northeast backlands (*sertão*) by means of literary, photographic, and cinematic cultural portrayals, each producing distinct modes of historical understanding and, furthermore, forming sites of memory in which history and imagination are constructed in a conditioned manner. Drawing particularly on reflections about representation, culture, and identity, we examine how discursive regularities concerning this space are consolidated, forging a narrative of resistance. By investigating these representations, we identify the *sertão* as a discursive category shaped by perspectives grounded in the broader debate around the idea of nationhood, with its connection to Canudos emerging as an unavoidable reference. In order to explore and problematize how each of these representations reveals a particular way of perceiving the *sertão*—while acknowledging the complexity of such discussions—we structured the research around the following corpus: the photographic book *Canudos 100 Anos* (1997) by Evandro Teixeira, and the exhibition *Do Morro da Favela à Providência de Canudos* (2017) by Maurício Hora, both photographic works; the literary texts *A casca da serpente* (1994) by José J. Veiga, and *O pêndulo de Euclides* (2009) by Aleilton Fonseca; and the films *Narradores de Javé* (2003), written by Eliane Caffé and Luis Alberto de Abreu and directed by Eliane Caffé, and *Bacurau* (2019), written and directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The analysis points to the existence of reinventions and resignifications of discourses about the *sertão* through “reverberations of Canudos,” by revisiting backlands memory and historical narratives with representations that “brush history against the grain” of official discourses, legitimizing new forms of knowledge and experience. In doing so, these works build a repertoire of resistance centered on the *sertão*, moving between the binaries of “remember/repair” and “challenge/resist.”

Keywords: *Sertão*. Representation. Photography. Literature. Cinema.

Resumen

Esta tesis doctoral tiene como objetivo analizar las representaciones del *sertão* del noreste brasileño a través de manifestaciones culturales literarias, fotográficas y cinematográficas, las cuales producen distintas formas de comprensión histórica y constituyen lugares de memoria donde la historia y el imaginario se configuran de manera condicionada. A partir de reflexiones sobre representación, cultura e identidad, se observa cómo se consolidan regularidades discursivas en torno a ese espacio, forjando una narrativa de resistencia. Al investigar dichas representaciones, se identifica el sertón como una categoría discursiva marcada por perspectivas que emergen del debate sobre la idea de nación, teniendo como referencia ineludible el episodio histórico de Canudos. Con el propósito de abordar y problematizar cómo cada una de estas representaciones revela una forma específica de ver el sertón —reconociendo la complejidad de dicha discusión—, la investigación se estructuró con base en el siguiente corpus: el libro “Canudos 100 anos” (1997), de Evandro Teixeira, e la exposición “Morro da Favela à Providência de Canudos” (2017), de Maurício Hora, producciones fotográficas; *A casca da serpente* (1994), de José J. Veiga, *O pêndulo de Euclides* (2009), de Aleilton Fonseca, producciones literarias; *Narradores de Javé* (2003), guion de Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu e dirección de Eliane Caffé, e *Bacurau* (2019), escrito y dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles ,producciones fílmicas. El análisis señala la existencia de reinventiones y resignificaciones de los discursos sobre el sertón a través de las “reverberaciones de Canudos”, mediante una revisión de la memoria y de la narrativa histórica del sertón que “cepilla la historia a contrapelo” de los discursos oficiales. Estas representaciones legitiman nuevas formas de conocimiento y experiencia, construyendo un repertorio de resistencia en torno al universo sertanejo que transita entre los binomios “recordar/reparar” y “cuestionar/resistir”.

Palabras clave: Sertão. Representación. Fotografía. Literatura. Cine.

Lista de figuras

Figura 1 400 jagunços prisioneiros.	48
Figura 2 Prisão de jagunços pela cavallaria	49
Figura 3 Bom Jesus Antônio Conselheiro, depois de exumado, 1897. Canudos, Bahia.....	50
Figura 4 Mulher lavando roupa segurando pano contra a luz do sol.....	53
Figura 5 A Cruz e estátua de Antônio Conselheiro e Museu de Alto Alegre	69
Figura 6 João de Régis, 90 anos.....	70
Figura 7 Os velhos de Canudos.....	71
Figura 8 Mulher, criança e animais atravessando o sertão.....	72
Figura 9 Mulheres e crianças com baldes sobre as cabeças atravessam o sertão	72
Figura 10 Casal de bicicleta com pequeno caixão sob o céu do sertão	72
Figura 11 Vaqueiro conduzindo o gado sob o céu do sertão e mandacaru.	74
Figura 12 Carcaça de animal em terra árida junto à cerca de arame farpado.....	74
Figura 13 Homem sorrindo em rua de paralelepípedo	75
Figura 14 Ruínas da velha Canudos.....	76
Figura 15 Rapaz corre até a beira do rio, agita-se e grita na esperança inútil de embarcar, mas chega atrasado	90
Figura 16 Personagem Sousa fechando o livro que sua mãe está lendo e pedindo que atenda ao cliente	90
Figura 17 Sino da igreja do povoado batendo	91
Figura 18 O povoado se reúne para salvar Javé	91
Figura 19 Narração de Seu Vicentini	96
Figura 20 Narração de Donda Deodora.	96
Figura 21 Narração de Firmino	96
Figura 22 Narração de Pai Cariá.....	96
Figura 23 Uma formiga atravessa o papel no qual Biá, com a ponta do lápis, segue, desenhando o caminho traçado pelo inseto na folha.	99
Figura 24 Biá, deitado em sua cama, estarecido, observa uma enorme torrente de água que surge da fissura do teto e vai recobrando toda a extensão das paredes do quarto.	100
Figura 25 Biá, segurando o livro nos braços, observa a cúpula da igreja que se projeta para fora d'água.....	101
Figura 26 Antônio Biá, cercado por outros moradores de Javé, sentado à beira do ri, escreve nas páginas.....	101
Figura 27 Vista da cidade de dentro do Morro da Providência.....	109
Figura 28 Ruínas de Canudos sob a noite do sertão.....	109
Figura 29 Cerca de estacas de madeira e arame farpado em frente à casa de taipa no sertão nordestino.....	111
Figura 30 Vista da cidade ao fundo de dentro da comunidade.....	112
Figura 31 Flores roxas no sertão	114
Figura 32 Flores rosas no sertão.....	115
Figura 33 Flores amarelas no sertão.....	115
Figura 34 Flores vermelhas de cacto.....	116
Figura 35 Vista panorâmica de favela e arcos.....	117
Figura 36 Ruínas de Canudos sob céu com nuvens espelhado nas águas	118
Figura 37 Crianças diante de capela em comunidade do Rio de Janeiro	120
Figura 38 Personagem Michael vê no horizonte os primeiros sinais dourados do sol que nasce o fantasma de dona Carmelita.	133
Figura 39 A personagem Iza abre o museu de Bacurau.	137
Figura 40 Personagem Pacote abrindo igreja de Bacurau.....	137
Figura 41 Museu de Canudos, Igreja e estátua de Conselheiro.....	138
Figura 42 Iza, uma mulher e um homem, moradores da cidade, limpam o chão coberto de sangue ...	142
Figura 43 Lunga vem andando, igreja ao fundo, observando fixamente a chegada da personagem Tony Jr.....	146

SUMÁRIO

Três vezes Sertão	14
INTRODUÇÃO	16
1 A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA SOBRE O SERTÃO	27
1.1 REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO	27
1.2 REGIONALISMO, LITERATURA E SERTÃO.....	37
1.3 IMAGENS DO SERTÃO NAS NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS: ENTRE O DOCUMENTO E A ARTE	44
1.3.1 Fotografia e documento: registros de Flávio de Barros.....	46
1.3.2 Fotografia e literatura	51
1.4 IMAGENS DO SERTÃO NO CINEMA BRASILEIRO.....	54
1.4.1 Revisitando o ideário cinemanovista em Glauber Rocha	59
1.4.2 A produção imagética sobre o sertão no discurso cinematográfico	63
2 INSPIRAÇÕES LITERÁRIAS, SERTÃO SOCIAL: PASSADO, NOSTALGIA E TRADIÇÃO COMO RECURSOS DISCURSIVOS	66
2.1 <i>CANUDOS 100 ANOS</i> : EXAMINANDO MAIS DO QUE 3X4 DE FOTOGRAFIAS..	66
2.2 DAS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA NARRATIVA <i>A CASCA DA SERPENTE</i>	78
2.2.1 Inventar e descobrir o real imaginário na figura de Antônio Conselheiro	84
2.3 “A MAIORIA NÃO SEI QUEM SÃO, MAS NÓS É QUE SOMOS OS TANTOS DO SACRIFÍCIO”: REFLEXÕES SOBRE O FILME <i>NARRADORES DE JAVÉ</i>	88
2.3.1 Tradição, memória e invenção em disputa de legitimidade	95
3 REINVENÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO NOS CAMINHOS DO SERTÃO	104
3.1 DAS PERIFERIAS DO MUNDO: MORRO DA FAVELA À PROVIDÊNCIA DE CANUDOS	104
3.1.1 Identidade e identificações entre favela e sertão	110
3.2 O PÊNDELO DE EUCLIDES.....	121
3.3 “CARMELITA E BACURAU ESTÃO EM TODOS ELES”: UMA ANÁLISE DO FILME <i>BACURAU</i>	131
3.3.1 O museu e o exercício de pensar o país.....	136
3.3.2 Contradiscurso cinematográfico: colonialidade, banditismo e estética da violência.....	143
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	155

Três vezes Sertão

*Sertão, argüem te cantô,
Eu sempre tenho cantado
E ainda cantando tô,
Pruquê, meu torrão amado,
Munto te prezo, te quero
E vejo qui os teus mistéro
Ninguém sabe decifrá.
A tua beleza é tanta,
Qui o poeta canta, canta,
E inda fica o qui cantá.*

Patativa do Assaré

Se toda tese é um caminho trilhado entre indagações e descobertas, esta percorreu, além do estudo científico, também uma estrada de afetos. Diante disso, antes de iniciar a trajetória técnica e teórica desse estudo, permito-me abrir um espaço que vai além do rigor acadêmico: uma pequena reflexão sobre meu encontro com o sertão.

Há vinte anos, aproximei-me do sertão nordestino pela primeira vez nos olhares e gestos de meu companheiro e sua família, quando ainda não sabia que escolheria o caminho das letras. Em suas memórias, o sertão era lembrança e pertencimento. Depois, reencontrei o sertão na graduação de Letras, quando tive a oportunidade de conhecer Evandro Teixeira, através da minha orientadora à época e, hoje, coorientadora, Camila do Valle. Evandro esteve mais do que presente em minha trajetória acadêmica, moldou-a, tornou-se figura central em minha construção sensível sobre o sertão. Nos olhos desse fotógrafo, nordestino também, o sertão é paisagem e linguagem. Evandro esteve presente em momentos importantes do meu percurso acadêmico, inclusive na defesa de mestrado, com seu olhar calmo e firme, como quem sempre soube que o olhar é um ato de coragem também. Evandro nos deixou recentemente e sua partida trouxe um silêncio que sei que nenhuma palavra pode preencher. Perdemos todos, porque Evandro Teixeira é um dos fotógrafos fundamentais da nossa história e cultura. Dessa forma, a ele, que foi objeto e sujeito, referência e inspiração, deixo meu reconhecimento profundo: sua arte e humanidade continuam presentes no que penso, vejo e intento construir.

Por fim, tive a oportunidade de encontrar com o sertão diretamente ao pisar sobre o chão de Canudos em janeiro de 2022 com meu companheiro, Tob, e minha amiga Julia, tendo como guia, Paulo Regis, bisneto de João de Regis, descendente da luta conselheirista. João de Regis, inclusive, é um dos fotografados por Evandro Teixeira em *Canudos 100 anos*. Dessa visita, sinto que se antes o sertão era travessia, agora, era também atravessamento. Não nasci com o sertão no corpo, não sou dele, cheguei ao sertão pelas pessoas que me são caras, pelos livros, fotografias e filmes. O sertão passou a me habitar, conheci um lugar onde convivem ausências

e presenças, tão presentes nas leituras dicotômicas desse espaço, mas encontrei, principalmente, resistências e encantamentos. Um lugar onde o tempo tem outros ritmos, onde o saber não se impõe, mas se constrói a partir do coletivo. O sertão que estudo é, para mim, antes de um território, um encontro com um Brasil profundo, com as histórias ainda não contadas, com a possibilidade de construir saberes que não se pretendem únicos, mas que insurgem do respeito e da inquietação. O poema que abre este texto afirma que sobre o sertão sempre há o que se cantar. Essa imagem orienta meu olhar enquanto pesquisadora: jamais considerar o sertão um tema exaurido, mas um campo aberto, vivo, que exige delicadeza metodológica e comprometimento ético.

INTRODUÇÃO

Talvez acordássemos do pesadelo acordado e da insensibilidade de sonâmbulos se vissemos algumas caras, recordássemos alguns nomes. O destino das crianças e mulheres de Canudos teima em atormentar as noites de nossa historiografia positiva. Responda rápido? Quantas Canudos são massacradas por ano nas favelas, delegacias, ruas e ermos desse Brasil?

Francisco Foot Hardman

Narrativas sobre o passado criam imaginários que constroem formas de enxergar a realidade, tendo, assim, um papel fundamental na construção de políticas nacionais, nos movimentos sociais e na vida das pessoas comuns. Partindo dessa premissa, é possível pensar que “Na construção de uma cultura brasileira unitária, apagam-se rastros de violência sob forma de massacre, batismo silenciador ou incorporação dos tiranos ancestrais da sujeição voluntária” (HARDMAN, 1998, p. 126). De tal forma, entendendo o *sertão* como elemento crucial na reflexão sobre o Brasil, uma vez que a partir dele se produz toda uma narrativa histórica de formação do país, escolheu-se o interesse em investigar as diferentes representações literárias, fotográficas e cinematográficas, interrogando como elas criam formas particulares de compreensão histórica e, também, lugares de memória a partir dos quais a história é visualizada e o imaginário, formado de modo público.

Há, notoriamente, uma tradição de referendar o *sertão*; tradição construída e consolidada a partir de um poder de organizar os símbolos que constituem uma certa representação desses espaços, uma vez que:

uma relação com a cultura é, inseparavelmente, uma relação com a “economia” e com o mercado, as instituições da produção e difusão de bens culturais, tanto em pintura quanto no teatro, tanto em literatura quanto no cinema, tendem a organizar-se em sistemas que, entre si, são homólogos de forma estrutural e funcional (Bourdieu, 2018, p. 33, grifo do autor).

Diante das relações estabelecidas entre a cultura e tais pilares, representações de inscrições históricas e culturais vão sendo instituídas. De acordo com o historiador Roger Chartier, as representações inscrevem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” – em outras palavras, são produzidas verdadeiras “lutas de representações” (CHARTIER, 1990, p. 17). Essas lutas

acabam por criar inúmeras apropriações possíveis dentro de um quadro de representações, conforme os interesses sociais, as imposições e as resistências políticas, as motivações e as necessidades dissonantes do mundo humano. Tendo isso em perspectiva, essa pesquisa justifica-se pela necessidade de confrontar modelos de representação do *sertão*, uma vez que o consideramos elemento essencial para entendermos a construção/formação do Brasil, ressaltando, com isso, a força de projetos políticos e projetos culturais, como literatura, cinema e fotografia para a edificação de um imaginário social nacional.

Nesse sentido, buscaremos refletir sobre projetos oficiais nacionais e projetos culturais, tais como o Cinema Novo, que acionam um repertório teórico que se empenha no encargo de descrever as semelhanças e rupturas entre as comunidades imaginadas como nação em cada um desses grupos sociais que compõem as diferentes e, também, insistentes versões da história brasileira. Sequencialmente, em diálogo com as reflexões anteriores, com o intuito de investigar quais quadros representativos da nossa cultura são compreendidos como definidores de uma identidade cinematográfica para o Brasil, analisaremos dois filmes que tratam da temática do sertão e contribuem para a elaboração de uma narrativa de resistência.

Tal repertório estético e político sobre o sertão projeta e nacionaliza formas específicas de “enxergar” esse espaço, resultando, na perspectiva do presente trabalho, em insumos discursivos e simbólicos sobre os quais se ergue uma narrativa de resistência que se inicia com a Guerra de Canudos – que será retratada em *Os Sertões* na literatura, marcada pelas fotografias de Flávio de Barros –, o surgimento do cangaço e, posteriormente, é levada para a narrativa cinematográfica com o movimento do Cinema Novo. Todos esses aspectos parecem produzir uma imagem desse espaço enquanto lugar no qual forças sociais de resistência evidenciam, sobretudo, uma denúncia política.

Ao longo do tempo, o sertão sempre retorna como lugar que reivindica uma reflexão sobre os conflitos que constroem a identidade e a cultura brasileiras. No tocante à formação de uma cultura brasileira, Hardman aponta que o argumento de uma presença da irracionalidade na formação cultural nacional seria atribuição que se dissemina em/por representantes das elites ao longo do processo civilizatório, visto que é o modo pelo qual justificariam toda a violência que se dá na construção cultural de nação (HARDMAN, 1998, p. 127). Nesse sentido, o teórico levanta o questionamento de quem seriam esses irracionais e, não por acaso, encontra a seguinte constatação:

Os irracionais são os índios rebeldes ao “resgate da cidadania”. São os herdeiros de Canudos, os milhões e milhões de pré-letrados vagando: os sem-terra, os sem-teto. (...) Irracionais são, quase sempre, os orçamentos e as

estatísticas sobre saúde, educação, infância, segurança, direitos humanos enfim. Nossas minorias amplamente majoritárias que clamam pelo fim desta política. Irracionais os meninos da Candelária, os mortos do Corumbiara e Eldorado dos Carajás, os milhares de presos do Carandiru, as meninas-putas de qualquer localidade brasileira. Irracional, enfim, a voz do morro, “a voz rouca das ruas”, ora apropriada como voz da nação por seu autoproclamado intérprete, ora como barulho excessivo e “baderna” segundo o mesmo tradutor (HARDMAN, 1998, p. 128).

Nesse sentido, Hardman observa que a violência é traço marcante na relação do Estado com os despossuídos no processo de formação da cultura brasileira e que “Já aprendemos a ver nossa irracionalidade de cada dia como virtude ou defeito, a depender de quem a pratica” (HARDMAN, 1998, p. 128). É a partir de perspectivas como essa que o presente trabalho tentará discutir o *sertão*, isto é, como um território que gera uma reflexão profunda sobre o que esse país foi e o que está sendo, num eterno retorno ao que nunca deixou de ser, na verdade. Nesse território, ao nosso ver, há uma disputa entre o poder da lembrança e da rememoração dos “vencidos” contra o poder de uma barbárie civilizada, nos termos de Hardman, instituída na figura do Estado, que pratica de forma cotidiana e secular uma violência silenciadora (HARDMAN, 1998, p. 129).

A Revolta de Canudos, narrada em Cunha, é, inegavelmente, um marco histórico que constrói imaginário em relação ao sertão. Nesse sentido, Juan Ignacio Azpeitia sugere uma reflexão mais do que necessária, urgente, para pensarmos a construção desse imaginário ao apontar Canudos como, nas suas palavras, “uma tocha que alumia com seu resplendor o destino da América Latina” (AZPEITIA, 2023, p. 166). A América Latina¹ precisa reivindicar a valorização de suas lutas, a desconstrução de preconceitos raciais e culturais e os relatos que constroem “nossa América” para abrir espaço para o futuro. A história de Canudos, para a historiografia da América Latina, é emblemática, pois serve como um aviso, lembrete da “existência de inimigos comuns ao livre desenvolvimento das nossas potencialidades. A inferiorização dos colonizados se completa perfeitamente com a fragmentação das suas lutas. Criminalização das lideranças, procura de bodes expiatórios e explicações que tiram a racionalidade das reivindicações” (AZPEITIA, 2023, p. 166). Fragmentar, criminalizar e irracionalizar lutas parece ser um instrumento utilizado de forma recorrente ao longo da formação latino-americana.

Diante disso, com o objetivo de delinear e problematizar as representações do sertão – na qualidade de categoria discursiva demarcada por perspectivas construídas junto à ideia de

¹ Aqui fazemos uso da expressão, reconhecendo que a expressão “América Latina” já venha sendo discutida nos estudos decoloniais, como sugerido por Walter D. Mignolo.

nação e cuja relação com Canudos entendemos incontornável –, nos propomos a pensar esse espaço nos discursos literários, fotográficos e cinematográficos. Para tanto, investigamos os repertórios sobre o sertão no tocante às visibilidades e invisibilidades que se entrecruzam nessa construção, uma vez que instauram recortes, classificações, hierarquizações e estereótipos que enquadram, incluindo e excluindo, o sertão na formação do pensamento social brasileiro. Dessa forma, a partir do corpus selecionado, procuramos deflagrar os mitos e estereótipos, estigmas e imagens que emergem e configuram um imaginário social, tencionando perceber as filiações ideológicas que se insinuam, os mecanismos de poder que se evidenciam e os projetos que se anunciam. Ao reler as distintas possibilidades de ver e dizer o sertão, articulando-as com as mídias em que se apresentam, intenta-se observar os inventários e invenções de um lugar-sertão que se constrói ora aportado na tradição, na nostalgia em relação a um passado e em uma poética marcada pela íntima relação com a terra, ora ancorado na construção de um espaço de luta e resistência que busca estabelecer uma memória-afeto como um artefato que, ainda que do passado, anuncia um futuro.

Nessa elaboração, a partir das reflexões suscitadas pelas leituras de obras literárias, fotográficas e cinematográficas, remetemo-nos a determinados textos teóricos como apoios metodológicos e conceituais. Entendemos que, quando se pleiteia delinear as representações possíveis para o sertão, se estabelece, por conseguinte, uma determinada maneira de visibilizar, dizer, pensar e sentir esta paisagem física e social. Sendo assim, esclarecemos que não é interesse desse trabalho instaurar uma “verdade”, mas antes evidenciar os elementos que constroem as veredas possíveis para as representações do sertão presentes nos livros, fotos e filmes elegidos nessa pesquisa.

Desde um viés epistemológico, podemos dizer que é impossível catalogar o sertão, então, o que fazemos é selecionar, recortar, hierarquizar e classificar, diante das nossas demandas de pesquisa. Sendo assim, é questionável qualquer intento de construir uma delimitação para uma “imagem-sertão” no entendimento do estudo que aqui se apresenta. O interesse é outro, mas não menos válido, no sentido de que se quer evidenciar uma urdidura específica nesse grande mapa cartográfico imaginário sobre o sertão.

Embora tomemos como referência espacial o recorte do sertão nordestino, percebemos essas obras selecionadas como instauradoras de uma formação discursiva mais abrangente, simbólica e geograficamente, do que vem a ser o sertão no imaginário social estabelecido pelo senso comum. Nessa perspectiva, algumas dessas obras apresentam imagens já consolidadas, mas outras evidenciam novas imagens, concepções e temas que reinventam, rasuram, rompem o antes estabelecido, confrontando e configurando formas discursivas que possibilitam novas

captações de sentidos.

Os Sertões é tomado como “obra fundadora”, nas palavras de Benjamin Abdala Júnior e Isabel M. M Alexandre², que tem o poder de permanecer, mesmo depois de mais de um século, nas memórias daqueles que não viveram os conflitos, mas que tornam o debate sempre atual. Euclides da Cunha sentencia, no final da narrativa, que “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...” (CUNHA, 2016, p. 551). Essa referência ao psiquiatra inglês Henry Maudsley é relevante para pensar as características da escrita do autor na medida em que, na composição da obra, há um rigor científico imposto na narrativa que busca seu desenvolvimento pelas vias das ciências naturais.

Nesse sentido, em *O labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, Eduardo Lourenço afirma “Nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si” (LOURENÇO, 1998, p. 58). Decerto, o trabalho de Lourenço, supracitado, distancia-se, da presente pesquisa – em termos de campos de investigação, uma vez que trata da história e formação de Portugal, não por acaso, país europeu colonizador do Brasil –, mas nos parece relevante para pensar como um povo constrói os seus mitos de referência e o quanto o percurso histórico de um país e suas representações construídas revelam sobre suas identidades e ideais de nação. Se buscássemos, sob um viés psicanalítico, a razão pela qual estariam *Os Sertões* e seu contexto histórico vinculados a uma referência do projeto civilizatório, com uma representação de Canudos enquanto “evento-chave da história brasileira” (ZILLY, 1998, p. 15)³, nos veríamos colocando em concorrência para tal compreensão os limites e contradições do processo formativo do Estado nacional, sendo, tais conflitos, latentes na escrita e na formação pessoal de Euclides da Cunha quando de seu envolvimento com os sertanejos. De que modo uma imagem que revelaria o “epos da modernização”, como avalia Walnice Nogueira Galvão, estaria tão entranhada no imaginário formativo de um país? Talvez seja porque, com os eventos de Canudos, nasce “a possibilidade mesma de nos compreendermos enquanto realidade histórica”⁴ (LOURENÇO, 1998, p. 15). Nesse sentido, a história do país é atravessada pelos sertões e pela história de Canudos na imagem e/ou na palavra.

O primeiro capítulo, intitulado “A construção narrativa sobre o sertão”, apresenta um breve panorama da representação do sertão na literatura, na fotografia e no cinema. Dessa

² ABDALA JÚNIOR, Benjamin; ALEXANDRE, Isabel M. M. (Org.). Canudos: palavra de Deus, sonho da terra. São Paulo: Boitempo Editorial, 199, p. 8)

³ ZILLY, Berthold. A guerra como painel e espetáculo: a história encenada em *Os sertões. História, Ciências, Saúde* - Manginhos, Rio de Janeiro, v. 5, suplemento Brasil ser tão Canudos, p. 13-37, jul. 1998.

⁴ Pontuando, uma vez mais, que fazemos analogia aos brasileiros; Eduardo Lourenço, por sua vez, direciona a assertiva ao povo português.

forma, num primeiro momento, no item “Representações do Sertão”, discute-se a categoria sertão na literatura e a complexidade de suas representações na arte e no pensamento social brasileiro, partindo da influência seminal de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. A obra euclidiana é discutida por sua ambivalência e caráter de denúncia, que, embora moldada por um cientificismo positivista, revela uma crítica à modernização excludente do Brasil e antecipa discussões cruciais do século XX. Na subseção “Regionalismo, literatura e sertão” discute-se o conceito de regionalismo na literatura, apontando suas raízes no Romantismo até o romance de 1930, fortemente influenciado por Euclides da Cunha. A partir de teóricos como Walnice Galvão (1994), Alfredo Bosi (2002), Antônio Candido (1952) e Nísia Trindade de Lima (2013), analisa-se a ambivalência das representações do sertão, que oscilam entre a barbárie e a idealização e como essas construções discursivas, a partir de conceitos “monopólio de sentido” de Elder Patrick (2019) e o “rapto do sertão” de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019), contribuem para a construção uma imagem estereotipada do Nordeste e, conseqüentemente, do sertão.

Na seção seguinte “Imagens do sertão nas narrativas fotográficas: entre o documento e a arte”, aponta-se a profícua discussão sobre as relações entre imagem e palavra com o fito de identificar de que maneira esse diálogo se apresenta no que diz respeito ao tema sertão, investigando como a fotografia atua na criação de imaginários. Propõe-se abordar essas fotografias a partir da ideia de “inventário como tática” de Leandro Pimentel (2013) para analisar como fotógrafos contemporâneos revisitam e ressignificam o sertão. Na primeira subseção “Fotografia e documento: registros de Flávio de Barros” norteando as discussões sobre a fotografia enquanto documento e/ou arte, encontra-se em Roullié (2009) aos apontamentos relevantes para a reflexão sobre as fotografias do fotógrafo Flavio de Barroso da guerra de Canudos. Nesse contexto, discute-se também, a partir de Le Goff (1992), como a fotografia pode ser utilizada como monumento. Na última subseção “Fotografia e literatura”, oferece-se uma leitura sobre as aproximações possíveis entre imagem e palavra a partir da leitura de Brizuela (2014). Nessa perspectiva, argumenta-se que a fotografia pode desmistificar concepções limitadoras, revelando a complexidade, a beleza e a pluralidade desse espaço, tanto como documento quanto como arte e que suas fronteiras estão cada vez mais diluídas.

Na última seção desse capítulo “Imagens do sertão no cinema brasileiro”, recorre-se ao Cinema Novo para apontar como se constrói no discurso cinematográfico as imagens a respeito do sertão. Para discutir o marco inicial desse movimento e sua configuração estética e ideológica, as reflexões de Gomes (2016) e Ortiz (1985) se fazem relevantes. Nessa lógica, na subseção seguinte “Revisitando o ideário cinemovista em Glauber Rocha”, num primeiro

momento, analisa-se o engajamento de Glauber Rocha, conhecido por ser uma figura central para o movimento. Dessa forma, pontuando as reflexões de Said (2000) sobre o papel do intelectual e as características do Cinema Novo através do olhar de Glauber Rocha, com aporte teórico em Vasconcellos (2001) e Xavier (2003), apresenta-se as percepções estéticas e ideológicas do cineasta. Por fim, na última subseção “A produção imagética sobre o sertão no discurso cinematográfico”, aponta-se, brevemente, que como movimento cinemovista se apropriará da temática do sertão colocando-a em favor de seus ideais.

No segundo capítulo, com o intuito de investigar os significados discursivos que demarcam e problematizam as representações do sertão, investiga-se como literatura, fotografia e cinema estabelecem leituras sobre o sertão a partir de um repertório que entrelaça nostalgia e tradição como recursos discursivos ora para reafirmar narrativas sobre esse espaço, ora para ressignificá-lo, sendo, de certa forma, a história de Canudos um elemento reverberado. Nesse sentido, estabelecidos esses critérios, a seleção do corpus é a seguinte: na fotografia, *Canudos 100 anos* (1997), de Evandro Teixeira, já no discurso literário, *A casca da serpente* (2003), de José J. Veiga, e *Narradores de Javé* (2004), de Eliane Caffé, na parte da cinematografia. Assim, esses trabalhos artísticos parecem encontrar na história de Canudos uma influência temática, que possibilita o confronto e resgate desde uma perspectiva de memória histórica e a reimaginação do legado de Canudos, utilizando a imagem e a palavra para revisitar e, de certa forma, “lembrar” e/ou “reparar” o que a história oficial silenciou e/ou distorceu. Para tanto, busca-se um diálogo com alguns pesquisadores, recorrendo-se, a autores clássicos, como Benedict Anderson (2005), Roger Chartier (1990), Eric Hobsbawm (1990) e Stuart Hall (2006), que demarcam questões discursivas sobre nação, representação e identidade relevantes para a elaboração da análise em geral aqui proposta.

Na seção “*Canudos 100 anos: examinando mais do que 3x4 de fotografias*”, o aporte teórico se baseia em obras consolidadas que discutem as relações entre imagem e palavra, como François Soulages (2010) e André Roullié, mas também questões relacionadas à memória a partir da perspectiva de Pierre Nora (1988) a fim de evidenciar uma representação fotográfica também marcada pelo retorno ao passado e pela reafirmação de elementos tidos como tradicionais. A referida seção aborda como as fotografias de Teixeira constroem uma narrativa discursiva que opera em um “movimento pendular” que ora evocam repertórios visuais já consolidados sobre o sertão por meio do enquadramento que ressalta a vastidão do espaço, a desproporção entre o sertanejo e a paisagem, e a iconografia religiosa, ora contestam o “monopólio de sentido” -que historicamente classificou o sertão- através de elementos que remetem à alegria no sorriso de um dos fotografados, por exemplo. A análise fotográfica

considera planos, ângulos e contrastes que não só reforçam imagens preexistentes (nostalgia, tradição), mas também buscam reconfigurar a percepção desse espaço, permitindo repensar as “verdades” impostas sobre o sertão e seus habitantes.

Adiante, no tópico “Das relações entre história e literatura na narrativa em *A casca da serpente*”, reflete-se a respeito da relação entre história e literatura. Dessa forma, o romance de José Veiga apresenta um Antônio Conselheiro radicalmente diferente da figura estigmatizada por Euclides da Cunha. Verifica-se em *A Casca da Serpente*, Conselheiro, agora “tio Antônio”, é retratado como um líder mais sereno, sábio e menos fanático. Pontua-se sobre representação a partir de análises de Hayden White (2000) e Wolfgang Iser (2013) para a discussão sobre as noções de verossimilhança e ficção na obra em questão e como ela contesta o status de “verdade histórica”, entrelaçando o empírico e o imaginário para criar uma “verdade ficcional” que provoca a histórica. Nesse sentido, tendo como base teórica Jacques Rancière (2009) e Michel Certeau (1982), investiga-se, ainda, a possibilidade de a obra atuar como uma ferramenta para desconstruir e reimaginar a história, evidenciando espaços de lutas e resistências. Nesse prisma, na subseção “Inventar e descobrir o real imaginário na figura de Antônio Conselheiro”, apresenta-se uma breve análise de como a personagem “tio Antônio” da narrativa de Veiga atua e sua relação com a personagem da obra euclidiana, com aporte em Galvão (2019) e Candido (2011) para reflexões sobre a construção da imagem de Antônio Conselheiro e papel da personagem dentro do romance, respectivamente.

No que condiz às análises sobre como o discurso cinematográfico elabora imaginários sobre o sertão, na seção “A maioria não sei quem são, mas nós é que somos os tantos do sacrifício”: reflexões sobre o filme *Narradores de Javê*”, busca-se o diálogo com autores como Michael Foucault, Aníbal Quijano (1992), entre outros. Dessa forma, assinala-se a forma que a obra reflete sobre a preservação da memória e identidade de comunidades rurais em face de projetos de desenvolvimento e deslocamento populacional a partir da discussão entre ciência e poder e suas implicações sobre a produção de saberes. Nesse sentido, debruça-se nas perspectivas de Michel Foucault, objetivando investigar como o poder é exercido e as resistências insurgem dentro dessas relações. Em seguida, trata-se do conceito de “colonialidade do saber”, de Aníbal Quijano (1992), discorrendo sobre as implicações de uma racionalidade eurocêntrica na construção do conhecimento. Nota-se, desse modo, que a iniciativa dos moradores de Javê de escrever sua própria história representa uma contestação às formas de dominação e uma busca pela autodeterminação diante da iminência do apagamento/silenciamento. Aponta-se, dessa forma, que o filme estabelece uma reflexão sobre a “colonialidade do saber”, que classifica determinadas narrativas como “científicas e

objetivas”, naturalizando-as como verdadeiras e deslegitimando outras formas de conhecimento. Na subseção “Tradição, memória e invenção em disputa de legitimidade” investiga-se como a personagem Antônio Biá assume a função de “curadoria” do saber da comunidade de Javé, encarregado de elaborar um dossiê histórico para salvar o povoado. Nesse momento, utiliza-se também do conceito de memória sustentado por Michel Pollack (1989) com o objetivo de pensar como a personagem Biá irá classificar e organizar as lembranças do povoado transmitidas oralmente.

O terceiro e último capítulo da tese retoma a tríade fotografia-literatura-cinema para desvelar como tais representações elaboram uma perspectiva sobre o sertão norteadas ainda pela temática de Canudos. Observa-se que, se nos trabalhos elencados anteriormente há a tentativa de “lembrar” e/ou “reparar”, nos trabalhos listados a seguir a proposta parece ser outra, mas complementar: desconstrução de estereótipos, na articulação de contranarrativas e na ressignificação do sertão por meio de conexões com realidades contemporâneas, operando na ordem do “contestar” e “resistir”. Dessa maneira, indaga-se, nesses trabalhos, de que forma essas reverberações por meio de ecos sugerem *rastros* das questões levantadas pela guerra de Canudos nas questões da contemporaneidade, convocando ao resgate dessa memória, mas também sua atualização. Nesse sentido, convergem-se com esse objetivo as seguintes obras: a exposição fotográfica “Morro da Favela à Providência de Canudos” (2017), de Maurício Hora, a obra literária *O pêndulo de Euclides* (2009), de Aleilton Fonseca, e *Bacurau* (2019), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, produção fílmica.

Sob esse viés, na seção “Das periferias do mundo: Morro da Favela à Providência de Canudos” investiga-se a exposição fotográfica “Morro da Favela à Providência de Canudos”, de Maurício Hora, que estabelece uma densa interpelação simbólica e histórica entre a Guerra de Canudos e a gênese das favelas cariocas, com foco no Morro da Providência. A análise orienta-se pela tentativa de evidenciar como Maurício Hora, um fotógrafo que tem suas raízes de vivência na favela, utiliza sua obra para demonstrar invisibilidades e desafiar a história oficial, sugerindo que tanto o sertão quanto a favela são “territórios existenciais e de poder” que se deparam com lógicas de exclusão análogas. Discute-se, desse modo, a relevância da fotografia como ferramenta de contranarrativa, que, por meio de escolhas que são desde elementos técnicos à ideológicos, possibilita ressignificar espaços e identidades. Diante disso, aborda-se a luta das representações e a importância de questionar os mitos de origem associados a esses locais, tendo como norte noções de classificações, hierarquizações, recorrendo a autores como Bourdieu (2018), para analisar os modos de classificação e seus reflexos na construção da realidade; Kossoy (2002), no intuito de pontuar como que, ao representar o real, o fotógrafo

recorta e seleciona, constrói uma percepção do real de “ordem material” e “ordem imaterial”, isto é, de recursos técnicos e mentais/culturais; e Chartier (1990), para nortear o estudo no tocante ao conceito de representação. Assim, a subseção “Identidade e identificações entre favela e sertão” explora como o fotógrafo forja identidades e identificações entre o Morro da Providência e Canudos. Nesse sentido, partindo do entendimento de que as fotografias de Maurício Hora, na perspectiva dessa pesquisa, associam-se às categorias identidade, território, lugar e memória, inserem-se estudos teóricos de alguns autores relevantes para essa abordagem, a saber: Joel Candau, em *Memória e Identidade* (2021), Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) e *História e memória* (1992), de Jacques Le Goff a fim de trabalhar a representação do sertão nas fotografias.

Na segunda parte do capítulo, na seção “O pêndulo de Euclides” reflete-se sobre a representação do sertão através da perspectiva do escritor Aleilton Fonseca- que oferece uma narrativa de Canudos contada pelas vozes sertanejas, privilegiando a memória oral e as perspectivas dos “vencidos pelos fatos”. Traça-se uma discussão sobre a narrativa com aporte teórico em Foucault (2008), para as concorrências pela legitimidade nas disputas de narrativas dentro das formações discursivas; Candido (2006) para discutir as implicações de uma “literatura empenhada” e Bastos (2006) no intento de discutir as dimensões político-literárias. Na subseção “O diálogo no sertão: narrador, a memória e a identidade”, reflete-se sobre o narrador-personagem da obra, um professor e pesquisador que busca conhecimento empírico do sertão, atua como mediador entre o campo intelectual e as vivências populares, legitimando discursos marginalizados. Distintamente da perspectiva euclidiana, a obra, embora dialogue de forma intertextual com *Os Sertões*, parece contestar e reinventar o imaginário desse lugar. Nesse contexto, analisando-a tendo como base as perspectivas teóricas de Vicentini (2007) sobre colonização do sertão, Ventura (1998) e Cristóvão (1994) no que diz respeito à representação imagética do sertão, traça-se uma comparação para investigar os diálogos possíveis entre as referidas obras. Utiliza-se, ainda, dos apontamentos de Rancière (2005) sobre a ficcionalização do real, com o interesse em demonstrar como a literatura é um campo, no qual se constroem “ficções” que rearranjam signos e imagens para disputar sentidos.

Na última seção o filme *Bacurau*, lançado em 2019, pela pertinência temática, será analisado com o intuito de discutir a reverberação do Cinema Novo na produção cinematográfica brasileira até os dias hodiernos. Dessa forma, intitulada “Carmelita e Bacurau estão em todos eles”, essa seção busca traçar uma análise do filme *Bacurau* no concernente à presença da importante figura da cirandeira Lia de Itamaracá no papel de Carmelita. Nesse sentido, na subseção “O museu e o exercício de pensar o país” busca-se discutir a instituição

museu e a instância mapa como elementos de difusão/omissão da história. Nesse sentido, reflete-se sobre como o museu local, com seus critérios próprios e evidências de um passado de cangaço e resistência, torna-se um “museu vivo”, contestando a autoridade dos classificadores convencionais e as narrativas oficiais. E, por fim, na última seção “Contradiscorso cinematográfico: colonialidade, banditismo e estética da violência” pontua-se como elementos como colonialidade, banditismo e estética da violência se apresentam no discurso cinematográfico sobre o sertão no referido filme. A preocupação é apresentar um conjunto de referências do Cinema Novo, presentes no filme Bacurau que possuem o papel de significar e ressignificar o espaço do sertão nordestino.

Nesse sentido, propomo-nos nessa tese pensar as “regularidades discursivas” sobre o sertão nordestino que constroem narrativas fotográficas, literárias e cinematográficas no Brasil, considerando, assim que isso envolve pensar a memória como artefato do presente, uma vez que esses trabalhos nos remetem à ideia da memória como uma ação do passado no presente, acionam a rememoração dos mecanismos que elaboram/formam a nação. Desse modo, há, na categoria *sertão*, um repertório estético e político que evidencia esse lugar como um monumento de cultura que é, ao mesmo tempo, um monumento de barbárie, visto que é representativo de um espírito da civilização e da modernização do país, desdobramentos sucedidos não sem conflitos.

1 A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA SOBRE O SERTÃO

*Foi bem saber-se que o Sertão não só fala a língua do não.
Para o Brasil, ele é o Nordeste
que, quando cada seca desce,
que quando não chove em seu reino,
segue o que algum remoto texto:
descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).*

2.

*Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, tem o sestro
de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso.
Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,
que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discursa.*

3.

*Tu, que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,
e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,
a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é cante,
nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.*

4.

*Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,
que habita caatingas sem mel
cria os romances de cordel:
o espaço mágico e o feérico,
sem o imediato e o famélico,
fantástico espaço suassuna,
que ensina que o deserto funda.*

João Cabral de Melo Neto

1.1 REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO

Apropriando-nos do termo “formação discursiva”, de Michel Foucault (2008), intentaremos, nesse capítulo, investigar a produção simbólica e as categorias que permeiam as *regularidades discursivas* que elaboram uma narrativa sobre o sertão nas linguagens cinematográfica, literária e fotográfica. Nesse sentido, o sertanejo e o sertão, enquanto categorias para pensar a construção imagética de uma identidade brasileira, serão trabalhados, buscando refletir sobre uma certa arquitetura discursiva, confrontando modelos de representação do sertão que perpassam o imaginário social quando se trata desse espaço. Na

historiografia literária, o sertão se apresenta, inicialmente, tal como o entendemos nessa pesquisa, em *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, obra fundadora, seguindo sua trajetória, quase como um curso natural e sempre presente na literatura brasileira, passando por Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e, mais recentemente, com Itamar Vieira Junior, entre tantos outros. O sertão parece atravessar o passado, o presente e anunciar o futuro do país.

Eric Hobsbawm já apontava que toda tradição é uma invenção, então, toda mobilização em torno de referendar o sertão é também espaço de construção, com produção e reinvenções constantes que, antes de sacralizar esse espaço-conceito, atualiza a contínua discussão das versões que o constituem, permitindo, assim, nas palavras de Benjamin, escovar a história a contrapelo, desestabilizando discursos. Nesse prisma, entendemos o sertão como um espaço de disputa de sentidos entre o ontem e o hoje – uma vez que é preciso que o trabalho com os discursos não os trate apenas como conjuntos de signos –, mas antes, como práticas que elaboram de forma sistêmica os objetos de que tratam, isto é, “(...) os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2008, p. 55). Dessa forma, refletir sobre as disputas discursivas sobre o sertão é mais construção do presente e uma possível enunciação de futuro do que uma volta a um passado petrificado simbolicamente, apontando para o que Foucault denomina de “formação discursiva”:

Uma formação discursiva não ocupa, assim, todo o volume possível que lhe abrem por direito os sistemas de formação de seus objetos, de suas enunciações, de seus conceitos; ela é essencialmente lacunar, em virtude do sistema de formação de suas escolhas estratégicas. Daí o fato de que, uma vez retomada, situada e interpretada em uma nova constelação, uma dada formação discursiva pode fazer aparecerem possibilidades novas (FOUCAULT, 2008, p. 74, grifo nosso).

Como salienta Foucault, essa formação discursiva não deve ser compreendida como blocos estanques, invariáveis, fora de contexto, que se aplicariam ao discurso e o definiriam, limitando, assim, seus elementos e possibilidades. Destarte, sendo “essencialmente lacunar”, toda formação discursiva parece sugerir, no seu reverso, uma parte não visível, mas que pulsa. De todas as possibilidades da etimologia da palavra *sertão*, presente em diferentes estudos, sob diferentes perspectivas, a que mais interessa a esse trabalho é aquela que busca entender a representação desse espaço sob o seguinte viés:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 1990, p. 17, grifo nosso).

Evidentemente que, para pensar as produções imagéticas acerca do sertão na produção artística e no pensamento social brasileiros, é necessário pensar que tipo de discurso se deseja produzir e quem o aciona. Seja através da literatura, da fotografia ou do cinema, entendemos que a representação do sertão se apresenta enquanto espaço de disputa de narrativas que, na percepção dessa pesquisa, se constroem como repertório estético e político de resistência.

Quando refletimos sobre a palavra *sertão*, diferentes e variados são os sentidos e conotações que se apresentam nas artes. Na literatura propriamente, a partir da publicação do romance *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o sertão torna-se incontornável.

“Canudos não se rendeu”, reafirma Alfredo Bosi para lembrar a assertiva de Euclides da Cunha, apontando dois grandes ângulos para a análise da obra, um, histórico e outro, interpretativo. A parte final do romance estaria relacionada ao viés histórico e as duas primeiras partes, ao viés interpretativo, sendo esse parâmetro compreendido por Bosi como uma característica de certa cultura determinista de Cunha. Bosi afirma que os procedimentos utilizados pelo autor revelam, em certa medida, sua intenção de construir uma linguagem de denúncia e protesto, com o objetivo de fazer um apelo, ou seja, não há neutralidade no seu discurso. Dessa forma, ao utilizar recursos hiperbólicos, por exemplo, estaria o escritor intentando transmitir a noção de “grandeza”, de “terribilidade” “do inelutável” (BOSI, 2002, p. 216-218).

De acordo com Walnice Nogueira Galvão, os estudos literários do referido livro ora privilegiam a guerra de Canudos, ora se destinam ao livro em si, demonstrando um movimento pendular. Movimento pendular também possível de se pensar a partir da leitura dos estudos que discutem o sertão que nos remetem a um dado significativo: ora apresentam versões negativas, como espaço de barbárie ou atraso cultural, ora idealizam-no como lugar em que seria possível encontrar o cerne de uma nacionalidade brasileira. Essas representações geográficas e sociais do sertão se deslocam entre as ciências sociais, a história e a literatura, constituindo uma determinada área do pensamento social brasileiro, uma vez que, como aponta Nísia Trindade de Lima, “sertão e litoral surgem no pensamento social brasileiro como imagens de grande força simbólica, que expressam os contrastes e, no limite, o antagonismo de distintas formas de organização social e cultural” (LIMA, 2013, p. 61).

Talvez seja possível pensar que o motivo pelo qual estaria no sertão a síntese mais

significativa de formação do país se deve ao fato de que as especificidades de condições históricas brasileiras estão presentes como uma reflexão que não foi planejada, mas provocada a partir da experiência vivenciada por Cunha quando da sua ida para Canudos:

Euclides realiza um mapeamento de temas que se tornarão centrais na produção intelectual e artística do século XX, ao debruçar-se sobre o negro, o índio, os pobres, os sertanejos, a condição colonizada, a religiosidade popular, as insurreições, o subdesenvolvimento e a dependência. Aí fincam suas raízes não só o modernismo, mas também o romance regionalista de 1930 e o nascimento das ciências sociais no país na década de 1940 (GALVÃO, 1994 in CUNHA, 2016, p. 617).

As representações do espaço do sertão parecem ter se tornado paradigmáticas para se pensar na natureza da sociedade e, conseqüentemente, da identidade nacional, visto que todo um conjunto de temáticas recorrentes no pensamento social brasileiro parece ter sido, de certa forma, compilado, ainda que, como aponta Candido, tenha faltado a Euclides da Cunha uma visão sociológica no tocante à organização de Canudos, visto que não percebeu que Canudos, em vez de representar apenas um fenômeno patológico, isto é, de desorganização social, significava também, se não principalmente, desesperada tentativa no sentido de uma nova organização social, uma solução que reforçasse a coesão grupal ameaçada pela interferência da cultura urbana (CANDIDO, 1952 in CUNHA, 2016, p. 645).

Nísia Trindade Lima, ao discutir as tradições intelectuais que emergem nos fins do século XIX e início do século XX, reflete sobre a experiência desses intelectuais frente à República e qual paradigma de civilização deveria ser seguido. Além disso, aponta que, para analisar o pensamento do intelectual nesse contexto, seria fundamental abordar o papel do positivismo e sua leitura no Brasil. A pesquisadora assinala que “O que boa parte da *intelligentsia* do período advogava era afirmação de um conhecimento da realidade social em bases científicas que orientasse o processo de consolidação do Estado nacional e seu papel pedagógico de construtor da nação” (LIMA, 2013, p. 94).

Nesse sentido, a autora salienta que a coletânea *À margem da história da República* (1981) é exemplo da combinação do ideário positivista e da tese da sociedade nova, isto é, a ideia de nação nova e americana, levando ao que denomina como característica mais acentuada entre os intelectuais que participam de tal coletânea e, de forma mais sensível, em Euclides da Cunha, seria “a ambivalência entre um projeto civilizatório fundamentado na defesa da ciência e do progresso e a crítica a uma modernização de característica excludente e inautêntica” (LIMA, 2013, p. 94). Na perspectiva euclidiana, tais questionamentos se apresentam, segundo Nísia Trindade Lima, no desconforto diante da distância no espaço e no tempo que separava os

dois Brasis:

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, 2016, p. 191).

O tema do isolamento no interior do território brasileiro não se encontra presente apenas diante dos brasileiros que ali vivem, ele, como bem afirma a socióloga, está alicerçado no intelectual que se percebe como estrangeiro – em relação aos indivíduos que habitam espaços rústicos do interior e aos valores dos copistas que se fundamentam em outra civilização de empréstimo e ignoram ou preterem uma nacionalidade brasileira mais própria ou autêntica (LIMA, 2013, p. 95). Lima reflete sobre uma *americanicidade* da história do país, apontando que há um duplo movimento que busca situar as fronteiras entre o Brasil tradicional e o Brasil moderno, a partir de uma tensão entre resgatar ou inventar o que seria a base de uma autenticidade nacional (LIMA, 2013, p. 98). Em busca dessa dita “autenticidade nacional”, portanto, cria-se um duelo de narrativas que elaboram formas de pensar esse território:

O dualismo sertão/litoral apresenta duas faces. Numa delas, o polo negativo é representado pelo sertão – identificado com a resistência ao moderno e à civilização. Na outra, o sinal se inverte: o litoral é apresentado como sinônimo de inautenticidade, enquanto antítese da nação. Em muitos autores, entre os quais a posição de Euclides da Cunha é exemplar, a ambivalência consiste na principal característica da representação que constroem sobre o país e seus contrastes (LIMA, 2013, p. 108, grifos nossos).

Tal qual a construção ambivalente de país engendrada em Euclides da Cunha, o indivíduo e, até mesmo, o autor, inscrevem-se mediante uma elaboração vertiginosa e intuitiva. Os extratos dispostos em sequência – o primeiro, de Walnice Galvão, o segundo, de Antonio Candido e os últimos, de Franklin de Oliveira – fazem eco a essa dualidade confluyente. Partindo de tal pressuposto, elencam-se:

A síntese é impossível: a verdade do livro está em suas contradições. As ideias vão e voltam, o argumento que se expõe num dado passo é seguido do seu contrário, logo depois ou centenas de páginas adiante. Tudo isso mostra,

no seu movimento de vaivém, a impossibilidade vivida pela inteligência brasileira de entender o fenômeno e de tomar um e um só partido. Essa dificuldade é de ontem e é de hoje. O livro narra o movimento da inteligência, que, no caso, é de seu autor, em demanda da síntese impossível reveladora da verdade (GALVÃO, 1994 in CUNHA, 2016, p. 630, grifos nossos).

O homem euclidiano é o homem guiado pelas forças telúricas, engolfado na vertigem das correntes coletivas, garroteado pelas determinações biopsíquicas: – e, no entanto, elevando-se para pelejar e compor a vida na confluência destas fatalidades. (...) Só o compreenderemos, pois, se o colocarmos além da sociologia – porque de algum modo subverte as relações sociais normalmente discriminadas pela ciência, dando-lhes um vulto e uma qualidade que, sem afogar o realismo da observação, pertencem antes à categoria da visão (CANDIDO, 1952 in CUNHA, 2016, p. 646, grifo nosso).

“Os Sertões não é um ato de coragem apenas por ser um libelo. Também o é por motivo de fundamental importância: o da honestidade intelectual. (...) E escreveu um livro vingador. Coragem de não silenciar a verdade. Coragem de não se fazer omissos” (OLIVEIRA, 1982 in CUNHA, 2016, p. 659).

Euclides errou quando se submeteu aos dogmas cientificistas de seu tempo, como os forjados por Ratzel, Bucle, Gumpłowicz. Errava quando concluía segundo eles. Mas acertava em cheio toda vez que seguia a sua intuição genial, toda vez que se desprendia do aparato científico usado sem senso crítico, ou quando dobrava-se à verdade que honestamente observara, rendendo-se à evidência virial dos fatos. A ciência de seu tempo era racista. Euclides navegou nessas águas. (...) O artista que nele havia, o poeta que ele era e o escritor íntegro que soube ser, e sua visão profética, salvaram-no. (...) Porque, sob muitos aspectos, Euclides foi um antecipador (OLIVEIRA, 1982 in CUNHA, 2016, p. 661, grifos nossos).

Observando as críticas apresentadas acima, é possível identificar um traço recorrente que remete à obra de Euclides da Cunha: um caráter quase mítico, uma vez que a associam, em grande medida, a palavras dentro do mesmo campo semântico. Essas associações parecem corroborar uma percepção que aponta o sertão como espaço de intrínseca relação com o passado e, quase que simultaneamente, também com o futuro. Os trechos elencados não se combinam mecanicamente e sempre do mesmo modo, havendo diversas possibilidades de dissociação e agrupamento entre eles; contudo, na perspectiva eleita por essa pesquisa, a dualidade, numa concepção quase paradoxal, e a projeção futurística aparecem como temáticas recorrentes na obra euclidiana, como é possível observar a partir de palavras como “negativo/positivo”, “contrastes”, “visão profética”, “antecipador”, “categoria de visão” que conferem ao sertão elementos de pura subjetividade e permitem à literatura e demais artes transformarem/conformarem, através de seus recursos estéticos, o imaginário social. Estes poucos traços selecionados – que não são apresentados com a pretensão de servirem de análise limitadora de toda a extensa crítica literária dos autores aqui apresentados – têm o objetivo de

realizar um recorte temático para apontar algumas ideias recorrentes que parecem sugerir, acerca das quais Custódia Selma Sena aparenta propor discussão.

Em seu trabalho intitulado “Uma narrativa mítica do sertão”, Sena afirma ser o sertão a “origem mítica do Brasil”, discutindo os significados que a definição de sertão reverbera no que nomeia “cartografia imaginária da nação”. Seu trabalho parece dialogar e aprofundar essa representação do sertão como espaço de “suporte mítico, ageográfico e atemporal” (SENA, 2010, p. 38). A autora discute de que forma se constrói no imaginário social a ideia de que o sertão seria um personagem, mito responsável pela conquista da civilização na formação da nação brasileira. No interior dessa teia discursiva, se emaranham determinados elementos que, para a autora, podem configurar o entendimento do sertão, seriam eles:

Pois o sertão é uma poderosíssima configuração da cultura brasileira. O sertão somos nós mesmos, os letrados brasileiros, que enunciamos o sertão com abjeção e desejo. (...) Como mito que é, o sertão é mantido num tempo congelado, como se a dinâmica da história não fosse capaz de afetá-lo. Esta é uma das características do mito. O sertão é pensando também como produtor de uma brasilidade específica, (...) não há consenso sobre o sertão: ora ele é positivo, lócus da brasilidade ora é negativo e definido por ausências: de urbanização, de civilização. No pensamento social brasileiro, o sertão é a fronteira por excelência desde o início do período colonial (SENA, 2010, p. 46).

Mais uma vez, é possível verificar o sertão sendo configurado como um espaço dominado por contrastes, no tocante à sua representação e significação, marcado por jogo de pares que se ignoram e complementam ao mesmo tempo, paradoxalmente. Mas, mais profundamente, a procura dos pontos de convergências e divergências da representação do sertão tem como fito elaborar critérios objetivos não para catalogar todas as representações possíveis, mas para evidenciar algumas das estratégias de manipulação simbólica que têm como intuito estabelecer imaginários, pensando desde uma perspectiva da economia do simbólico de Pierre Bourdieu (2018). Em outras palavras, indagar essas representações é enunciar os discursos pensados e elaborados com a intenção de perpetuar uma prática no imaginário social. Dessa forma, cabe refletir, neste momento, de que modo o sertão atravessa a literatura ao longo de sua historiografia sendo ressignificado ou não. Relevante, então, pensar a partir de quais paradigmas se instituem formas de visualizar o sertão, o sertanejo e, conseqüentemente, o país.

Nas últimas páginas de *Os Sertões*, Euclides da Cunha assinala:

Uma megera assustadora, bruxa rebarbativa e magra – a velha mais hedionda talvez destes sertões – a única que alevantava a cabeça espalhando sobre os espectadores, como faúlhas, olhares ameaçadores; e nervosa e agitante, ágil

apesar da idade, tendo sobre as espáduas de todo despidas, emaranhados, os cabelos brancos e cheios de terra, – rompia, em andar sacudido, pelos grupos miserandos, atraindo a atenção geral. Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz. Aquela velha carregava a criação mais monstruosa da campanha (CUNHA, 2016, p. 511).

Diante desse excerto, depreendemos um monopólio de sentido em relação ao sertão, colocando-o como um lugar do horror, do absurdo e trágico: “A criança ferida que aparece nas últimas páginas, sorrindo com a face direita e com os ossos da caveira à mostra sob a face esquerda arrancada por um estilhaço de granada, pode ser emblematicamente como a alegoria desse processo: ela é a criação mais monstruosa da campanha” (GALVÃO, 1994 in CUNHA, 2016, p. 633, grifos nossos).

Opostamente, busquemos entender sentidos para o que se denomina república. Etimologicamente, a palavra república vem do latim *res publica* e significa “coisa pública”, formando-se a partir da decomposição de *res*, referente à coisa e público, que equivale, por seu turno, em sua raiz latina, à *populus* que significa povo. Nesse sentido, alegar que a coisa pública é a coisa do povo se traduz como uma forma de alegar que a república pertence ao povo. Em *O significado de república* (1989), Celso Lafer busca explorar o conceito de república como especificidade conceitual no tocante às formas de governo, estabelecendo relações com a experiência histórica brasileira. Em sua análise, o autor parte do pensamento de Cícero e seus postulados, afirmando que, na concepção ciceroniana, dois vínculos são fundamentais para compreender o fato de o povo ser destinatário da república: “(...) *consensus juris* (o consenso do direito) e *communis utilitatis* (a comum utilidade)” (LAFER, 1989, p. 215), procurando, então, a partir de tais prerrogativas, investigar e delinear o significado de república. Nessa perspectiva, aponta que o primeiro vínculo, na percepção de Cícero, estaria ligado a função do direito em equilibrar a república para que não seja comprometida pela violência e pelo arbítrio, sendo, modernamente, o referido conceito aplicado por Kant “na constituição, enquanto ideia reguladora da razão prática, necessária para estabelecer-se um estado de direito entre uma multiplicidade de homens em relação recíproca *res publica*” (LAFER, 1989, p. 215). Ao tratar do desenvolvimento do conceito, Lafer aponta que, devido aos ideais propagados pela Revolução Francesa, a Constituição converte-se na “ideia-força de um “consensus juris” emanado de uma constituinte livre e soberana” (LAFER, 1989, p. 216), tendo esse elemento conceitual sido associado ao significado de república, passando o direito

a ser visto como o poder de uma nação organizada e não como expressão de um poder soberano de um rei. Nesse sentido, a partir dessa nova relação entre República e Revolução Francesa, segundo o autor, a “soberania deixou de ser a expressão *ex parte principis* de uma legitimidade dinástica e passou a ter, modernamente, como critério, a legitimidade haurida na vontade popular” (LAFER, 1989, p. 216).

Enfim, tal discussão nos parece relevante para pensar a recente república que se instaurava no Brasil quando da Guerra de Canudos, uma vez que, a nosso ver, lutas que se desenrolavam nesse período, sobretudo, políticas, colocavam em sobreaviso e questionavam a legitimidade de um governo que não conseguia, que não tinha habilidades para resguardar suas instituições contra aqueles que seriam os conselheiristas, supostos defensores de um regime monárquico.

Por fim, entendemos que a república, que, como aludido, na origem da palavra, significa “coisa pública”, não é pública, isto é, não é feita para o povo, não representa o povo, antes, nesse caso, não só busca ignorá-lo, como, depois, tenta silenciá-lo.

Juan Ignacio Azpeitia, em seu artigo “Canudos, uma tocha na América Latina” (2023), discute os acontecimentos históricos da Guerra de Canudos com um olhar que leva em consideração a Latinoamérica em geral, a fim de investigar como a luta dos sertanejos de Belo Monte reverbera não só na configuração da nação brasileira, mas ressalta o que chama de “modo de produção”, que coloca em primeiro lugar a sustentabilidade dos que trabalham a terra e nela habitam, como um acontecimento presente ao longo da história do continente americano e que “pode ser interpretado como um retorno a formas de convivência ‘mais civilizadas’ anteriores à introdução da ‘barbárie’ europeia” (AZPEITIA, 2023, p. 155).

A discussão, apresentada por Azpeitia, costura um elo entre “as lutas de representação” na América Latina com o intuito de evidenciar uma construção de identidade latino-americana dinâmica que possibilite “reconhecer os interesses comuns de nossos povos, na medida em que são compreendidas as agressões semelhantes que estamos suportando a partir da invasão do continente pelos europeus” (AZPEITIA, 2023, p. 155). Radicado numa perspectiva anticolonial, o posicionamento de Azpeitia parece incidir justamente nessa orientação, visto que identifica que na América Latina “a preservação dos rituais, os nomes dos locais, as formas de viver e ‘estar’ em comunidade tem sobrevivido às tentativas de apagamento e exclusão tenazmente instituídas pelos invasores” (AZPEITIA, 2023, p. 155).

Direcionando sua reflexão para o discurso literário, o autor aponta que, na elaboração da construção das identidades, há a necessidade de relatos que as afirmem, não sendo necessário que sejam verdadeiras, bastando que sejam reiteradas e que façam parte de um discurso de

poder. Nessa direção, salienta que é traço recorrente da literatura latino-americana a busca por uma identidade, direito esse negado em sua origem, tendo, segundo o autor, a colonialidade do poder uma significativa responsabilidade nas “distorções produzidas diante do espelho europeu”⁵. Assim sendo, difícil não remeter à crítica empreendida por Galvão ao apontar o valor histórico e literário da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: “*Os Sertões* vem a ser o *epos* da modernização que, examinando o seu avesso, deplora o preço dela, o que ela implica para a plebe em tal ordem de dores e perdas que acaba numa concepção do mundo às avessas, invertido e demonizado” (GALVÃO, 1994 in CUNHA, 2016, p. 633).

A distorção produzida por esse espelho europeu de que fala Azpeitia parece encontrar eco, por analogia, claro, nessa reflexão proposta por Galvão, que salienta o custo dessa forma de “modernização”, esse fazer histórico recorrente, sendo *Os Sertões* instrumento de denúncia e reivindicação, que evidencia a face cruel dessa luta. Nesses confrontos de discursos que aspiram ao monopólio da definição legítima de uma narrativa, a literatura se apresenta como ferramenta fundamental de conhecimento e reconhecimento, tendo as suas raízes na relação entre realidade e representação. Esta luta pela autoridade do discurso parece emblemática, sendo forçoso, então, que pesemos as imagens legadas ao nosso imaginário até nossos dias no que tange a determinadas formas de representar o sertão, o Brasil, a América Latina como um todo, questionando e ancorando nossa reflexão numa prática crítica em reação à “colonialidade do poder”.

Nesse sentido, de forma crítica, o historiador assinala que, ainda que, muitas vezes, o discurso na literatura seja organizado e apresentado através do padrão de pensamento eurocêntrico, os textos literários, devido a sua polissemia, são capazes “de conter a força das emoções e o legado cultural das lutas dos nossos ancestrais” (AZPEITIA, 2023, p. 165). Poderíamos dizer mais, diríamos que a literatura tem o poder de transformar pensamentos conformados por certos parâmetros, sendo a figura de Euclides da Cunha um exemplo nítido disso, uma vez que, mesmo que tomado por uma corrente positivista e ideais vigentes de um dado discurso hegemônico, o autor tem sua percepção modificada pelo convívio social com o povoado de Canudos, construindo, através da reflexão pela escrita/literatura, como ressalta Walnice Galvão, “A extraordinária reviravolta de consciência causada pela Guerra de Canudos, testemunhada de corpo presente” (GALVÃO, 1994 in CUNHA, 2016, p. 618).

Certo é que *Os Sertões* marca um determinado prisma para se pensar o espaço do sertão

⁵ Colonialidade do poder é entendido aqui a partir da perspectiva de Aníbal Quijano. Conceito utilizado pelo referido autor para explicar como o colonialismo europeu deixou estruturas de dominação que continuam ativas até hoje, mesmo após o fim político das colônias.

e o sertanejo, mas, desde então, a literatura e as outras artes vêm apontando cada vez mais formas de repensar o sertão. Esdras Arraes – em “Sertões: habitar a simplicidade, reconhecer a poíesis do lugar” (2022) –, em alusão a Durval Muniz de Albuquerque Junior⁶, afirma que a invenção do Nordeste criou formas e ideais diante dos quais o nordestino é visto a partir de atribuições do “outro”, sendo, então, possível pensar “o sertão, no singular, como a alteridade da alteridade, isto é, o outro introduzido no âmago do Nordeste” (ARRAES, 2022, p. 15). Dessa forma, segundo o autor, essas atribuições limitam os sertões – que, em sua perspectiva, são plurais e diversos – a circunscreverem-se em narrativas em que imperam elementos negativos e caricaturescos, naturalizando imagens desses espaços sem “dar voz à sociedade que estabeleceu vínculos afetivos com a estiagem, a caatinga espinhosa, o tempo nublado e a espera da mudança” (ARRAES, 2022, p. 15), portanto, tem a preocupação de apresentar os sertões a partir de um teor poético, com o intuito de fazer o leitor repensar as imagens cristalizadas que lhes são impostas bem como à gente que os habita, partindo da perspectiva de quem os vivência. Com isso, nesse capítulo, pretendemos fazer uma análise da representação do sertão, mais precisamente, do sertão nordestino, na historiografia literária e do pensamento social, com o objetivo de apontar e discutir as características recorrentes que ele carrega, a fim de que possamos esboçar um panorama de como o sertão se apresenta ontem e hoje na literatura, na fotografia e no cinema.

1.2 REGIONALISMO, LITERATURA E SERTÃO

O termo regionalismo atravessa, ontem e hoje, a produção literária brasileira, ainda mais quando se trata de uma abordagem acerca do espaço do sertão. Discutir, então, quais as imbricações sobre os conceitos de regionalismo para a representação do sertão nos parecem válido na medida em que as críticas literárias a respeito do regionalismo instituem critérios de valor e instauram paradigmas de análise sobre esse espaço.

Assim sendo, considerando que cada discurso crítico produz ajuizamentos atrelados ao imaginário numa relação de dependência recíproca, pressupomos que a representação de determinados espaços através da palavra, fotografia ou cinema conduz o leitor/espectador por uma vereda de paisagens que delineiam em sua mentalidade uma certa forma de visualizar a realidade. Não só as artes, em geral, são hábeis nessa tarefa, também os estudos críticos têm sua relevância na construção, manutenção ou destruição de um imaginário acerca da realidade,

⁶ ALBUQUERQUE JR, Durval. A invenção do Nordeste e outras artes. 5ªed. São Paulo: Cortez, 2011.

à medida que elaboram possibilidades de significação para as obras em análise, estabelecendo-se como paradigmáticos na forma de identificá-las e legitimá-las ou não. Nesse sentido, cabe-nos elencar algumas dessas referências a fim de construir um panorama que nos permita identificar quais são os elementos que constroem o que delinaremos como uma *regularidade discursiva* acerca do sertão. Para tanto, no presente estudo, revisitaremos discussões empreendidas por alguns autores relevantes para (re)pensar o regionalismo de ontem e de hoje na literatura brasileira.

O chamado Regionalismo literário inicia-se, tradicionalmente, em meados do século XIX e autores como Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi são alguns dos que se dedicaram às investigações sobre esse processo culminado nas produções literárias. Esses críticos coadunam a percepção de que o Regionalismo literário surge a partir da relação entre o Romantismo e as ideias de nacionalismo, encontrando, nesse amálgama, espaço fértil para sua consolidação.

Outra autora que parece alinhar-se, em alguma medida, a essa perspectiva, – de maneira menos incisiva, talvez – é Walnice Nogueira Galvão, que, em *Anotações à margem do regionalismo* (2000), afirma que “Na esteira do Romantismo, nasceu aquilo que se conhece como primeiro regionalismo. E também denominado *sertanismo*, porque trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção” (GALVÃO, 2000, p. 47, grifo da autora). Galvão argumenta que haveria, ainda, o segundo e terceiro regionalismos. Aquele seria uma resposta, sob influência do Naturalismo, reativa ao Romantismo, rebatendo várias de suas características e propondo novas percepções; já esse seria originário do romance da década de 30, que, segundo a pesquisadora, seria a dominante da prosa brasileira, mais profícuo, teria contribuído para o desenvolvimento de uma ideia de que seria papel dos grandes centros, isto é, a “cidade civilizada”, colonizar, ensinar e salvar os “bárbaros” das regiões pouco desenvolvidas, distanciados dos centros culturais e econômicos hegemônicos. Sobre esse terceiro regionalismo, Galvão salienta que a obra euclidiana teria contribuído com sua visão, na medida em que exerceu grande influência nas narrativas e no pensamento social da época, evidenciando e problematizando os abismos sociais. O legado de Euclides da Cunha seria definidor e influenciaria as gerações de escritores posteriores que se debruçariam sobre o tema do sertão, incluindo, o romance de 30 (GALVÃO, 2000, p. 49). A pesquisadora usa expressões como “ficção ao rés-do-chão” que estaria “aspirando ao documentário” e que “impôs um cânone” para se referir ao regionalista da década de 30, ressaltando que estabeleceu um modelo na literatura brasileira, “impedindo por longo tempo que houvesse percepção estética de autores que não atuassem dentro dessas normas” (GALVÃO, 2000, p. 55).

A partir dessas perspectivas teóricas, é possível observar que se tencionaram discursos que permearam o imaginário nacional, colocando em questão os sertões como lugares impossíveis e infernais, em outros termos, destituídos de “progresso” e, por consequência, denominados como uma região problemática – que revela uma face de “atraso”. Esse imaginário político, econômico, social e geográfico de que o Nordeste seria atrasado encontrou na produção literária do regionalismo certa sustentação, na medida em que os escritores da Segunda Fase Modernista, no intuito de evidenciar e denunciar um outro Brasil, terminam por ratificar a ideia dessa região como um lugar atrasado, contribuindo para a cristalização dessa concepção imagética.

No artigo intitulado “O sertão nordestino como um monopólio de sentido” (2019), Elder Patrick toma de empréstimo a categoria de monopólio de sentido de Nobert Elias para “compreender e explicar a construção do significado do sertão nordestino no decurso de formação da sociedade brasileira” (PATRICK, 2019, p. 69). O autor defende que o sertão nordestino instaurou e projetou uma ideia de regionalidade do próprio Nordeste, uma vez que, no decorrer do século XX, o termo sertão adquire autonomia em relação ao adjetivo delimitador da região. Questionando a razão pela qual um sertão específico monopolizou para si certos significados e a ideia geral do que seria sertão, Elder Patrick supõe que tal espaço foi objeto, mais do que outros espaços, de uma profícua representação nos campos artísticos, isto é, literário, fílmico e musical “muito mais potente, poderosa, nacionalizada e politicamente interessada por parte de diferentes gerações de intelectuais e artistas entre as décadas de 1930 e 1970” (PATRICK, 2019, p. 71).

Nessa esteira, é relevante pensar, a partir do que aponta Pierre Bourdieu, em “A produção da crença” (2018), ao discorrer sobre produção, circulação e consumo de determinado conteúdo: “Na produção de bens simbólicos, as instituições aparentemente encarregadas de sua circulação fazem parte integrante do aparelho de produção que deve produzir, não só o produto, mas também a crença no valor de seu próprio produto” (BOURDIEU, 2018, p. 163). Dessa forma, talvez seja possível apontar que, ao elaborar esse produto simbólico forjado a partir desses instrumentos artísticos-culturais, produziu-se uma crença determinada, ou seja, uma maneira específica de olhar para esse espaço. Na percepção de Patrick, essa relação entre realidades política, econômica e cultural, bem como suas projeções nos meios da arte e da cultura, resultaram em quatro elementos socioculturais específicos: 1) Registro da fome; 2) Registro da violência; 3) Registro da resistência; 4) Registro da criação artístico-cultural e da ludicidade encantada.

Elder Patrick parece fazer diálogo, em certa medida, com Durval Muniz de Albuquerque

Júnior no tocante a essa questão, visto que esse autor também parte de uma perspectiva semelhante ao tratar da questão do Nordeste no artigo “O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino” (2019). Neste, Durval Muniz discorre sobre o que considera como um rapto da categoria “sertão” pelo sentido do termo Nordeste. Segundo o autor, ao “inventar o Nordeste”, realiza-se um recorte espacial a partir de uma elaboração humana que implica interesses político-sociais. Nessa esteira, Muniz acredita que o sertão foi “raptado” pelo discurso regionalista nordestino através de uma produção cultural que possibilitou a criação de um imaginário, isto é, “Esse rapto do sertão pelo regionalismo nordestino não teria sido possível sem a contribuição de uma poderosa produção literária, artística, sem a produção de um verdadeiro arquivo audiovisual vinculando os conceitos de Nordeste e de sertão” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 29).

Ao elencar uma série de produções artísticas que atrelariam o sertão à noção de um espaço marcado pela violência do cangaço, pelo poder discricionário, pelo misticismo, pelo beatismo, o autor sugere que essas visões de autores e artistas de outros espaços do país contribuíram para uma produção em torno do sertão que associaria sempre “a fé e a violência, o poder sem peias e a coragem pessoal”. O historiador argumenta que a elaboração dessa ideia de sertão foi construída a partir de discursos e práticas institucionais anteriores, até mesmo, ao próprio conceito de Nordeste, visto que permitiram a associação entre sertão e semiárido nordestino, na medida que o relacionaram e definiram através da temática da seca – que construiu uma determinada paisagem para o sertão, marcada pela terra gretada, caatinga seca, sol abrasador – e também por outras três temáticas: o coronelismo, junto ao jaguncismo, o cangaço e o messianismo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 26).

Nesse ponto, lembramos do artigo “Elementos para crítica à tese de Invenção do Nordeste”, do mestre sociólogo Nivalter Aires dos Santos, relativamente recente, de 2019, no qual há uma crítica direta à ideia defendida por Durval Muniz de Albuquerque Júnior de que alguns movimentos político-culturais – entre eles, o regionalismo literário, como já destacamos – teriam criado a região Nordeste. A partir de uma leitura detalhada da bibliografia utilizada por Durval Muniz, ou seja, dos autores com quem dialoga, Santos destaca o que denomina como um “conjunto de fragilidades” nos estudos empreendidos pelo historiador, que tendem, conforme seu ponto de vista, a homogeneizar o espaço regional, sem considerar outras leituras que seriam essenciais para discussão acerca do Nordeste, sobretudo a respeito da temática do desenvolvimento. Desde uma perspectiva sociológica, Nivalter Aires dos Santos conduzirá suas análises iniciais apontando para os elementos que o levam a “produzir uma crítica radical (pela raiz) a esta tese de invenção do Nordeste, não uma crítica pela crítica, longe disso, mas uma

crítica no sentido dialético” (SANTOS, 2019, p. 448).

Tais posições, no entendimento dessa pesquisa, partem de opções teórico-metodológicas diferentes e, ainda que instigantes e reveladoras de uma determinada forma de visualizar o sertão, produtoras, como afirma Durval Muniz, de um produto discursivo-imagético, não parecem limitadoras, mas, antes, problematizadoras e necessárias para pensar os discursos que enunciam e forjam uma dada realidade sobre o sertão. Nesse prisma, cada um desses autores, alguns menos, como Santos, parece alinhar seu raciocínio a partir de uma limitação à historicização discursiva que não, exatamente, contempla as especificidades do texto literário, até mesmo porque não é o interesse central de suas análises, uma vez que partem de uma percepção histórica e/ou sociológica; entretanto, ainda assim, são válidas para observar os meandros das relações entre sociedade e literatura. Esse tensionamento, presente nos momentos em que discutem a temática estabelecendo relações com as produções literárias, parece gerado pelas distintas formas de observá-las: logo, de um lado, numa perspectiva foucaultiana, teríamos um olhar que intenta observar o autor apenas pelo traço de “função do discurso”, isto é:

A verdade é completamente diferente: o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção (FOUCAULT, 2009, p. 42).

Observamos que, para Foucault, o autor não “precede a obra”, mas sim, as regularidades discursivas que a compõem. Por outro lado, parece haver uma perspectiva que entende a relação entre autor e obra de outra forma, como observa Edward Said – autor que, em *Cultura e Imperialismo* (2011), realiza extensa análise de produções de escritores como Joseph Conrad, Rudyard Kipling, Jane Austen, entres outros, considerando-os por uma ótica de produto cultural no campo da arte que entrelaça particular e geral:

Meu método é focar ao máximo possível algumas obras individuais, lê-las inicialmente como grandes frutos da imaginação criativa ou interpretativa, e depois mostrá-las como parte da relação entre cultura e império. Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais (SAID, 2011, p. 19).

Said, crítico literário e leitor de Foucault, pontua que é a partir do indivíduo,

categorizado no texto como “imaginação criativa”, que tece sua análise, entrelaçando obra e autor, observando-os como sujeito e objeto, simultaneamente, moldando e sendo moldados pelas estruturas sociais, compreendendo a obra literária, portanto, a partir da relação entre sujeito, texto e sociedade. De tal perspectiva supomos que, também, podem ser lidas essas produções literárias do período regionalista.

Quando discutimos em termos literários tais aproximações e distanciamentos, entendemos que cada crítico conduzirá seu raciocínio de acordo com aquilo que deseja destacar do texto em análise: seja discutindo a partir de uma “imaginação criativa” que faça com que a marca de um determinado autor funcione como elemento inicial que deva ser considerado, compreendendo a obra literária como inter-relação entre sujeito, texto e sociedade, como propõe Said; seja apontando que um sujeito se estabelece a partir de uma estrutura narrativa, sendo, então, a estrutura mais relevante, como sugere Foucault. O que nos parece determinante, para não se perder da linha do horizonte, seria pensar a produção literária – e, aqui, especificamente, no entorno da temática do sertão – de ambas as perspectivas, ou seja, tanto tendo em vista a proposta de uma elaboração discursiva, quanto direcionando o olhar às experiências individuais daquele que produz a obra, numa relação de confluência entre esses elementos. Dessa forma, estariam a estrutura e o sujeito imbricados na construção do texto, artística, a fim de forjar a obra literária.

Albertina Vicentini, em “Regionalismo literário e sentidos do sertão” (2007), ao apresentar um conjunto de referências sobre a compreensão de sertão, na configuração de diferentes regionalismos, apropria-se – no âmbito do discurso proferido acerca da região – do conceito de performativo, de Pierre Bourdieu, para pensar a produção literária regionalista no tocante ao sertão. A autora salienta que o discurso literário sempre cria uma representação verossímil do mundo, o que faz dele, portanto, também um produtor de imaginário e mentalidade a seu respeito. Entretanto, aponta que a literatura regionalista, para além dessa característica, que entende como inerente a toda narrativa – apresentação de “embasamento histórico para a criação de mundos fictícios representados” –, sustenta-se por outros dois aspectos: o performativo e o documental. Assim sendo, tal literatura mantém este “elemento-chave de resolução que é o seu caráter performativo de apresentação de uma identidade grupal (não importando, hoje, se essa identidade cultural se manifeste no campo ou na cidade), com a totalidade de seu mundo representado mantendo-se como conteúdo primeiro”. Já o segundo seria responsável por estabelecer os critérios de verossimilhança do mundo representado, pretendendo-se, o quão possível, documental, dado que a “falta de verossimilhança pode levar ao não reconhecimento identitário do mundo focalizado e à destituição do caráter regionalista

do texto” (VICENTINI, 2007, p. 188).

Por essa ordem de raciocínio, portanto, Vicentini reflete que apontar a literatura regionalista como uma expressão que se quer documental de uma totalidade de mundo afirmativa de uma identidade grupal não é o suficiente para delimitá-la, uma vez que outras literaturas usam dos mesmos artifícios, sendo, portanto, necessário estabelecer também, para definir a literatura regionalista, na visão da autora, “um *recorte temático* que aponte de que grupo se quer mostrar a identidade, ao lado de *como se fala* desse grupo” (VICENTINI, 2007, p. 189, grifos da autora). Vicentini aponta que o sertão é pensado e discutido, ainda, a partir de um recorte que o situa, numa posição de contraponto por oposição, distanciado de tudo e em vários sentidos possíveis:

Há o sentido espacial – o sertão é o interior longínquo e de povoado(...); o sentido econômico – o sertão mantém uma economia distante da economia da metrópole (...); o sentido social – o sertão mantém outro tipo de associação de membros, uma associação mais comunitária, outro tipo de usos e costumes; a aliança sociopolítica – o poder dos coronéis, o desvalimento dos camaradas, a luta social dos estados periféricos; o sentido psicossocial, na perspectiva da antropologia – o sertão detém um universo psíquico mais ritualizado, com formas de pensamentos mais míticas e agônicas; o sentido histórico – o sertão detém a chave de nossa origem histórica típica e genuína (...), e o sentido do imaginário propriamente falando quando o sertão avulta como local de vida heroica ou trágica, de vida salutar e genuína, ou de vida identitária (VICENTINI, 2007, p. 189).

Para a autora, esses e outros tantos sentidos “salientam uma perspectiva romântica, ou realista, ou conservadora, ou de denúncia social, ou determinista etc.” (VICENTINI, 2007, p. 189). Diante disso, a pesquisadora elenca recortes temáticos a partir dos quais a literatura regionalista parece balizar seus temas e conteúdos identitários, entre outros, o mundo rural, salientando que, ao longo da história, esse mundo rural aparece de maneira dicotômica, produzida por pares, que transitam entre o negativo e o positivo. Adiante, cita algumas dessas relações de pares que, historicamente, modulam o imaginário e a mentalidade da sociedade, a saber: litoral/sertão – presente desde a carta de Caminha até ser alicerçada na obra euclidiana; norte/sul – como desdobramento do romance nordestino da década de 30; e, por fim, contemporaneamente, interior/capital – que, na perspectiva da autora, parece ser o âmbito da literatura regionalista atual.

Entretanto, Vicentini ressalta que não seriam essas “parelhas” apenas específicas da literatura, na medida em que também transitam no pensamento histórico e social propriamente dito, que as reestruturam, reelaborando-as “em termos políticos, sociais, econômicos, uso de

poder, distribuição, reconhecimento etc., para servirem justamente de esteio à verossimilhança do mundo representado que a literatura regionalista nos dá a conhecer” (VICENTINI, 2007, p. 4).

Perante o exposto, consideramos que o sertão se encontra figurado entre narrativas que se desenrolam nesse espaço ou se fazem presente nele, como também pela investigação sobre sua própria representação. Ao longo do tempo, essa representação tem passado por diversas mudanças, posto que, desde o começo do século passado até o tempo presente, essa categoria encontrou um amplo espaço de discussão e tem sido constantemente ressignificada e aberta a novas interpretações. Essas novas ressignificações e interpretações têm buscado desconstruir estereótipos e estigmas quando da descrição do sertão, destacando-se, principalmente uma tensão entre tradição e “progresso” e os entrelaçamentos entre imaginário e onírico, em constantes divergências e convergências, o que sugere a permanência, ao longo da historiografia literária e do pensamento social, do caráter dualista do sertão, ainda que com demandas diferentes de outrora.

Nesse sentido, a literatura contemporânea parece intentar problematizar as diferentes possibilidades de representação desse espaço – isto é, de sua territorialidade e características regionais – com o intuito de desmistificar as percepções limitadoras e discriminatórias sugeridas por nosso acervo literário, ao longo de sua historiografia e, objetiva, também, refletir sobre uma criação literária a partir de personagens regionais universalizadas, globalizadas e plurais. A partir da literatura contemporânea, o sertão figura como um espaço em que o sujeito não mais se encontra moldado ou subjugado, mas, antes, numa relação direta, numa relação crítica no tocante às características regionais, ao próprio sertão e aos entornos da realidade que se apresenta, deslocando-se dos limites estabelecidos pela tradição literária referentes à essa temática.

1.3 IMAGENS DO SERTÃO NAS NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS: ENTRE O DOCUMENTO E A ARTE

Como a fotografia pode contribuir para a criação de imaginários sobre o sertão? Quais as referências visuais que se instauram acerca desse espaço? Há figuras recorrentes, vivenciadas, figuras marcadas como memórias das e nas paisagens de origem e nas memórias construídas, todas incorporadas numa poética do sertão. Comunicar visualmente pode ocasionar, de modo inevitável, confusão e ilusão? Pretendemos, nesse estudo, esmiuçar as fotografias de forma crítica – interrogando e especulando, como num texto –, identificar o que

está nas entrelinhas, buscando tecer culturas visuais em relação ao sertão. Para tais fins, em primeira instância, é preciso discutir abordagens teórico-críticas que subsidiarão as análises futuras.

O termo Cultura Visual⁷ pode ser compreendido como um conjunto de trabalhos visuais de fontes culturais e como área de estudo que busca investigar de que maneira os artefatos visuais são e estão interligados às culturas a partir dos contextos de produção, estabelecendo que não só as marcas culturais, mas também as formas de visualizar e serem visualizadas, devem ser consideradas nos estudos de base imagética.

“O inventário como tática” – ideia apresentada por Leandro Pimentel, em estudo homônimo – propõe que, embora os arquivos sejam vistos pelas instituições na modernidade como conservadores, preservadores de uma memória passada, na arte contemporânea, estes passam à categoria de lugar a ser explorado, com caminhos que podem e devem ser constantemente revisitados, ressignificados. Apoiando-nos em tal proposta, intentamos construir, nessa etapa do trabalho, uma reflexão sobre a fotografia e sua relação com história e arte, pois, ao “entrar nos arquivos, as imagens passam a solicitar novos procedimentos por parte dos arquivistas. Um novo inventário torna-se necessário, e outro futuro possível” [sic] (PIMENTEL, 2013, p. 118).

Dessa forma, produzindo discussões sobre leitura-escritura, a partir das ideias de Michel de Certeau, Leandro Pimentel sustenta que o “artista-inventor” articula o ler e escrever simultaneamente nas imagens que investiga, “promove a leitura a partir das semelhanças e escreve por meio de um inventário dos elementos, que serão colocados em confronto com o espaço e o tempo dos espectadores” (PIMENTEL, 2013, p. 118); sendo o papel do “artista-inventariante”, aquele que elabora o inventário, apenas apontar os índices de sua existência, a fim de que haja outros futuros em aberto possíveis. Nesse sentido, entendendo a fotografia como arte, a identificamos como memória e, portanto, não apenas como produtora de objetos, mas como ativadora de processos. Intentamos nessa etapa do trabalho elaborar um pequeno inventário fotográfico sobre o sertão, mais propriamente o nordestino, com o fito de evidenciar as veredas que se entrelaçam e atravessam esse espaço-lugar. Para tanto, recorreremos a alguns fotógrafos-artistas que, por meio do operador da câmera, selecionam o visível e invisível deste lugar que se apresenta diante de nós, através de fotografias que ora são lidas como documentais, ora como arte.

⁷ Nos termos de Monteiro, Rosana Horio. *Cultura Visual: definições, escopo, debates. Domínios da imagem*, Londrina, I, N. 2, P. 129-134, MAIO 2008

1.3.1 Fotografia e documento: registros de Flávio de Barros

Em *Depois da fotografia, uma literatura fora de si* (2014), Natalia Brizuela investiga e questiona as linhas fronteiriças entre as diferentes linguagens artísticas, ressaltando, mais profundamente, as relações entre fotografia e literatura. Durante certo tempo, principalmente no início do século XX, as imagens fotográficas eram analisadas e entendidas como documentos da realidade, uma vez que se estabelecia uma dependência plena da existência anterior do referente, perante o qual fotógrafo e máquina fotográfica são apenas instrumentos passivos que realizam o registro da realidade. Nesse prisma, a fotografia era entendida como “prova de que esse mundo existe, essa realidade existe e de que esses corpos e situações são verídicos, postulando, assim, a fotografia como uma espécie de “polícia” da homogeneidade do mundo” (BRIZUELA, 2014, p. 25). A fotografia como índice, em Charles Peirce (1999); o referente aderente, de Roland Barthes (1998); a ideia de implicação plena, sustentada por Philippe Dubois (1993) eram, entre outros, alguns dos constructos teóricos que reafirmavam essa perspectiva, possibilitando, que a fotografia fosse vista com um caráter inerentemente documental por um longo período, entendendo, aqui, documental como expediente de registro ou reprodução técnica do mundo material. Entender a fotografia somente a partir de sua dimensão documental, todavia, implica ignorar instâncias relevantes no que tange sua concepção, dentre elas, autoria, escrita e expressão fotográfica.

Contudo, já há algum tempo, passou-se a pensar a dimensão documental da fotografia para além de sua capacidade singularmente descritiva e buscou-se apontar que, também, os olhares, enquadramentos, vínculos institucionais e processos criativos do fotógrafo interferem na sua construção, pois o “dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade”, visto que a produzi-la é “antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização da realidade – e, por isso, a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética” (BRIZUELA, 2014, p. 19).

A reflexão em questão já havia sido empreendida por André Roullié, na obra *A fotografia – entre documento e arte contemporânea* (2009), na qual realiza um extenso estudo sobre a fotografia desde seu surgimento até os dias de hoje, destacando duas categorias de análise, a saber: a fotografia-documento, que estaria relacionada às imagens fotográficas enquanto testemunhos e representação da realidade de forma fidedigna, pressuposto que levanta um questionamento a respeito desse caráter puramente mimético; e a fotografia-expressão,

relacionada à capacidade de elaboração livre no que concerne ao ato fotográfico, possibilitando extrapolar os limites do mero registro da realidade.

A partir de uma crítica ao que Barthes denomina como “linguagem dêitica”, da qual a fotografia não conseguiria se livrar, sendo, portanto, apenas índice, Roullié defende que o que “importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos” (ROULLIÉ, 2009, p. 197). Dessa forma, os entrelaçamentos entre documento e arte, no tocante à imagem fotográfica, não podem ignorar a realidade capturada, nem tampouco podem deixar de compreendê-la como uma sugestão de transformar ou atualizar o real, ou, nas palavras do teórico francês, de como criar o real.

Sendo assim, a fotografia documental passa a ser entendida como permeada de dimensões políticas, sociais e culturais, a partir das relações entre fotógrafo e objeto fotografado, visto que fotografias documentais contam uma narrativa e o ato de contar, leva, por si, o ato de criar, inventar. Em outras palavras, o fotógrafo “traduz” na imagem, com recortes e enquadramentos, uma determinada forma de (re)criar a realidade. Isso, contudo, não inviabiliza a força documental da fotografia, mas sim, a reforça, na medida que a mobiliza para além da pura representação do real, possibilitando que sua realidade e verdade materiais aliem-se a impressões e sensações imateriais. Em outras palavras, a imagem fotográfica passa a ser percebida não apenas como registro, representação passiva de um determinado referente material, mas como produto estético de um evento.

As discussões empreendidas acerca da narrativa fotográfica enquanto documento ou arte serão expandidas na literatura ainda mais a partir dos anos 1950, no entanto, algumas experiências isoladas já vinham acontecendo desde o início do século XX. Nesse sentido, é possível pensar, por exemplo, nas três fotografias produzidas por Flávio de Barros, quando dos conflitos armados em Canudos, que estiveram presentes na primeira edição de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 1902, permitindo que seu trabalho ganhasse destaque, a despeito de terem sido suprimidas em edições posteriores. Euclides da Cunha escolhe as fotografias e, inclusive, renomeia a legenda de uma delas, intitulando-a “As prisioneiras”, dantes, originalmente denominada “400 jagunços prisioneiros”.

Das setenta fotografias de Flávio de Barros, a imagem fotográfica a seguir parece ser aquela que surge como referência à guerra de forma mais contundente, convertendo-se em um *lugar de memória*⁸ às avessas, visto que não cria uma memória de vitória do exército

⁸ Nos termos de Pierre Nora: “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 12).

republicano sobre o arraial de Antônio Conselheiro e sua gente – o que poder-se-ia supor ser a leitura primeira do registro de Barros –, mas, antes, um lugar de memória de violência e truculência de um Estado que tentou silenciar uma comunidade sertaneja que construiu sua própria lógica de sobrevivência e experiência coletiva.

Figura 1 400 jagunços prisioneiros.



Fonte: Flavio de Barros. Acervo Museu da República / Imagem recuperada digitalmente pelo Instituto Moreira Salles

Certas imagens têm o poder de se manter ao longo da história, pois são atravessadas de tamanho horror que acabamos por aprisioná-las em nossos imaginários. Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003), definiu como “realismo intolerável” a abordagem da violência de maneira tão brutal e explícita a ponto de não ser possível tolerar observá-la em uma imagem fotográfica. Não é o caso da fotografia acima, visto que a observamos, porém, de alguma forma, ela nos remete, ainda assim, a esse “realismo intolerável”. Explicamo-nos, talvez seja possível pensar que seja porque, na narrativa fotográfica, planos constituem o direcionamento do olhar sobre a imagem, sendo a direção desse olhar o que permitirá a construção do cenário como um todo, isto é, definirá os enquadramentos possíveis. Dessa forma, as implicações de posição de olhar para uma imagem dependem do que o plano irá sugerir acerca do tema para aquele que a observa. Na imagem em questão, o plano escolhido parece colocar aquele que observa como dominante, superior aos retratados, pois observamos de cima a imagem. Por meio desse registro realizado pelo oponente, não se exhibe mortos, mas se exhibe derrotados e o olhar daquele que

observa, de certa forma, parece fechar o círculo do exercício envolta dos moradores de Canudos aprisionados, quase como cúmplices e não apenas testemunhas desse crime, como outras imagens de Flávio de Barros sugerem. Daí, talvez, o caráter tão emblemático dessa fotografia: de posse da mesma, na construção dessa narrativa fotográfica, não somos vítimas, porque não estamos num plano inferior de olhar em relação à imagem; não estamos em relação de igualdade, em confronto direto de olhar, em relação ao tema fotografado, logo não somos testemunhas; estamos, sim, num plano acima, posicionando-nos de forma dominante “diante da dor dos outros”, para retomar Sontag, ou seja, somos, se não autores, ao menos, cúmplices de um crime.

É possível verificar que, mesmo em fotografias cuja finalidade era – a princípio – apenas documental, como é o caso das fotografias de Flávio de Barros, encontramos, talvez, um traço, uma possível intenção em sua linguagem fotográfica, ao eleger um momento de extrema fragilidade da campanha contra Canudos, além de, recortes, ângulos, enquadramentos. Nas fotografias de Flávio de Barros, o silêncio e ausência de imagens que remetam à violência empreendida contra Canudos narram, na medida que demonstram a busca de um controle de narrativas. Vejamos a segunda imagem selecionada por Cunha para compor *Os Sertões*:

Figura 2 Prisão de jagunços pela cavallaria



Fonte: Flavio de Barros. Acervo Museu da República / Imagem recuperada digitalmente pelo Instituto Moreira Salles

Da violência do exército nas fotografias temos muito pouco, nem fotos de combate existem, a não ser o registro acima que, claramente, trata-se de uma simulação de combate, de

uma representação. Como sugere Rouli , “a informa o fotográfica ‘define-se por suas alianças e não por suas ferramentas’” (ROULLIÉ, 2009, p. 197). Sendo assim, ainda que as ferramentas sejam fundamentais para a produ o de uma fotografia, elas, apenas, não definem a “natureza” da informa o que a imagem carrega. Como documento histórico, tal fotografia deve oferecer uma “evidência”, contudo, ainda que documental, não   neutra. Flávio de Barros era um fotogr fo das tropas governamentais, seu olhar fotográfico era, inevitavelmente, atravessado, pelos interesses do discurso oficial que buscava legitimar a o militar contra os sertanejos. O enquadramento, os ângulos tomados, tudo na constru o dessa fotografia reflete as “alianças”, ou seja, às rela oes, contextos, inten oes e usos que dão significado e poder   fotografia. A fotografia não apenas registra o passado, mas tem também a capacidade de moldar narrativas sobre ele. Fotografias podem ser “instrumentos de poder” e do “poder”. Outra fotografia em que   possível notar o lado documental da imagem sendo utilizada como instrumento do poder   a fotografia do corpo de Antônio Conselheiro, o líder de Canudos.

Figura 3 Bom Jesus Antônio Conselheiro, depois de exumado, 1897. Canudos, Bahia



Fonte: Flavio de Barros. Acervo Museu da República / Imagem recuperada digitalmente pelo Instituto Moreira Salles

Se, como aponta Le Goff (1992)⁹, todo documento tem um caráter em si de momento, podemos considerar que a fotografia de Conselheiro enquanto documento   uma peça-chave na constru o do discurso oficial sobre Canudos: seu corpo estirado no chão colabora para a ideia

⁹ “Só na análise do documento enquanto monumento permite a memória coletiva recuperá-lo e ao historiador us -lo cientificamente, isto  , com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 1992, p. 545).

de que o “inimigo” foi derrotado e subjugado, servindo, portanto, a propósitos políticos e ideológicos. Le Goff propõe que todo vestígio do passado que chega até nós é, na verdade, um monumento, logo, reconhecer a fotografia como um monumento é compreendê-la não apenas como registro, mas uma construção intencional que carrega as marcas de quem a produziu e com que objetivo o fez. No caso da fotografia de Conselheiro, uma foto que foi feita para celebrar “os vencedores” e impor sua visão da história, mas que ao longo do tempo foi sendo ressignificada e hoje evoca a barbárie produzida contra “os vencidos”, vemos se construir outra memória, pois a fotografia possibilita que grupos sociais se apropriem e interpretem os vestígios do passado de maneiras diversas. À fotografia deve-se sempre interrogar criticamente, na medida em que é produto de uma memória seletiva e construída, sob o risco de se ignorar ou silenciar outros discursos e sensibilidades possíveis.

1.3.2 Fotografia e literatura

Natalia Brizuela, em livro já mencionada¹⁰, propõe analisar as linhas tênues entre a literatura e as outras artes, sugerindo que tais limites, na contemporaneidade, estariam cada vez mais próximos do que denomina como zona de porosidade, possibilitando contaminações. Diante disso, a autora indaga sobre o que acontece quando a literatura toca a fotografia, em seguida, respondendo que isso desloca a primeira para uma prática conceitual, tendo em vista que é expandida, de diversas maneiras, abrindo-se para o que antes não pertencia ao campo literário. Como exemplo de tais expansões, aponta livros com fotografias ou, ainda, livros em que as fotografias, embora não estejam presentes, são identificáveis através da sintaxe (BRIZUELA, 2014, p. 31).

Nesse sentido, Brizuela evoca alguns usos da fotografia, cuja passagem, no âmbito literário, desde uma sua utilização como marca referencial, passa a sugerir uma metáfora do que faz a literatura, retrato da sociedade; isso posto, na primeira metade do século XX, seu encontro com a literatura é marcado por uma relação de objeto privilegiado para o desenvolvimento da narrativa literária, sendo catalizador do relato. Adiante, em meados desse mesmo século, entre os anos 60 e 70, o registro fotográfico desponta como objeto de estudo para a Sociologia, a Semiótica e a Crítica Literária, o que possibilita “pensar com a fotografia” (BRIZUELA, 2014, p. 52-68).

¹⁰ *Depois da fotografia, uma literatura fora de si* (2014).

Como narramos, elaboramos e construímos, de fato, elementos de nossa cultura e história através das nossas relações com o espaço e a memória, parecem ser tais elementos que interrelacionam literatura e fotografia, na medida em que ambas funcionam como dispositivos que acionam e articulam naturezas e temporalidades diferentes, permitindo, assim, que produzamos significados para nosso mundo visível. A aproximação entre literatura e fotografia também nos parece possível quando “a fotografia deixa de representar o mundo e passa a apresentar mundos de ficção, a ser uso de experiências ‘conceituais’, a deixar para trás sua epistemologia ‘documental’, sem nunca poder deixar esse poder representativo completamente para trás” (BRIZUELA, 2014, p. 43).

Diante do que chama de “uma literatura fora de si”, Natalia Brizuela busca investigar, em seu trabalho, as estratégias de ruptura e destruição da sintaxe nas relações entre literatura e fotografia, com o intuito de pensar sua reconfiguração como “obra aberta”: “A presença de imagens fotográficas em textos literários já não dá, como nas obras de inícios do século XX (Euclides, Rivera, Borges), resultados falidos, mas obras que habitam, de modo aparentemente muito mais cômodo, formas quase impossíveis de classificar quanto a gênero” (BRIZUELA, 2014, p. 103).

No tocante a essas questões, é possível verificar a discussão empreendida pela referida autora acerca de obras contemporâneas – algumas, objetos de estudo dessa tese – que apresentam diálogos e reflexões sobre as aproximações possíveis entre palavra e imagem. Em trabalho anterior, já empreendemos uma discussão inicial sobre os regimes de articulações entre fotografia e palavra, de modo que foi possível verificar as expansões e (des)articulações do literário e fotográfico¹¹.

Agora, pretende-se dar um passo adiante e discutir não só como a literatura toca a fotografia, mas também o avesso, ou seja, como a fotografia toca o literário? Em um primeiro momento, pode até parecer que se trata da mesma coisa, entretanto, quando mudamos o referencial, observamos por outro enfoque e, portanto, vemos os objetos de forma diferente, não exatamente discordante, mas, antes, alcançando ângulos que, até então, não poderíamos enxergar. Com esse objetivo, pretende-se aqui apontar alguns estudos que, analogamente às perspectivas dessa pesquisa, traçam um diálogo que parte da percepção da fotografia enquanto instauradora de uma narrativa, carregada de metáforas. Por conseguinte, nos alinhamos a Brizuela quando propõe que “nessa tensão entre remeter a algo real e ao mesmo tempo não sê-

¹¹ Em minha dissertação de mestrado, intitulada “Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira”. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4033>. Acesso em: 30 jan. 2025.

lo, no ser e não ser realidade, reside seu potencial artístico, que Rancière chamaria de ‘estético’” (BRIZUELA, 2014, p. 42).

Sobre a relação entre literatura e fotografia no âmbito do sertão, é curioso notar que há diversas obras que adentram esse universo, buscando transpor por distintas características do espaço em questão. Desde uma abordagem de caráter mais documental, como vemos nas fotografias de Flavio de Barros, até, recentemente, em trabalhos que estabelecem um diálogo direto com a proposta de Brizuela, há pouco discutida, como ensaios fotográficos de Maureen Bisilliat, Tiago Santana, Evandro Teixeira, entre outros. Esse último terá sua obra mais detalhadamente analisada em seção futura. Vale ressaltar que embora, como afirma Brizuela, “a fotografia infiltra-se no campo literário e a literatura no campo fotográfico” (BRIZUELA, 2014, p. 59), no tocante a representação do sertão, os trabalhos artísticos parecem, em geral, se direcionar a partir da infiltração da fotografia no espaço literário.

À vista disso, cada fotógrafo, a seu modo, constrói categorias discursivas em suas narrativas fotográficas. Por exemplo, a obra *O Chão de Graciliano* (2007) do fotógrafo Tiago Santana, é um convite do jornalista Audálio Dantas para realizar um trabalho sobre o escritor Graciliano Ramos. O objetivo do trabalho não era produzir fotografias para ilustrar as obras de Ramos nem, tampouco, fazer uma fotobiografia. O interesse era construir, fotograficamente, uma narrativa para o universo do autor nordestino a partir do olhar do fotógrafo. Devido ao recorte aqui delimitado, não é a intenção desse trabalho investigar a referida obra, no entanto, ela aparenta ser exemplo, como outras, dessa relação que é possível estabelecer tomando como referencial a fotografia produzida para elaborar uma construção narrativa que se aproxima do literário. Logo, para fins de exemplificação do elucubrado acima, discutiremos o seguinte registro fotográfico partícipe do trabalho supracitado:

Figura 4 Mulher lavando roupa segurando pano contra a luz do sol



Fonte: SANTANA, Tiago [fotografia]; Dantas, Audálio [textos]. *O chão de Graciliano*. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2006.

Na imagem, um jogo de luz e sombras constrói uma narrativa para a paisagem apresentada, a composição é tomada pela figura de uma “mulher-lavadeira”, com sua silhueta contra o sol, criando um efeito dramático. A foto, ao capturar um momento do cotidiano, traz uma carga poética e quase ritualístico para o cenário. Nessa fotografia, o ponto de vista é baixo, ao nível da água, o que coloca aquele que observa imerso na cena. Em suas fotografias, Tiago Santana escolhe cortes, ângulos que remetem, de certa forma, a precisão linguística da escrita de Graciliano Ramos.

Outra fotógrafa que procura em seu trabalho sobre sertão relacioná-lo à literatura é Maureen Bisilliat. Seu trabalho mais conhecido é “Sertões: Luz e Sombra” (1969), no qual a artista elabora uma interpretação visual da obra “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, incluindo trechos da obra. Outro trabalho que aproxima a interpretação fotográfica da literatura da referida fotógrafa é um livro com fotos suas sobre o poema O cão sem plumas, do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, dentre outros. Walnice Nogueira Galvão em “Os ardis do olhar”, texto presente no final do trabalho “Sertões: Luz e Sombra” (1969) afirma 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 [...]” (GALVÃO IN BISILLIAT, 2019, p. 153). Em Maureen Bisilliat, encontramos uma categoria comum aos artistas s que interlaçam fotografia e literatura sobre o sertão: o apelo pelo humano na sua força, fragilidade e sensibilidade.

Seja através da criação de “uma escrita fotográfica” (BRIZUELA, 2014, p. 103), na qual a fotografia passa atuar como elemento essencial dentro da narrativa, seja pela inclusão de imagens fotográficas em obras ficcionais, ou outras das diversas formas de contaminação dupla entre fotografia-literatura, a relação entre imagem e texto literário evidencia-se como um campo aberto a partir do qual se possibilita o enriquecimento de ambas.

1.4 IMAGENS DO SERTÃO NO CINEMA BRASILEIRO

Nesse momento, pretende-se olhar para a narrativa cinematográfica, a fim de investigar e de estabelecer relações históricas, sociais e culturais, traçar fios que, pelo menos, esbocem uma determinada representação do *sertão*. Intenciona-se pensar o tipo de linguagem da qual o cinema se apropria e, a partir disso, evidenciar como esse aparato instrumentaliza uma forma de enxergar a realidade sertaneja.

Entre 1906 e 1911, estabelece-se uma produção cinematográfica considerável no Brasil conhecida como “Bela Época do Cinema Brasileiro”, a partir da qual se desenvolvem filmes

sobre romances e adaptações de crimes que alcançavam significativo sucesso de público. Contudo, faz parte desse cenário a concorrência com os filmes estrangeiros, mais precisamente os norte-americanos, e, com isso, a produção nacional é afetada negativamente, visto que os filmes estrangeiros entravam no mercado brasileiro com preço menor quando comparado aos custos de se produzir nacionalmente. Nesse sentido, os filmes estrangeiros passaram a dominar o mercado e a moldar a percepção do público aos seus padrões, uma vez que o produtor local tinha dificuldade de conseguir uma distribuição mínima, restando-lhe parcelas menores de exibição.

Entretanto, a construção de uma identidade política e cultural efetiva-se no início dos anos cinquenta, com propostas que caminham esteticamente nas perspectivas da montagem dialética de Sergei Eisenstein à Nouvelle Vague, às técnicas e ideários do intitulado cinema verdade: o Cinema Novo se elabora nas contradições. Nesse sentido, a construção de uma indústria cinematográfica brasileira evidencia-se a partir das Companhias Cinematográficas Vera Cruz e Atlântida, ambas sediadas no sudeste brasileiro. Enquanto a primeira, em São Paulo, ao intentar construir um cinema brasileiro nos moldes hollywoodianos – importando técnicos e diretores de cinema –, fracassa na busca de estabelecer uma linguagem própria e essencialmente brasileira com produções inovadoras e eloquentes. A segunda, radicada no Rio de Janeiro, constituiu-se distintamente, visto o baixo custo de suas gravações que contavam com estúdios de filmagem improvisados e temáticas populares, em oposição aos ideais da primeira.

Ainda que essas companhias tenham ocupado uma pequena parcela do mercado cinematográfico com um produto nacional, elas não conseguiram preencher completamente esse nicho, dominado por elementos estrangeiros, mais particularmente, por aqueles de origem hollywoodiana. Nesse sentido, a consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira não se deu: por um lado, devido às precárias condições de produção presentes no país; por outro, em função da desatenção ao campo artístico, já que o cinema era considerado como evento secundário. Uma expressão artística que se voltasse mais para os interesses das classes médias e trabalhadoras não interessava aos grandes empresários. O pouco que se produzia acabava por reproduzir modelos vinculados à narrativa cinematográfica norte-americana, construindo e consolidando um mercado que terminava por favorecer a formação de um público educado esteticamente pelos moldes narrativos e imagéticos do produto estrangeiro, isto é, hollywoodiano.

É nesse panorama de críticas a um cinema industrial que surge uma mobilização em torno da produção cultural e imagética que essa indústria moderna constrói para a sociedade

brasileira. Colocava-se em questão a formação de uma identidade brasileira cinematográfica, buscando consolidar um mercado de exibição ocupado pelo produto nacional. Nessa esteira, em um dos congressos realizados à época, Nelson Pereira dos Santos tece reflexões sobre o conteúdo dos filmes brasileiros. O cineasta aponta alguns elementos que considera relevantes para solucionar a economia política do nosso cinema com apresentação do texto intitulado “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, no qual identifica e analisa os problemas enfrentados pela produção cinematográfica brasileira, apontando a questão do conteúdo veiculado pelos filmes nacionais, como essencial para atrair o público. É nesse momento que o intelectual aprofunda a discussão através de reflexões sobre o que denomina “dependência”, se referindo ao lugar secundário que o cinema nacional ocupava em relação ao produto de fora, estrangeiro. Assim sendo, Santos aponta a necessidade de se construir um cinema “independente”:

Mas, que quer dizer cinema brasileiro livre e independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento desses liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional (SANTOS, 1952, p. 102).¹²

Ao agenciar o discurso nacionalista, relacionando-o às práticas culturais cinematográficas, Nelson Pereira dos Santos ressaltou a problemática que envolvia o produto nacional frente ao domínio do mercado exibidor pelo produto estrangeiro e a constante necessidade de produtores nacionais em reproduzir tal padrão estético e temático, apontando para a urgência de se pensar o cinema nacional a partir de temáticas relacionadas à sociedade brasileira. Essa preocupação é retomada e aprofundada, também, por Paulo Emílio Sales Gomes, ao tecer reflexões sobre o desenvolvimento de um cinema brasileiro que viesse romper com a dependência estrangeira. Nesse sentido, o autor reflete sobre a situação de colonizado do povo brasileiro:

Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa

¹² SANTOS, Nelson Pereira dos. “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952. *Apud* SOUZA, José Inácio de Melo. Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema. São Paulo: Linear B, 2005, pp. 102-3.

incompetência criativa em copiar (GOMES, 2016, p. 190).

Dessa forma, a construção do Cinema Novo, como um movimento político e cultural, viria aprofundar a discussão não apenas sobre como produzir filmes, mas também acerca das condições para tal e da relação com o público; nesse intuito, traria ao debate a reflexão sobre como o cinema nacional deveria se estruturar para fazer frente ao produto estrangeiro, não somente com um mero interesse comercial, mas, sobretudo, para elaborar, desenvolver uma linguagem cinematográfica que sobrepujasse à exterior e que revelasse as nossas questões políticas e sociais, a nossa identidade cultural. Por meio da produção de uma estética cinematográfica própria, portanto, construir-se-ia, no Brasil, os instrumentos necessários para a ocupação desse espaço, possibilitando uma educação visual que permitisse a formação de consciências.

Ancorados nessa premissa, ao analisarmos a conjuntura na qual o Cinema Novo se desenvolveu, percebemos que esse movimento instituiu uma articulação política, até mesmo para autopreservação, e uma pressão organizada nos aparatos estatais que começavam a ser criados e atuavam no campo cinematográfico. Nesse sentido, Paulo Emílio Sales Gomes, em *Uma situação colonial* (2016), de antemão, aponta os entraves pelos quais o cinema brasileiro passaria:

É preciso ter muita paciência com os nossos homens públicos no tocante aos assuntos cinematográficos brasileiros. Se se tratasse de corrupção ou obtusidade, a tarefa do comentarista seria facilitada. O que complica o trabalho dos que se empenham na resolução do problema é o fato de nossos estadistas terem diante do cinema brasileiro o comportamento de crianças que não sabem o que fazem ou o que fazer. E a criança, como hoje toda gente sabe, é conservadora, teimosa e facilmente cruel. O papel dos que assumiram a responsabilidade de cuidar do cinema brasileiro é esclarecer, persuadir, educar os nossos homens públicos (GOMES, 2016, p. 81).

Além dos problemas relacionados ao mercado, permeado pelo produto estrangeiro, o diálogo com o grande público também era uma questão. As chanchadas cariocas, por exemplo, ainda que não fossem um parâmetro a ser seguido, desenvolveram com os expectadores em geral uma comunicação. Desse modo, os produtores de cinema produzem “determinado gênero de filmes que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita” (GOMES, 2016, p. 49).

Em linhas gerais, é possível afirmar que o Cinema Novo, enquanto movimento estético, político e cultural, estava atrelado às transformações que surgiam no cenário internacional. Na conjuntura de transformações pelas quais passavam o mundo, esse movimento assumia seu

lugar com sua proposta de vanguarda. Destarte, propostas estéticas e políticas, como o Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa, ganharam acolhida pelos produtores e cineastas no início dos anos sessenta, influenciando diretamente suas propostas cinematográficas.

O processo de modernização, durante os anos de governança de Juscelino Kubitschek, acelerou-se e expandiu-se para a sociedade de consumo e a indústria cultural, permitindo a criação de um cenário propício à novas mentalidades nos campos artístico e intelectual. Isso posto, em 1956, é criada a Comissão Federal de Cinema que, depois, se transforma no Grupo de Estudos da Indústria Cinema, dentro de uma ideologia nacional desenvolvimentista presente nesse período. Mais adiante, no governo Jânio Quadros, em 1961, o grupo se transforma em Grupo executivo, devido a interesses de representantes da categoria cinematográfica, que tinha como objetivo uma intervenção nas regulações do mercado de produção de filmes brasileiros. Posteriormente, devido a essa proposta, cria-se a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), no recém-criado Estado da Guanabara, estabelecida pelo governador Carlos Lacerda, que injeta recursos financeiros como premiações e financiamentos na produção cinematográfica desse Estado (RAMOS, 1983, p. 32-33).

Renato Ortiz aponta, em *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985), que o Cinema Novo se desenvolve a partir da colaboração de duas instituições: o Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, vinculado ao governo de Juscelino Kubitschek. Esses órgãos fizeram circular e permitiram, assim, viabilizar uma publicidade das ideias sobre a “realidade brasileira” que colocava em prática as ideologias dos intelectuais cinemanovistas (ORTIZ, 1985, p. 113-114).

Nesse prisma, com o objetivo de criar uma rede de distribuição que ultrapassasse os limites impostos pelo mercado brasileiro, fechado e dominado pela estética estrangeira, os intelectuais do Cinema Novo organizaram a DIFILM, uma distribuidora de filmes própria, que permitiu que devolvessem, com o apoio da CAIC, capital financeiro para a produção de filmes pautados no ideário cinemanovista. Feito deste modo, suas produções refletiram suas preocupações com a proposta de construir um cinema independente, que representasse o país, suas desigualdades, uma vez que o objetivo – conforme o cineasta Glauber Rocha, nome importante do movimento – era “fazer filmes comprometidos com os grandes problemas do seu tempo” (ROCHA, 2004, p. 52). Como resultado, é nesse período que o Cinema Novo ganha projeção internacional, entrando nesse mercado e sendo vinculado a uma determinada imagem do Brasil no exterior que, não por acaso, se firma atrelada a uma noção de oposição ao regime militar.

Diante desse cenário, cria-se uma estética visual e sonora que buscará integrar sertão, favela, subúrbio e outros elementos da realidade brasileira. As propostas do Cinema Novo eram permeadas de temas como lutas de classe, religião, anticolonialismo, política, libertação do oprimido. Assim sendo, interessava a esse movimento refletir sobre as querelas sociais do Brasil e empreender uma transformação social no país. Dentre várias figuras representantes desse movimento, destaca-se, como aludido, o cineasta Glauber Rocha, que buscava pensar, através de sua obra cinematográfica, as demandas de um país profundamente marcado por um pensamento colonizado.

1.4.1 Revisitando o ideário cinemanovista em Glauber Rocha

Quais são os elementos que constituem o movimento denominado como Cinema Novo? Quais aspectos estéticos e políticos são comuns a esse movimento? Nessa subseção, intentamos identificar a origem desse movimento, revisando seus componentes e refletindo sobre que construção imaginária gerou.

Refletir sobre o engajamento dos cineastas do Cinema Novo é, antes, pensar o que é ser um intelectual. Partindo das perspectivas de Edward Said sobre representação e função do intelectual na sociedade, em *Representações do intelectual* (2005), é possível pensar o intelectual como um destabilizador do status quo; sua atividade está comprometida com a possibilidade de promover conhecimento e liberdade, ainda que exercer tal atividade com autonomia leve à solidão, visto que o intelectual não é “nenhum pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis” (SAID, 2005, p. 35).

Nesse sentido, é possível pensar que o empreendimento dos cinemanovistas – intelectuais que buscaram a difusão de um cinema independente – refletisse também um país independente. O Cinema Novo estava comprometido, portanto, em ser uma ferramenta artística e política, produzir filmes nesse e para esse país era uma arte revolucionária: “Não existe poder cultural sem poder econômico e político e a conquista de tais poderes é única e complexa. (...) As contradições fazem parte do jogo. Historicamente, o cinema se destaca como a mais importante manifestação de cultura latino-americana” (ROCHA, 2004, p. 86).

Logo, o cinema como prática social – que buscava uma produção que trouxesse manifestações que apresentassem relação com a cultura nacional, que mantivessem a lente da câmera voltada para a realidade do povo, do seu modo de vida – era a marca do ideário cinemanovista. Em profundo diálogo com o Movimento Modernista – não por acaso os

diretores de cinema buscaram na literatura nacional o suporte para interpretar o país – expressou-se a conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, direcionando o debate para certos temas de uma, ainda insipiente, ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações do Brasil como formação social (XAVIER, 2005, p. 19).

Nessa esteira, Glauber Rocha torna-se uma figura essencial para entender esse movimento. Gilberto Vasconcellos, em *Glauber Rocha, Pátria Viva* (2001), assinala que Glauber “já era na Bahia o que sempre foi politicamente toda a vida: um intelectual nacionalista adversário da dominação colonial (...), sobretudo na esfera audiovisual que é o ponto de partida da reflexão glauberiana” (VASCONCELLOS, 2001, p. 124). O cinema de Rocha é constantemente atravessado pelo discurso Modernista, mas, claro, atualizando-o para as preocupações do seu tempo, operacionalizando em seu trabalho artístico o nacionalismo cultural e a experimentação estética (XAVIER, 2001, p. 24). O crítico Ismail Xavier, no prefácio à reedição de *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), de autoria de Glauber Rocha, aponta a presença da literatura na obra do cineasta:

Desde os primeiros anos, constata-se nos seus textos um interesse efetivo por esta questão e uma referência constante e conseqüente à tradição literária que estão na raiz, no momento de realização de seus filmes, de uma forte tensão que enriquece o Cinema Novo: aquela entre um cinema que procura dialogar com a tradição e se inserir num campo de debate de longa duração (XAVIER, 2003, p. 10).

Assim, as referências literárias na produção cinematográfica de Glauber Rocha apresentam-se como um ponto de interseção exclusivo dele com tais obras, pois “o que teve consequência maior foi o conteúdo de sua experiência, a forma como leu e se inspirou. Enfim, o que fez, no seu cinema, com tais referências” (XAVIER, 2003, p. 31).

Nessa esteira, o Cinema Novo insurge contra a situação colonial de um país deficiente de uma cultura audiovisual que refletisse sobre suas próprias mazelas, pois, nas palavras de Rocha: “o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo” (ROCHA, 2004, p. 67).

Dentro da formação do Cinema Novo, Glauber Rocha – autor de obras emblemáticas como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *A idade da terra* (1980) – intenta criar um tecido discursivo coerente que empreende uma interpretação da realidade brasileira. Seus filmes versaram sobre

um ideal de libertação econômica, política e cultural para o cinema latino, que permitisse, segundo o próprio, elaborar um “cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns” (ROCHA, 2004, p. 83).

As imbricações políticas estão atreladas ao modelo de constituição histórica e cultural da América Latina; no caso do Brasil, o Cinema Novo, enquanto aparato ideológico, como aponta Glauber Rocha, desenvolve-se com a perspectiva de trabalhar a colonialidade presente nas raízes constituintes de uma identidade brasileira: “O *cinema novo* não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano” (ROCHA, 2004, p. 67).

Sendo, então, um fenômeno intrinsecamente relacionado ao povo colonizado, o cinema brasileiro teria a função, ainda de acordo com Rocha, de evidenciar os códigos e convenções que circulam nas distintas esferas linguísticas, imagéticas e econômicas, advindas da alienação cultural provocada pelos colonizadores. A proposta era, então, fazer um cinema mais do que para o povo, um cinema do povo, no qual a formação sociocultural latino-americana, o olhar dos sujeitos e a construção dos espaços fossem configurados como narrativas livres da colonialidade da linguagem cinematográfica estrangeira.

Buscando delinear um panorama para a filmografia brasileira, Glauber Rocha, na obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), aponta o Cinema Novo como divisor na história da produção cinematográfica brasileira, sustentando que, até 1963, o cinema nacional havia sido produzido e sustentado pela pequena burguesia que o tinha elaborado como imitação do cinema estrangeiro, mais notadamente, o norte-americano, hollywoodiano, construindo, assim, um cinema sem uma identidade própria. A partir de um posicionamento político no tocante a tal realidade, critica, nesse texto, diretores e companhias cinematográficas que haviam elaborado filmes no país e aponta para uma busca do cinema nacional, distinto daquele praticado até então. É possível observar o pensamento de Glauber Rocha sobre o “fazer um cinema nacional” em diversos textos seus como “Cinema-Verdade” (1965), “Eztetyka da fome” (1965), “Subdesenvolvimento estrutura cinematográfica” (1969), “Estética do sonho” (1971), entre outros.

Em “Eztetyka da fome”, Rocha expõe: “O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência” (ROCHA, 2004, p. 67). Nesse texto, Rocha denuncia o olhar europeu sobre os processos de criação artística do Terceiro Mundo, pois, segundo o cineasta, só se interessam por aquilo que satisfaça a nostalgia de um primitivismo, primitivismo, esse, híbrido, condicionado pelo colonialismo. Dentro desse panorama, o autor destaca uma violência na produção de filmes

desse movimento que estariam na essência de seus personagens, uma vez que é a realidade que a aciona anteriormente. Seria essa expressão da fome que delinearía toda a América Latina e permitiría a construção de um novo pensamento, pensamento anticolonial.

O cineasta afirma que o Cinema Novo está a serviço de causas importantes de seu tempo, seus produtores são artistas comprometidos com os problemas de sua realidade, pois querem construir “filme de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural” (ROCHA, 2004, p. 52). As ideias propostas nesse texto serão retomadas e aprofundadas por ele em outro artigo, intitulado “A revolução é uma eztetyka” (1965), quando salienta que o artista, dentro de uma realidade subdesenvolvida, deve agir de forma revolucionária, ressaltando a importância de pensar duas temáticas correlacionadas: “o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva; o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido” (ROCHA, 2004, p. 99). Nesse prisma, Glauber Rocha aponta o viés deturpado do qual o colonialismo faz com que o colonizado enxergue sua identidade, uma vez que a elabora de acordo com sua lógica, isto é, dentro de uma lógica do dominador. Assim, sugere que essa estrutura só poderia ser rompida com a construção de uma “cultura revolucionária”, que estaria fundamentada em duas propostas interligadas e simultâneas:

a épica/didática e a didática/épica. A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas. A épica: provocar o estímulo revolucionário. A didática será científica. A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético (ROCHA, 2004, p. 99).

Na percepção de Rocha, é possível fazer do cinema, do ponto de vista estético e ético, um instrumento revolucionário: construindo uma conscientização da própria técnica de produção, organizando-se no plano político e econômico, contribuindo, assim, para que a elaboração de cinema independente se consolide e possibilite romper com a dominação estética, política e econômica do “cinema americano”, ou seja, o modelo do colonizador. Por fim, Glauber Rocha destaca que é essencial que também o conceito de autor cinematográfico seja revolucionário, visto que o cineasta “deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para a luta” (ROCHA, 2004, p. 103). Tendo isso em vista, o cineasta, enquanto intelectual, deve entender que a ação e a prática estão atreladas e, portanto, a técnica também é produção intelectual; tal profissional não deve ser, nem se colocar, portanto, como uma figura intangível, à parte da sociedade.

1.4.2 A produção imagética sobre o sertão no discurso cinematográfico

Nesse prisma, pontuadas as questões anteriores, entendemos mais o sertão como um espaço de disputa de sentidos entre o ontem e o hoje – uma vez que é preciso que o trabalho com os discursos não os trate apenas como conjuntos de signos, mas, antes, como práticas que elaboram de forma sistêmica os objetos de que tratam, isto é, “(...) os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2008, p. 55, grifo do autor). Tendo isso em vista, entendemos, aqui, que refletir sobre as disputas discursivas acerca do sertão se trata mais da construção do presente e de uma possível enunciação de futuro do que de uma volta a um passado petrificado simbolicamente, apontando para o que Foucault denomina de formação discursiva:

Uma formação discursiva não ocupa, assim, todo o volume possível que lhe abrem por direito os sistemas de formação de seus objetos, de suas enunciações, de seus conceitos; ela é **essencialmente lacunar**, em virtude do sistema de formação de suas escolhas estratégicas. Daí o fato de que, uma vez retomada, situada e interpretada em uma nova constelação, uma dada formação discursiva pode fazer aparecerem possibilidades novas (FOUCAULT, 2008, p. 74, grifo nosso).

Como salienta o filósofo, essa formação discursiva não deve ser compreendida como blocos estanques, invariáveis, fora de contexto, que se aplicariam ao discurso e o definiriam, limitando, assim, seus elementos e possibilidades. Destarte, sendo “essencialmente lacunar”, toda formação discursiva parece sugerir, no seu reverso, uma parte não visível, mas que pulsa. De todas as possibilidades da etimologia da palavra “sertão”, presentes em diferentes estudos, sob diferentes perspectivas, a que mais interessa a esse trabalho é aquela que busca entender a representação desse espaço sob o seguinte viés:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 1990, p. 17, grifo nosso).

Evidentemente que, para pensar as produções imagéticas acerca do sertão na elaboração cinematográfica, é necessário pensar que tipo de discurso se deseja produzir e quem o aciona.

Isso posto, o movimento do Cinema Novo vai se apropriar de uma representação do sertão enquanto espaço para colocar em prática uma narrativa de libertação política, econômica e cultural, como sustentava Glauber Rocha.

No artigo “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome” (2004), Ivana Bentes, ao investigar como se dá a diversidade de estilos e propostas do cinema brasileiro, recorre ao Cinema Novo no intuito de apontar algumas das questões que se fazem presentes na produção fílmica brasileira de forma recorrente e que considera como temas importantes para o cinema nacional. Para tanto, a pesquisadora parte da reflexão proposta por Glauber Rocha com o fito de assinalar dois impasses – um de ordem ética e outro de ordem estética – que pensa serem fundamentais para refletir acerca do que ela entende como representações de “territórios de fronteiras e fraturas sociais”, a saber, o sertão, as favelas e os subúrbios. A autora afirma:

A questão ética é: “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244).

Conforme Bentes, tais questões são ainda relevantes para a investigação da construção de uma representação cinematográfica do sertão ao logo da história do cinema brasileiro, assinalando que filmes como *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) elaboraram uma nova representação estética e escrita do sertão, uma representação que buscava evitar a folclorização da miséria. Dessa forma, sustenta que a resposta que Glauber Rocha encontra é política, ética e estética, ao apontar que o caminho estaria ligado a uma estética da violência, a partir da qual seria necessário “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais” (BENTES, 2007, p. 244). De acordo com a autora, a violência em Glauber Rocha apresenta-se com uma carga simbólica e não como violência pura, estetizada do cinema de ação, pois produz o transe e a crise em todos os níveis. Assim sendo, as produções cinematográficas do movimento Cinema Novo inventam uma estética e “escrita” do sertão: “Estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão” (BENTES,

2007, p. 245).

Por conseguinte, parece ser a este espaço que, de alguma forma, sempre se volta quando o ensejo é pensar a identidade brasileira que se constrói a partir de uma “modernização autoritária” por meio da qual “Em nome da *ordem* e do *progresso* se impôs à população a jaula de ferro do capitalismo dependente” (LÖWY, 1998, p. 137, grifos nossos). É, pois, desde o sertão que se empreende um confronto contra o apagamento de uma memória coletiva, de um saber não-colonizado, a construção de um discurso heterogêneo. Um sertão marcado memoravelmente por luta e resistência.

2 INSPIRAÇÕES LITERÁRIAS, SERTÃO SOCIAL: PASSADO, NOSTALGIA E TRADIÇÃO COMO RECURSOS DISCURSIVOS

*Vou na mesma paisagem
reduzida à sua pedra.
A vida veste ainda
sua mais dura pele.
Só que aqui há mais homens
para vencer tanta pedra,
para amassar com sangue
os ossos duros desta terra.
E se aqui há mais homens,
esses homens melhor conhecem
como obrigar o chão com plantas que comem pedra.
Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.*

Joao Cabral de Melo Neto

2.1 CANUDOS 100 ANOS: EXAMINANDO MAIS DO QUE 3X4 DE FOTOGRAFIAS

Das relações possíveis entre literatura e fotografia, palavra e imagem, surgem inúmeros desafios que têm sido trabalhados para pensar potenciais diálogos. Em estudo anterior¹³, já discutimos o trabalho do fotógrafo a quem recorreremos, novamente, na tentativa de desvelar as relações entre esses dois campos, visto que o presente estudo entende o olhar fotográfico como fundamental para tratar os caminhos de encontros e desencontros entre literatura e fotografia, denominando esse como sensibilidade literária do olhar do fotógrafo, a saber: Evandro Teixeira.

Mais precisamente, trabalharemos com a obra *Canudos 100 anos* (1997), um livro que presta uma homenagem a *Os Sertões* de Euclides da Cunha e aos outros sertões possíveis. Prefaciada por Antonio Callado, a obra é um “admirável livro de fotos lindas e às vezes aterradoras de mestre Evandro Teixeira”, mais adiante ainda diz que o que “fizemos de fato com *Canudos* do Antonio Conselheiro: afogamos o arraial. Da nossa Tróia não queremos nem as ruínas” (CALLADO, 1997, prefácio).

¹³ Novamente, em minha dissertação de mestrado, intitulada “Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira”. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4033>. Acesso em: 30 jan. 2025.

Ao traçar um paralelo entre Canudos e Tróia, Callado – para quem *Os Sertões* é o “livro mais inquietante, mais vingador” – faz refletir sobre quais relações são possíveis de serem estabelecidas entre esses dois lugares na construção histórico-social da identidade brasileira.

Nesse sentido, pensar Canudos como Troia, ou, nas palavras de Euclides da Cunha, ainda mais, “Troia de taipas”, leva-nos a observar as condições históricas, sociais e culturais que permeiam a formação do Brasil desde sua invasão até os dias atuais. Afogamos o arraial de nossa memória, de nossa construção humana; não queremos nem suas ruínas, seus rastros, afinal, são vestígios do que é capaz um poder que ignora aqueles para quem deveria trabalhar, o povo.

Milton Marques Júnior, ao analisar algumas edições comentadas de *Os Sertões*, aponta que o oxímoro “troia de taipa dos jagunços” remeteria à questão geográfica do povoado de Canudos, pois, segundo o autor, ao relacionar Canudos e Troia, Euclides da Cunha constrói o contraste entre *urbs*, a cidade, *arx*, a cidadela – ambas, palavras latinas. Responsável pela proteção da *urbs*, está a *arx*, visto que se encontra em um local geograficamente elevado, assim, sua comparação se estabelece: “Troia é protegida pelas muralhas de sua elevada cidadela, Canudos era protegida pelo cinturão de montanhas, ‘tapera dentro de uma furna’” (CUNHA, 2001, p. 297), cujos habitantes, em lugar dos heróis homéricos, formam “polipeiro humano” (CUNHA, 2001, p. 298). Dessa forma, para o estudioso supracitado, a descrição de Canudos enquanto “‘uma elipse de eixos dilatados’ e isolada “‘do resto do mundo por um cinturão de serras’” (CUNHA, 2001, p. 295) consolida, portanto, o oxímoro entre o arraial de Conselheiro e a gloriosa cidade de Homero. Para além disso, há, também, a referência, que o autor chama de “proléptica”, à Troia, uma vez que aponta para a destruição do arraial de Canudos, tal qual ocorreu com a antiga cidade grega (MARQUES JÚNIOR, 2022, não paginado).

Voltando-nos à fotografia, as aqui selecionadas constroem uma narrativa discursiva na tensão entre elementos que simbolicamente funcionam como representativos do espaço do sertão, constituindo-se, assim, como regularidades que elaboram formações discursivas. Dessa forma, nota-se um repertório que é convocado à leitura dessas imagens, repertório esse que condiciona, por vezes, o olhar de quem fotografa, mas, sobretudo, daquele que observa o objeto fotografado.

Nesse sentido, na presente seção, intenta-se abordar as fotografias selecionadas a partir de uma perspectiva central: quais condições de produção de leitura possibilitam reconfigurar indícios de nostalgia e tradição nas fotos selecionadas, isto é, em que medida as fotografias reforçam imaginários já consolidados sobre o sertão e em que ponto extrapolam e servem de

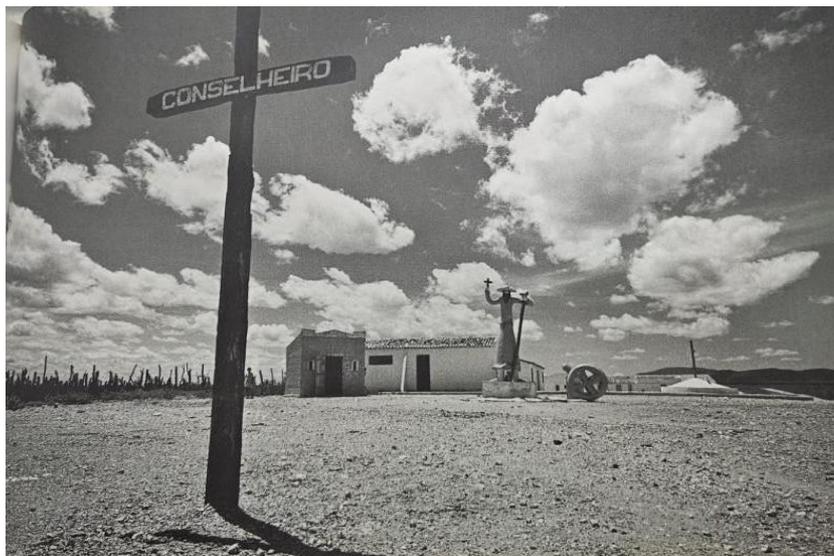
contestação para esse “monopólio de sentido”¹⁴. Faz-se necessário pontuar que a abordagem de leitura apontada, aqui, é apenas uma das muitas possíveis, principalmente quando se trata de um tema como o sertão.

Sendo assim, nossa proposta de análise é condicionada por um viés analítico específico que busca, na materialidade significativa das fotografias, as condições de produção de leitura que ora sustentam e propagam discursos já arraigados, ora recusam-nos e constroem sentidos para além da leitura já preestabelecida desse espaço, possibilitando repensar as ditas verdades impostas sobre o sertão e o povo que o habita, mediante novas perspectivas. Para tanto, doravante, elencamos a obra selecionada para emprendermos essa tarefa, como já dito, *Canudos 100 anos* (1997), de Evandro Teixeira, produzida quando do centenário do massacre histórico conhecido como “Guerra de Canudos”.

Canudos 100 anos é uma obra datada, mas atemporal em sua construção de significados, não se tratando de imagem/discurso únicos, mas de imagens/discursos múltiplos que se desdobram e se complementam. A referida obra possui 106 fotos, assim divididas: personagens (figuras humanas), signos do sertão (paisagens, vegetação, as cidades visitadas), signos de guerra (canhões, armas, munição), signos religiosos (cruzes, santos). Há, também, uma espécie de opção, ao final do livro, por se fotografar em sequência alguns eventos – despertando a ideia de movimento. Esses elementos se revelam na discursividade fotográfica através de planos, ângulos e contrastes, operando dentro de uma mesma formação discursiva. Do campo estético/visual, é possível verificar recorrências a tomada de planos profundos e linhas de fuga nas fotografias em relação ao espaço do sertão, colocando-o como vasto e criando, assim, nos planos de composição e de estética, um seu protagonismo, sendo o sertanejo observado em uma relação desproporcional ao cenário. Outro elemento fundamental na construção desse repertório é a iconografia da religião – cristã. Não são poucas as fotografias de *Canudos 100 anos* que recorrem ao elemento da fé e a suas representações como instrumento de identidade do sertanejo, seja de forma sutil, como uma igreja ao fundo, desfocada do enquadramento principal, seja através de tomadas de perspectivas fechadas, que direcionam o olhar para uma cruz, por exemplo. Observemos:

¹⁴ Nos termos de Elder Patrick em argumento que salienta a imagem do sertão a partir de uma visão única e hegemônica.

Figura 5 A Cruz e estátua de Antônio Conselheiro e Museu de Alto Alegre



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Nessa fotografia, a iconografia da religião é retomada com referência ainda ao símbolo do sertão de Canudos ao fundo, o monumento em homenagem a Antônio Conselheiro. De novo, o céu parece “engolir” a paisagem. Revisita-se, aqui, o sertão enquanto lugar marcado pela fé, por um vazio profundo e o símbolo messiânico na figura de Conselheiro. Com efeito, identidade, memória e patrimônio são conceitos fundamentais da consciência contemporânea, como afirma o historiador Pierre Nora (1988), e, ao entrelaçar esses três elementos em sua fotografia, Teixeira estabelece o que Nora denomina como “lugar de memória”, na medida em que, na ausência da memória espontânea, cria, com suas fotografias sobre o sertão, uma discursividade que revisita elementos centrais dessa história passada e a reconstrói no presente (NORA, 1998, p. 33).

Na fotografia abaixo vemos quase que dividindo o primeiro plano homem e cruz- símbolo religioso- numa relação de complementaridade, mas também de oposição. A paisagem do sertão encobre o cenário, o jogo de sombras e profundidade instauram uma força da natureza e do homem.

Figura 6 João de Régis, 90 anos



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Dessa forma, a construção da narrativa visual de um sertão vasto, com tomada de planos profundos e linhas de fuga que em primeiro momento poderia sugerir, no plano estético e de composição, a ausência de protagonismo do personagem, é ressignificada na medida em que a figura de João de Régis é colocada em primeiro plano, tornando, assim, a sua desproporção em relação ao cenário menor, convocando, portanto, para além da imensidão do sertão, a vida singular de cada indivíduo. Em relação ao foco fotográfico elegido- que estabelece através de duas instâncias: nitidez e direcionamento do olhar- há uma hierarquização entre personagem, objeto e paisagem, organizando aquilo que deve ser posto em primeiro, segundo e terceiro plano. Evandro Teixeira consegue com suas lentes captar uma narrativa coletiva através da singularidade de cada personagem do sertão. Sabemos ser complexa tal afirmação, aliás, como quase todo aspecto que de análise sobre esse espaço, oxímoro de um Brasil de ontem e hoje.

Figura 7 Os velhos de Canudos



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Os anciões de Canudos estão nas fotografias de Evandro sobre essa história como não só detentores de um conhecimento, mas como guardiões do tempo, tempo esse inscrito sob suas peles, sorrisos e olhares. Em cada gesto, em cada detalhe, ângulo tomado, Teixeira registra uma memória que se subscreve no tempo e se inscreve na eternidade imaterial simbólica de resistência, insistindo e persistindo em lembrar, ou melhor, alertar: Canudos resiste. A escolha do plano fotográfico, revela, sobretudo, a posição do olhar sobre a imagem, possibilitando, assim, determinada construção cenográfica, ou melhor, narrativa e, conseqüentemente, interfere na composição da imagem, sugerindo e definindo enquadramentos. Dessa forma, por meio dos planos, define-se relações de dominante, vítima ou testemunha do tema retrato para o espectador. Estamos aqui, diante das fotografias de um fotógrafo que se encontra como testemunha das testemunhas, colocando-nos, também, como testemunhas. Evandro Teixeira constrói com suas lentes uma narrativa visual da história de Canudos, que é antes da história de uma cidade, uma história de um povo, um povoado que funda essa cidade no imaginário nacional. Onde a fotografia demarca, o olhar faz a travessia.¹⁵

¹⁵ Michel de Certeau: “Onde o mapa demarca, o relato faz a travessia”.

Figura 8 Mulher, criança e animais atravessando o sertão



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. Canudos 100 anos. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Figura 9 Mulheres e crianças com baldes sobre as cabeças atravessam o sertão



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. Canudos 100 anos. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Figura 10 Casal de bicicleta com pequeno caixão sob o céu do sertão



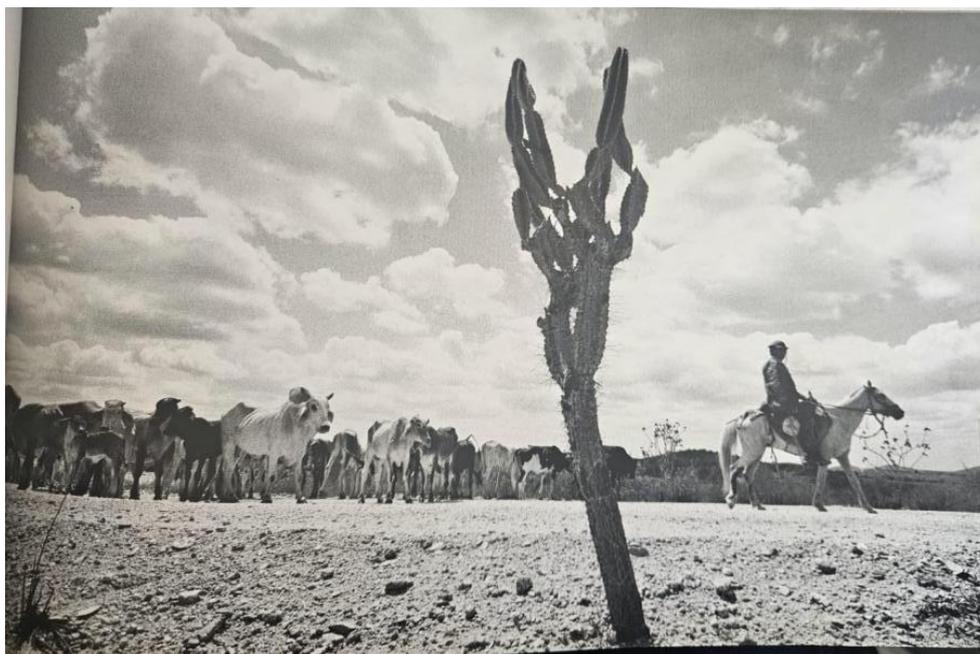
Fonte: TEIXEIRA, Evandro. Canudos 100 anos. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Estrada, caminho, céu aberto, vazio, silêncio, famílias. Essas são algumas das palavras que tais fotografias fazem referência ao primeiro olhar. Nesse sentido, as fotografias acima pouco se diferem entre si no que diz respeito ao espaço, à tomada de perspectiva e conteúdos estéticos, pois remetem a uma regularidade discursiva, evidenciada por determinadas formas de visualizar o sertão configurados, isto é, filiados a uma rede de memória discursiva que já apontamos aqui a partir do conceito de Albuquerque Jr de “invenção do sertão”. No texto intitulado “Uma crônica do Brasil moderno”, Nani Rubin, jornalista do Instituto Moreira Salles, apresenta 10 fotografias comentadas por Evandro Teixeira e entre outras, nessa última acima intitulada “O enterro do anjinho”, o fotógrafo descreve:

Fomos eu e meu colega Orlando Brito fazer uma palestra sobre fotojornalismo na Universidade Federal do Ceará, em 1992, e alugamos um carro, para ir até o norte do estado, na fronteira com o Piauí. Quando chegamos a Apazível (*distrito de Sobral*) vi essa *cena comovente*: um casal de bicicleta carregando o pequeno caixão de uma criança. Passamos por eles, paramos o carro e me deitei no chão, esperando que passassem por mim. Repara que em primeiro plano o que aparece é o pedregulho, *a aridez*. Depois acenei para que parassem, e conversamos um pouco. Eles me contaram, *com muita naturalidade*, que o filho de três meses havia morrido e estavam indo enterrá-lo (TEIXEIRA, 2020 in RUBIN, 2020, não paginado).

A partilha de técnicas, elementos estéticos no que diz respeito a representação do sertão enquanto espaço marcado pela seca, migração, religião e morte aparecem nas fotografias acima revelam a tensão que elabora e materializa o funcionamento das regularidades que caracterizam as formações discursivas, estabelecendo o que deve ou pode ser dito, se faz presente na fotografia através da ênfase dada tanto ao aspecto da aridez, quando ao expressar a afirmação “com muita naturalidade”. Cabe ressaltar que, ainda que alguns estereótipos imagéticos e discursivos dessa paisagem nordestina pareçam ser reforçados, há também o afeto, o cuidado e a resistência, pois as mulheres e os homens do sertão não são compreendidos enquanto indivíduos atrasados, uma vez que “suas práticas e experiências sintetizam a vitalidade de se envolver com o mundo circundante, demonstrando sua capacidade de enfrentar adversidades, resistir ao esquecimento atribuído e se animar com a simplicidade e o contraste” (ARRAES, 2022, p. 46).

Figura 11 Vaqueiro conduzindo o gado sob o céu do sertão e mandacaru.



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. Canudos 100 anos. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Figura 12 Carcaça de animal em terra árida junto à cerca de arame farpado

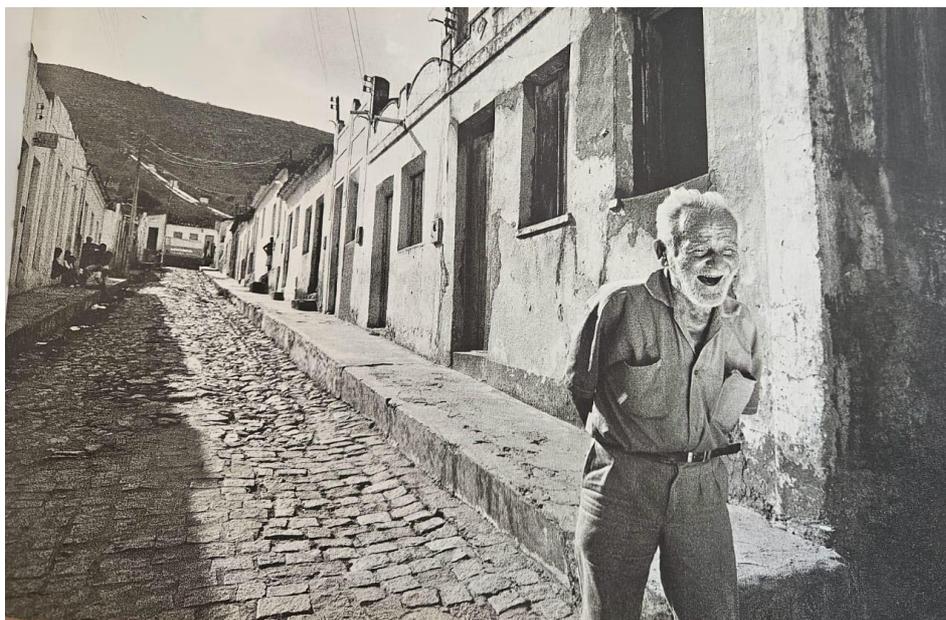


Fonte: TEIXEIRA, Evandro. Canudos 100 anos. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Nas fotografias acima é possível observar procedimentos técnicos e estéticos que remetem à ideia de sertão enquanto cenário cinzento e seco, inóspito, através das ossadas de um boi expostas na terra, visualizamos, ainda, remanescentes da guerra nos artefatos, nos indícios da civilização do couro, a figura do vaqueiro. Inegável parece ser que o olhar do fotógrafo está vinculado também a um repertório de “invenção do nordeste”, como diz

Albuquerque Jr, mas o próprio Evandro Teixeira já tinha apontado na apresentação da obra: “O que Euclides da Cunha descrevia, eu transpunha para imagens” (TEIXEIRA, 1997, p. 9). Entretanto, diferentemente do escritor, Teixeira é baiano, que ainda menino ouvia as histórias de Canudos contadas por seus avós, então, é possível perceber que algumas de suas fotografias conversam sim com o sertão demarcado por representações já clichês, mas outras revelam sua intimidade com esse lugar:

Figura 13 Homem sorrindo em rua de paralelepípedo



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Nessa fotografia, como algumas outras, encontramos o questionamento da representação do sertanejo como um “povo sofrido”. Com seu olhar, Teixeira desvela a rede complexa que evidencia que as culturas e identidades nacionais não são, de fato, homogêneas, uma vez que, como sustenta Stuart Hall, “são entrecruzadas por divisões e diferenças internas profundas, e ‘unificadas’ apenas através do exercício de formas diferentes de poder cultural” (HALL, 1995, p. 48). Assim, os registros dessa ambiguidade¹⁶ entorno do sertão, num movimento pendular entre imagens consolidadas e imagens novas, moldam essa memória do fotógrafo e fornecem material para investigarmos o funcionamento dos imaginários sociais e

¹⁶ Apropria-se, aqui, do conceito de ambíguo apresentado por Marilena Chauí que aponta a ambiguidade não como uma carência ou defeito, mas como “forma de existência dos objetos da percepção e da cultura, percepção e cultura sendo, elas, também ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas” CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Homero Santiago (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2018, p. 103).

seus instrumentos de apropriação dos eventos históricos que constroem uma de muitas formações discursivas.

Ao analisar os elementos visuais que compõem a imagem, percebe-se: tecnicamente, um jogo de luz e sombras, com a nitidez “estourando”; no campo temático, a fotografia parece sugerir um sorriso genuíno, puro, quase de criança, espontâneo através de um senhor idoso que atravessa o tempo e a imagem que fica parece se fixar fora do tempo, ela, na verdade, ignora o tempo e a contradição, pois fotografar é também “tentar agir contra o tempo: deter o tempo, tornar presente para sempre o passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem” (SOULAGES, 2010, p. 209).

Figura 14 Ruínas da velha Canudos



Fonte: TEIXEIRA, Evandro. Canudos 100 anos. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

Ruínas, homens e paisagem constroem uma discursividade sobre um sertão que remete ao messianismo de um passado, mas se deslocam também para um presente de resistência e um futuro de luta, na bandeira, o lembrete “Canudos: Esperança dos excluídos”. Essa é a última fotografia que compõe o livro analisado, feita durante a celebração pelos mártires da guerra, no mês de outubro, segundo consta na obra de Evandro Teixeira, evento foi criado em 1984, em Alto Alegre, “pelo padre Enoque Oliveira, defensor dos sem-terra, ex-vigário de Monte Santo, considerado sacerdote rebelde pela igreja baiana, proibido de exercer suas funções em Monte Santo e Canudos.” (TEIXEIRA, 1994, p. 126). Durante a romaria, entoam preces em forma de

canção que reverberam a luta de uma Canudos-Brasil: “Ó pai, ó pai nosso, quando esse mundo será nosso?” As fotografias presentes nessa obra de Evandro Teixeira rasgam, costuram e recosturam o “real”, tendo como fio condutor a memória de tradição imagética, mas também uma memória ressignifica dessa mesma tradição, forjando uma leitura à contrapelo.¹⁷, afirmada, inclusive, pelos entrevistados do livro de Evandro Teixeira: “O problema do sertão não é a seca, é a cerca”. A luta no sertão é antes pela terra, isto é, a luta do sertão é a luta dos despossuídos contra um Estado que se legitima por meio da uma “barbárie civilizada” que se estabelece através de uma violência por dimensões de exclusão social enquanto projeto nacional, afinal, como afirma Hardman, “os assassinos de todas as Canudos continuarão alegando, sempre, a inocência plana dessa barbárie civilizada” (HARDMAN, 1998, p. 135).

Entretanto, é possível empreender uma discussão sobre a fotografia ser uma recusa ou reprodução do real, sendo, nesse sentido, interessante apontar as palavras de André Roullié:

Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação. Enquanto o caminho rumo ao ser (o é) é pontuado de exclusões (de “ou”), importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos (ROULLIÉ, 2009, p. 197).

Nessa perspectiva, como afirma Soulages, “toda foto pode produzir ficção”, mas não nos parece essa a discussão necessária para essa pesquisa, mas antes abordar a fotografia no âmbito mais amplo das práticas sociais de formação da identidade coletiva, percebendo-a como uma prática social, plural, perpetuamente variável e, portanto, uma reflexão sobre o próprio ato fotográfico e o ato de decifrar fotografias – as imagens passam a ser vistas na sua complexidade e em toda sua riqueza cultural.

Como Sontag aponta, fotografar é conferir importância e Evandro Teixeira, em seu trabalho, confere importância para aqueles que seriam “os vencidos”, são eles que narraram a história de Canudos, pois os velhos de Canudos se lembram não somente pelos objetos concretos (cartuchos de balas, cruces e facas que guardam como se fossem troféus), mas, também, por meio de outros aspectos simbólicos, imaginários.

¹⁷ Nos termos de Michel Foucault.

2.2 DAS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA NARRATIVA *A CASCA DA SERPENTE*

Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados (WHITE, 1994, p.137).

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p. 224-225).

A epígrafe que abre essa seção é uma reflexão proposta por Hayden White em sua obra *Trópicos do discurso* para a proposição aristotélica de diferenciação entre poesia e história.¹⁸ Recorre-se a ela para iniciar a investigação da obra *A casca da serpente*, de José Veiga porque é partindo da relação entre discurso histórico e discurso literário, compreendidos, ambos, como “constructo” humano e, dessa forma, sujeitos à subjetividade e, portanto, faces de uma mesma moeda, que pretendemos analisá-la. A referida obra trata-se de um empenho em reescrever a história de Canudos e de seu líder, Antônio Conselheiro a partir dos momentos finais da guerra deflagrada contra o exercício republicano. O romance apresenta uma versão na qual Conselheiro não teria morrido e, junto de seus seguidores, busca construir uma nova Canudos, longe da perfeição, afinal “perfeição é obra só de Deus, mas no que dependesse dele Conselheiro, sairia melhor que a outra” (VEIGA, 2003, p. 53).

Narrado em terceira pessoa, o narrador sugere, entretanto, em determinados momentos da narrativa, não ter onisciência dos fatos, o que parece uma ferramenta utilizada pelo autor do romance para tornar o leitor cúmplice e participe que, ao produzir seus próprios entendimentos da história, a constrói também. Ao observar a natureza provisória e contingente das representações sejam elas históricas ou literárias, compreendemos que são, como aponta White, ficções verbais, cuja formas têm muitos em comum (WHITE, 1994, p. 98). Assinalemos então,

¹⁸ Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...], diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história. In: ARISTÓTELES. *Da Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 43.

que essa percepção é atravessada pelos conceitos de representação e simbólico e pela investigação da relação da escrita da história e suas relações com a recepção. Entretanto, o recorte epistemológico aqui apresentado é compreender como história e literatura – que tanto inventam quanto descobrem o real- redimensionam e recuperam formas de entender o real dos tempos passados e do presente através do imaginário.

A casca da serpente apresenta em sua materialidade discursiva um confronto com o discurso produzido sobre a Guerra de Canudos e delineado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, uma vez que o seu discurso ficcional, através de um processo de “reminiscência”, como conceitua Walter Benjamin, apresenta-se com uma pulsão, “diante de um perigo iminente”, que intenta não só manter o passado vivo contra o esquecimento do poder dominante, como também revelam “centelhas de esperança” na tentativa de ressignificar e recordar os que foram silenciados. A reescrita de uma história marcada por tudo que não foi e poderia ter sido, para confrontar aqueles que “não cessam de vencer”.

Uma paráfrase bíblica abre a obra *A casca da serpente*: “A palavra bem manejada, e dita na hora certa, tem poderes a bem dizer mágicos. Bem disse o evangelista que no princípio era o verbo” (VEIGA, 2003, p. 7). O título do primeiro capítulo “A retirada” remete à ideia de deslocamento, tema recorrente ao universo do sertão, sugere também algo finalizado, mas seguido da frase apontada, logo evidencia uma travessia que se dará início, indicando o começo de uma nova jornada.¹⁹ O narrador se desloca todo o tempo na narrativa, apresentando dentro e fora sugerindo pontas soltas, abrindo espaços para subentendimentos e deslocamentos de percepção da dada realidade do momento. Isso ocorre até mesmo através das ações dos personagens. Nesse começo da narrativa é apresentado um falso corpo de Antonio Conselheiro a fim de fazer o exército crer que se tratava do líder messiânico do povo de Canudos:

No dia 2 de outubro de 1897 dois jagunços de Canudos, exaustos da guerra e agitando uma bandeira branca, conseguiram chegar ao general Artur Oscar, comandante da Quarta e última expedição federal despachada entre os rebeldes [...] Para fazer crer aos federais que o Conselheiro havia morrido em consequência do bombardeio de 6 de setembro, que derrubara as torres da igreja nova e fizera grandes estragos em todo o arraial, tiveram de arranjar um cadáver da mesma altura e compleição que ele, o que não foi difícil por haver na praça muitos corpos de pessoas mortas nas últimas semanas e mal enterradas em covas rasas. O cadáver foi vestido de novo com um camisolão de zuarte do Conselheiro e reenterrado em um casebre da periferia, para ser exumado depois pelos federais se o plano vingasse. E vingou (VEIGA, 2003, p. 7-8).

¹⁹ Em *Vidas Secas*, o capítulo que abre intitula-se “Mudança”; em obra analisada ainda nesse trabalho, *O pêndulo de Euclides*, denomina-se “Viagem a Canudos”.

De início, o autor apropria-se de uma ordem temporal histórica, situando a ficcionalidade literária com vínculo com o tempo histórico, pois data o fatídico dia em que as tropas do exército “derrotavam” o povo de Canudos. Entretanto, a partir desse momento, o que se sucede na narrativa irá caminhar pelo âmbito da ficção, ainda que encontre referências diretas nos acontecimentos históricos tais como oficialmente conhecidos. O autor constrói diálogos entre personagens que não estão presente na “história oficial” e as relações que constroem com a figura de Antonio Conselheiro. Desse modo, o leitor adentra o universo de criação literária do autor, o qual intenta tornar a narrativa o mais verossímil possível apropriando-se dos fatos históricos, construindo um diálogo entre a criação literária e o discurso histórico. Esse entrosamento de peças” na narrativa se transforma numa elaboração estética do texto ficcional paralelo ao discurso oficial e sugere novas possibilidades interpretativas ao fato apresentado pela versão oficial discurso histórico. Nessa versão dos fatos, Conselheiro e os moradores de Canudos teriam enganado os soldados do exército, dando o narrador a entender que a comissão de oficiais aceitou que fosse aquele o corpo de Conselheiro porque “Pode ser que tivessem desconfiado de tanta gentileza e do perfeito entrosamento de peças, mas para que estragar a arrumação que convinha a todos?” (VEIGA, 2003, p. 9). Assim, em vez de ratificar as versões oficiais, o texto de Veiga parte do discurso histórico, mas não se detém nele ao propor nova narrativa para a história de Canudos e, mais precisamente, uma outra perspectiva da figura do beato Antônio Conselheiro e de seus seguidores.

Seja para expressar, espelhar, representar, figurar, configurar, elaborar, retratar, ficcionalizar, ou qualquer outro termo que remeta ao trabalho realizado pela literatura e a sua relação com a realidade, é possível avaliar que obras literárias que se enquadram dentro dessa relação, apresentam-se fundadas em um duplo regime de representação, qual seja: criam a sua própria realidade e se identificam com a realidade empírica, possibilitando ao leitor, em última instância, construir tal identificação, mas que só é possível porque a obra assim o permite.

Qual seria o “impulso criativo” que engajaria um escritor a reconstituir uma determinada época, distinta daquela em que vive senão a compreensão de que há forças históricas e sociais que atravessam a escrita literária e se integram a ela. Daí o valor da verossimilhança para a literatura, pois esta não é espaço de “verdade”, mas espaço de memórias, ruídos, traços e vestígios de momentos vividos na história, que, dependendo da ordem vigente de poder em um país, pode sofrer tentativa de silenciamento em virtude de projetos que buscam promover revisionismos e apagamentos daquilo que não foi devidamente trabalhado pelo coletivo. Como aponta Rancière:

Não se trata, pois, de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Na obra *A casca da serpente*, observamos a apropriação de elementos da realidade história combinada com a criação literária. Temos, então, uma história marcada por apropriação e descrição da realidade, numa relação de que com que se pode jogar, a representação literária apresenta-se com maior aspecto criativo, ainda que resvalando numa dada “realidade empírica”. Ao elaborar uma organização dos elementos das narrativas sobre Canudos, isto é, a partir de “rearranjos materiais dos signos”, o autor constrói sua ficção possível para ressignificar a figura de Antonio Conselheiro e seus discípulos. O próprio título da obra remetendo à metáfora da serpente, relacionando o ato dela mudar de pele e a mudança de perspectiva de vida apontada por Conselheiro, que possui “um olhar vigilante, discernidos, mas sereno e sábio” (VEIGA, 2003, p. 121), distintamente do estigma negativo veiculado pelo discurso oficial de que o líder dos canudenses fosse lunático, obcecado. Literalidade e historicidade, como afirma Rancière, “fazem efeitos no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Desse modo, o autor apresenta uma abordagem que interroga os fatos, relatos e imaginários e suas determinações para elaboração do conhecimento e a compreensão das sociedades e, na medida em que entende que a história é também uma “prática social”, como nos diz Certeau, Veiga convoca para o jogo narrativo as fronteiras entre a realidade objetiva e a realidade imaginada, que são articuladas, como bem aponta a partir de relações de poder, tecendo identificação e pertença, construindo, assim, identidades. Nesse sentido, se permite desconstruir e reinventar a história e os papéis desempenhados pelos indivíduos dentro da sociedade, construindo um campo de possibilidades para os vários sujeitos historicamente constituídos, evidenciando espaços de lutas e de resistências. No exercício de elaborar uma narrativa verossímil aos acontecimentos históricos, o autor apresenta um narrador que estabelece um intenso diálogo entre os elementos ficcionais e históricos, como no exemplo que se segue:

- Ando pensando cá umas coisas, e desejo saber a opinião dos senhores. - [...] Por que é que a gente não pode reerguer Canudos lá mesmo? Os alicerces estão lá. O apego está lá. Não é mais fácil reerguer o antigo, em vez de principiar tudo de novo em outro sítio? Sem querer contrariar a alta competência do bom Jesus - era o Boanérquio Guerreiro falando. - Peço

perdão pelo meu atrevimento de falar o meu pensamento. O Conselheiro olhou o jagunço primeiro com um ar de lástima, depois de compreensão (VEIGA, 2001, p. 49).

Remetendo ao fato histórico- a derrota de Conselheiro e do povo canudense- o escritor, reinscreve, por meio da narrativa com ações e diálogos das personagens, o passado no presente, oferecendo-o à análise a partir de desdobramentos ficcionais que convocam o leitor à reflexão de uma outra realidade tão tangível quanto aquela conhecida pelo discurso oficial, desde, é claro, que se reconheça que a escrita da História é coordenada pelas práticas sociais, as quais são resultados dos diferentes interesses do lugar social. Como aponta Certeau, a escrita tanto faz a história quanto também conta histórias (CERTEAU, 1982, p. 95). Essa criação literária permite ao autor produzir um efeito de verdade, a partir do envolvimento do ficcional na construção das personagens:

Os outros, talvez por estarem ainda muito abalados com a derrota, parece que não prestaram atenção na fala do Conselheiro, e por isso não notaram a mudança no modo de falar usado agora por ele. Antes ele resolvia tudo sozinho e comunicava a decisão aos seguidores; agora falava no plural, nós resolvemos depois para onde ir. Assim ficava melhor, claro: muitas cabeças pensando e se consultando alcançam melhor resultado (VEIGA, 2003, p. 19).

O narrador sugere que antes Conselheiro era tido como um indivíduo que não sabia ouvir seus companheiros de luta, agora, a mudança de perspectiva é indicada através do uso da linguagem como forma de expressar seu envolvimento na luta como coletiva. Assim, é construída uma nova versão da figura de Antonio Conselheiro, numa urdidura discursiva de ações que são encadeadas por meio da linguagem e de artifícios alegóricos e retóricos, como o próprio título da obra sugere: o líder do povoado estava “trocando a casca”.

A dimensão da imaginação histórica proposta por Hayden White, ainda que expanda a percepção do trabalho do historiador e a “construção” da História, demonstra que o historiador- ainda que busque retratar fatos, determinar acontecimentos- também cria e recria através dos textos, isto é, constroem representações, que são em certa medida condicionadas pela imaginação. A linguagem e as estruturas narrativas são utilizadas para elaborar os sentidos do passado e permitir relatos históricos. Em “Sobre o Conceito de História” (1994), Walter Benjamin já alertava sobre a necessidade um olhar crítico do historiador que buscasse pelos rastros e vestígios das experiências do vivido, no que denominou como uma prática de “escovar a história a contrapelo”, enquanto tática para encontrar narrativas que proporcionam a visualização de sensibilidades e subjetividades.

Decerto, como aponta Sandra Jatahy Pesavento em artigo intitulado “O mundo como texto: leituras da História e da Literatura”, o imaginário necessita do real como referente e, portanto, a multiplicidade de significações dos textos literários e históricos advém das inúmeras contextualizações em que estão inseridas. Dessa maneira, na tentativa de “construir uma representação sobre o passado, o historiador está preso a algo que tenha ocorrido e que tenha deixado traços objetivos, pois ele não cria traços, ele os descobre, pela pergunta que faz e o que cria realmente é a versão interpretativa.” Entretanto, a autora aponta que essa “traços objetivos”, isto é, vestígios restados no tempo, condicionam a História, apresentando limites à ficção que possibilitam uma verificação ou um controle dos resultados da narrativa ao recuperar a realidade do passado, visto que “se estabelecem pelos rigores de um método, que obriga o historiador a recolher do passado os seus traços, tornados fontes pela iluminação de uma pergunta. Sem as fontes, marcas de historicidade deixadas pelo passado no presente, não há História possível” (PESAVENTO, 2003, p. 35-36).

No romance *A casca da serpente*, o status de “verdade histórica” é contestado, pois, apesar do leitor encontrar os elementos extratextuais que remetem ao “fato histórico”, como o tempo, personagens e acontecimentos históricos, a “verdade ficcional” entra em um embate com a histórica, provocando-a e convocando o passado no presente, para, com a ferramenta literária, reconhecer no “agora” da narrativa um outro horizonte possível. Como dito, a partir de um momento histórico, a morte de Antônio Conselheiro, o autor constrói o elo com sua criação literária, sem o compromisso que o historiador deve ter ao recolhe “traços objetivos”, isto é, documentos e pesquisas para narrar os fatos e distanciar-se, assim, do momento narrado. Veiga recria o real ao ressuscitar Conselheiro, acrescentando diversos novos elementos à narrativa sem perder de vista o horizonte dos fatos históricos, construindo sua própria coerência interna e convocando à reflexão o leitor. Assim, cabe ao leitor refletir sobre essa nova realidade que o escritor cria, melhor, reinventa sobre aquilo que poderia ter sido e não foi sugerindo até, talvez, uma intervenção política por parte desse mesmo autor, pois, como sustenta Rancière “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Sendo assim, é possível pressupor que as representações do mundo social são forjadas de acordo com os interesses de um determinado grupo. Selecionar e relacionar, portanto, são expedientes que informam significados, mas conformam também intencionalidades. Das limitações que se estabelecem entre verdade e ficção, o ensaio “O conceito de ficção”, de J. J. Saer ressalta:

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado –fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário (SAER, 2012, p. 147).

Ao entrelaçar o empírico e o imaginário, Veiga põe uma máscara estética e constrói acordos com o leitor a fim de dar credibilidade à obra, construindo uma ficção tal qual o entendimento do que Saer define como antropologia especulativa. Em diversas passagens da obra, o caráter verossímil da representação é convocado:

E expôs a idéia de deixarem logo o acampamento na Canabrava e procurarem outro lugar para a nova comunidade que seria como que a continuação de Canudos; mas uma Canudos passada a limpo, melhorada com as lições aprendidas com a derrota [...] o nome do lugar era Itatimundé, guardou-o como o nome de um paraíso entrevisto, nome revigorante que ele murmurava para si mesmo em momentos de abatimento (VEIGA, 2003, p. 49-61).

No trecho apresentado temos a referência histórica à derrota e a “velha Canudos” e a proposição de construir uma “nova Canudos” que seria “passada a limpo”. De tal modo, a partir da especulação das imagens e existências, o pacto ficcional entre autor e leitor estabelece o teor de factualidade e de ficção da história apresentada, sobretudo numa liminaridade entre as fronteiras da realidade objetiva e de um outro mundo possível apenas produzido pela obra. Nesse sentido, a construção da “nova Canudos”, também chamada de “Concorrência de Itatimundé”, como preferiam seus moradores denominar, foi ganhando vida novamente dentro do sertão e a figura de Conselheiro aprendendo com os erros de outrora na construção dessa nova cidade.

2.2.1 Inventar e descobrir o real imaginário na figura de Antônio Conselheiro

Em “A personagem de romance”, discorrendo sobre a relação entre ficção e realidade, Antonio Candido reflete:

Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível,

uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (CANDIDO, 2011, p. 65).

Observa-se nesse trecho uma análise de extrema complexidade sobre os caminhos que relacionam a realidade e a ficção, sugerindo uma proposição para a representação literária contudente a esse respeito, qual seja: incompletude do conhecimento sobre o ser humano, torna-o nunca plenamente decifrável, o que seria possível através do personagem fictício que - ainda que mais fragmentado que o ser humano- torna-se coerente e acessível por meio da criação artística, permitindo uma sensação de conhecimento de sua totalidade, pois “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor (...)” (CANDIDO, 2011, p. 58).

Em A casca da serpente, a relação que se estabelece na narrativa entre autor-narrador e personagens é uma representação do poder de representar, o que implica pensar a noção de mimesis. Hayden White aponta que mimesis, de acordo com Auerbach, significa atividade de apresentação, e ao apresentar a figura de Antônio Conselheiro, agora denominado “tio Antônio”, o autor do romance radicaliza uma questão básica para pensar a ficção brasileira- a da discussão sobre ficção e realidade, itinerário sempre percorrido e discutido e, sendo assim, cabe indagar, como aponta Wolfgang Iser, se o ““saber tácito” a opor ficção e realidade ainda pode ser de alguma valia para a descrição dos textos ficcionais” (ISER, 2013, p. 30). Nesse prisma, ao pensarmos as implicações literárias na construção, por parte de José Veiga, de uma personagem como uma espécie de lembrança conduzida pelo narrador que -ao lembrar de Antônio Conselheiro e dos fatos ocorridos em Canudos- reconstrói a figura do líder messiânico entrelaçando real com o fictício, estabelecendo nessa relação mais que uma oposição, uma “relação tríplice”, visto que “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (ISER, 2013, p. 31).

Essa “preparação de um imaginário” se apresenta em Veiga através da personagem “tio Antônio”, a partir da qual se elabora um contradiscurso em que se tecem elementos simbólicos de ressignificação e resistência popular, pois, ao criar um Conselheiro distinto daquele apresentado em *Os Sertões*, por Euclides da Cunha como “paranóico indiferente [...] caso notável de degenerescência intelectual” (CUNHA, 2009, p. 146), sua personagem apresenta-se como “retificada” e sua Canudos “passada a limpo”. Nesse sentido, é válido ressaltar que, sobre as representações as quais a figura de Conselheiro estava submetida.

Walnice Nogueira Galvão em *O calor da hora*, um livro que traz um compilado de estudos levantados sobre as reportagens acerca da Guerra de Canudos, relata a inexpressiva quantidade de reportagens que tratam a figura de Antônio Conselheiro de maneira positiva. Na primeira parte da obra, inclusive, a autora aponta três tipos de representação que eram dadas à Conselheiro, a saber: galhofeira, sensacionalista e ponderada. Da experiência galhofeira sobre Canudos e seu líder, por exemplo, a pesquisadora aponta que entre os diversos textos, que não se pode verificar a autenticidade designados como de Antônio Conselheiro, um, em específico, trata-se, de forma evidente, de uma paródia e realiza uma “série de comentários jocosos sobre a Guerra de Canudos e sobre os meandros da política central que nem poderiam ser de conhecimento de Antônio Conselheiro” (GALVÃO, 2019, p. 49). Diante dessa tríade de representação, percebe-se, notadamente, que a figura do líder de Canudos não era estimada pela imprensa da época, assim como, claro, o movimento levantado por ele, Galvão aponta que “em meio ao sensacionalismo, à galhofa, ao bombardeio de informações tendenciosas, à histeria geral, aparecem às vezes nos jornais algumas vozes falando em nome do bom senso; mas elas podem ser contadas nos dedos das mãos” (GALVÃO, 2019, p. 85).

Em *A casca da serpente*, por outro lado, a personagem de Conselheiro, ao ser apresentada extrapolando os limites entre o ficcional e o real, nos conduz a uma elaboração de imaginário sobre não apenas o líder do povo canudense naquele momento, como também para as motivações do movimento daquela comunidade, para além da galhofa, do sensacionalismo e da ponderação, apresenta-se como uma verdadeira reivindicação de outro mundo possível, reapropriando-se do passado e reinterpretando-o: “O tempo que antes era gasto em orações, agora seria empregado em obras para melhorar a vida das pessoas [...]” (VEIGA, 2003, p. 53). A reconfiguração dessa personagem, ainda que leve em conta as “informações tendenciosas” da época, evidencia a tentativa de apresentá-lo como um indivíduo sem o “fanatismo religioso” relatado em *Os Sertões*, que apresentava a religiosidade do povoado de Belo Monte rompesse com qualquer solenidade, pois “o misticismo de cada um, porém, ia-se a pouco e pouco confundido na nevrose coletiva”, sendo definido, nas palavras de Euclides da Cunha como “misticismo bárbaro” (CUNHA, 2016, p. 190). As transformações que a figura do líder canudense sofre estão por toda a narrativa e de certa forma, sempre dialogam com uma versão anterior a que o enredo está apresentando: “O próprio Conselheiro não estava mudando o comportamento dele? Novos tempos, novos modos” (VEIGA, 2003, p. 66). Tanto as mudanças físicas quanto as mudanças psicológicas que são operadas na personagem principal através de metáforas como o desapego às constantes orações são recorrentes na obra, instaura-se, assim, um novo projeto, o de rezar menos e agir mais: No novo arraial ia-se rezar, claro,

mas não como em *Canudos*. As rezas agora iam ser entoadas em agradecimento e regozijo, não mais para pleitear graças impossíveis (VEIGA, 2003, p. 29). Dessa forma, o autor apresenta uma mudança na relação do viés religioso e a vivência social, não desvinculada, mas ponderada e o Conselheiro, retratado ficcionalmente, se direciona para uma relação com o espiritual mais criteriosa, permitindo um comportamento mais ameno, resultando em valorizar mais o bem-estar social. Isso implica não rezas infundáveis com o intuito de obter algum milagre, mas sim trabalho árduo.

Retomando, então, a proposição da tríade real-fictício-imaginário de Wolfgang Iser, é possível pensar que o romance de Veiga comporta a realidade sem se confundir com ela, ou seja, da relação entre real e ficcional, elabora-se o imaginário a partir do que Iser conceitua como “ato de fingir”, assim sustenta:

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto (ISER, 2013, p. 32).

Na obra de Veiga, o narrador entrelaça o enredo ficcional com a narrativa também ficcional de *Os Sertões*, assim, elementos como espaço, personagens, sertão, dentre outros, são tomados para compreender e superar uma dada realidade. Nessa perspectiva, o imaginário promove aproximações e distanciamentos através de uma materialidade discursiva, reinventado um líder messiânico que não só ressuscita, como reconstrói uma nova cidade. Dessa forma, ao recorrer aos acontecimentos reais e recriá-los, Veiga se apropria do “fingir” no sentido proposto por Iser, com o objetivo de elaborar um imaginário que questiona a “versão oficial” sobre a figura de Antônio Conselheiro como “gnóstico bronco” (CUNHA, 2016, p. 146).

Nesse sentido, a ficção se estabelece como um espaço de negociação entre a realidade e o imaginário, no qual as relações com os fatos históricos se apresentam para questionar, ressignificar e ampliar a compreensão, compreendendo que “afirmar que a natureza da personagem depende da concepção e das intenções do autor, é sugerir que a observação da realidade só comunica o sentimento da verdade, no romance, quando todos os elementos deste estão ajustados entre si de maneira adequada” (CANDIDO, 2011, p. 72). Nessa lógica, a personagem “tio Antônio” não se constrói a partir de uma precisão histórica literal, mas na coerência interna do romance. Assim, no romance, a consolidação do processo de mudança da personagem de Conselheiro ocorre no final da narrativa com a chegada do estrangeiro Pedro à comunidade que, através dos diálogos, elabora junto com Conselheiro a escrita de um livro que

tinha o interesse de “passar a limpo” o sertão, arrumando-o e depois o resto do mundo (VEIGA, 2003, p. 153). Entretanto, no fim do romance de Veiga, assim como Canudos “oficial”, a nova cidade acaba novamente destruída pelas forças militares em 1965, pontuando que essa “derrota” antes de demonstrar que tudo não passou de planos absurdos, as ruínas desse projeto demonstram que “deu tão certo, que precisou ser demolido à força, como fora Canudos setenta anos antes” (VEIGA, 2003, p. 158).

A destruição de Itatimundé ecoa simbolicamente o fim de Canudos, mas com objetivo de denunciar as violências perpetradas sistematicamente contra outras formas de organização social. Ao reescrever essa história, Veiga não o faz para repeti-la, mas para lembrar e reparar silêncios, reconvocando o espaço de debate sobre memória, identidade e lutas que desafiam a narrativa dominante. Distintamente da visão sobre Conselheiro em *Os Sertões*, no romance de Veiga a figura desse líder desvencilha-se da visão baseada nas ciências em vigor no fim do século XIX e do início do século XX e convida a uma nova leitura dessa personagem que não estava “nas fronteiras oscilantes da loucura” e de um “misticismo que esmagaria a razão” (CUNHA, 2016, p. 146-147), mas a uma liderança que, contrariamente à perspectiva euclidiana, com um “olhar vigilante, discernidos, mas sereno e sábio” “viu o avesso do mundo e não enlouqueceu” (VEIGA, 2003, p. 124).

Dessa forma, a obra revela-se como um projeto de resistência ética e política, reafirmando a força das ideias. O narrador pontua: “E no arraial, o resultado de tantas conversas e escritos manifestou-se nas construções simples e belas, bem como nas normas de convivência e trabalho que deram corpo e alma à Concorrência de Itatimundé, comunidade que serviu de modelo a inúmeras outras no mundo inteiro” (VEIGA, 2003, p. 158). Ao insinuar que novas comunidades ainda podem surgir a partir do modelo de Itatimundé, demonstra-se uma resistência simbólica ao poder hegemônico, sugerindo que aos homens e cidades se destroem, mas às ideias, não.

2.3 “A MAIORIA NÃO SEI QUEM SÃO, MAS NÓS É QUE SOMOS OS TANTOS DO SACRIFÍCIO”: REFLEXÕES SOBRE O FILME *NARRADORES DE JAVÉ*

O filme *Narradores de Javé*, direção/roteiro de Eliane Caffé e roteiro de Luís Alberto de Abreu, foi lançado em 2003, em um contexto de mudança política marcado pelo primeiro mandato do presidente Luiz Inácio da Silva, o qual tem como proposta de governo a erradicação da fome e do analfabetismo. O filme – que aborda a discussão sobre a preservação da memória

e identidade de comunidades rurais, em especial a respeito da construção de barragens e à perda de terras – permite uma reflexão sobre alguns elementos como oralidade, analfabetismo e valorização cultural, entre outros elementos visuais e de roteiro, tendo em vista o contexto político e social do país à época que se encontrava com um aumento dos projetos de infraestrutura e deslocamento de populações. Compreendendo, portanto, que filmes estão dentro de uma arena política de representação que se movimenta e mobiliza disputas narrativas a partir de seus processos de produção e difusão; e que criam uma ficção distinta de outras linguagens artísticas por sua capacidade de reproduzir movimento, duração e som, imitando a realidade, recortando e filtrando por meio de uma estética e gramática própria; busca-se analisar como o sertão é representado e quais narrativas disputam a cena. Dessa forma, o longa-metragem permite pensar a discussão sobre a preservação da memória e da identidade cultural, da valorização das tradições orais e impactos sociais e ambientais de grandes projetos de desenvolvimento.

Sob esse viés, a análise proposta para o filme nesse trabalho busca refletir sobre a legitimidade de certos tipos de narrativas na apreensão do passado a partir do conceito de Roger Chartier sobre “lutas de representação”, “relações de poder”, propostas por Michel Foucault e “colonialidade do saber”, de Aníbal Quijano, visto que é em torno das disputas de significação que se torna possível compreender as heranças e as discontinuidades fundadoras que constituem uma “comunidade imaginada”. Nesse sentido, o filme se apresenta como possibilidade de refletir sobre a relação entre história oficial e as histórias narradas pelas pessoas e a importância de dar voz às narrativas orais, populares, assim como o papel do narrador na construção da narrativa.

Narradores de Javé conta a história de um povoado que ao tomar conhecimento da construção de uma hidroelétrica em seu território fica revoltada e busca uma maneira de preservá-lo. Dessa forma, durante uma reunião, Zaqueu, morador da cidade e narrador da história, explica ao povo que só há uma forma da cidade não ser inundada: ser ela for considerada patrimônio imaterial. Então, sob o risco iminente de ser inundada pelas águas, os moradores do Vale de Javé decidem escrever um documento que comprove a importância histórica de sua cidade e iniciar o processo de tombamento. Entretanto, como a maioria de seus moradores é analfabeta, a tarefa é designada à Antônio Biá, personagem que já fora antes colocado à margem da cidade por ter se aproveitado do povoado para manter um emprego nos correios da cidade ao escrever e endereçar cartas com calúnias e histórias espalhafatosas para os moradores, com o intuito de realizar movimentação de correspondência na cidade e assim, garantir a necessidade de seu cargo. A cena de abertura do filme é de um rapaz, que a julgar

pelos trajés, é um mochileiro, correndo por uma estrada até um cais para pegar um baco, mas acaba perdendo-o.

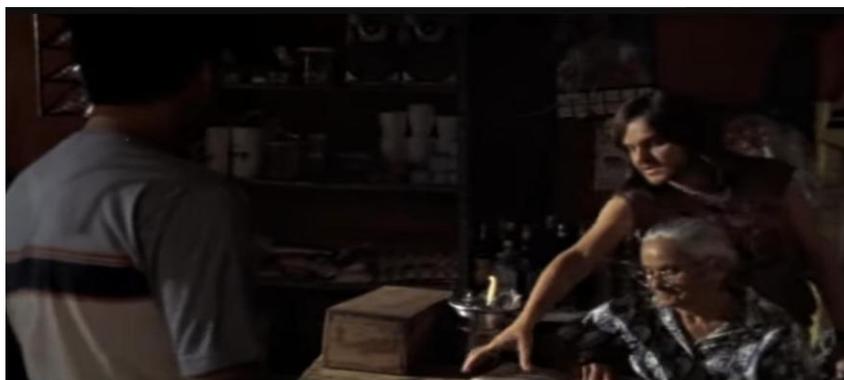
Figura 15 Rapaz corre até a beira do rio, agita-se e grita na esperança inútil de embarcar, mas chega atrasado



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

Essa cena é a primeira imagem de um dos elementos que estará presente no filme: as águas. Logo em seguida, o mochileiro se desloca para uma típica bodega que se encontra próxima a esse lugar e que se encontra aberta. Nesse lugar, encontram-se as personagens Sousa e sua mãe, donos do estabelecimento, Zaqueu e algumas outras pessoas. É nesse espaço que teremos a segunda imagem de um elemento fundamental para a narrativa e que será o mote para que Zaqueu conte sobre a história do Vale do Javé.

Figura 16 Personagem Sousa fechando o livro que sua mãe está lendo e pedindo que atenda ao cliente



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

Nessa cena, Sousa repreende sua mãe por estar lendo e não atender ao pedido do cliente recém-chegado, dizendo “Feche esse livro, Mãe! Depois de velha, resolveu aprender a ler!”,

com tom de desdém, ao qual é retorquido por Zaqueu que afirma em tom de sabedoria “Às vezes é bom...”. A partir daí, Zaqueu é incumbido de narrar a história de seu povoado. Essas duas cenas iniciais já apresentam, de certa forma, quase como metáforas para a configuração da narrativa.

Inicia-se, então, a narrativa sobre a história da cidade. As primeiras imagens de Javé são a de um sino tocando e seu povoado se reunindo logo em seguida para discutir o que pode ser feito para salvar a cidade.

Figura 17 -Sino da igreja do povoado batendo



Figura 18 O povoado se reúne para salvar Javé



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

A câmera corre o espaço e alterna entre rostos distintos, mas todos com o mesmo emblema de indignação e preocupação com o futuro do povoado diante da iminente ameaça de desaparecer sob as águas. O som dos sinos e das águas, a discussão sobre escrita, todos os elementos centrais da narrativa já se apresentam de início e prenunciam o que está por vir. Durante a reunião, em determinado momento da discussão acalorada que se segue, a personagem Vado explica “Eles, os engenheiro, abriram os mapa na nossa frente e explicaram tudinho nos pormenor, nas miudeza. Tudo com os números, as fotos, um tantão delas! Iam ensinando pra gente os ganhos e os progresso que a Usina vai trazer” (ABREU e CAFFÉ, 2003). A caracterização do sertão como espaço de luta entre tradição e modernidade, atraso e progresso é provocada em diversos momentos da narrativa e essa fala da personagem Vado demonstra esse embate sobre as apreensões do discurso em torno do sertão. Senna aponta:

O sertão nunca foi um pólo de uma bipartição apenas geográfica. Desde o tempo da colônia, o sertão é o outro concebido para se opor ao processo de civilização que o conquistador representa, entendendo-se em contraponto, o sertão como mais próximo da natureza. **Como outro o sertão assombra a nação demonstrando o artifício da civilização brasileira, seu caráter postíço e inautêntico** (SENA, 2010, p. 44, grifos nossos).

No processo de construção da nação, o pensamento social brasileiro “encontra” no

sertão, mais especificamente a partir de Canudos, o lugar que é produto não só, muitas vezes, do atraso, mas também possuidor de uma certa particularidade. A campanha nacional contra Canudos pode ser lembrada pois, de certa forma, é revisitada por aqueles que a conhecem, na fala da personagem Vado. A disputa de narrativas se coloca em jogo, o sertão encontra-se de novo, agora na cidade fictícia de Vale do Javé, o reduto das forças atrasadas, reacionárias, que são incompatíveis com os ideais de ordem e progresso que configuram a ordem social.

O poder hegemônico, ao alicerçar seus argumentos com base em discursos científicos e cientificistas para justificar o “progresso”, elabora um massacre discursivo que ignora e silencia, estabelecendo definições e categorias de classificação que direcionam determinadas estruturas de interpretações e representações do sertão. Sendo, então, um campo de lutas simbólicas, é preciso compreender que se inscreve nesses discursos formas de repressão e/ou interdição, mas não somente, pois estabelece-se também um regime de produção de saberes e controles. Foucault em *Vigiar e Punir*, ao analisar a microfísica do poder, observa que:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. (...) Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que ‘não têm’; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança (FOUCAULT, 2014, p. 30).

Nesse sentido, é possível entender que as relações de poder são verificadas em diferentes níveis e sob diferentes formas, sendo mutáveis, móveis. Desse modo, é possível pensar as relações de poder como táticas de luta, como sugere Foucault em *Microfísica do poder* (2004), “O poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força” (FOUCAULT, 2004, p. 175). Logo, as lutas empreendidas pelos moradores de Javé para a salvação do povoado são implicadas por estratégias de poder e táticas de luta que se estabelecem no jogo narrativo. É nesse jogo que essa comunidade tentará mudar o destino trágico da cidade de ser tomada pelas águas-aqui novamente não há como não lembrar de Canudos- e construir estratégias, isto é, modos de ação possível em resposta a tentativa de apagamento de sua história. É, assim, na tentativa de resistir

e, como aponta o posicionamento de Foucault, a resistência não é algo anterior ao poder, na verdade, ela se estabelece nas relações de poder, sendo fundadora em determinadas situações e resultados dessas relações, sendo a possibilidade de construir espaços de lutas e agenciar transformações, uma vez que “Para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente” (FOUCAULT, 2012, p. 241). Assim, a partir da perspectiva de Foucault, é possível pensar as relações de poder e as formas de resistências que surgem e/ou se constroem em *Narradores de Javé* como uma luta social frente às formas de dominação e que contesta as maneiras pelas quais uma comunidade é explorada e separada daquilo que construiu.

Nesse prisma, o caminho elegido pelos moradores da cidade é, então, a conclusão de que seria necessário elaborar um “dossiê científico” para que o Vale de Javé pudesse continuar a existir, e decidem buscar a personagem de Antônio Biá, a única na cidade que sabe ler e escrever, para realizar essa tarefa. Dessa forma, entra em cena uma luta pela palavra, pelo direito de existir que será posto em discussão ao longo do filme e provocará reflexões acerca dos regimes de saber e as maneiras pelas quais o saber circula e funciona. Logo em seguida a decisão de realizar então um livro sobre a história de Javé, seus moradores entram na discussão sobre o que seria importante e relevante para que Javé conseguisse ser considerada um patrimônio imaterial. Durante a reunião na igreja, é possível observar de antemão a discussão de valor, que na percepção de Zaqueu estaria na história das origens do povoado, a “história grande”. O confronto entre conhecimento científico e conhecimento popular aparece através da discussão entre oralidade e escrita, ressaltando o contraste entre a história oficial, escrita e sustentada por evidências “racionais”, e a memória e identidade coletivas, elaboradas a partir da oralidade e das narrativas populares. Observa-se, assim, o retorno da temática resistência e preservação da identidade um povo diante da ameaça de apagamento pela modernidade e pelo poder instituído, tendo como cenário o Nordeste e o sertão.

Reforçando a ideia do sertão como ferramenta de enfrentamento e resistência, entra em jogo as disputas de narrativas que permeiam a colonialidade do saber, uma vez que as estruturas coloniais de poder classificam como categorias “científica e objetiva” de significação histórica determinados fatos, definindo-os como naturais e não como a história do poder. A película confronta e defronta a escrita e a oralidade ao evidenciar a disputa pela memória e identidade do povoado de Javé diante de contextos de narrativas hegemônicas, a personagem o Seu Vado resume “Vão ter que sacrificar uns tantos pra beneficiar a maioria. A maioria não sei quem são, mas nós é que somos os tantos do sacrifício” (ABREU E CAFFÉ, 2003).

A esse respeito parece relevante observar os estudos sobre as implicações da relação da

dominação colonial e a elaboração da modernidade/racionalidade em “Colonialidad y modernidade/racionalidade” de Aníbal Quijano, o qual sustenta que a colonialidade não é apenas um fenômeno histórico e persistiu mesmo após o fim do período do colonialismo enquanto uma estrutura de poder que moldou a experiência da modernidade, em particular na América Latina. Nessa relação, entre colonialidade e elaboração de uma modernidade/racionalidade, estabelece-se a Europa como centro do conhecimento e da cultural universais, afetando, profundamente, as estruturas sociais, econômicas e culturais da América Latina, perpetuando desigualdades e padrões de dominação. Nessa esteira, como alternativa ao paradigma instalado pela “coetaneidad entre la colonialidad y la elaboración de la racionalidad/modernidade”²⁰ (QUIJANO, 1992, p. 14). que, como aponta Quijano, não é, de forma alguma, acidental, o autor propõe a elaboração de uma racionalidade alternativa, não-eurocêntrica, que reconheça e legitime outras formas de conhecimento e experiências culturais. Nesse sentido, é possível pensar as relações propostas por *Narradores de Javé* ao quebrar o vínculo antigo estabelecido sobre como se produz conhecimento, pois como aponta Quijano “Lo que está en cuestión en ese paradigma es, primero, el carácter individual e individualista del "sujeto", que como toda verdad a medias falsea el problema al negar la intersubjetividad y la totalidad social, como sedes de la producción de todo conocimiento.” (QUIJANO, 1992, p. 15).²¹

Dessa forma, ao verter o olhar às práticas que produzem e mobilizam as diferentes formas do saber, o filme provoca uma mudança de paradigma, tal como propõe Aníbal Quijano, visto que discorre sobre as imbricações entre ciência e o discurso de poder, destacando a importância dos valores culturais e identitários, crenças e as relações de um povo com sua terra. Nesse movimento, ao realizar o uso de narrativas orais, *Narradores de Javé* instiga a reflexão sobre o campo da pesquisa histórica, incorporando os conceitos de cultura, representações e práticas sociais e articula a verdade e cientificidade em torno do modo de se “fazer história”, demonstrando, assim, as relações de dominação e resistência estabelecidas. Uma história do sertão, como tem sido apontado nesse trabalho, a partir da versão “dos vencidos”. Assim, Antônio Biá deverá utilizar como fonte as narrativas orais do povoado para transformar Javé em patrimônio histórico. Afinal, qual é a agenda que define a pertinência ou legitimidade dos conhecimentos? Reconhecer políticas de memória e de saber a partir do lugar de onde se fala e a partir de onde se lê, certamente leva a necessária reflexão sobre como se fundam as

²⁰ “coexistência entre colonialidade e a elaboração da racionalidade/modernidade”

²¹ “O que está em questão nesse paradigma é, primeiramente, o caráter individual e individualista do 'sujeito', que, como toda verdade a meio caminho, falseia o problema ao negar a intersubjetividade e a totalidade social, como lugares de produção de todo conhecimento.

construções discursivas que viabilizam ou inviabilizam determinadas formas de existir.

2.3.1 Tradição, memória e invenção em disputa de legitimidade

Antônio Biá é personagem convocada a contar a história da cidade de Javé, ela terá o papel de construtora do conhecimento, ou seja, será dela a função de “curadoria” desse saber e nesse processo encontrará desafios para a elaboração dessa história na tentativa de auxiliar no reconhecimento de uma comunidade inteira. Essa tarefa não será das mais fáceis, visto que as lembranças dos integrantes dessa comunidade eram muitas e variadas, cada sujeito ligado à história do povoado tem uma maneira única não só de contar, como também de se posicionar de forma a se dá um prestígio dentro da formação da cidade, pois ao tentar recuperar a história coletiva ele é atravessado também por sua história individual. Assim, utilizando da linguagem, das memórias e das percepções identitárias que cada relato dos moradores, Biá atravessará a cidade para ouvir as histórias sobre a cidade. Antônio Biá constrói um método para a escrita do “dossiê”: “Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito [...], para que o povo creia no acontecido” (ABREU E CAFFÉ, 2003). Desse modo, ao buscar recuperar a história de Javé para salvá-la, Biá irá se deparar com uma narrativa complexa e a presença de efeitos de ficção e realidade se fará contundente na obra, pois cada morador apresenta uma versão como verdadeira, refletindo essa tensão entre real e imaginário. Como bem defende Walter Benjamin em *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994), as relações se configuram a partir do encontro entre história e cultura, construindo, assim a tradição e deixando rastros e registros, sendo os indivíduos marcados pela época de sua existência, sendo marcado pelo tempo e o contexto em que estão inseridos suas tradições, crenças e costumes. Seguindo essa perspectiva, a personagem de Antônio Biá estará à frente de um projeto marcado por narrativas fragmentadas e heterogêneas, pois a história, como apontado por Benjamin é “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

Além disso, outro elemento que interfere é a questão da memória, uma vez que ao relatar o passado é sempre possível e provável a incorporação de parte de imaginário, pois “O ato da memória que se manifesta no apelo à tradição consiste em expor, inventando se necessário, “um pedaço de passado moldado às medidas do presente”, de tal maneira que possa se tornar uma peça do jogo identitário” (CANDAU, 2021, p. 122). Nas versões expostas por cada personagem

há disputas de narrativas, memórias e identidades. Assim, já no primeiro relato aparece a figura que seria tida como essencial para a formação e fundação do Vale do Javé: Indalécio. De acordo com a personagem escrivão Senhor Vicentino, primeiro a ser entrevistado, Indalécio seria o líder de um grupo que fugiu de uma guerra contra a coroa e foram buscar lugar para se estabelecer e fundar o povoado. Essa versão é, em certa medida, compartilhada pelo imaginário de todos os entrevistados, entretanto, cada um deles colocará seu viés sobre essa história. Na narração do Senhor Vicentino, Indalécio se configura como um herói fundador, afirmando o escrivão ser parente direto da família desse líder fundador, assinando, inclusive, com o sobrenome dele. Já Dona Deodora declara em sua versão da história a presença marcante de uma mulher, Maria Edina, como fundamental e com participação ativa na fundação de Javé, tendo muito ajudado o bando comandado por Indalécio – figura nessa narrativa diminuída e até ridicularizada – mas que foi ignorada por ser mulher. Essa personagem é contestada pela personagem Firmino, que afirma que na versão que ele conhece Maria Edina era uma “louca” que andava junto ao bando de Indalécio. Na última versão apresentada, encontramos a personagem de Pai Cariá, líder de um “quilombo”, e em seu relato sustenta que seus ancestrais vieram da África e se instalado naquele lugar há muitos anos e que o nome do fundador de Javé era Indaleu. Os frames que se seguem demonstram as diferenças entre cores e tons para cada narrador, da esquerda para direita, Seu Vicentino, Dona Deodora, Firmino e Pai Cariá:

Figura 19 Narração de Seu Vicentini



Figura 20 Narração de Donda Deodora



Figura 21 Narração de Firmino



Figura 22 Narração de Pai Cariá



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

Cada versão da história de Javé usa iluminação e cores distintas constroem versões que

são perpassadas pela subjetividade daquele que narra. No relato de Seu Vicentino, o tom épico é caracterizado pelas cores variadas e tons fortes, com Dona Deodora, os tons pastéis e imagens, por vezes, dominada pela técnica da “luz estourada”, constroem o tom do relato. No relato de Firmino, cujo teor parece parodístico em relação aos dois primeiros relatos, imagens e iluminações são amareladas, num tom envelhecido, sépia. Na narração de Pai Cariá, os tons terrosos e dourados se destacam. Em resumo, os elementos estéticos divergem no uso das cores e iluminação, sugerindo abordagens artísticas e narrativas distintas, mas compartilham uma mesma história em comum, um sentido de continuidade e unidade, que estabelece a relação de um determinado grupo social, inscrevendo as memórias individuais nas memórias coletivas. Através dessas narrativas é possível verificar uma representação do sertão distante da leitura romântica de busca de nacionalidade autêntica, a película parece operar dentro de um regime distinto que busca forjar novas formas interpretativas, revisitando e atualizando as imagens já consolidadas do sertão no imaginário social.

Ao produzir novos códigos possíveis para uma leitura do sertão, a película inaugura novos arquétipos de sensibilidade sobre esse lugar, embora ainda apresente vestígios de uma visão que remete a, para utilizar a expressão empregada por Durval Muniz de Albuquerque, uma “invenção do Nordeste”. Nesse sentido, a relação entre o sertão e a identidade visual que o atravessa no filme em questão é permeada pelo que a professora e historiadora Sandra Jatahy Pesavento em seu artigo “O mundo da imagem: território da história cultura” denomina como “percepção do mundo em imagens” ao discorrer sobre as propriedades de formação da imagem visual e da imagem mental:

[...]poder-se-ia apontar para mais de uma de suas propriedades, que é essa de ser evocativa: como **tradução sensível do mundo**, as imagens podem ser recriadas mentalmente, mesmo na ausência do referente- a contemplação do real- ou do suporte físico, uma imagem visual, ou seja, uma representação objetividade (PESAVENTO, 2008, p. 102, grifos nossos).

Seu posicionamento convoca a reflexão sobre as relações entre imagem, memória e percepção ao definir a imagem como “tradução sensível do mundo”. Assim, essa imagem não seria apenas cópia da realidade, aquilo que nos termos de Roland Barthes seria denominado como “studium”, mas como uma interpretação medida pela percepção humana, carregando, consigo, não apenas informações visuais, mas a capacidade também de evocar experiências, emoções e sensações que estão para além do diretamente representado, o que parece retomar, em certa medida, o conceito do que Barthes denomina como “punctum”, ao apontar que a imagem ocorre “mesmo na ausência do referente”. Dessa forma, ao propor a ideia de

“evocação” da imagem, a autora aponta implicações teóricas que sugerem uma certa autonomia da imagem, visto que ao se deslocar da necessidade da presença física do objeto ou da cena para que produza seu efeito, revela o papel da memória, que não apenas armazena as imagens mas também as reconfigura e as utiliza a fim de elaborar novas construções mentais, uma vez que “Imagens são, sobretudo, ações humanas que, através da história, empenham-se em criar um mundo paralelo de sinais. São, pois, representações da realidade que se colocam no lugar das coisas, dos seres e dos acontecimentos” (PESAVENTO, 2008, p. 100, grifos nossos). Dessa forma, a imagem parece se tornar um campo de mobilização da subjetividade, no qual o que é visualizado é atravessado pelo que é sentido, lembrado e imaginado. Nesse sentido, nas histórias ouvidas pela personagem Biá, cada um que narra se posiciona como um sujeito histórico, contribuindo com relatos – aproximando, inclusive, de suas próprias biografias – para compor a história de Javé. Suas narrativas, no entanto, divergem e geram conflitos e disputam a legitimidade sobre a memória coletiva. Diante do interesse de cada um legitimar sua própria versão e da discrepância entre elas, a figura do “historiador” Biá demonstra ceticismo em relação à credibilidade de suas fontes. Assim, é possível observar como os sujeitos são constituídos e se constituem dentro de formação discursivas específicas, como salienta Foucault, pois cada uma das personagens, ao contar sua versão, está envolvida em redes de relações de poder e saber que configuram o que pode ser dito e como. A disputa pela autoridade narrativa, logo, pode ser vista como uma tentativa de criar ou solidificar certas tradições e memórias em detrimento de outras, conferindo legitimidade a determinadas versões do passado.

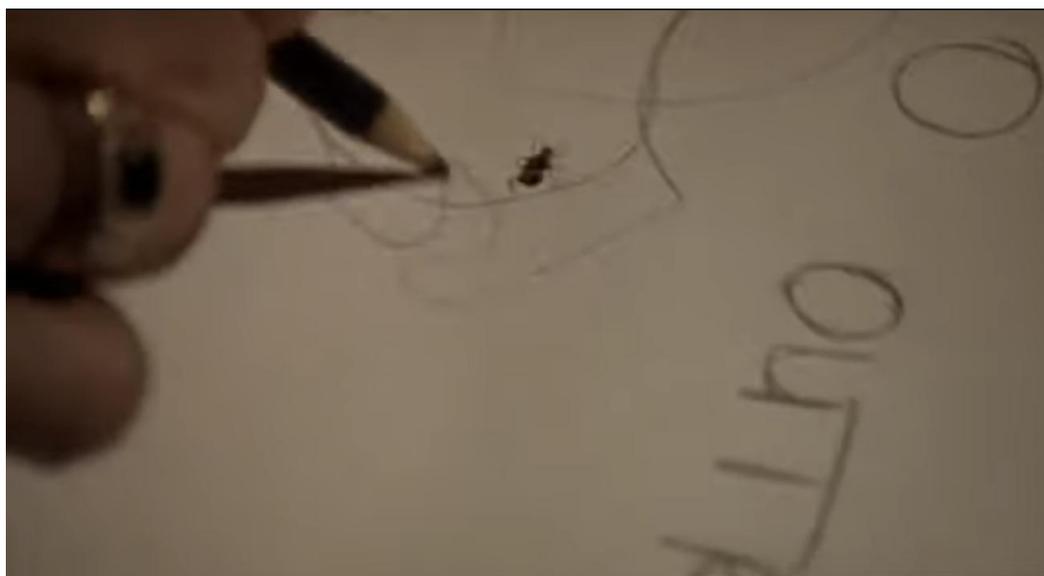
De acordo com Michel Pollack em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), a ideia de memória coletiva é um campo de batalha, na qual determinadas memórias são ativamente promovidas e outras são silenciadas ou esquecidas devido a relações de poder. Nessa “disputa pela autoridade” há uma dinâmica de inclusão e exclusão tocante à elaboração da memória oficial ou dominante de uma comunidade. Daí a importância do papel conferido à personagem de Antônio Biá, sendo o único letrado da cidade, é ele quem será o responsável pela “gestão da memória”, ou seja, reunir, organizar e catalogar essa história para que seja transmitida; e sendo a memória crucial para a formação e a manutenção da identidade individual e coletiva e um espaço de lutas e negociações constantes, sua tarefa é indissociável das implicações das relações de poder e dos projetos políticos e sociais. As memórias divergentes da orientação hegemônica, como aponta Pollack, se utilizam de diferentes estratégias de dissimulação, sendo a oralidade uma delas. Diante, então, dessa empreitada, a personagem Biá deverá encontrar dentro da potencialidade da oralidade em legar, por gerações, as lembranças desse povoado na tentativa de ocupar o espaço público. Contudo, ao

começar a ouvir as histórias dos moradores de Javé, essa personagem afirma que “uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito. O fato tem que ser melhorado no escrito para que o povo creia no acontecido” (ABREU E CAFFÉ, 2003).

Na tentativa de ampliar a carga poética da narrativa e sua densidade dramática, em seu ofício de “intelectuário”, Biá sugere ser necessário, em suas palavras, “inventar não, mas florear”, com o intuito de deixar a história mais crível. Nessa trajetória, Biá irá se deparar com percalços que irão comprometer seu trabalho devido as diferentes versões sobre o mito fundador de Javé, pois ao tentar elaborar esse “inventário” que poderiam levar o povoado à salvação, perceberá que as diferentes proposições dos moradores para o passado de Javé, embora tenham algo em comum, direcionam para caminhos também distintos.

Nesse jogo narrativo, o filme evidencia os diferentes discursivos tangíveis e intangíveis que sustentam as memórias individuais e coletivas e é no confronto com elas que essa personagem perceberá a dificuldade para conseguir escrever. Esse conflito aparece na cena em que Biá está sentado à mesa e rabisca algo no papel, a câmera acompanha o lápis em sua mão e percebemos que a personagem desenha linhas que se entrelaçam e enrolam e uma formiga que parece atordoada atravessando a folha, a única coisa escrita não é possível ler completamente, mas parece ser *O outro*.

Figura 23 Uma formiga atravessa o papel no qual Biá, com a ponta do lápis, segue, desenhando o caminho traçado pelo inseto na folha.



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

A tentativa de escrever a história “javélica” parece ter se tornado impossível, sem conseguir atender as especificidades históricas e culturais que permeiam o imaginário e a

memória do povoado, Antônio Biá pressente o que está por vir: o som das águas invade seus sonhos.

Figura 24 Biá, deitado em sua cama, estarecido, observa uma enorme torrente de água que surge da fissura do teto e vai recobrando toda a extensão das paredes do quarto.



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

Nessa imagem que aparece como uma visão enquanto a personagem está deitada é possível observar o prenúncio do que está por vir, a mesa que anteriormente a personagem esteve sentada tentando escrevinhar a história da “comunidade javélica” aparece acompanhada de águas torrenciais tomando todo o cenário. Ciente, portanto, que não conseguirá escrever essa narrativa, a personagem decide fugir da cidade e deixa apenas um bilhete em tom irônico para a personagem de Zaqueu: “Tenho a declarar que eu, Antônio Biá, sou gente de cara, dente e nariz para frente. E mais, bunda, cacunda e calcanhar para trás. Me exonero como escrivão. Estou ausente para manter a mente e o corpo são. Quanto às histórias, melhor ficar na boca do povo, porque no papel não há mão que lhe dê razão” (ABREU e CAFFÉ, 2003). Insatisfeitos com o comportamento de Biá, Zaqueu e os outros moradores persegue para exigir respostas e, diante da situação, a personagem alega que o fracasso em contar a história se deve ao próprio povoado.

Vocês acham que escrever essas histórias vai parar a represa? Não vai não. E sabe por quê? Porque Javé é só um buraco perdido no ovo do mundo. E daí, e daí que Javé nasceu de uma gente guerreira, dionisíaca? Se hoje isso aqui é um lugar miserável, de rua de terra, de gente apocada, ignorante como eu, vocês, tudinho! Nós somos é só um povinho ignorante que quase não escreve o próprio nome, mas inventa histórias de grandeza para esquecer a vidinha

rala, sem futuro nenhum. Vocês acham que os homens vão parar a represa e o progresso por um bando de semianalfabetos? Não vão não! Isso é fato, é científico! (ABREU e CAFFÉ, 2003).

Ao se definir como parte de “um povinho ignorante”, a fala de Antônio Biá expressa um sujeito que se percebe deslocado e descrente na capacidade de agenciar, dar vozes a si e a seu grupo, uma vez que a ausência de letramento é posta como um desqualificador da voz e memória dessa comunidade. A capacidade de representação e agenciamento são negada ou “sequestrada” pelas estruturas de poder e saber, os moradores de Javé têm sua subjetividade e capacidade de falar por si próprio deliberadamente deslegitimadas ou transformadas em algo ininteligível dentro de construções discursivas hegemônicas. A fala de Biá revela a dificuldade de enxergar a si e os seus como produtores de saber e conhecimento, não porque a “comunidade javélica” não tenham suas histórias, pelo contrário, durante toda a narrativa é possível perceber que “inventam histórias de grandeza”, mas diante da “represa” e o “progresso”, tornam-se irrelevantes. Dentre os mecanismos de silenciamento dessas vozes, os discursos de poder se utilizam de categorias como “ciência” e “fato” para sustentar e reforçar a violência epistêmica, podendo, inclusive, ser internalizado por suas vítimas, como ilustrado na fala de Biá. Dessa forma, “os saberes dominados” são “desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade” (FOUCAULT, 2004, p. 170). O fim último dos moradores de Javé será o que foi o prenúncio dos sonhos de Antônio Biá: as águas tomam a cidade.

Figura 25 Biá, segurando o livro nos braços, observa a cúpula da igreja que se projeta para fora d'água



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

Figura 26 Antônio Biá, cercado por outros moradores de Javé, sentado à beira do ri, escreve nas páginas



Fonte: *Narradores de Javé*. Dir. Eliane Caffé. Brasil: Videofilmes, 2003.

Diante da imensidão do “sertão virando mar”, Biá decidirá, afinal, realmente escrever a história de Javé ao perceber que o povoado resgatou o sino da igreja. Assim, a história do povoado será recomeçada e a disputa de seus moradores por um lugar na memória de construção daquele espaço também. Nas cenas finais, vemos já alguns dos integrantes do povoado em deslocamento e outros se juntando à Biá ao vê-lo com o livro aberto, suas histórias, agora, serão escritas por Biá e forjar-se-á uma nova memória coletiva a partir de suas identidades, afinal “há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”. Nesse sentido, tal sentimento, conforme Pollack, estabelece “o sentido da imagem de si, para si e para os outros”, isto é, é no jogo dialético entre memória individual e memória coletiva que o sujeito se reconhece e reconhece o outro, seu grupo ou comunidade.

Tendo a literatura e a história representado o sertão como uma categoria essencial para o entendimento da “nação” ao longo do tempo e considerando o fato de a “nação” ser considerada uma antiga e estável “tradição inventada”, como sugere Hobsbawm, encontra-se nessa categoria um espaço em aberto para a possibilidade de pensar e problematizar os mitos fundacionais, uma vez que há a persistente percepção da existência do sertão como território marcado por incompletudes, fronteiras não plenamente demarcadas e, portanto, uma identidade nacional ainda em processo de construção. No filme, opera-se o que poderíamos definir como “identidade narrativa”, como preconiza Ricouer, visto que a narrativa direciona um olhar que compreende a validade do passado na construção da identidade, mas pensa um passado que não é estático, homogêneo, a luta do povoado pelo reconhecimento como patrimônio imaterial diante dos “progressos” garantidos pela chegada da represa evidencia essa questão. Na construção de narrativas de identidade e memórias coletivas operam-se diversas estratégias:

No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A **ideologização da memória** torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação, ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. Hannah Arendt nos lembra que a narrativa diz o “quem da ação”. É mais precisamente a **função seletiva da narrativa** que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento quanto da rememoração. (...) é no nível em que **a ideologia opera como discurso justificador do poder**, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece (RICOUER, 2007, p. 98, grifos nossos).

De acordo com Ricouer, a “ideologização da memória” por meio da narrativa demonstra

como a “verdade” sobre o passado é construída discursivamente e sustenta relações de poder, uma vez que a “função seletiva da narrativa”, permite compreender que cada tempo elabora seus discursos que serão permitidos ou silenciados, definindo que o que pode ser dito e, portanto, lembrado.

Esse pensamento de Ricouer dialoga com Bourdieu na medida que tal “narrativa hegemônica”, ao ideologizar a memória, pode ser compreendida como uma forma de “capital simbólico”, que manipula e naturaliza determinadas estruturas de poder, moldando a identidade e identificações dos indivíduos e sendo internalizados em seus *habitus*. Assim, ao tecer suas reflexões sobre memória e esquecimento no campo da História, Ricouer desvela o papel do historiador na seleção e estabelecimento de fatos que constituirão a historiografia oficial. Essa historiografia será ensinada, apreendida e imposta e conforma identidades e memórias. Dessa forma, *Narradores de Javé* parece trazer à baila a discussão necessária sobre quais são as memórias e identidades celebradas, quais são as tradições legitimadas, permitindo espaço para a reivindicação ou, ao menos, a provocação à reflexão das diferentes representações possíveis que conformam identidades e memórias. Assim, a discussão em torno da permanência e da ruptura de uma “tradição inventada”, pode ser compreendida a partir da relação intrínseca entre memória e esquecimento, que como “processos ativos e interdependentes” permitem que “memórias oficiais” estabeleçam o que deve ser lembrado, rememorado, enquanto silenciam outras, relegam ao esquecimento, em especial, as “memórias subterrâneas” de grupos oprimidos. Tais memórias, transmitidas em geral pela oralidade põem em disputa a versão oficial, desafiando a ideia de uma memória coletiva homogênea e evidenciando como os indivíduos constroem suas lembranças pessoais dentro da história e da sociedade e “um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (POLLACK, 1989, p. 13). *Narradores de Javé* revive metaforicamente as águas que afogaram Canudos, mas insiste: como Canudos, não é só história, mas também campo simbólico de vivência e luta, solidariedade coletiva. O que parece em disputa é antes que tipo de mundo se quer inaugurar, o que supõe também a inevitável reflexão sobre as lutas entre políticas de conhecimento e reconhecimento: como se formulam não só as seleções da memória, mas também as construções do saber.

3 REINVENÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO NOS CAMINHOS DO SERTÃO

*Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra/em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa que sua flor;
como a árvore
é mais espessa que sua semente;
como a flor é mais espessa que sua árvore,
etc. etc.
Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta/cada dia, o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave/ que vai cada segundo/ conquistando seu voo).*

João Cabral de Melo Neto

3.1 DAS PERIFERIAS DO MUNDO: MORRO DA FAVELA À PROVIDÊNCIA DE CANUDOS

Na exposição intitulada “Morro da Favela à Providência de Canudos”, de Maurício Hora, realizada pelo BNDES no ano de 2017, seu autor busca estabelecer uma reflexão entre as relações possíveis entre a guerra de Canudos e a gênese das favelas do Rio de Janeiro através de suas fotografias. Diante disso, essa etapa do trabalho intenta refletir sobre as relações entre o campo fotográfico e o contexto sócio-histórico do qual ele emerge ou insurge na narrativa fotográfica proposta por Maurício Hora, buscando indagar os pontos de interseções e divergências ao vincular Canudos e favelas. Para tanto, destacam-se dois pontos centrais de discussão, a saber: a) de que forma, histórica e literariamente, se vinculam sertão e cidade-aqui especificamente a favela nas fotografias; b) como o artista em questão presentifica ausências, ou melhor, invisibilidades, por meio da memória visual, uma atuação vinculada à ordem do afetivo e do imaginário e, assim, ao reivindicar a história de Canudos como parte da história dos moradores das comunidades e, por conseguinte, sua também, atua revisitando e ressignificando o passado juntamente ao presente, criando, uma narrativa visual que defronta e confronta a história oficial.

Situado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, o Morro da Providência aparece como uma das primeiras favelas da cidade e, em geral, é associado à chegada das tropas que voltavam da Guerra de Canudos, por volta da década de 1890. Entretanto, há, em torno da temática, divergentes pensamentos, visto que a identificação e a desconstrução de alguns mitos

são associadas às favelas. Em *A invenção da favela: do mito de origem à favela*, a socióloga Lúcia Valladares aponta que as referências às quais as favelas remetem foram construídas a partir do imaginário vinculado ao sertão. Nesse cenário, a favela se constitui, historicamente, como um problema social e como um problema sociológico, as imagens da favela construídas a partir da associação com a imagem da Guerra de Canudos, parece ter se incumbido de produzir no imaginário coletivo a ideia de um sertão que intenta instalar-se no centro da cidade, transposição da dualidade sertão-litoral (literária) adaptada à dualidade favela-cidade (pragmática).

Na luta das representações e, por conseguinte, das classificações, a proposição de critérios alicerçados na realidade não deve esquecer que se refere a “um *estado* da relação de forças materiais ou simbólicas entre os que têm interesse num ou noutro modo de classificação e que, com ela, invocam frequentemente a autoridade científica para fundamentarem na realidade e na razão a divisão arbitrária que querem impor” (BOURDIEU, 2006, p. 115). Bourdieu realiza sua análise a partir de um recorte para discutir narrativas formadas sobre região e afirma que se dão de forma arbitrária e intencional a fim de criar uma ideia sobre ela. Assim, analogamente, é possível pensar a exposição como um exercício de olhar de Maurício Hora na tentativa de revelar uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer essa “região”. Desta forma, apesar das diferenças entre os empreendimentos dos referidos autores, de um lado, conceituar *região*- tarefa empreendida pelo sociólogo- por outro, fotografar- trabalho realizado pelo fotógrafo- ambas ajudam a explicar o tema recortado para esta pesquisa.

Entendemos que enquanto uma “comunidade imaginada”, a partir da “invenção de tradições”, “regularidades discursivas”, são introduzidas socialmente representações forjadas dentro de projetos políticos e projetadas sobre territórios, grupos, rotinas e identidades. No caso da origem da favela não seria diferente e a disputa de narrativas que buscam significar esse *espaço-território-lugar* é marcada por representações que classificam, atribuem valor e formam imagens, respectivamente, implicando em relações sociais de poder. Dessa forma, “traduzir” um *espaço-território-lugar* em discursos e representações fotográficas requer observar uma perspectiva marcada por uma relação complexa de “lógicas sociais” (PESAVENTO, 1995, p. 287). Maurício Hora é um fotógrafo, oriundo da favela Morro da Providência, no Rio de Janeiro, lugar que, inclusive, ainda reside. Seu trabalho no campo das artes visuais e no fortalecimento sociocultural de sua comunidade, o levou a idealização e fundação do Centro Cultural Casa Amarela, em parceria com o fotógrafo francês Jean René, mais conhecido como JR, situada no interior da própria comunidade. Com seu trabalho, Hora constrói um olhar político e estético para a comunidade, apresentando um repertório imagético a partir do olhar

de alguém “de dentro”. Diante dessas ponderações, buscamos refletir como as noções de território, identidade e memória poderiam ajudar a “ler” esse vínculo que o artista cria entre o Morro da Providência e a cidade de Canudos.

No artigo “A favela e o sertão na fotografia de Mauricio Hora: a construção da uma narrativa de presença e legitimidade”, Julia Santos Cossermelli de Andrade discorre sobre como o já referido trabalho produzida por Hora sobre o Morro da Providência e a Canudos revela, em suas palavras, “os efeitos da negação e do silenciamento que, no Brasil, os grandes projetos (no caso a represa e os aterros) causam na memória daqueles que não podem deixar suas marcas no território” (ANDRADE, 2019, p. 14). A autora destaca o trabalho do fotógrafo na disputa simbólica que se instalou com o projeto de política urbana do Porto Maravilha, projeto que “visou unicamente o incremento turístico e a revalorização do solo através de um conjunto de dispositivos urbanísticos da operação urbana”, inserindo-se numa disputa territorial pelos grupos sociais que sempre habitaram aquele espaço e buscam a legitimidade de permanecerem. Nesse sentido, Andrade intenta refletir sobre as relações que artista estabelece entre Canudos e o Morro da Providência a partir das narrativas de testemunho e trauma. Ao narrar o cotidiano da favela, para a autora, Hora buscaria, dentro das mazelas sociais que habitam aquele território, mostrar como seus moradores habitam e vivem o dia a dia nesse lugar. Em relação a Canudos, o fotógrafo, na perspectiva da pesquisadora, estaria interessado em “vasculhar esses territórios em busca do que foi silenciado e esquecido.” Julia Andrade acredita que através de suas fotografias, Maurício Hora colabora para o resgate de vozes silenciadas, que são segregadas por políticas públicas de projetos de desenvolvimento urbano, que, indiscutivelmente exclui os mais pobres (ANDRADE, 2019, p. 15-16).

Rafael Gonçalves de Almeida, no artigo “A resignificação do mito de origem da favela pela arte de Mauricio Hora”, parece caminhar de forma distante da proposta central de Julia Andrade, na medida em que compreende o olhar do fotógrafo como aquele que cria a relação entre Canudos e o Morro da Providência e, por conseguinte, uma identidade social singular, tecendo “cuidadosamente, por meio de imagens e entrevistas, novos fios a ligar o sertão à favela” e não através de “linearidades históricas”, buscando identidades sociais semelhantes.

Uma narrativa fotográfica estabelece um espaço, criando-o a partir de um enquadramento e delimitando dentro de uma paisagem o fotógrafo direciona o olhar com o intuito de construir um conjunto de sentidos. Tal ação é empreendida tanto pela ordem técnica como iluminação, enquadramento e ângulo, quanto pelo posicionamento ideológico de sua atuação. Para tanto, leva em consideração a contiguidade das ações da narrativa, o contexto histórico estético-social que se desenrola na cena, os elementos extraquadro, assim como o

potencial evocativo e poético do que será mostrado. Interessante começar a discussão por esse prisma, uma vez que o fotógrafo aqui apresentado é oriundo da comunidade em que realiza o trabalho, conhecendo muito desse *espaço, que se desdobra em território* e que se transforma em *lugar em suas fotografias*, produzindo, assim, *paisagens*. No tocante as fotografias produzidas em Canudos, Maurício Hora é “estrangeiro”, mas recorre a todo um legado sócio-histórico construído no imaginário da sociedade. Recorre também as histórias que ouvia sobre a origem do Morro da Providência e sua ligação com os confrontos realizados em Canudos. De sua experiência como morador da favela e estrangeiro em Canudos, Maurício Hora parece construir um discurso contra hegemônico, a partir do qual esses territórios dialogam. Nesse sentido, o fotógrafo apresenta um trabalho que, no entendimento dessa pesquisa, procura apresentar em suas fotografias, seja sobre o Morro da Providência, seja sobre Canudos, como “instantes decisivos” em que a ordem dominante é provocada, questionada e, possibilita assim, imaginarmos outros possíveis cenários para essa que uma dada realidade seja reconstruída, reimaginada.

Na história, textos inscrevem-se e são apagados, pode não haver, por vezes, um discurso plenamente elaborado, mas sempre há ruídos. Para forjar uma outra perspectiva em que se pense a relação entre dois territórios tão emblemáticos- no mínimo- é necessário reconhecer os limites da interpretação das obras em questão e resguardar espaço para as críticas necessárias ao processo de significação convocado. Diante disso, faz-se necessário observar que a leitura empreendida nesse trabalho não tem a intenção de ser determinante ou limitante, mas apenas mais uma perspectiva entre tantas possíveis. Dessa forma, o foco é analisar quais reflexões tais representações emergem em relação ao sertão, realizando-se, assim, a análise das fotografias de Hora tendo como parâmetros para pensar as relações entre as representações do sertão nordestino o campo político e o campo da memória. Dessa forma, a discussão proposta é analisar a contribuição das fotografias de Maurício Hora no tocante a propagação de concepções sobre o “sertão”, entendendo que recuperam redes de memória sobre as diferentes construções discursivas e imagéticas associadas ao longo da história e possibilitam novos significados, deslocamentos do olhar, novas maneiras de vê-las e dizê-las.

Dos critérios utilizados para a análise das fotos, elige-se o da interpelação política e memorialística da linguagem fotográfica, investigando-se, com o intuito de observar sobre como implícita ou explicitamente essas imagens tematizam o sertão ou ainda a relação sertão-favela, a forma pela qual instaura formas de visibilidades e invisibilidades, visto que, como aponta Susan Sontag, “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”

(SONTAG, 2004, p. 14). Assim, o fotógrafo, ao optar por relacionar sertão-favela, parece filiar-se a uma memória discursiva a partir da emergência de pensar esses lugares como territórios existenciais e de poder. Sertão e favela assumem no olhar de Maurício Hora estatutos complementares e, por vezes, suplementares: o primeiro, como lugar que reivindica um passado e aciona um futuro; o segundo, como espaço que revela um presente acionado pelo passado do anterior e reivindica um futuro. Observa-se um movimento de olhar crítico marcado por uma memória vivida no tocante à favela e outra memória ouvida em relação ao sertão.

Por um lado, a experiência individual da memória permite ao fotógrafo organizar cognitivamente uma identidade narrativa de si e assegurar uma estrutura a essa identidade. Quando observamos as fotografias da favela, o olhar de intimidade com esse lugar está em cada ângulo e enquadramento registrado. Essa memória, como bem aponta Jöel Candau em *Memória e identidade*, resulta de “um processo de “seleção mnemônica e simbólica” de certos fatos ou imaginários – qualificados de acontecimentos – que presidem a organização da experiência temporal” (CANDAU, 2021, p. 99). Por outro, sua relação imagética com o sertão a partir de Canudos parece nascer de um interesse em encontrar com uma memória coletiva, construindo uma identidade fotográfica agenciada e modelada através do resgate de narrativas já conhecidas sobre o que é o sertão, mas também um interesse em revelar outros sentidos.

Em *História e memória*, Jacques Le Goff afirma que, na relação entre lembrança e esquecimento, a memória ocupa um lugar estratégico, uma vez que ao longo da história os embates promovidos pelo o que se lembra e o que se esquece em torno das lutas políticas é crucial para aqueles que dominaram e ainda dominam as sociedades históricas, pois “tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações” dessas classes, grupos e indivíduos, o que torna, portanto, os esquecimentos e silêncios da história “reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 426). As fotografias sobre Canudos encontram-se dentro dessa disputa narrativa na medida em que o artista parece ter o interesse de confrontar os discursos sobre esse lugar e apresentar novos sentidos ao percebê-lo como entrelaçado com a história do Morro da Providência no que diz respeito, principalmente, como territórios de resistência, luta.

Figura 27 Vista da cidade de dentro do Morro da Providência



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Figura 28 Ruínas de Canudos sob a noite do sertão



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Decerto, como afirma Soulages, “(...) diante de toda foto, vários sentidos podem ser produzidos/recebidos em função dela, de seu contexto de apresentação e do receptor.” O autor afirma que a fotografia não é uma evidência, mas um vestígio daquilo que foi fotografado, sendo, então, uma articulação entre dois enigmas: o objeto e o sujeito que fotografa, “Uma foto não é uma prova, mas um vestígio do objeto a ser fotografado que é incognoscível e

infotografável, e, ao mesmo tempo, do sujeito que fotografa, que também é incognoscível, e do material fotográfico (SOULAGES, 2005, p. 267). Em perspectiva teórica próxima, Boris Kossoy, em *Fotografia e História* (2002), aponta que o documento fotográfico é uma representação que se faz a partir do real, sendo feito através de um recorte selecionado desse real, organizado, de forma indissociável, “componentes da *ordem material* que são os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia e, os de *ordem imaterial*, que são os mentais e os culturais” (KOSSOY, 2002, p. 27). Sendo assim, é preciso observar que ao longo do processo de criação, a mente e as ações do fotógrafo estão necessariamente envolvidas.

As imagens 27 e 28 acima, por exemplo, no que diz respeito à *ordem material*, ambas têm em suas composições o contraste entre luz e sombra que permite criar a profundidade necessária e destacar elementos da cena. De ordem imaterial, poderíamos sugerir que na primeira, ao evidenciar uma árvore em primeiro plano e suas raízes, o artista estaria demonstrando, talvez, a noção de pertencimento do fotógrafo àquela região. Sabe-se também que por se tratar de uma comunidade, fotos noturnas não são tão comuns, o que evidencia a relação de proximidade e maior acesso do artista com esse território. Na segunda, as ruínas de Canudos se destacam sob um céu azul quase místico, ruínas como marcadores temporais de um passado que se faz no presente carregados de significados, por vezes, ainda não descobertos. As fotografias coloridas sobre o sertão também marcam uma singularidade desse fazer fotográfico, na medida em que esse é um espaço muitas vezes retratado em fotografias preto e branco. Nas duas fotos visualizamos a presença da natureza e a sua relação com o ambiente construído, a geografia desses espaços os mostra como distanciados, seja pela localização elevada da favela em relação à cidade que se mostra ao fundo ou pelas ruínas que remetem ao passado. Uma foto é uma articulação entre objeto e sujeito, ao observamos, passamos de um “desejo do real” a uma “abertura para o imaginário”, uma vez que “incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável” (SOULAGES, 2005, p. 346). Dessa forma, através de suas fotografias vemos uma operação simbólica que, através da memória, cria uma ponte entre passado, presente e projeta o futuro.

3.1.1 Identidade e identificações entre favela e sertão

Mauricio Hora, em seu trabalho, permite pensar as “coincidências” entre o acontecido em Canudos e a atual situação não só do Morro da Providência, mas das inúmeras comunidades

que escacaram as desigualdades que o poder hegemônico sustenta, como símbolos de resistência. Ao realizar esse trabalho, nos permite pensar como sertão e a favela não são tão distintos assim, visto que, tanto Canudos quanto o Morro da Providência, representam espaços de luta contra o atropelamento de suas formas culturais daqueles que insistem em agir com brutalidade extrema e em desconhecer-lhes o direito à própria existência. Nesse processo, o artista constrói através do recurso da memória, tecido da cultura, e da câmera fotográfica, instrumento de denúncia, um processo de rememoração e resistência desses espaços, que se articulam e retroalimentam, convidando-nos a repensarmos os caminhos desse Brasil profundo. Ao nos depararmos com as possibilidades narrativas encontradas no interior desta narrativa fotográfica forjamos identidades e identificações entre os referidos espaços. Observemos as imagens a seguir:

Figura 29 Cerca de estacas de madeira e arame farpado em frente à casa de taipa no sertão nordestino



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Figura 30 Vista da cidade ao fundo de dentro da comunidade



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Contrapondo uma imagem a outra, num primeiro momento, não conseguimos encontrar lastros de identidade e identificação, mas, se pudermos expandir essa percepção para a criação de imaginário, seria possível apontar que ambas interpelam temáticas ligadas à ocupação dos espaços. Kossoy aponta que:

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e preconceitos. Não obstante todo o conhecimento e experiência que temos acumulado ao longo de nossas vidas - que injetamos quando de nossa leitura de imagens - necessitamos ainda recorrer à imaginação (KOSSOY, 2002, p. 45).

Essa construção imagética é propiciada pelos símbolos que constroem uma identidade, que está ligada a um território. Essa memória se desloca do campo das experiências diretas e individuais e se constrói como uma herança coletiva a partir das vivências e interpretações de uma dada realidade. Nesse processo de estruturação, recorreremos também à imaginação e

lançamos mão de ideologias sobre o que deve ser preservado ao longo do tempo. De acordo com Haesbaert, a identidade territorial é estabelecida pela força política e cultural dos grupos sociais:

Criar novos recortes territoriais é ao mesmo tempo um ato de poder no sentido mais concreto e o reconhecimento e/ou a criação de novas referências espaciais de representação social. Pode-se, com um novo recorte ou “fronteira”, legitimar certas identificações sociais previamente existentes ou, o que é mais comum, ao mesmo tempo criar ou fortalecer outras. Como todo processo de representação territorial é altamente seletivo [...], somente alguns espaços serão “representativos” da(s) identidade(s) que eles ajudam a produzir ou reforçar (HAESBAERT, 2012, p. 92-3, grifo nosso).

As fotografias em questão resvalam em temas como território, identidade e poder. Na imagem de Canudos, em primeiro plano, a cerca. Cerca tão representativa da separação, da luta pela terra, aquela que separa o interior do exterior. É a cerca que acolhe ou a cerca que segrega? Na imagem de Canudos parece ao fundo uma casa de taipa, símbolo de resistência cultural e busca por uma vida mais justa e igualitária. Por não entenderem Canudos, marginalizaram-na. A cerca, não só barreira física, mas também metáfora da luta pela autonomia e pela defesa de um modo próprio de viver, estabelece uma fronteira simbólica. A fronteira simbólica de Canudos faz-se presente na favela também. Ao analisarmos a segunda figura, conseguimos encontrar a “cerca invisível” que ligam esses territórios. A favela é parte da cidade, mas muitas das vezes acaba deslocada, marginalizada. Nessa imagem, a casa não é de taipa, mas precária. Territórios distintos, mas com identificações sociais semelhantes, a sombra do passado, das desigualdades, das injustiças que se cometem em nome da civilização e do progresso se projetam nas fotografias aqui apresentadas, mas se revelam também táticas de produzir novos olhares àquilo antes estabelecido, “maneiras de fazer” que atravessam e circulam -as brechas do controle social do espaço, entendendo aqui essas táticas vinculadas à perspectiva de Michel de Certeau em *Invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Para o autor, os indivíduos possuem participação ativa na produção do cotidiano, assim, apropriam-se ou reapropriam-se, através de suas distintas maneiras de fazer- no caso do artista referido, por meio do seu olhar fotográfico-daquilo que lhe é oferecido, isto é, suas operações e seus usos. Essas reapropriações cotidianas dos discursos e sentidos produzidos colaboram para ressignificar sentidos e discursos dominantes, mas também, por vezes podem colaborar para a construção e manutenção da hegemonia de grupos dominantes. Essa reapropriação e ressignificação é um ato de resistência, uma maneira de convidar a refletir sobre a ordem pré-estabelecida e construir novas identidades e valores. Dessa forma, por meio dessas maneiras de fazer, os indivíduos atuam e confrontam

estratégias de construção e manutenção através do que Certeau (1985) sugere ser uma “antropofagia pelas praticadas pelo consumidor”, ou seja, não apenas o absorve, mas sim o devora, transformando-o em algo novo e próprio, sendo, portanto, objeto da produção, como também sujeito que produz significados e sentidos. Diante disso, é possível pensar que Maurício Hora ressignifica as estruturas e modifica os entendimentos a respeito desses espaços – favela e sertão.

Na ambivalência entre presença e falta, constrói uma narrativa fotográfica que provoca as relações de poder e forças presentes nesses espaços: não há violência em suas fotografias sobre a favela, há flores e um colorido intenso no sertão. As fotografias abaixo provocam a ressignificação do espaço do sertão.

Figura 31 Flores roxas no sertão



Fonte:HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Figura 32 Flores rosas no sertão



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Figura 33 Flores amarelas no sertão



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Figura 34 Flores vermelhas de cacto



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Flores, a delicada poética do sertão. Contrariando discursos que estereotipam o sertão, Hora apresenta uma sequência de flores que habitam esse espaço e realçam não só a força, mas também a potência do belo dessa paisagem que se consolida como um mosaico de vida pulsante, vibrante em suas cores. Ao realizar o seu trabalho, parece se convidar e nos convidar a subverter nossas compreensões padrão e questioná-las quando se trata desses dois lugares tão emblemáticos na formação do país. Nas fotografias de Maurício Hora, favela e sertão configuram-se como espaços que não podemos tomar como prontos, mas sempre se reinventando. No entanto, as estratégias de controle e silenciamento social coexistem, habitam esse mesmo espaço, sendo necessário, por vezes, contorná-los e, por outras, enfrentá-los.

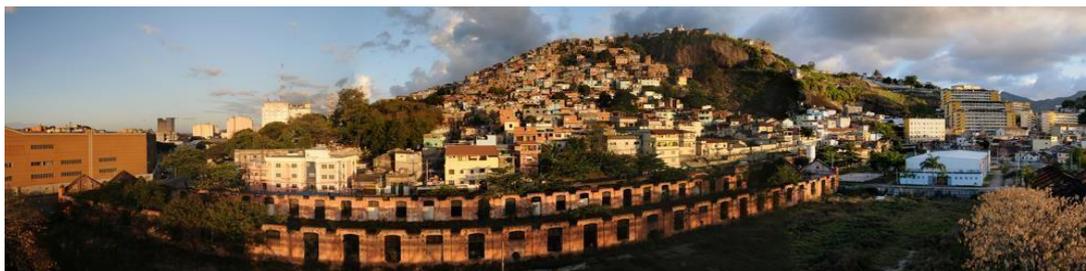
Ao optar pela fotografia colorida, ao direcionar o olhar para a flora sertaneja, Hora está reconfigurando imaginários a respeito desse lugar, numa disputa de narrativas que é atravessada por memória, história e esquecimento. Paul Ricouer, em livro sobre esses elementos- *A memória, a história, o esquecimento* (2007) – aponta as estratégias de silenciamento social que inviabilizam as memórias e, por conseguinte, a história, pelo que o chama de “apagamento de rastros”. Tal mecanismo de obliteração da memória, segundo o autor, pode ocorrer em três níveis: destruição física de documentos, repressão de memórias traumáticas pelo inconsciente, e através da perda de memórias causada por danos cerebrais ou processos neurodegenerativos. Essa repressão da memória pelo inconsciente, isto é, o nível psíquico do apagamento da memória, constitui-se o que Ricouer intitula como esquecimento de reserva, que designa papel fundamental para, entre outras funções, preservar o indivíduo de

uma memória total e, por isso mesmo de difícil acolhimento e inadequada para a vida cotidiana. O autor alerta para os usos e os abusos do esquecimento que impossibilitam a existência de uma memória justa, sendo assim, sua análise sobre os mecanismos de esquecimento nos oferece uma perspectiva complexa sobre as relações entre memória e poder. Nesse sentido, o filósofo francês aponta três grandes formas pelas quais o esquecimento atua na esfera da memória coletiva: primeiro, o esquecimento que impede a lembrança – quando certos fatos, vozes e experiências são sistematicamente silenciados, interditados, impelidos para fora do campo da história. Depois, o esquecimento que manipula – que fabrica uma memória oficial, canônica, esculpida de acordo com o interesse vencedores, no qual o passado é editado, selecionado e moldado conforme os interesses do presente. Por fim, o esquecimento comandado – que se impõe sob forma de decretos, leis e políticas institucionais, como as anistias, que tentam sepultar de vez aquilo que ainda pulsa na memória dos que foram lesados (RICOUER, 2007, p. 452-462).

Em todos esses casos, o esquecimento não é um processo passivo, mas sim uma estratégia ativa utilizada para moldar a memória coletiva. A compreensão desses mecanismos é fundamental para desvelar as relações de poder que subjazem à construção da história e para promover uma memória mais justa e inclusiva.

Os mecanismos de esquecimento, como bem salienta Paul Ricoeur, são ferramentas poderosas que podem ser utilizadas para legitimar o poder e perpetuar desigualdades sociais. Ao selecionar quais eventos históricos são lembrados e quais são esquecidos, os grupos dominantes moldam a narrativa do passado e, conseqüentemente, influenciam a construção da identidade coletiva e a legitimação de suas posições de poder. Maurício Hora, ao selecionar e relacionar esses dois espaços, propõe uma discussão profunda numa sociedade que não tolera, como aponta Hardman (1998), àqueles que não conformam a razão estatal, que se configuram como “irracionais”, que vivem sob o julgo de uma violência institucionalizada, praticadas contra quem almeja maneiras próprias do viver.

Figura 35 Vista panorâmica de favela e arcos



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Figura 36 Ruínas de Canudos sob céu com nuvens espelhado nas águas



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

Nesse sentido, ao pensar as fotografias de Hora, entendemos que as múltiplas estratégias de silenciamento do necessário debate público sobre nossas mazelas sociais são colocadas em cena quando lugares tão separados geograficamente, são aproximadas simbolicamente, reacendendo em nossas memórias essa imagem reiterada do projeto Estado-nação que rege esse país. A construção dessas imagens da favela e do sertão pelo fotógrafo constituem-se por uma geografia real e outra simbólica: lugares diferentes, marcados por territórios semelhantes. De um lado, o “espaço diferente” e suas especificidades, paisagens identificáveis através do mapa real do país- revela-se, numa imagem, o Morro da Providência e seu entorno de prédios, na outra, as ruínas da velha Canudos e suas águas. De outro lado, um quase “mesmo território”²², O Morro da Providência se formou da necessidade de habitar um espaço, encontrar seu pedaço de chão, com pessoas de diversas regiões geográficas, território de disputa que se localiza na periferia do poder; Canudos, não muito diferente, formada pela chegada de inúmeras e diversas pessoas que buscavam novas condições de vida e existência. Em ambas as imagens, a presença da ruína- propriamente em Canudos, sugestiva nos arcos que parecem construir uma muralha em torno da favela. As ruínas, físicas e simbólicas, que observamos nas imagens parecem

²² Por território esse trabalho defende a percepção apontada por Milton Santos: “O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida sobre os quais ele influi” (SANTOS, 2006). SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 97.

suspeitar do dito e do não dito sobre essas paisagens fotografadas, configuram-se como mecanismos para a lembrança e o esquecimento, possuindo potencial narrativo que pode desempenhar papel fundamental para a memória ao reverberar enunciações que envolvem dimensões históricas, psicológicas e sociais e não apenas um estado de deterioração. No cerne dessa relação das ruínas, a relação temporal e territorial parece se fazer presente. Da ideia paradoxal que a ruína sugere, a saber: passado/presente, lembrar/esquecer, aparente/oculto, o ato fotográfico parece dialogar perfeitamente. Nas fotografias referidas, a ruína, por um lado, se apresenta como elemento essencial para a construção e manutenção de identidade, como espelho que reflete o passado, moldando como o indivíduo se percebe e se apresenta ao mundo, mas, por outro, a ruína indaga os vestígios desse passado, que se confronta, quer seja no espelho de suas águas como na imagem X, quer seja na “muralha” que separa o resto da cidade da favela.

Em “Sobre o conceito da História”, Walter Benjamin reflete sobre a noção de ruína para entender questões ligadas à história. Assim, ao afirmar que a história não é apenas uma sucessão de eventos, mas antes uma construção narrativa, desvela as forças sociais e políticas que constroem e moldam nossa compreensão da realidade passada. Essa imagem do passado é construída a partir da disputa e dos destroços de narrativas elaboradas por meio dos recortes referenciados pela história dos vencedores. Logo, a construção de uma narrativa do passado não implica, necessariamente, o seu conhecimento da forma como de fato ocorreu. A história se constitui, assim, legitimada por escombros e apropriações, sendo as ruínas as marcas que constituíram o presente. As ruínas são também um testemunho das vozes silenciadas, dos sonhos e projetos que foram interrompidos. Ao resgatar essas vozes, podemos construir uma história mais justa e inclusiva, visto que o esquecimento é um elemento fundamental na construção da história.

Ao selecionar quais eventos e personagens serão lembrados e quais serão esquecidos, os grupos dominantes moldam a memória coletiva e legitimam seu poder. Nas fotografias de Hora, as ruínas são vestígios de um passado que insiste em se fazer presente, desafiando as narrativas dominantes e convocando a uma constante reavaliação do presente.

Abordando a questão da religiosidade, da fé, o fotógrafo constrói seu olhar, provocando o olhar atento para as diferenças e semelhanças. Ao optar pelo p/b o artista provoca olhar daquele que tenta ler a imagem, não fosse a cidade ao fundo, o que impediria de ser Canudos o lugar do registro?

Figura 37 Crianças diante de capela em comunidade do Rio de Janeiro



Fonte: HORA, Maurício. Arquivo pessoal do fotógrafo, 2017.

A profundidade de campo ampla possibilita que tanto igreja ao fundo quanto as crianças fiquem em primeiro plano. em primeiro plano tenham mais destaque em relação ao ambiente, construindo uma cena que parece sugerir um espaço contínuo e aberto.

Esses elementos parecem ganhar mais destaque e imponência em relação ao ambiente. Nesse jogo entre paisagem e pessoas e objetos, o recorte visual proposto permite também que o céu ocupe uma parte significativa do quadro, a granulação da imagem parece sugerir uma textura “analógica”, contribuindo para uma estética atemporal, evocando um sentimento de nostalgia ou historicidade.

3.2 O PÊNULO DE EUCLIDES

A literatura, portanto, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.

(Sevcenko, 2003, p. 30)

A reflexão proposta pela epígrafe que inicia esse texto permeia, de certa forma, todo o trabalho teórico ao longo dessa pesquisa, isto é, é através da relação das diferentes formas de representação, que cada obra selecionada narra “as possibilidades que não vingaram” e “os vencidos pelos fatos”, ainda, claro, que cada um a sua maneira e predileção, no tocante ao universo do sertão. Dessa forma, não seria diferente com a obra elegida para esse momento, a saber: *O pêndulo de Euclides*, de Aleilton Fonseca.

O referido autor é um professor, escritor e pesquisador, laureado por sua produção literária diversa composta por poemas e prosa: *O desterro dos mortos* (2001), *As formas do barro e outros poemas* (2006), *NhôGuimarães* (2006), *As marcas da cidade* (2012), *A terra em pandemia* (2020), *Sonhos de viver* (2023), entre outras. Ao ser indagado pelo motivo que o levou a escrever *O pêndulo de Euclides*, Aleilton Fonseca, em entrevista à rádio UNESP, diz que há ‘certos vazios que a história não registra e que só a ficção pode dar conta’.

O pêndulo de Euclides é uma narrativa que apresenta o sertão baiano, tendo como pano de fundo a Guerra de Canudos e o romance *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Diferentemente de outras tantas obras literárias, o romance intenta narrar esse acontecimento histórico através das vozes sertanejas, daqueles que vivem o sertão cotidianamente e conhecem suas raízes por intermédio da memória oral transpassada através de narrativas ancestrais. O enredo do romance apresenta um narrador-personagem- professor e pesquisador- que tem a intenção de conhecer o sertão de forma empírica, o qual só conhecia por intermédio da teoria dos textos. Nesse intento, conhece alguns de seus personagens representantes do lugar, como, por exemplo, Seu Ozébio, uma personagem que o ajudará nessa travessia pelas histórias dos “vencidos pelos fatos”, fatos orquestrados e manipulados, que impossibilitaram apresentar outras faces não ressaltadas pela história. Dessa forma, sob novas perspectivas do conflito, o romance coloca em cena um novo olhar sobre esse território, reunindo vários discursos sertanejos e apresentando uma questão relevante para pensar as relações entre literatura, história e memória. Tais conceitos fazem-se relevantes para pensar a representação literária e sua relação com o poder na obra em questão a

partir das implicações da relação escritor-narrador/personagem para a prática literária.

A afirmação de Fonseca a respeito do interesse que o levou a produzir o livro remete-nos ao raciocínio de Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, no qual afirma que “real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58), entrelaçando, assim, história, ficção e narrativa e apontando que o regime de verdade que se apresenta reside tanto em escrever a história, como em escrever histórias, não se tratando, portanto, da realidade ou irreabilidade das coisas, mas que a “História” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. Rancière sustenta:

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. [...] Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

A literatura e a política, tanto quanto os demais saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjando signos e imagens das relações entre o que se vê e o que se diz, sobre o que pode ou não pode ser feito. Ficção, na perspectiva de Rancière, se trata de ficção da era estética, isto é, como modelo de conexão entre a apresentação do fato e maneiras de inteligibilidade que transformam a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção em indefinida.

Nesse sentido, ao apontarmos para a discussão sobre as representações do sertão, reconhecemos que os discursos não se apresentam como verdades absolutas, mas exatamente o seu contrário, são da ordem da invenção e concorrem pela sua legitimidade nas disputas de poder dentro das formações discursivas presentes na sociedade (FOUCAULT, 2008, p. 74). Decerto, são diversas as produções culturais que retomam *os sertões* como ponto de partida, ainda que sem, necessariamente, rememorar o ocorrido histórico narrado pelo livro. Essas produções- como, inclusive, esse trabalho aqui tem discutido- rememoram ou ressignificam o texto euclidiano em alguma medida, visto que parecem que partem de seus vazios, lacunas e ausências.

Partindo dessa perspectiva temática que marca, ao ver dessa pesquisa, a escrita de Aleilton Fonseca, intenta-se demonstrar de que forma o romance em questão recupera o tema do sertão e ratifica a justaposição entre literatura, história e memória e reelabora a imagem desse lugar. Para tanto, buscando pensar tais conceitos a partir da forma de representar o sertão na prática literária de Fonseca, pontuamos a interligação entre representação literária e política

em sua obra e diálogos que sua produção escrita parece sugerir com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Dessa forma, as comparações tecidas nesse trabalho justificam-se na medida em que tais questões se apresentam com certa recorrência na literatura brasileira e se fazem relevantes de serem discutidas, visto que a escrita literária é também uma forma de representação política e produz dialogismo, o qual permite a interlocução entre autor, narrador, personagem e leitor através do discurso literário.²³

Para pensar as dimensões político-literárias de uma obra é necessário apontar as circunstâncias históricas que a constrói. Assim, a literatura estaria voltada para uma poética dos rastros que deve ser observada. Dessa forma, ao narrar uma história, a literatura nos conduz à revisão de conceitos como representação e papel do narrador, nos convocando ao deslocamento que faz apropriarmos-nos da linguagem para intentarmos compreender a história e seus reveses. Discutindo tais questões a partir de uma perspectiva ampla e interdisciplinar, investigamos a produção literária do autor apontando para a sua capacidade de organizar e articular as palavras a fim de construir uma forma de criar imagens e associações que possibilitem ver a história de um povo como “um narrador canudense que relatasse – de dentro” (FONSECA, 2017, p. 14). Para tanto, elege uma narrativa que prioriza grupos historicamente reprimidos e silenciados. Assim, ao dar voz a personagens excluídos, o autor escolhe abandonar as histórias canonizadas pela “memória oficial” e encontrar a memória dos que foram ignorados. Ficcionalizando um acontecimento real, esse professor-narrador apresenta uma leitura da guerra de Canudos destoante, construindo uma narrativa em que as contradições entre autor e narrador se revelam dentro do jogo de representação. Ao longo da narrativa, os temas e, os conflitos, por eles gerados, vão estabelecendo o ritmo das ideias que o narrador-personagem busca imprimir no enredo. Em diversos momentos da narrativa, o debate sobre memória, história e identidade se entrecruzam:

– Quero dizer que os versos dos sertanejos não eram apenas “pobres papéis” sem valor. Tratava-se, na verdade, de fontes para uma visão crítica da guerra segundo a ótica dos vencidos. Os textos reafirmam os traços culturais sertanejos como parte de um discurso de resistência. Euclides desconsidera isso totalmente (FONSECA, 2009, p. 104).

Nesse trecho ao discutir as trovas produzidas por Antônio Conselheiro, o personagem do professor, em um debate com os outros dois personagens que o acompanham, Alex e

²³ Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido afirma que a literatura como conhecimento construído historicamente, ou seja, a compreensão do texto literário como produto histórico-social pressupõe uma interlocução entre autor, leitor e sociedade.

Dominique, sustenta que ao realizar suas análises das trovas, Euclides da Cunha teria citado para desmerecer os sertanejos. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Candido constrói a ideia de que a literatura brasileira teria como traço um “empenho”, ou como um espírito de “missão” que se estabeleceu como característica basilar na produção literárias de escritores árcades e românticos que buscavam construir uma identidade e cultura brasileiras. Assim, esses autores, cientes de seu papel social, intentaram elaborar uma identidade nacional em um país latino-americano e recém independente. Do ponto de vista literário, esse trecho apresenta a tentativa de literatura como possibilidade de intervenção criadora, o que chamaríamos, talvez, de uma “literatura empenhada” para lembrar Antonio Candido, visto que o narrador sugere que a visão, de seu ponto de vista, distorcida de Euclides da Cunha sobre os sertanejos, o impediu de enxergá-los como uma cultura de resistência. Assim, o escritor oferece uma literatura empenhada na medida em que em sua obra a estrutura formal apresenta-se como instrumento para desvelar e enfrentar as injustiças sociais, mas, sem ignorar, o a estrutura estética que permite assimilar a dimensão social como fator de arte (CANDIDO, 2006, p. 17).

Além disso, embora seus aspectos mais evidentes sejam as manifestações de expressão e conhecimento, provoca impacto humanizador porque em sua composição, além do conteúdo e do significado, sua forma e sua estrutura envolvem o leitor: “o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere” (CANDIDO, 1988, p. 178). No viés político, o debate, nesse momento, parece ser entorno do papel que desempenha o intelectual na construção do imaginário social, nesse caso, a respeito do povo sertanejo. Se em *Os Sertões*, o “empenho” em pensar o Brasil passa pelo viés da raça, território e clima, no romance de Fonseca, há outro paradigma, uma vez que apresenta para além da reflexão sobre o povo nordestino, há, também, uma preocupação em entender o papel do intelectual no pensamento sobre o país e as dificuldades para interpretar e representar o outro. Assim, em outro momento, de um debate acalorado sobre a comparação feita por Euclides da Cunha entre Canudos e Vendeia, o professor questiona o papel do escritor enquanto intelectual crítico e pontua se “Naquele momento, deveria o jornalista- se isento, conforme exigia a profissão, e, sobretudo, como intelectual crítico- ser tão a favor do Exército e contra Canudos?” (FONSECA, 2017, p. 84). Parece, então, que esse empenho da literatura se reveste de um novo entendimento configurando-se como um campo fértil para a reflexão sobre as desigualdades históricas do Brasil. A representação da realidade se coloca, nesse momento, como uma questão de respeito ao olhar do outro.

No início do romance, a personagem de Seu Ozébio, afirma “O senhor tem ciência dos

livros, sabe dizer bem as coisas. Mas isso de anotar nossas falas, depois ajeitar na escrita, com uns retratos antigos, uns desenhos, palavras que a gente não sabe nem entende – é correto? Isso é o que se faz por certo desde muitos anos” (FONSECA, 2009, p. 44). Nesse trecho evidencia-se uma outra problemática da questão da representação bem apontada por Regina Dalcastagnè em estudo intitulado “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea” (2011):

O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou o respeito por suas particularidades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 34, grifos nossos).

Essa questão levantada por pesquisadora se revela muito pertinente ao longo da narrativa, o personagem de Seu Ozébio é quem traz à cena confronto representativo ao criticar como “os livros” escrevem a história ao denominar o povo de Canudos como jagunços, e ordena que o professor: “Não trate os canudenses como jagunços. O senhor invente um jeito certo de chamar aquela gente sofrida. No tempo da guerra, chamaram nosso povo de jagunço por ignorância, preconceito e má-fé. Assim, botavam a lei e a escrita contra nós” (FONSECA, 2017, p. 52). “Invente”, “lei e escrita contra nós”. No jogo de palavras produzidos pela literatura, saber o lugar que ocupa cada uma das palavras e os significados que elas carregam simbolicamente é fundamental, a fala do Seu Ozébio evidencia que os enunciados são constantemente reelaborados e ressignificados, construindo novas produções de sentido, que estão diretamente ligadas às mudanças que ocorrem nos contextos que são produzidas. O narrador tem autorização do sertanejo para atuar, mas esse não ignora as aberturas concedidas e estabelece limites para o fazer do literário do narrador. Nesse diálogo, a relação entre narrador letrado e personagem iletrado se faz por outra ordem de discurso: é o personagem iletrado quem ensina ao narrador letrado como escrever “Agora o senhor vá e corrija os livros” (FONSECA, 2009, p. 53).

Partindo dessas observações, é necessário ponderar que narrativas não são estanques e uma obra literária permite novos olhares sobre a tradição, possibilitando pensar e transformar, por vezes, seus sentidos e valores, em especial, aqueles que se relacionam com questões sociais, históricas e culturais. Assim, quando narradas por um indivíduo que pertence a um determinado território de identidade, como Seu Ózébio, contribui para se reconhecer através das vivências

relatadas nos escritos da forma que compreendem como “correta”. Nesse sentido, a “missão” desse narrador é mapear a história do povo do sertão por meio da visão desse mesmo povo, o que implica uma questão conflituosa no que diz respeito a representação. Apresenta-se, assim, um duplo regime de representação: criar a realidade e se identificar com a realidade empírica. Esse regime apresenta o problema da relação entre aquele que não vai ler o trabalho e o intelectual que quer dar voz a esses indivíduos, como Seu Ozébio. Essa personagem critica aqueles que vão até o sertão fazer pesquisa e anotam de um jeito que seu povo não entende e assim continuam “como antes, sem direito de falar sua fala, nem rabiscar seu próprio livro” e categoricamente diz “O senhor anote o meu justo falado” (FONSECA, 2009, p. 44).

O escritor apropria-se de elementos da realidade histórica e relaciona-os com a criação literária, sem deixar de observar os critérios estéticos, constrói um enredo em que a prática literária é também um lugar de luta política, essa, inclusive, depende daquela para alcançar a realização almejada. Nessa esteira e dialogando com essa perspectiva, no artigo “Formação e Representação”, Hermenegildo Bastos afirma que “A prática literária é também uma forma de representação política” (BASTOS, 2006, p. 93). Assim, no tocante a representação:

Na dimensão política, representação é a relação (mimética) entre aquele que fala e aqueles que lhe delegam o direito e o poder de fazê-lo. Os que delegam, vale a pena assinalar, permanecem ao mesmo tempo presentes e ausentes no gesto de representação na operação mimética. Cabe ver o sentido de delegar, ação de muitos e possíveis significados: desde a delegação propriamente até a usurpação (BASTOS, 2006, p. 92- 93).

Ao se estabelecer como um meio para a legitimação de vozes silenciadas, o escritor-narrador é colocado como um representante do grupo social e o destino da perspectiva apresentada pelo narrador-personagem Seu Ozébio é negociada. Ao pedir o cuidado com o uso do termo “jagunço” para se referir ao povo canudense, a fala de Seu Ozébio questiona os problemas, as abjeções e os espaços político-sociais historicamente demarcadas, buscando a legitimação de valores construídos para além de modelos canônicos. Em momento anterior no texto, essa questão também é colocada, na verdade, reivindicada:

A maior parte do acervo de Canudos está aqui no Memorial?
 Creio que não. Tem muita coisa espalhada pelo país afora. Carecemos de uma campanha para reunir os objetos dispersos em coleções particulares, tanto de pessoas como de instituições.
 É mesmo?! – eu me admirei.
 O sino da igreja do Conselheiro, por exemplo, está exposto num museu do Rio de Janeiro. E a chave encontra-se em Salvador. Ambos deviam estar aqui, de fato e de direito. Isso é uma espoliação, que continua até hoje. Muita gente depredou os sítios históricos por falta de controle e consciência

(FONSECA, 2017, p. 34).

Cabe ressaltar que quem é o provocador do início da conversa é o professor, que em vários momentos do enredo afirma instigar a discussão sobre determinados assuntos “a fim de enriquecer” seu livro (FONSECA, 2017, p. 102). Anteriormente, fica claro seu interesse em orientar a discussão, ao dizer “Eu estimei o bate-papo mais uma vez”, indicando que é ele quem conduz o caminho que deseja para a narrativa ou, pelo menos, se apropria dos temas que dela (FONSECA, 2017, p. 84). Nesse sentido, ao trazer à tona, em suas conversas, diálogos que levantam questões éticas, políticas e ideológicas, parece coordenar a narrativa, buscando estabelecer um meio para a legitimação de vozes subalternizadas e reconhecimento da necessidade de enxergar a história por outras perspectivas. Assim, ao desvelar estereótipos e discursos construídos sobre a identidade sertaneja a partir de sua obra, autor-narrador busca desnudar esse cenário para além dos discursos hegemônicos.

Demonstrando de modo ficcional uma outra narrativa para a Guerra de Canudos, sob a ótica dos descendentes dos sertanejos vencidos, Fonseca se contrapõe ao discurso oficial sobre o sertão, posicionando-se política e esteticamente em favor da narrativa dos vencidos contra as barbáries e os discursos de ódio proferidos em nome de uma suposta República. A denúncia é feita a partir da fala de Seu Ozébio:

Arrasaram Canudos duas vezes, meu senhor. Pela ira do fogo e pelo poder da água[...] Com as ordens dos homens, sem as ordens de Deus. Aqui havia um povo trabalhador e devoto, que só queria viver em paz. Os soldados vieram e metralharam todos: homens, mulheres e crianças [...] Degolaram os que sobraram vivos, queimaram os mortos, tocaram fogo no arraial. (FONSECA, 2009, p. 206)

No trecho apresentado é possível verificar a tentativa de destruição física e simbólica de Canudos, pelo fogo e pelas águas, adentrando o campo da violência simbólica e da obliteração da memória, que se constrói desde a deslegitimação da crença e da organização social do povoado até a destruição de seus sistemas de valores e significados, pois como afirma Seu Ozébio “[...] os poderosos não pararam mais de inventar mentiras e boatos contra a nossa gente” (FONSECA, 2009, p. 59).

A literatura atua, assim, como um campo de batalha discursivo, no qual memórias são disputadas e violências denunciadas, possibilitando a reinterpretação crítica do passado e, por conseguinte, do presente.

3.2.1 O diálogo no sertão: narrador, a memória e a identidade

A narrativa de *O pêndulo de Euclides* está dividida em oito capítulos: “Viagem a Canudos”, “Seu Ozébio”, “Evocação dos sertões”, “Sabatina euclidiana”, “Os fogos da Guerra”, “O pêndulo de Euclides”, “Auto do Belo Monte” e “Despedida de Canudos”. Todos subdivididos em seções menores. Cada capítulo apresenta uma instância discursiva própria que constroem juntos uma narrativa que articula duas histórias: uma é o desejo do autor em conhecer a história do povo de Canudos “de dentro” e a outra é visibilizar e legitimar vozes silenciadas. A partir da primeira, o autor apresenta um narrador-professor que especula sobre a forma e o que o motiva a escrever o texto, a observar a construção e a identidade das personagens e as tramas que subjazem à história oficial sobre a guerra de Canudos, após uma conferência em que escuta de uma dos palestrantes que a Guerra de Canudos era um tema exaurido, do qual discorda veementemente ; Com a segunda, o escritor-narrador afirma que seu sonho era escrever um livro em que “ a voz sertaneja narrasse os eventos da guerra” (FONSECA, 2017, p. 14). De sua pretensão, nasce sua aventura narrativa em percorrer o sertão de Canudos em uma viagem que o levaria a afirmar “Depois dessa viagem eu sou outro homem” (FONSECA, 2017, p. 205). Assim, parte para o sertão com o intuito de buscar e reconhecer narrativas alheias, reconstruir memórias que se apresentam como ruínas a serem visitadas e contempladas não pelos olhos do vencedor, mas lidas pelos olhos de quem as reconhecem como símbolos que contam as histórias dos vencidos e, no final dessa caminhada, se descobre outro. A questão da alteridade se coloca, então, como elemento dessa travessia pelo sertão. Essa perspectiva é, de certa forma, recorrente quando se trata desse espaço. Albertina Vicentini, já citada anteriormente, em outro trabalho intitulado “Sertão e Literatura”, discute os aspectos da questão da alteridade em relação ao escritor e o mundo sertanejo. Apontando que é a partir da ótica da colonização que o sertão se estrutura em termos literários e conceitos básicos, salienta que é de um olhar colonizador, distanciado, que a percepção do sertão é encarada e confrontada, deslocando esse espaço para um lugar de incompreensão, de cultura bárbara e iletrada, o qual é apresentado através de um “mundo que enxerga e fala pelo colonizado” (VICENTINI, 2007, p. 46). A discussão levantada pela constatação do autor-narrador no final do romance evidencia a alteridade por outro olhar, ali, o sertão e o sertanejo atravessam esse indivíduo e o transformam.

De maneira intertextual, o romance *O pêndulo de Euclides* dialogará com a obra *Os Sertões*, com o intuito de elaborar uma leitura à contrapelo e ressignificada dos sertanejos, pois o narrador-professor entende que em sua leitura do comportamento do sertanejo Euclides “deu ênfase à ideia de loucura e superstição e não percebeu que os discursos e as ações dos sertanejos

eram formas de resistência social e cultural (FONSECA, 2009, p. 93) Entre as várias versões e significados atribuídos ao sertão, a obra privilegia aquela que entrelaça aquela que dignifica e dar voz a figura do sertanejo que por muitas vezes ao longo dos discursos históricos e literatura foi ignorada, reconstruindo uma história própria, esquecida, ou melhor, silenciada pelo discurso hegemônico. Através do jogo entre história e ficção, o leitor é enveredado pela narrativa a partir do olhar não apenas do narrador-professor, mas também do sertanejo local, que discorrerá sobre a história de Canudos unindo memória e oralidade. Desse modo, Aleilton Fonseca encontra na narrativa histórica e literária de Canudos produzida por Euclides da Cunha um ponto crucial para elaborar a narrativa de *O pêndulo de Euclides*, a saber: como ocorreu a mudança de mentalidade a respeito da guerra e que fez o jornalista entender o que acontecia ali naquele lugar como uma ação criminosa que entalhava “o cerne de uma nacionalidade”, atacando “a fundo a rocha viva da nossa nação” (CUNHA, 2016, p. 536). Fonseca buscará, ficcionalmente, uma resposta a partir da escrita de seu romance para esse questionamento. Daí surgirá dois momentos cruciais da narrativa: a narração da personagem Seu Ozébio sobre as batalhas que os canudenses atravessaram e um suposto encontro de seu avô com a figura de Euclides da Cunha.

Distanciando-se de uma vertente euclidiana da memória sobre Canudos, o romance apresenta uma revisão dos enunciados históricos da vertente hegemônica do relato, privilegiando a tradição oral, a cultura popular, ainda que revele ainda, em determinados momentos, vestígios de uma discursividade que ainda compreende o sertão como lugar que nos termos de Fernando Cristóvão em seu artigo “A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito”- “simultaneamente, se afirma e se nega, é tempo sobretudo de outros tempos, é reino do fantástico e do mítico” (CRISTÓVÃO, 1994, p. 43). Essas tensões se apresentam na narrativa quando o protagonista, por exemplo, descreve determinado cenário, em geral, da natureza:

Lá fora, a cantoria dos grilos recepcionava o luar que vigiava a noite do sertão. O ruído fazia contraste com os voos das mariposas que se chocavam contra as luzes da casa. Era uma atmosfera cheia de avisos e presságios, envolta em tons soturnos, entre a escuridão e as sombras da paisagem. De vez em quando se ouvia um pio ao longe, um canto de galo, um berro de cabrito no curral. Tudo me parecia estranho e carregado de sentidos misteriosos. (FONSECA, 2017, p. 139, grifos nossos)

Nesse momento da narrativa, a personagem do narrador-professor chega à casa da personagem Seu Ozébio, que mandou chamá-lo para “revelar uma coisa que até hoje tranquei na memória” (FONSECA, 2017, p. 139). O narrador recupera a perspectiva euclidiana da representação do sertão na medida em que Euclides da Cunha, ao narrar os acontecimentos da

guerra dentro do sertão baiano, colaborou para a construção imagético do sertão como um lugar “carregado de sentidos misteriosos”, que é tanto envolvida em fascínio, como também um lugar de desorientação e êxtase diante do desconhecido, pois, como afirma Roberto Ventura, o sertão em Euclides seria “ tudo aquilo que está fora da escrita da história e do espaço da civilização: terra de ninguém, lugar da inversão de valores, da barbárie e da incultura. São territórios misteriosos, fora da história e da geografia, que não foram mapeados de forma sistemática” (VENTURA, 1998, p. 135). Entretanto, esse trecho se distancia da perspectiva euclidiana na medida em que, se Euclides entendia o sertão por um viés positivista, como um lugar vazio a ser preenchido pela civilização, o narrador- professor o compreende como um lugar de sabedoria, que se comunica em sua própria linguagem em que o “mistério” não se apresenta como vazio, mas como presença de um conhecimento que escapa à racionalidade ocidental e ao mapeamento formal. A partir da personificação dos elementos da natureza, o sertão é representado não apenas como cenário, mas como personagem dinâmico que interage com a personagem. Os “presságios” que os sons e luzes dessa natureza revelam parecem carregar um significado implícito. A partir de uma focalização interna, a subjetividade do narrador atravessa a construção desse lugar “sertão”, construindo não uma descrição objetiva, mas a representação de um lugar que afeta quem o vivencia.

É com essa “disponibilidade” que afirmará “Ouvi e respeitei como verdade. Nas dobras e nos arremates das vivências e das palavras” (FONSECA, 2017, p. 139). Convocando uma percepção mais profunda e sensível da alteridade do sertão e de seus moradores, reescrevendo-o, conferindo-lhe uma dimensão simbólica e uma agência desse lugar a partir da confluência entre memória, imaginação e experiência. O narrador-personagem ao “sentir os apelos da história amordaça” (FONSECA, 2017, p. 133), revisita o imaginário construída para Canudos como, nas palavras da personagem Seu Ozébio “como um sertanejo desterrado que voltou para escavar suas raízes” (FONSECA, 2017, p. 139).

A personagem de Seu Ozébio irá reconstruir, então, a memória de Canudos a partir da ficcionalização ao narrar os eventos das quatro batalhas, e o encontro entre seu avô e Euclides da Cunha, destacará os elementos identitários que, em sua perspectiva, configuram o sertanejo: honra, fé e coragem. Ao se apresentar à historiografia literária e à representação nacional dos sertões para o sertão enfatizando valores que humanizam os sujeitos, o romance, à contrapelo, age como uma força que desestabiliza verdades estabelecidas e abre espaço para outras interpretações e significações do passado. Em certo momento do encontro entre o avô de Seu Ozébio e Euclides da Cunha, após o avô narrar para o jornalista como era a vida no arraial, constata-se:

Euclides vivera e observara muitas situações em poucos dias, como aríetes em seu antigo aprendizado. Em sua mente alternavam-se teorias e vivências, livros e fatos, discursos e falas, sábios e homens. Seu espírito movia-se como a haste crucial de um pêndulo. E, se não parava de oscilar totalmente, buscava agora um ponto de equilíbrio. Seus saberes, erigidos em conceitos, davam passagem aos ensinamentos da experiência e da compreensão. Ele sentia, de maneira difusa, rápida e irrevogável, uma mudança em marcha em sua consciência. Indagava-se intimamente, travando um debate consigo mesmo. O pêndulo de Euclides encontrava, enfim, em sua base o ponto exato do verdadeiro saber. E ele descobria-se outro, diante de si mesmo [...] (FONSECA, 2017, p. 151).

Se obras como *Os Sertões* foram fundamentais para a formação de uma “comunidade imaginada” do sertão, o romance de Fonseca intervém ativa e politicamente nesse “imaginário”, propondo uma revisão e reinvenção dos mitos fundadores e das figuras silenciadas nesse processo que envolve disputas de narrativas. Nesse trecho percebemos a ruptura epistemológica pela qual passa a personagem de Euclides e a “mudança em marcha em sua consciência” aponta o conflito de sua visão eurocentrista que fundavam até então a base de seus conhecimentos. A “civilização”, o “saber científico” em oposição à experiência empírica de vivência através das “falas” do homem do sertão. Assim, na versão proposta pela obra de Aleilton Fonseca, Euclides da Cunha era agora “outro homem”, tomado “pela compreensão dos fatos e dos homens” e tornando-se, por fim, “um sábio, num feixe de lumes, intuições e epifanias, e experimentava um torpor de profunda compaixão pela humanidade” (FONSECA, 2017, p. 151-152).

Ao reconfigurar a “partilha do sensível”, nos termos de Rancière, humanizando os sujeitos de Canudos e contestando o ponto de vista hegemônico sobre os eventos da guerra, a obra *O pêndulo de Euclides* atua como um ato político de reescrita da história através da literatura, afinal, essa arte permite que se subverta categorias estabelecidas e se crie novas sensibilidades. Ao expor os mecanismos de coerção e violência que foram impetrados contra o povoado, o autor do romance convoca ao reconhecimento de um outro sertão, buscando resgatar de forma afetiva e histórica as experiências dos sertanejos através da memória e da tradição familiar narradas por eles próprios.

3.3 “CARMELITA E BACURAU ESTÃO EM TODOS ELES”: UMA ANÁLISE DO FILME *BACURAU*

*Minha ciranda não é minha só
É de todos nós, é de todos nós
A melodia principal quem dirá
É a primeira voz, é a primeira voz
Pra se dançar ciranda
juntamos mão com mão
formando uma roda*

cantando uma canção.

Capiba

Ambientado em um povoado homônimo a seu título e transitando entre muitos gêneros, desde o drama, suspense, até à fantasia e o faroeste, o filme, cujo desfecho é catártico, é considerado uma distopia pela crítica. A trama tem início no futuro – “daqui há alguns anos”, quando a fictícia Bacurau, localizada no sertão pernambucano, perde uma de suas mais antigas moradoras, dona Carmelita.

Lia de Itamaracá, a intérprete da matriarca, é uma musicista e cirandeira pernambucana. Lança seu primeiro disco em 1977, quando passa a ser reconhecida nacionalmente, alcançando, além da fama, prestígio e respeito. Em sua biografia, traçada por Michele de Assumpção, o depoimento de um dos produtores de seu LP, Ozires Diniz, destaca sua construção “como uma verdadeira rainha negra, quase uma entidade que até hoje desperta as maiores deferências de todos que cruzam o seu caminho” (ASSUMPÇÃO, 2020, paginação irregular):

Se existir uma dança nos céus, na boa camaradagem dos anjos, serafins e querubins, essa dança é a ciranda, e Lia é, inegavelmente, sua deusa. Mais do que ontem é preciso dançar e cantar de mãos dadas, irmanados os nossos semelhantes. É este anseio que Lia e nós pretendemos transmitir neste disco de ciranda (DINIZ in ASSUMPÇÃO, 2020, paginação irregular).

O disco em questão lhe rendeu seu nome; antes, Lia, a merendeira que cantava cirandas, agora, Lia de Itamaracá, a rainha da ciranda. Nesse ínterim, edificou uma ponte, através da qual transita soberanamente, ao passo que transmite sua história para além dos limites e fronteiras do seu território (ASSUMPÇÃO, 2020, paginação irregular). Figura mítica, teve repassadas as mais diversas narrativas sobre sua origem, desde afirmações de que não existia na realidade, até especulações de que já havia morrido.

Muita gente passa e chega aqui até hoje desconfiando se sou eu mesma. Acham que não existo, ou então sou muito velhinha, gagá, ou que não conheço mais ninguém. E quando chegam perto de mim, veem que é uma coisa muito diferente. Tem gente que chora, e teve quem já desmaiou quando me viu. Nossa senhora, chegou nisso? Achavam que eu era uma lenda, *uma história que nunca se passou*, e eu tô aqui bem *tchan* (ITAMARACÁ in ASSUMPÇÃO, 2020, paginação irregular, grifo nosso).

Lia recebeu, em 2006, o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco e de Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Pernambuco, em 2019: “A imagem e a força dela cresceram na proporção das batalhas que enfrentou. Leva, junto com a ciranda, a

responsabilidade de guardiã de uma tradição que se renova, se ramifica, brota em outros solos e se nutre deles, mantendo a saúde de suas próprias raízes” (ASSUMPCÃO, 2020, paginação irregular). A figura de Lia aparece nas cenas finais do filme quase como uma entidade:

Figura 38 Personagem Michael vê no horizonte os primeiros sinais dourados do sol que nasce o fantasma de dona Carmelita.



Fonte: BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção Globo Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

O convite, portanto, para interpretar Dona Carmelita não se dá de forma gratuita: “A história começa a partir do falecimento da personagem. Ela representa uma presença ausente no filme, pois deveria estar à altura da fama, do amor, do carinho e do respeito que as pessoas teriam ao falar sobre ela” (ASSUMPCÃO, 2020, paginação irregular). E, ao discursar em seu velório, seu filho, o professor Plínio, diz que Carmelita e Bacurau estão em toda sua descendência.

Kleber Mendonça, um dos diretores do filme, conta sobre a repercussão da participação da artista em *Bacurau*, que mostra sua força, segundo ele, em um tempo de tela de aproximadamente meio minuto: “Aquela aparição dela no final foi muito pensada para ser algo muito especial. Muito forte, a presença de Carmelita ali, talvez aquela entidade protegendo a cidade, é uma imagem muito brasileira (...)” (MENDONÇA, *in* ASSUMPCÃO, 2020, paginação irregular). À Lia e à Carmelita são atribuídas, de maneira muito similar, essa característica transcendental representada na figura da “entidade”.

O cetro de Lia é pesado. Também carrega séculos de opressão e invisibilidade destinados ao povo negro e, principalmente, às mulheres negras. A ideia de que é mesmo uma espécie de rainha se consolida quando percebemos como comanda, soberana e generosa, a sua arte. A imponência da cirandeira se estende na consciência de sua territorialidade e do compromisso com seu

povo. “Agora vou voltar pra Itamaracá”, despede-se Lia, sob aplausos, antes de voltar para sua ilha (ASSUMPÇÃO, 2020, paginação irregular).

Qual é a força representativa que tem Lia de Itamaracá na figura de dona Carmelita? Quais discursos estão em jogo? Quais saberes estão em disputa? Como dito anteriormente, Lia é patrimônio vivo e, tendo em vista a “ideia de patrimônio como arte residuária das sobrevivências, por imagens, e não por horizontes, pelo brilho de uma alternativa humanizadora de um saber existencial, que se contrapõe à luz feroz do poder, ou à soberania autoritária” (RIBEIRO; VECCHI, 2018, p. 22), seria possível afirmar que as representações e construções de significados sobre os processos culturais e organização social que a presença dela revela, parecem encontrar-se no âmbito de um discurso forjado para opor-se a uma homogeneidade, evidenciando a relevância dos saberes e práticas de uma comunidade, uma vez que:

A questão do patrimônio, material e imaterial, liga-se, portanto, a uma marca de poder, mas de um poder que é contratualizado pelas circunstâncias políticas de exceção que caracterizam um processo de descolonização e de geração em geração, sendo que essa escolha não é inteiramente livre (...) (RIBEIRO; VECCHI, 2018, p. 29).

Incluir, excluir, apropriar-se, reinventar. A questão do patrimônio suscita discussões que buscam uma forma de entender narrativas diversas, marcadas por elementos objetivos e subjetivos, com a intenção de se criar uma ideia de comunidade e de nação. Nesse sentido, entendemos na presença de Lia de Itamaracá a proximidade dessa personagem no que corrobora o discurso do professor, Plínio, filho de Carmelita, em seu velório.

Aproveitar para falar um pouco de minha mãe, Carmelita. Carmelita teve filho, teve neto, neta, bisneto, afilhado, teve muito amigo. Na família tem de pedreiro a cientista, tem professor tem médico, tem arquiteto, michê e puta, mas ladrão ela não gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, Europa, Estados Unidos, tem gente na Bahia, Minas gerais e muita gente não pode vir aqui hoje prestar homenagem para ela por causa do problema da nossa região, mas eles mandaram muita ajuda pra Bacurau. E isso é prova de que Carmelita e Bacurau ‘tão’ em todos eles (FILHO e DORNELLES, 2019).

Pensando deste modo, sua presença, possibilita a produção de novos sentidos, já que é oriunda de um diálogo com um imaginário mais abrangente, no qual diferentes memórias e experiências se revelam, destacando as múltiplas imagens de um espaço singular. Sendo, então, também uma escolha de poder, mas um poder descolonizado, a presença dessa artista parece

evocar representações a contrapelo²⁴ de uma suposta “história que nunca se passou” e convoca a refletir como a linguagem cinematográfica representa certos aspectos dos campos de uma formação de nação, de memória e das identidades construídas sobre o sertão nordestino.

Bacurau articula em sua narrativa a história de um sertão marcado como espaço de profunda reflexão sobre o país, não por uma perpetuação mimética das concepções até então concebidas como sertão, mas através de um sertão que se metamorfoseia em diferentes territórios, permanecendo, ainda assim, sertão, mas sendo ressignificado. Em *A História Cultural: entre práticas e representações* (1990), Roger Chartier propõe que a noção de representação esteja atrelada às classes sociais que produzem e consomem os bens culturais. Dessa forma, essa noção

autoriza a articular (...) três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (CHARTIER, 1990, p. 183).

Evidenciando as falhas das conceituações sistematizadas, Chartier intenta dar voz aos grupos silenciados através de uma história cultural, isto é, uma história preocupada com o coletivo. Assim, as representações sociais produzem discursos a partir de práticas que resultam na construção de um mundo social e de uma identidade. Em suma, “com a problemática do mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam” (CHARTIER, 1990, p. 23).

Bacurau recupera reflexões, molda novos discursos que possam apreender e estruturar novos pensamentos acerca do espaço do sertão, mas faz isso estabelecendo paralelos com elementos característicos do Cinema Novo como, por exemplo, a luta da anticolonialidade do terceiro mundo, o ideário revolucionário, a representação da farsa do poder e o hibridismo na luta contra a dominação cultural.

Diversos sinais indiciam que a tranquilidade do pacato vilarejo está ameaçada, dentre os quais, perda do sinal de internet e o fato de a comunidade não constar mais nos mapas, atipicidades que culminam no assassinato misterioso de moradores. Adiante, o que ocorre, de

²⁴ Em *Sobre o conceito de história* (1994), de Walter Benjamin.

modo resumido, é que visitantes e estrangeiros iniciam uma espécie de *caça humana*; desta forma, após constatarem que estão sendo atacados, os habitantes criam um meio de defesa coletivo que culmina na eliminação dos inimigos.

Ainda segundo o historiador, as representações inscrevem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” – em outras palavras, são produzidas aqui verdadeiras “lutas de representações” (CHARTIER, 1990, p. 17). Essas lutas acabam por criar inúmeras apropriações possíveis dentro de um quadro de representações, conforme os interesses sociais, as imposições e as resistências e rupturas políticas, as motivações e as necessidades que se confrontam na sociedade. Nesse sentido, todo o texto cria uma representação do real na própria “historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita” (CHARTIER, 1990, p. 62-3).

Partindo dessa perspectiva, podemos pensar os elementos constituintes do longa-metragem enquanto espaço de legitimação de uma memória, de uma identidade, contribuindo para ressignificar algumas concepções sociais, até mesmo questionando-as. Nesse prisma, a presença do Lia de Itamaracá em *Bacurau*, por exemplo, pode ser entendida como um sinal, um instrumento para revelar esse outro saber das pessoas, “um saber particular, regional, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam”, uma vez que, “Os saberes dominados são estes blocos de saber histórico que estavam presentes e mascarados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos e que a crítica pode fazer reaparecer, evidentemente através do instrumento da erudição” (FOUCAULT, 2007, p. 170).

3.3.1 O museu e o exercício de pensar o país

Parar de recolher objetos? (...) A expansão do conceito de museu, como aponta Bernard Deloche, torna a sociedade um museu e o museu, um microcosmo onde são representadas as problemáticas da sociedade moderna. Consequentemente, os acervos de objetos materiais vão constituir, pelas suas características, o campo no qual vai ser produzido não apenas o conhecimento, mas o imaginário da instituição, a maneira pela qual a instituição se constitui como alguma coisa identificável. Alguma coisa com uma função.

José Neves Bittencourt

Logo no início do filme, é possível observar a presença de elemento relevante: um

museu. Sim, Bacurau tem museu, tem história para contar, tem vida pulsando, resistindo. Ainda em uma das cenas iniciais do longa-metragem, acompanhamos o professor Plínio procurar a localidade de Bacurau no mapa via satélite; não conseguindo encontrar, um aluno, inclusive, questiona “Não precisa pagar para entrar no mapa?”. Ao que o professor responde: “Não, Bacurau sempre esteve no mapa”. Em outro momento, no bar da cidade, uma forasteira pergunta: “Quem nasce em Bacurau é o quê?”, sendo imediatamente respondida por uma criança: “É gente!”. Esses três momentos que atravessam o filme serão responsáveis por um fio narrativo no discurso cinematográfico que marcam a leitura do *sertão*, desde Euclides da Cunha: Bacurau tem memória, território e identidade, elementos que constituem a ideia de *sertão*, mas também e, principalmente, elaboram a ideia de formação do país.

A figura da criança que, ao ser questionada, a partir de um sistema classificatório, sobre a naturalidade do morador de Bacurau, responde “Gente” provoca o pensamento que perpassará a narrativa fílmica: as instâncias burocráticas de poder, isto é, institucionalizadas, de reconhecimento identitário e territorial não dão conta da realidade, uma vez que são conceitos que não abarcam/abrangem, mas sim renegam saberes locais, a fim de que sejam categorizados de forma homogênea. Nesse confronto, não por acaso, ainda no início do filme encontramos dois elementos representativos e que remetem não só simbolicamente à Canudos, como também esteticamente. Expliquemos.

Figura 39 A personagem Iza abre o museu de Bacurau.



Fonte: BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção Globo Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

Figura 40 Personagem Pacote abrindo igreja de Bacurau



Fonte: BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção Globo Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

Figura 41 Museu de Canudos, Igreja e estátua de Conselheiro



Fonte: <https://www.facebook.com/turismobahia/posts/canudos-%C3%A9-praticamente-um-museu-a-c%C3%A9-aberto-ao-caminhar-pela-cidade-nos-deparam/10157960689338392/>

Nas duas imagens menores, frames dos momentos iniciais do filme em que identificamos o museu e a igreja da cidade, na foto maior, museu e igreja da cidade de Canudos. É possível observar como são visualmente parecidos e até em questão de distância espacial, em ambos os espaços, museu e igreja estão próximos. Essa aproximação entre esses espaços não nos parece irrelevante, antes parece um posicionamento claro frente à política de memória que se deseja forjar. A existência de um museu em Bacurau que nos remete à existência de Canudos evidencia o acirramento em torno da disputa de narrativas e sugere que a representação da memória e a cultura de um povo pode ser decidida por ele mesmo. Assim, é a comunidade que decide o que é história e o que deve ser lembrado. A similaridade arquitetônica e material que comunidade fictícia de Bacurau estabelece com a cidade canudense constrói uma ligação história e simbólica direta em Canudos, reforçando a ideia de que a memória e a história são construídas e preservadas pelo próprio povo do sertão em contraste às narrativas hegemônicas.

Alfredo Wagner Berno de Almeida (2017) – no texto “A historicidade da vida contra a museificação: os museus e os mapas nos “Centros de Ciências e Saberes” – constata o que denomina de dupla crise: “i) a do sistema classificatório, que se refere à lógica e à mudança de significado de categorias, e ii) a da autoridade dos classificadores convencionais, que concerne às alterações nos critérios e princípios que hierarquizam as relações entre as categorias” (ALMEIDA, 2017, p. 49). Tendo isso em vista, o autor aponta que aqueles, que historicamente são identificados como os “Outros”, começam a cunhar autodefinições formais, validadas, inclusive, sob apoio em dispositivos jurídicos, demandando “reconhecimento de direitos

territoriais e étnicos e redistribuição de bens e, além disto, encontram-se assumindo a prerrogativa de criar “museus vivos” ou “pequenos museus” e montar coleções, com seus próprios critérios, acirrando a luta em torno das classificações” (ALMEIDA, 2017, p. 49).

Ao refletir mais profundamente sobre as políticas de construção da nação, Benedict Anderson (2008) sustenta que é na criação de imagens do Estado colonial que é possível identificar três instituições de poder que seriam essenciais para que as colônias se moldassem às comunidades imaginadas pelos Estados coloniais: os censos, os mapas e os museus. Sendo assim, esses elementos permitiriam que o Estado moldasse e conjecturasse seu domínio.

Nessa seara, por meio dos censos, o Estado categorizava identidades locais, por meio de “fundamentos” raciais, políticos ou religiosos. Os mapas delimitavam fronteiras, instituindo limites que corroboravam a existência de uma comunidade imaginada em determinado espaço territorial. Os museus, por sua vez, eram os responsáveis pela criação de um suposto passado e presente comuns, estabelecendo laços entre identidades coletivas. Anderson concluiu seu pensamento sobre a interferência desses três instrumentos na formação de “comunidades imaginadas” da seguinte forma:

Assim, mutuamente interligados, censo, mapa e museu iluminam o estilo de pensamento do Estado colonial tardio em relação aos seus domínios. A “urdidura” desse pensamento era uma grade classificatória totalizante que podia ser aplicada com uma flexibilidade ilimitada a qualquer coisa sob o controle real ou apenas visual do Estado: povos, regiões, línguas, objetos produzidos, monumentos, e assim por diante. O efeito dessa grade era sempre poder dizer que tal coisa era isso e não aquilo, que fazia parte disso e não daquilo. Essa coisa qualquer era delimitada, determinada e, portanto, em princípio enumerável (ANDERSON, 2008, p. 253).

Percebemos, assim, como esses três instrumentos podem contribuir para a formação de uma comunidade imaginada e, portanto, de uma identidade coletiva. De forma análoga, podemos dizer que, em *Bacurau*, é possível apreender como esses elementos se articulam de forma clara. O museu de Bacurau é mostrado logo em uma das primeiras cenas do filme. Qual é a importância de um museu nesse cenário? Por que Bacurau tem museu?

Considerando que a concepção de museu evoluiu ao longo do tempo e entendendo hoje os museus como fundamentais na análise crítica das relações sociais, promovendo desenvolvimento econômico, social e, inclusive, político, Bacurau ter museu revela a necessidade de preservar uma identidade vivida na pluralidade e em suas rupturas, despertando a consciência coletiva sobre a realidade e identidade cultural. Desse modo, podemos pensar, a partir de uma abrangência da percepção de Almeida (2017), acerca dos povos e comunidades

das Américas do Sul e Central, que Bacurau representaria, de forma de análoga, também:

os muitos os povos e comunidades que hoje vivem o temor da perda de seus direitos étnicos e territoriais e se encontram acuados – mesmo que não submetidos a uma situação de guerra declarada –, temendo o intrusamento de seus domínios por antagonistas circunstancialmente mais poderosos ou vendo-se na contingência de deslocamentos compulsórios e da destruição de seu modo de vida (ALMEIDA, 2017, p. 55).

Assim, Bacurau ter museu, nos parece ser um ato político, uma mobilização que engendra força e resistência no processo de lutas por direitos identitários e territoriais. Em uma das cenas iniciais, quando o casal de brasileiros – um do Rio de Janeiro e o outro de São Paulo, cúmplices do massacre que se quer fazer em Bacurau –, chega à cidade e vai até um estabelecimento comercial, são questionados se sua presença, ali, seria para visitar o museu; ambos demonstram desconhecimento da existência do mesmo e indiferença pelo lugar, assim, tais personagens ignoram o quase convite. O diálogo que travam com a moradora local, Luciene, que os atende no estabelecimento supracitado, demonstra essa disputa: “Bacurau é o quê que significa?”, pergunta a “visitante”, ao que é respondida: “É um pássaro.”. Retrucando, insinua “Passarinho?”, e, prontamente, é contestada “Passarinho não, é um pássaro.”. Provocando, ainda mais, a personagem carioca pergunta retoricamente, “Mas tá extinto já, né?”, sendo, pontualmente, revidada “Aqui, não. Mas aqui ele só sai à noite. Ele é brabo”, pela personagem Luciene (FILHO e DORNELLES, 2019).

O museu em Bacurau cria seus próprios critérios de seleção, evidenciando a luta em torno das classificações e das representações. Na cena em que os locais limpavam o museu, após o ataque dos estrangeiros, a personagem Isa, que os orientava naquele momento, instruiu que os concidadãos lavassem apenas o chão, mas não tocassem nas paredes, deixando as manchas de sangue, representadas na nítida marca de uma mão ensanguentada, ao que lamenta em um conciso “Infelizmente”. Nesse momento, torna-se agente social, selecionando a história que irão narrar/contar, transformando-a, portanto, em instrumento político. Reforça-se, ali, um reconhecimento identitário de povos e comunidades, elaborado a partir de diferentes modalidades político-organizativas, já que “museu”, bem como, “mapa” são coletâneas de emergência destas identidades coletivas (ALMEIDA, 2017, p. 50).

Discutir como imaginário e memória contribuem para a construção de uma história do *sertão*, de uma identidade, é evidenciar raízes mais profundas da formação do país. Sobre memória, Pierre Nora, no texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares” (1993), constrói a noção de “lugares de memórias”, ou seja, lugares simbólicos, passíveis de alocar

objetos de inscrição da memória nacional – como monumentos, hinos – capazes de fixar a ideia de nação. Sobre o assunto, o autor ressalta que:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. (...) São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 12-13).

A população de Bacurau, em mais de uma cena, sugere visitas ao museu histórico, creditando-lhe como ambiente de cultura e memória local. Posteriormente, durante a cena da invasão dos americanos, é possível constatar, diante do arquivo de fotografias, relíquias e artefatos do cangaço ali expostos – inclusive, um dos invasores saqueia um pequeno item do acervo, uma espécie de pássaro em madeira, exposto em um suposto oratório – que, no passado, o povoado foi partícipe desse universo.

Assim, o histórico de enfrentamento e resistência desse povo pode ser reiterado, a título de exemplificação, quando da leitura de uma notícia antiga de jornal, disposta na parede, ao lado de outros objetos: “Coiteiros de Bacurau são alvos da volante - Tropa de volantes capturam cangaceiros em Bacurau essa semana”. A informação contida nessa notícia, dá margem, inclusive, para uma possível relação desse passado com a história de luta do próprio povo nordestino, que pode ser retomada nas experiências das revoltas populares, como Canudos, por exemplo.

Na última parte do texto, Nora caracteriza de forma mais sistemática a noção de “lugares de memória”, os quais são apresentados como locais simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais, nisso diferindo somente quanto ao grau: “os três aspectos coexistem sempre”. Neles a separação entre história e memória não seria rígida: ainda segundo o autor, os lugares de memória seriam constituídos em “um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva à sua sobredeterminação recíproca – jogo que supõe um componente político: “vontade de memória”, “intenção de memória” (NORA, 1993, p. 21-22).

Figura 42 Iza, uma mulher e um homem, moradores da cidade, limpam o chão coberto de sangue



Fonte: *BACURAU*. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção Globo Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

A cena acima, dos momentos finais do filme, marca essa posição de disputa e construção do conhecimento: a personagem Iza, orientando a limpeza do lugar, avisa: “A gente limpa o chão [...] Mas nas paredes ninguém toca, eu quero que fique tudo assim. Exatamente do jeito que está... Infelizmente (FILHO e DORNELLES, 2019). O museu de Bacurau é não apenas um lugar físico que condensa a memória coletiva da cidade, mas um lugar de memória ativa, no qual o passado é convocado e utilizado para fortalecer o presente.

A ação da memória narrativa ou a transformação da memória individual ou coletiva costuma ser realizada por aqueles que se encontram numa posição de poder e pretendem permanecer ocupando este lugar. Para isso, além da criação de um aparato simbólico que busque legitimar sua posição, o discurso histórico também pode funcionar como apoio para essa legitimação. Walter Benjamin afirma que:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, também não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Nessa perspectiva, pode-se dizer que também o discurso cinematográfico não está, obviamente, alheio aos acontecimentos e momentos históricos. Benjamin afirma que não há cultura sem barbárie, ou seja, não há como, historicamente, dar-se destaque a um bem cultural se não houver uma desvalorização e até aniquilação de outros. Este autor entende, ainda, que a

narrativa é uma transmissão de experiências entre gerações, consoante o movimento coletivo de tradições, ao relacionar fatos narrados com fatos vivenciados, não sendo possível conceber narrativa separada da ideia de memória.

Assim, um jogo de lembrança e esquecimento constrói um repertório imagético para o delineamento da identidade de uma nação. Portanto, esse repertório imagético pode ser compreendido como elemento que interfere na constituição da identidade de uma nação percebida por nós como uma comunidade imaginada. O filme *Bacurau* parece sugerir uma lógica própria que, através de mecanismos de ressignificação, busca evidenciar a ação coletiva como protagonista na trajetória de reelaboração da ideia de nação, demonstrando a força política que as autodefinições e as práticas autônomas de preservação de uma memória cultural e histórica adquirem. Pela ação de sua “gente”, *Bacurau* permanece no mapa.

3.3.2 Contradiscorso cinematográfico: colonialidade, banditismo e estética da violência

*Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar
Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar*

Geraldo Vandré

Memória e representações estão intrinsecamente associadas aos processos de produção artísticos, literários, fotográficos e cinematográficos sobre o sertão e seus espaços. Interessanos, aqui, portanto, as representações acerca do sertão, uma vez que as resistências às representações dominantes se processam dentro de uma aparente homogeneidade e, a partir dessa representação cristalizada, é que insurgem as resistências e rupturas. No tocante, precisamente, à representação cinematográfica, pode-se dizer que a linguagem fílmica elabora discursos que fundamentam questões culturais, históricas e simbólicas que moldam imaginários e estabelecem paradigmas. A análise do discurso cinematográfico, dessa forma, possibilita adentrar num campo de investigação dos processos sociais e culturais que circundam subjetividades, identidades, mudanças políticas e ideológicas.

Há nessa linguagem, em âmbito nacional, uma tentativa de estabelecer, a partir do sertão, as tradições artísticas e culturais do país. Antes de *Bacurau*, o único filme brasileiro a receber o mesmo prêmio internacional foi *O pagador de promessas*. Contudo, existem outros filmes que ganharam notoriedade também, como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; entre outros. Esse fato revela quase uma tradição do cinema brasileiro, a saber: o interesse pelo espaço do sertão. Por que estaria no sertão a representação mais significativa do país?

No início da década de 1960, período temporalmente próximo do golpe militar brasileiro, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, e outros nomes do Cinema Novo, identificaram no sertão nordestino o espaço ideal para colocar em prática seus projetos cinematográficos e, principalmente, ideológicos. O Cinema Novo nasce, então, como já dito anteriormente, de um momento em que a interferência estrangeira no país, tanto na economia como na cultura, incomodava a classe intelectual brasileira. Essas produções desenvolveram um processo de tomada de consciência e desalienação, como iniciativa essencial para ultrapassar a barreira do subdesenvolvimento.

Nesse sentido, é possível identificar em *Bacurau*, ainda que através de representações remodeladas, a crítica proposta pelo Cinema Novo, na medida que, em certo nível, sua narrativa apresenta questões tão caras a esse movimento: “Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns” (ROCHA, 2004, p. 83). Para Rocha, não existe poder cultural sem poder econômico e político e conquistá-los todos é uma busca única e complexa: “No caso do cinema, como no caso maior da História, cultura, economia e política têm de ser simultaneamente revolucionárias. As contradições fazem parte do jogo” (ROCHA, 2004, p. 86). Segundo o cineasta, historicamente, como a mais relevante manifestação de cultura latino-americana tem destaque o cinema, de forma que é um seu dever ser uma *prática* revolucionária.

O cinema de autor sustenta-se, na década de 1960, como expressão estética de luta política e ideológica em consonância com a sociedade. Gilberto Felisberto Vasconcellos afirma que:

Nesse contexto, o filme *made in* Brasil já era quase um gesto de afirmação nacional, sobretudo se tivesse por alvo romper os entraves coloniais na busca incessante de uma linguagem cinematográfica própria, típica, específica. Assim, de um conjunto de filmes (com gnose audiovisual brasileira), plasmar-se-ia um modelo novo e autônomo de civilização para o desenvolvimento do país (VASCONCELLOS, 1998, não paginado).

O cinema brasileiro começa a ter destaque no âmbito nacional e internacionalmente com o filme *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto. A partir desse filme, começa a se constituir uma imagem cinematográfica de um suposto *sertão* nordestino. Suposto, uma vez que a locação do filme foi realizada em uma cidade do interior de São Paulo. Um sertão apresentado coberto por verdes cenários, mas que, contudo, ainda representava um lugar “primitivo”, o qual luta contra uma “nação civilizada” – sendo os nativos considerados como os vilões da construção de uma nação moderna, ratificando a ideia de que o Norte e o Nordeste do país representariam uma ameaça para a integração do Brasil. Essa perspectiva marcará indelevelmente o imaginário social brasileiro, criando o que ficou conhecido como o gênero do *Nordestern*, termo cunhado por Salvyano Cavalcanti de Paiva²⁵: “A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do western norte-americano o filme de cangaceiro” (BERNARDET, 2007, p. 60). De acordo com Bernardet (2007), é com *O Cangaceiro* que se delinearão os principais elementos dos filmes desse período:

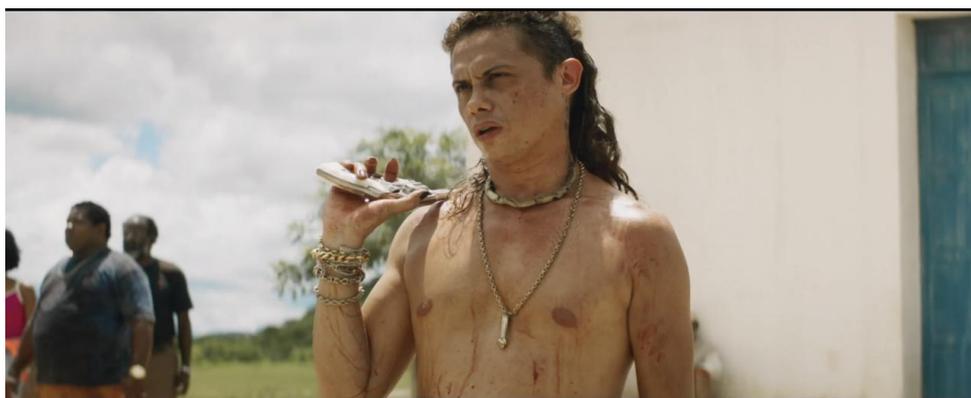
Numa visão romantizada da história, o cangaceiro é em geral filho de camponês, que, para vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pela polícia, se torna bandido: passa a viver de violência, agregam-se a ele outros que, por motivos similares, não podem continuar a aceitar as condições de vida que são as do camponês nordestino (BERNARDET, 2007, p. 59).

Em *O Cangaceiro*, o espaço do sertão é representado de forma estereotipada e a violência ali contida apenas apresenta um espaço primitivo, violento, conturbado, delimitado por messianismo, elementos que marcariam profundamente todo o imaginário ligado ao sertão. De acordo com Gilberto Vasconcellos, Lima Barreto apresenta o território do cangaço com sapiência gramatical, contudo, falha sociologicamente no tocante a origem latifundiária do cangaço, apresentando uma “visão formalista, não realista do banditismo do sertão” (VASCONCELLOS, 2018, p. 129).

²⁵ Conferir Bernardet: “No Brasil, popularmente conhecido sob a alcunha de ‘filme de cowboys’ ou ‘filme de faroeste’, o Western compõe um clássico gênero do cinema norte-americano. Representando um ambiente onde não existem leis institucionalizadas, seu universo centra-se na vida de *cowboys*, pistoleiros, xerifes e bandidos, portanto, armas apresentam-se como artefatos indispensáveis à trama. Entre o figurino, predominam chapéus, bandanas, esporas e botas. Outros personagens recorrentes são índios americanos, caçadores de recompensas, colonos e moradores da cidade. Nessa esteira, a expressão cunhada por Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Nordestern*, condensa a proposta do gênero do qual deriva ao local em que as tramas se ambientam. Assim sendo, o espaço, no *Nordestern*, mais que um elemento fílmico, passa a personagem intrínseco ao gênero, figurando no imaginário do público. À luz da proposta norte-americana, predomina uma atmosfera árida, desafortunada, agreste, bruta.” 2007, p. 60.

Nessa perspectiva, é possível pensar a respeito da representação estética do sertanejo, isto é, sobre valores e práticas sociais relacionados ao imaginário traçado em torno dessa figura, a partir da leitura de Eric Hobsbawm sobre as origens da ideia de “bandidos”. Ao analisar as questões socioculturais do surgimento da figura do bandido, o historiador aponta para as razões das manifestações de violência e desordem social. Suas perspectivas analíticas evidenciam que “a história do banditismo é em grande parte a história de suas ocasionais explosões de massas” (HOBSBAWM, 2010, p. 25) em espaços, nos quais, “a debilidade do poder propiciava para o banditismo” (HOBSBAWM, 2010, p. 30), uma vez que “a história do poder, isto é, da capacidade de controlar pessoas e recursos por meio da coerção, foi submetida a uma variedade e uma mutabilidade muito maiores que as estruturas da ordem econômica e social, cuja transformação foi lenta” (HOBSBAWM, 2010, p. 25). A figura de Lunga convoca a reflexão sobre essa questão.

Figura 43 Lunga vem andando, igreja ao fundo, observando fixamente a chegada da personagem Tony Jr.



Fonte: *BACURAU*. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção Globo Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

Lunga remete a outros representantes do sertão como cangaceiros (Lampião e Corisco) e/ou o líder de Canudos Antônio Conselheiro como uma resistência contra o poder estabelecido, Lunga é um líder que defende sua comunidade. Operando fora das “regras do Estado”, ele não será compreendido como um criminoso, mas uma figura que irá garantir a sobrevivência de seu povoado. Lunga incorpora a ambiguidade entre violência e justiça, sua brutalidade é direcionada contra as opressões. Ao chegar no povoado é recebido com uma salva de palmas e nítida admiração, sua estética e atitude o tornam uma figura icônica, uma materialização da força e da identidade sertaneja que se recusa a ser subjugada.

Nesse sentido, o banditismo aparece como forma de desafiar “a ordem econômica, a social e a política, ao desafiar os que têm ou aspiram ter o poder, a lei e o controle dos recursos”

(HOBSBAWM, 2010, p. 21). Identificamos em *Bacurau*, em relação aos personagens ligados ao crime, os elementos sublinhados por Hobsbawm, visto que a cidade tem sua própria organização político-social, que não se quer refém de um prefeito que vende seus moradores para o estrangeiro, ressaltando a debilidade do poder do Estado em suprir as demandas sociais ali presentes e, mais ainda, em proteger os cidadãos.

Em *Bacurau*, o cangaço é atualizado: o sertão tem sua própria forma de criar e revelar práticas sociais e culturais, de inventar vida, sendo a personagem mais próxima da ideia de cangaceiro, Lunga, um dos exemplos dessa invenção. Essa personagem, cujas características de gênero se apresentam não-binárias, é quem revela dicotomias desse espaço que não se quer homogêneo, que não deve ser homogêneo; é aquela que será interpelada para ajudar os moradores da cidade a se organizarem contra a ameaça que se aproxima. Guardadas as singularidades, pode-se identificar nesse “herói” a definição que sinaliza Hobsbawm (2010):

São heróis, não apesar do medo e horror que inspiram suas ações, mas, de certa forma, por causa delas. São menos desagradadores de ofensas do que vingadores e executores de poder; não são vistos como agentes de justiça – mas a vingança e a retaliação são inseparáveis de justiça em sociedades em que sangue se paga com sangue –, e si como homem que provam que até mesmo os fracos e pobres podem ser terríveis (HOBSBAWM, 2010, p. 86).

Em muitos momentos do longa-metragem, as personagens citam a figura de Lunga com alguma espécie de lealdade. Teresa diz para Erivaldo “Não contem comigo para entregar Lunga” no que ele responde “nem comigo”; Damiano diz a Pacote/Acácio que Lunga “Vale mais pelo mal do que pelo bem que pode fazer”. Assim, ao se reunirem para enfrentar seus agressores, o povoado entende, de forma crítica, que é apenas através da violência que conseguirão sobreviver.

Como dito anteriormente, é com *O Cangaceiro* que o cinema brasileiro começa a ter destaque, mas será com as produções da década de 1960 – de autores como Vladimir Carvalho, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, entre outros –, que o imaginário de *sertão* se aprofundará e se tornará mais denso e crítico, uma vez que insurgem novas formas de apresentar o cangaço no meio cinematográfico, revelando uma crítica social à paisagem nordestina. A violência enquanto fator gerador da narrativa, é retomada em vários outros filmes sobre o sertão.

A violência presente em *Bacurau*, assim como em outros filmes, por exemplo, em *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* – todavia, diferentemente de *O Cangaceiro* –, é uma violência estética, com um papel a desempenhar na produção de sentido e reflexão sobre a formação de um país marcado por um pensamento colonizado. Assim, tomada como

manifestação cultural, a violência em *Bacurau* está intimamente ligada à percepção de Glauber Rocha acerca da estética da violência, devendo, então, ser interpretada como um caminho de ação transformador da sociedade que, coletivamente, recusa os mecanismos de resignação, pois como afirma Ismail Xavier (2014), em Glauber Rocha “a tradição de violência do sertão é tomada como prefiguração da revolução por vir” (XAVIER, 2014, p. 12). Há, finalmente, um rompimento com as estruturas de uma cultura de passividade, canalizando de forma coletiva e consciente as pulsões de violência, uma vez que a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária²⁶; e é, apenas nesse momento, que o colonizador se dá conta da existência do colonizado, como bem afirma Glauber Rocha: “quando o colonizado apreende sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador compreende, pelo horror, a força da cultura que explora. “Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo” (ROCHA, 2004, p. 66).

Ainda que a violência de que argumenta Rocha (2004) esteja no nível do simbólico, isto é, refere-se à produção cultural que o Cinema Novo deseja fomentar, identificamos, conforme Ismail Xavier, que “essa convocação à violência no plano simbólico não apenas se faz nos moldes da convocação a uma violência real, mas também opera a partir do mesmo pressuposto: a “situação colonial” vivida pela cultura dos autores” (XAVIER, 2019, p. 211). Um filme, antes de tudo, é um filme, contudo, não se pode ignorar as urgências e insurgências que pode provocar no imaginário, visto que, entendemos que “símbolos e alegorias não são abstrações, são expressões diretas de elementos da cultura popular” (ROCHA, 2002, p. 83).

A violência empregada pelo povoado tem sua formulação própria – que vinga passado e presente –, que pergunta diversas vezes “Por que vocês estão fazendo isso?” sem obter respostas; não é, de maneira alguma, avizinhada à concepção empregada pelos invasores, que fazem porque pensam que podem, que nada consegue ou deve detê-los – violência institucionalizada nas diversas instâncias oficiais de poder. “Nós matamos mais gente do que imaginam”, afirma a personagem Michael – alemão, radicado nos Estados Unidos, líder do grupo dos estrangeiros que tentam o massacre contra Bacurau. Quando a única resposta recebida é a linguagem da violência, Bacurau ergue suas armas, literalmente, inclusive, e enfrenta a iminente ameaça estrangeira que se aproxima.

Nessa lógica, o museu volta à cena, pois é nesse lugar, nesse espaço de memória e resistência, que os moradores da cidade buscarão as armas – que antes estavam nas paredes, em

²⁶ A afirmação de Rocha se dá a partir da reformulação da ideia de Fanon em *Condenados da Terra* (1961), como aponta Ismail Xavier (2019): “ao fazer a transposição de nível, o manifesto de Glauber Rocha refere à produção cultural, enquanto o texto de Fanon se refere a um processo de luta armada real, em curso na África no momento de sua escrita, processo a que Glauber Rocha nos remete na exemplificação que sela a sua metáfora” (XAVIER, 2019, p. 211).

exposição – para irem à luta. Esse ato aponta, portanto, uma linguagem outra que também se mostra decisiva, destacando a relevância desse espaço fundamental, pois as armas físicas só existem, porque a simbólica, o museu, as resguardou. O museu, então, retorna à cena como espaço não apenas condizente ao passado, mas também, ao presente e ao futuro, um espaço vivo, alimentando memória e identidade numa luta social e política.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os acontecimentos de Canudos continuam a se repetir no Brasil a cada instante. Em todos os lugares, em todos os campos de atividade, diariamente, incessantemente.

Ariano Suassuna

Nas reflexões sobre a representação do sertão elencadas nessa pesquisa, entendemos que como apontado por Hardman em texto da década de 90 apresentado e discutido ainda na introdução dessa tese e, novamente destacado, em outras palavras, por Ariano Suassuna em aula magna proferida na Universidade Federal da Paraíba em 2007, na epígrafe que abre essa seção - a presença de “Canudos”- enquanto evento histórico e simbólico - permanece viva no imaginário e na realidade brasileira como necessária para desvelar as persistentes violências estruturais que são produzidas cotidianamente. A repressão, o apagamento e a violência estatal de “ontem” se atualizam no “hoje” sob novas formas, mas com os mesmos alvos: aqueles que ousam se organizar à margem da ordem dominante. Nesse sentido, ao nos debruçarmos sobre diferentes textos- fotográficos, literários e cinematográficos- e analisarmos as redes que tecem, tivemos como principal objetivo entender como instauram formas de visualizar/perceber o sertão nordestino.

Nesse empreendimento, discutiu-se a centralidade de Canudos como um evento-chave para a elaboração da representação do sertão na formação do pensamento social brasileiro nessas produções, possibilitando a construção de um repertório de resistência quanto à imaginação homogênea da identidade nacional brasileira, “escovando a contrapelo”, para lembrar uma expressão de Walter Benjamin, a história oficial brasileira.

Dessa forma, seccionamos as análises em dois eixos de representação: de um lado, obras em que, mesmo com diferentes linguagens, identificamos a representação do sertão a partir de Canudos revisitando o passado de forma mais direta e fundacional, coadunando com uma perspectiva de “lembrar/reparar”; de outro, produções, também de distintas linguagens, que, ao abordar esse tema, reinterpretaram o passado e projetaram-no em narrativas em um diálogo entre o presente e o futuro, na ordem do “contestar/resistir”. Assim, respectivamente, dentro de um eixo- *Canudos 100 anos*, *A casca da serpente* e *Narradores de Javé* - a análise das representações se voltou para a discussão sobre compreensão ou evocação do passado e de verdades pré-estabelecidas. No outro, as reflexões sobre as representações em “Morro da Favela à Providência de Canudos”, *O pêndulo de Euclides* e *Bacurau*, ainda que com raízes históricas,

projetaram-se críticas mais relacionadas ao presente e o futuro, relendo o passado, mas também forjando a partir dele novas formas de intervir na realidade social.

Ao organizá-las sob essa ótica, procuramos desvelar suas particularidades e as interrelações conceituais e temáticas, buscando identificar como essas diferentes linguagens podem convergir em parâmetros de representação semelhantes sobre memória, identidade e resistência. Essa categorização nos permitiu visualizar uma determinada construção discursiva em torno da representação do sertão.

Nesse sentido, *Canudos 100 anos*, a representação fotográfica proposta por Evandro Teixeira, se mostrou uma homenagem direta a Canudos e a obra de Euclides da Cunha, buscando não apenas documentar a paisagem e os descendentes de Canudos, mas também o legado da guerra. Teixeira, um fotojornalista baiano, imerge no sertão para capturar as marcas do tempo daquele povo, muitas vezes evocando o imaginário já estabelecido pela literatura. Sua obra opera na tensão entre a documentação de um evento histórico e a construção de um discurso sobre a “alma” do sertão, por vezes confirmando, por vezes expandindo as percepções já existentes.

Em *A casca da serpente*, José J. Veiga propõe uma versão para uma Canudos na qual Conselheiro não morre, mas busca reconstruir uma nova cidade, “melhor que a outra”. Essa reinterpretação não se estabelece apenas como um desvio do fato histórica, mas apresenta-se como uma “ficção verbal” que, como aponta Hayden White, tem relação direta com a própria escrita da história, ambas sujeitas à subjetividade e à construção. Desse modo, apropriando-se da linguagem literária, o autor a utiliza como ferramenta não apenas para espelhar, mas propor alternativas e insurgências a partir de uma reimaginação crítica de Canudos, possibilitando visualizarmos a força da linguagem na elaboração do imaginário frente à realidade.

A obra filmica *Narradores de Javé* utiliza uma narrativa que mistura documentário e ficção para realçar a urgência da preservação da memória oral e para mostrar a capacidade de agência das comunidades em face de ameaças externas. Embora não seja diretamente sobre Canudos, o filme se liga a esse grupo pela sua temática central: a preservação da memória oral e da identidade de uma comunidade ameaçada de apagamento. A luta por registrar a memória é análoga à necessidade de resgatar a verdade sobre o arraial, antes que ela seja submersa pelo “progresso” ou pela narrativa dominante. Discutindo a natureza intrínseca da história como um “objeto de construção”, como postula Walter Benjamin, que não se desenvolve em um tempo homogêneo e é atravessada pelas experiências individuais e coletivas dos sujeitos, constata-se que o filme, através da tarefa da personagem Biá, demonstra a importância crítica de se

considerar as camadas de ficção, memória e identidade que compõem qualquer relato histórico.

Na exposição “Morro da Favela à Providência de Canudos” ao associar a origem da favela à Canudos, Maurício Hora traçou um paralelo entre as exclusões do sertão e as da periferia urbana. Nessa perspectiva, percebeu-se no trabalho do fotógrafo que as favelas, assim como Canudos, representam lugares de resistência, que desafiam a narrativa hegemônica de que são apenas “problemas sociais” e revelando uma continuidade histórica de luta por reconhecimento. Hora usa a fotografia para presentificar essas ausências e invisibilidades, transformando a memória histórica em um ato de reivindicação no presente. Assim, através de comparações visuais e textuais, refletiu-se que, apesar das diferenças geográficas, esses espaços compartilham uma história de luta contra o silenciamento e apagamento.

O Pêndulo de Euclides também parte do desejo de explorar o que a história oficial silenciou. Impulsionado pela ideia de que há certos vazios de que a história não se detém e que a ficção pode melhor elaborar, Fonseca constrói uma narrativa que busca apresentar o sertão baiano e a Guerra de Canudos através das vozes sertanejas, da memória oral e das narrativas ancestrais. Na obra, o narrador-personagem, um professor e pesquisador que se aventura a conhecer o sertão empiricamente, serve como ponte entre a teoria dos textos e a vivência dos “vencidos pelos fatos”, resgatando discursos antes ignorados.

Bacurau emprega o cinema como uma ferramenta política e artística, com sua estética, roteiro e elementos visuais, criando uma ficção que, embora distópica, ressoa profundamente com a realidade das violências e resistências brasileiras. O filme se apropria de elementos do Cinema Novo – luta anticolonial, ideário revolucionário – para moldar novos discursos e questionar concepções sociais enraizadas sobre o sertão. Nesse sentido, a escolha de Lia de Itamaracá, Patrimônio Vivo de Pernambuco e ícone da ciranda, para interpretar Carmelita não é aleatória. Lia, uma figura mítica, representa a força da tradição oral e da cultura popular que resiste e se renova. Sua presença no filme revela-se transcendental, funcionando como uma entidade protetora do povoado. A representação dessa figura e o “papel desempenhado” pelo museu em Bacurau desafiam a homogeneidade dos discursos dominantes, evocando um “saber existencial” que se opõe ao poder autoritário e legitima as práticas culturais de uma comunidade.

Assim, com base nessas análises, no tocante às representações na literatura, a partir da exploração de supostas lacunas e/ ou ausências do texto euclidiano, tanto a obra *A Casca da Serpente* quanto o romance *O Pêndulo de Euclides* demonstra a capacidade da literatura de redimensionar e recuperar formas de entender o real através do imaginário, evocando sentidos ao narrar as histórias dos “vencidos” e as “possibilidades que não vingaram”. Para fazer isso,

recontam, cada qual à sua maneira, Canudos com o fito de compreender a história em suas múltiplas possibilidades, utilizando-se da palavra em seus limites entre ficção e realidade, objetivando dar voz a um imaginário que se opõe à narrativa hegemônica, reelaborando, sob novas perspectivas, a imagem desse lugar e de seu povo.

A incursão nas análises das fotografias nos permitiu a compreensão da fotografia como um instrumento de poder de construção de imaginário que documentam, evocam e registram. *Canudos 100 anos*, de Evandro Teixeira, como o artista mesmo afirma, é uma homenagem direta à obra de Euclides da Cunha, buscando não apenas documentar a paisagem e os descendentes de Canudos, mas também o legado da guerra. Por outro lado, “Morro da Favela à Providência de Canudos”, de Maurício Hora, embora também aborde Canudos, o faz de forma mais intertextual. O ponto central de Hora não é apenas o sertão em si, mas a conexão simbólica e histórica entre Canudos e o Morro da Providência. Ambas as obras apresentam narrativas visuais que, também, se contrapõem à “história oficial” que, por vezes, silencia ou distorce eventos e grupos sociais.

As inserções críticas sobre as representações do sertão na cinematografia nos levaram à compreensão do cinema enquanto um instrumento revolucionário. Em suma, *Narradores de Javé e Bacurau* dialogam ao construir um sertão que não é apenas um espaço geográfico, mas um território de memórias vivas e incessantes lutas por reconhecimento e autonomia. Eles reafirmam o papel fundamental da arte, novamente, em dar voz aos silenciados e em ressignificar o passado para forjar um futuro diferente.

O fio condutor de investigação das obras escolhidas foi as formas pelas quais representações do sertão propostas por elas criam suas próprias narrativas e arquitetam seus próprios padrões de avaliação e legitimação, resistindo às constantes investidas de subordinação dos discursos hegemônicos. Observou-se nessas obras que não se trata apenas de uma ruptura com sistemas de dominação, mas também uma luta ativa de reivindicação de outras possibilidades de existir destoantes de uma matriz dominante. Dentro dessa chave de interpretação e partir dela, propusemos, considerando as especificidades de cada obra escolhida, evidenciar suas possibilidades de leitura através de discussões sobre memória, identidade e resistência, tendo a temática Canudos como referente para conjecturar sobre lutas históricas e contemporâneas, num jogo entre lembrar e resistir nas “lutas de representação”, nos termos de Chartier.

Contra silenciamentos e apagamentos, perceber a necessidade de revermos paradigmas de leitura na construção do que é considerado “legítimo” ou “oficial” na nossa cultura, torna-se mais do que importante, torna-se urgente. Essas obras revelam um ponto nevrálgico na

formação do pensamento e repertório cultural brasileiro: a insistente tentativa de invisibilizar formas de existência que se deslocam dos interesses de poderes hegemônicas, que produzem outras sensibilidades e urgências de vida. Desse modo, desviando-se dos “perigos de uma história única”²⁷, as obras aqui apresentadas abrem-se para múltiplas referências e formas de conhecimento, questionando e propondo outras linhas de representação.

Decerto, não tivemos a pretensão de querer dar conta de toda a relevância e complexidade do tema e das possibilidades de análise das referidas obras. No máximo, houve o empenho de apresentar uma leitura possível, dentro de um recorte específico, para elas por considerarmos a urgência temática que revelam, tratando-se, claro, de uma entre as várias apreciações possíveis. Assim, diante das análises realizadas, não nos parece que “Canudos” e/ou o sertão representem o “estrebuchar dos vencidos” (CUNHA, 2016, p. 501), mas antes a centelha de força necessária para reivindicar que o “Brasil oficial” encontre o “Brasil real”, possibilitando, assim, que “a justiça do país oficial” possa se tornar “expressão perfeita e acabada, da justiça do país real”. Ontem e hoje, a “nossa atormentada história” caminha a passos curtos, mas que sejamos, parafraseando Suassuna, realistas esperançosos com o futuro que sabemos difícil, mas não impossível (SUASSUNA, 2007, p. 50).

²⁷ A percepção sobre o perigo de uma história única é compreendida aqui nos termos da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, quando de sua palestra no TED Talks em 2009. De maneira sucinta, pode-se dizer que se refere à tendência humana de reduzir um grupo, uma pessoa ou um lugar a uma única narrativa simplificada, muitas vezes baseada em estereótipos, preconceitos ou informações incompletas.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ªed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. 500 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, São Paulo. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280137>. Acesso em: 17 set. 2017.

_____. *O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino*. Revista Observatório Itaú Cultural, v. 25, pp. 21-35, 2019.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de Almeida. *A historicidade da vida contra a museificação: os museus e os mapas nos “Centros de Ciências e Saberes”*. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de Almeida; OLIVEIRA, Murana Arenillas. (Orgs.). *Museus indígenas e quilombolas: centro de ciências e saberes – Manaus: UEA Edições/ PNCSA*, 2017. p. 47 -83.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARRAES, Esdras. *Sertões: habitar a simplicidade, reconhecer a poíesis do lugar*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2022.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. *Lia de Itamaracá: nas rodas da cultura popular*. Recife: Cepe, 2020. Arquivo Kindle.

AZPEITIA, Juan Inacio. *Canudos, uma tocha na América Latina*. Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras - UNEB, v. 12, n. 2, p. 155–167, 2023. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/16179>. Acesso em: 15 jul. 2024.

BASTOS, Hermenegildo. *Formação e representação*. Cerrados, n. 21, ano 15, 2006
Disponível em

http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/3851/1/ARTIGO_FormacaoRepresentacao.pdf.

Acesso em 10 jul. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Obras Escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. In: ALCEU, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BISILLIAT, Maureen. *Sertões: luz & trevas*. São Paulo: IMS, 2019.

BITTENCOURT, José Neves. *A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros*. In: Granato, Marcus; Santos, Claudia Penha dos. (Org.) *Museus Instituição de Pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST, 2005. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_7.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

BOSI, Alfredo. *Canudos não se rendeu*. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 209-220.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3.ed. Porto Alegre: Zouk, 2018.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ABREU, Luis Alberto de; CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. Riofilmes, 2003. DVD (100min), widescreen, color.

CALLADO, Antonio. Prefácio. IN: TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. 2ed. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1988. p. 169-191.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2006.
Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8620073/mod_resource/content/1/Antonio%20Candido%20-%20Literatura%20e%20Sociedade%20%281965%29.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.

_____. *A personagem do romance*. In: _____, GOMES, Paulo Emílio Sales., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. Teoria e métodos no estudo das práticas cotidianas. In M. I. Szmrecsanyi (Org.), *Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano*. (pp. 3-17). São Paulo: FAU/USP.

CRISTÓVÃO, Fernando. *A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito* (A Divina Comédia do Sertão). **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 20, p. 42–53, 1994
Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/26899>. Acesso em: 12 jul. 2023.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica; vários autores; Fotos: Flávio de Barros. São Paulo: Ubu Editora, Edições Sesc São Paulo, 2016.

DALCASTAGNÈ, R. (2011). *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (20), 33–77. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8925>. Acesso em: 20 de fev. 2025.

FONSECA, Aleilton. *O pêndulo de Euclides*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Edição: 42. ed. Publicação: Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Microfísica do poder*. 23. ed. São Paulo: Graal, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no ‘Grande Sertão: veredas’*. São Paulo, Perspectiva. 1972.

_____. Cartas de Euclides no ano da guerra. In: ABDALA Jr., B. & ALEXANDRE, Isabel. (orgs.) *Canudos, palavra de Deus, sonho da Terra*. São Paulo: Editora SENAC, Boitempo, 1997, p. 115. 1972.

_____. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais (4ª expedição)*. Recife: Cepe, 2019.

_____. *O correspondente de guerra Euclides da Cunha*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. *Remendando 1897*. In: *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,

1998.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. *Troia de taipa: Canudos e os irracionais*. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1970: programa, mito, e realidade*, tradução Maria Célia Paoli e Ana Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1990.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LAFER, Celso. *O significado de república*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.º 4, Vol. 2, pp. 225-231, 1989. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013.

LÖWY, Michael. *Posfácio*. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3.^a edição. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.

MARQUES JUNIOR, Milton. *Edições anotadas (Parte II)*. Carlos Romero, 12 maio 2022. Disponível em: <https://www.carlosromero.com.br/2022/05/edicoes-anotadas-parte-ii.html>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber; DORNELLES, Juliano (Dir.). *Bacurau*. Produção: Emilie Lesclaux; Saïd Ben Saïd; Michel Merkt. Brasil; França: SBS Productions; Globo Filmes; Videofilmes, 2019. 1 vídeo (132 min), son., color

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *A Educação pela Pedra*. In: Poesia Completa e Prosa. Antonio Carlos Secchin. (org.) 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007.

_____. *Poesia Crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Koury. In Projeto história. Revista do Programa de estudos de pós-graduados-graduados em história e do Departamento de história da PUC- SP. São Paulo: Educ, 1981. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/entre-memoria-e-historia-a-problemativa-dos-lugares-pierre-nora-pdf-free.html>. Acesso em: 10 jan. 22

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985 Khoury. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

PATRICK, Elder. *O sertão nordestino como um monopólio de sentido*. Revista Observatório Itaú Cultural, v. 25, pp. 67-87, 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O mundo como texto: leituras da história e da literatura*. **Revista História da Educação**, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 31–45, 2012. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220>. Acesso em: 2 out. 2024

PIMENTEL, Leandro. *O inventário como tática*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, v. 25 n. 25, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49822>. Acesso em: 13 Jun. 2021

POLLACK, Michel *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989) Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 13 Jun. 2021

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais* (Anos 50, 60, 70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009. p.72

RIBEIRO, Agostinho. *Novas estruturas / novos museus*. In: *Cadernos de Sociomuseologia: Sobre o conceito de museologia social*. Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. ISMAG. ULHT. vol. 01. n. 1. 1993. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/468>. Acesso em: 15 jun. 2020.

RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. *Patrimônio/patrimônio: comunidade, língua e pós-memória*. In: DOMINGUES, Ivan; VECCHI, Roberto. (Orgs.). *Léxico conceitual Brasil-Europa: memória cultural e patrimônio*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/79958> . Acesso em: 08 jun. 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

ROULLIÉ, André. *A fotografia - entre documento e arte contemporânea. Trad.: Constancia Egrejas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2009.*

RUBIN, Nani. Evandro Teixeira, uma crônica do Brasil moderno. *Por dentro do acervo*. Instituto Moreira Salles – IMS, 4 set. 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervo/evandro-teixeira-uma-cronica-do-brasil-moderno-por-nani-rubin/>. Acesso em: 16 jul. 2024

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 8, julho de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12157/8812> Acesso em 20 Jan 2023

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952. Apud. SOUZA, José Inácio de Melo. Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema. São Paulo: Linear B, 2005, pp. 102- 3.

SANTOS, Nivalter Aires dos. *Elementos para crítica à tese de invenção do nordeste*. *REVES - Revista Relações Sociais*, 2(3), 2019.

SENA, Custódia Selma. *Uma narrativa mítica do sertão*. *Revista de Antropología*, núm. 17, julio-diciembre, 2010 Universidad Nacional de Misiones Misiones, Argentina. Disponível em: https://www.ava.unam.edu.ar/images/17/pdf/ava17_sena.pdf Acesso em 20 Jan 2024.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVEIRA, Eliane Caffé (Dir.). *Narradores de Javé*. Produção: Vânia Catani. Brasil: Aurora Filmes; Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. 1 vídeo (100 min), son., color

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUASSUNA, Ariano. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2007.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução: Iraci D. Poleti e Regina Salgado Camos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. 2ed. Rio de Janeiro: Textual, 1997.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Quebra Cabeça do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Galpão de Ideias Leonel Brizola, 2018.

_____. *Capitalismo popular e privatização do imaginário*. In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 maio 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02059814.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

_____. Glauber Rocha: Pátria Livre. São Paulo: Senac, 2001.

VEIGA, José J. *A casca da serpente*. 7ªed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*. História, Ciências, Saúde: Manguinhos, v. 5, p. 133-147, 1998. Disponível em < <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000400008> > Acesso em: 12 jul. 2023.

VICENTINI, Albertina. *O sertão e a literatura*. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/1778>. Acesso em: 4 fev. 2025.

_____. *Regionalismo literário e sentidos do sertão*. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 10, n. 2, 2008. DOI:10.5216/sec.v10i2.3140. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/3140>. Acesso em: 30 jan. 2024.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/alegorias-do-subdesenvolvimento-ismail-xavier-pdf-free.html>>. Acesso em: 10 jun 2020

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. *Perú indígena*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em <<https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>> Acesso em 12 Jan 25

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto – 2ª Edição. São Paulo: USP, 1994.