



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES- CFP  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS- UACS  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**MARIA JÚLIA SANTOS DA COSTA**

**ENTRE O INÍCIO E O IMENSURÁVEL: UMA ANÁLISE DE NORDESTE A  
PARTIR DO OLHAR HUMANO E LENTES FOTOGRÁFICAS**

**CAJAZEIRAS-PB  
2023**

**MARIA JÚLIA SANTOS DA COSTA**

**ENTRE O INÍCIO E O IMENSURÁVEL: UMA ANÁLISE DE NORDESTE A  
PARTIR DO OLHAR HUMANO E LENTES FOTOGRÁFICAS**

Monografia apresentada à disciplina de Trabalho de Conclusão (TCC), do Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

**Orientador:** Prof. Dr. Israel Soares de Sousa

**CAJAZEIRAS-PB  
2023**

C837e Costa, Maria Júlia Santos da.  
Entre o início e o imensurável: uma análise de nordeste a partir do  
olhar humano e lentes fotográficas / Maria Júlia Santos da Costa. -  
Cajazeiras, 2023.  
62f.  
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Israel Soares de Sousa.  
Monografia (Licenciatura em História) - UFCG/CFP, 2023.

1. Fotografia. 2. Nordeste. 3. Brasil. 4. História. 5. Fotógrafos. I.  
Sousa, Israel Soares de. II. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 778.35(813.3)

**MARIA JÚLIA SANTOS DA COSTA**

**ENTRE O INÍCIO E O IMENSURÁVEL: O NORDESTE A PARTIR DO OLHAR  
HUMANO E LENTES FOTOGRÁFICAS**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção do título de Licenciado em História.

**Orientador:** Prof. Dr. Israel Soares de Sousa

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_ Nota: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Israel Soares de Sousa (Orientador)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mariana Moreira Neto

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Lunara da Silva Morais

**2023**

## RESUMO

O que a câmera fotográfica e o Nordeste têm em comum, desde suas invenções, respectivamente, percorre as relevâncias e ressalvas frente ao que atualmente dispomos entre imagens e discursos com relação ao campo iconográfico e essa região específica brasileira. Assim, este trabalho tem por objetivo compreender a existência de estereótipos e como estes influenciam diretamente na visão que temos de país e conseqüentemente da região nordestina, vista como desfavorecida e negligenciada, bem como espaço de memória e identificação. Para isso, buscamos estabelecer um diálogo entre a história e a fotografia, desenvolvendo uma análise mais aprofundada e sensível de ambas, que se estende às percepções da semiótica desenvolvida pelos olhos dos fotógrafos brasileiros Araquém Alcântara e Tiago Santana dentro de suas obras selecionadas. Para respaldar teoricamente o trabalho, recorreremos à Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Maria Ciavatta e Ana Maria Mauad.

**Palavras – Chave:** Nordeste; História; Fotografia; Fotógrafos; Araquém Alcântara; Tiago Santana

## RESUMEN

Lo que tienen en común la cámara fotográfica y el Nordeste, desde sus invenciones, respectivamente, pasa por la pertinencia y las salvedades frente a lo que actualmente tenemos entre imágenes y discursos en relación al campo iconográfico y a esta región brasileña específica. Por lo tanto, este trabajo tiene como objetivo comprender la existencia de estereotipos y cómo estos influyen directamente en la visión que tenemos del país y, en consecuencia, de la región nordestina, vista como desfavorecida y abandonada, así como un espacio de memoria e identificación. Para ello, buscamos establecer un diálogo entre la historia y la fotografía, desarrollando un análisis más profundo y sensible de ambas, que se extiende a las percepciones de la semiótica desarrolladas a través de los ojos de los fotógrafos brasileños Araquém Alcântara y Tiago Santana y sus obras seleccionadas. Para sustentar teóricamente el trabajo, recurrimos a Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Maria Ciavatta Y Ana Maria Mauad.

**Palabras llave:** Nordeste; Historia; Fotografía; Fotógrafos; Araquém Alcântara; Tiago Santana

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>08</b>
<b>2. CAPÍTULO I - HISTÓRIA E IMAGEM: A FOTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE DE FONTE</b>	<b>11</b>
<b>3. CAPÍTULO II - NORDESTE: O EXISTIR PARA ALÉM DE ONDE A VISTA ALCANÇA</b>	<b>26</b>
<b>4. CAPÍTULO III - UMA SEMIÓTICA DO NORDESTE ATRAVÉS DAS LENTES FOTOGRAFICAS</b>	<b>36</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>58</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>60</b>

## INTRODUÇÃO

A apresentação deste trabalho não poderia ser iniciada sem que percorresse as vivências pessoais que passei até aqui, seguida pelos interesses iniciais em relação à temática proposta, bem como sua divisão e desenvolvimento.

Filha de pai paraibano e mãe baiana, nasci e cresci na capital do estado de São Paulo, onde meus pais se conheceram, se apaixonaram e constituíram - com dificuldades - a família à qual faço parte. Meus pais, assim como muitos outros nordestinos, saíram de suas cidades e estados de origem com o objetivo que muitos almejavam: a busca por uma vida melhor e mais confortável, longe das incertezas e dos obstáculos que dificultavam o sonhar mais alto.

Apesar das lembranças partilhadas, morar na região Nordeste nunca fora uma possibilidade real para mim, até ingressar na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) no ano de 2015, fazendo o caminho inverso dos meus pais, e sozinha, aprendendo a trilhar o meu próprio caminho em outro lugar, ao lado de outras pessoas, com o único objetivo de me formar. Quando tomamos consciência do que somos e de onde viemos, o ingresso e a permanência na universidade pública é, de longe, um ato de resistência e enquadra-se como a única opção de mudança de uma realidade marginalizada.

Ao longo da trajetória acadêmica, tive a oportunidade de adentrar diversos âmbitos que despertaram meu interesse, todavia, estar e vivenciar o Nordeste ao pé da letra fizera com que um desejo distinto ganhasse força, pois o que me trouxe até aqui também fez com que sentisse na pele a falta de interesse de conhecer um Nordeste para além da seca por parte de pessoas próximas do meu estado de origem e de ser recepcionada com comentários que reforçavam a exaltação do Sudeste brasileiro em contraposição a inferioridade do Nordeste vindas daqueles que daqui fazem parte.

A fotografia configura-se como memória afetiva, onde desde pequena adentrei o meio por influência da minha mãe. Álbuns caseiros, revelações fotográficas e negativos de câmeras manuais permanecem intactos, guardados com carinho e cuidado por ela, e na memória, a certeza e os comentários bem humorados de que caso a nossa casa pegasse fogo hoje, as únicas coisas que minha mãe salvaria seriam os documentos e as fotografias.

A História nos apresenta e nos possibilita infinitos caminhos quanto à pesquisa, todavia, nunca imaginei que poderia fundir esses dois interesses e os tornar em algo que, primeiramente,

fosse palpável, e que ao mesmo tempo se manifestaria como uma extensão do meu olhar sobre o mundo.

Como possibilidade de fonte dentro da historiografia, o campo iconográfico, assim como diversos outros meios, fora tardiamente reconhecido como uma opção passível de entendimento e princípios que pudesse de fato ser legitimada e validada dentro da história. Fazendo uma trajetória distinta, mas não contrária dos positivistas, a Escola dos Annales surge ao horizonte com a ampliação das possibilidades de análises históricas, contribuindo para que não mais houvesse limitações frente aos estudos dessa área.

Assim, o primeiro capítulo dessa monografia perpassa as aproximações e distanciamentos entre a historiografia e a fotografia, e busca dessa última citada, agora, como fonte histórica, seu manuseio como ferramenta para o desenvolvimento dentro da pesquisa a qual ganha traços e aprofundamento no decorrer dos outros dois capítulos que se seguem.

A história como a conhecemos atualmente, passou por processos dentro dela mesma minuciosos para que pudesse ser como a compreendemos hoje, ao mesmo passo em que a fotografia ganhou visibilidade agora não mais como um simples maquinário de registro, mas como um possível mecanismo que pudesse fazer com que entendêssemos uma determinada sociedade desde sua constituição. Longe de ser o registro do todo, é o fragmento capturado pelos olhos atentos do fotógrafo-autor, cheio de intencionalidade e técnicas até que chegue ao público que a observa, ganhando outros significados ao primeiro contato com outros sujeitos, também inseridos em um meio, em uma história, uma sociedade, com uma bagagem extensa de vivências e simbolismo.

A região Nordeste do Brasil, compreende um espaço com nove estados, sendo a segunda maior região do país em população, perdendo apenas para o Sudeste brasileiro. Denominada como polígono das secas, onde a irregularidade de chuvas e as temperaturas relativamente elevadas, são características climáticas que explicam a paisagem semiárida. Longe de ser apenas isso, o território nordestino, regado de caricaturas que a definem de forma limitada suas definições, carrega consigo até os dias atuais o peso de ser aquilo que se é, mas o silenciamento daquilo que se amplia, refém do que está posto.

O segundo capítulo dessa pesquisa busca compreender de onde surgem esses estereótipos cristalizados que tanto definem essa localidade, sem deixar de lado a sua importância frente a história do Brasil desde a consolidação da colonização em território nacional até os dias de hoje. Para isso, passamos pela seca como símbolo maior que acaba por

definir o Nordeste, as migrações de nordestinos para o Sudeste do país, além da memória e a saudade como mecanismo de identificação e de pertencimento.

Refletindo sobre todas as questões citadas anteriormente, pareceu vago tratar sobre esses pontos sem que de fato se tornasse algo mais do mesmo, desse modo, chegamos aos nomes dos fotógrafos Araquém Alcântara e Tiago Santana e as obras “Sertão Sem Fim” e “Céu de Luíz: 100 anos de Gonzaga”, respectivamente, onde em um acervo com mais de cem fotografias, foram selecionadas dez para fazer parte desse trabalho.

O terceiro capítulo descortina uma análise sensível e pessoal sobre as imagens em preto e branco que tivemos contato. O olhar dos fotógrafos, seus recortes e as temáticas trazidas pelos mesmos, bem como os diálogos desenvolvidos com teóricos que tratam sobre migração, semiárido, abandono, religiosidade, a figura do vaqueiro, a morte, entre outros, torna o trabalho palpável e passível de outras linhas de investigação, apenas como um fio condutor para um debate infindável de possibilidades.

## 1. HISTÓRIA E IMAGEM: A FOTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE DE FONTE

Li certa vez que era necessário que agradecêssemos à Escola dos *Annales* pela iniciativa de democratização do acesso e escrita da história. E tanto digo no sentido do que para nós, historiadores ou almejantes à – me enquadro nesse último – nos fora proporcionado, como novas problemáticas, enfoques, metodologias e fontes. Não por superar a história factual, mas por elencar um leque de outras possibilidades, nos introduzindo ao campo de alternativas antes desconhecidas ou invalidadas, nos afastando da porta do oficial e escrito, para nos aproximar de diversas outras portas com ares de frescor, como a história oral, das sensibilidades, a micro-história e ao uso da imagem nas pesquisas históricas, sem esconder a minha real preferência pela última citada.

Sabemos que, na historiografia, as perspectivas de concepção e importância de documentos mudou ao longo dos séculos. Se até certo momento se pensava em um testemunho escrito e oficial, isso se altera e ganha novos traços no início do século XX. A História já não podia ser mais vista como aquela que se debruça sobre os considerados grandes homens e grandes fatos em escalas calculadas e hierárquicas, mas que agora se revela como algo muito maior e mais amplo, ao mesmo tempo fragmentada, refletindo muito mais sobre questões periódicas, destacando e valorizando a relação estabelecida para como o mesmo e não mais aquilo que diz, se é que isso ocorre.

Assim, esse capítulo tem a intenção de discutir questões conceituais e metodológicas da historiografia, bem como o uso da imagem, especificamente da fotografia, como fonte histórica e possibilidade de construção de narrativas históricas e representações de espaços e tempos pelos historiadores. Partimos da ideia de que “a fotografia, diferente do cinema, paralisa, detém uma fração mínima do continuum do tempo e altera a percepção do movimento no ato de sua produção.” (Oliveira Júnior, 1994).

Esse processo de transformação no entendimento acerca das possibilidades de fontes históricas se dá em detrimento da transformação do próprio entendimento do conceito da ciência histórica. A concepção de História enquanto ciência do passado, enquanto testemunho ocular neutro dos acontecimentos foi, gradativamente, sendo repensado. A história foi ganhando contornos para além do que propõe Roskill, que considera a função do historiador “como não mais que reunir e registrar os acontecimentos de um período com precisão escrupulosa e imparcialidade”.

É importante pensar que as concepções de história que temos hoje, são frutos de processos históricos e da visão de sociedade que construímos. O que talvez seja óbvio para historiadores, hoje, talvez tenha sido absurdo no passado. Conforme nos aponta Carr (1996): “Quando tentemos responder à pergunta “Que é história?” nossa resposta, consciente ou inconscientemente reflete nossa própria posição no tempo, e faz parte da nossa resposta a uma pergunta mais ampla: que visão nós temos da sociedade em que vivemos?” (s/p). Assim, em uma sociedade da informação e comunicação, na qual os registros e acessos a arquivos audiovisuais está à disposição de todos, não caberia aos historiadores ignorá-los e continuar tendo como aporte apenas os registros escritos oficiais. Nesse sentido, a concepção de história de hoje nos possibilita uma escrita a partir da interpretação de fotografias, o que é nossa proposta de trabalho. Mais do que apenas mostrar como a História realmente se passou, é nossa função interpretá-la e reescrevê-la.

Essa busca da neutralidade e da definição da História enquanto narrativa isenta é defendida pelo movimento positivista que, no afã de conferir às ciências sociais o *status* clássico de ciência, estruturam um arcabouço teórico e metodológico que isentou os historiadores de imprimirem suas concepções ao fazer historiográfico. O fato existiria por si só e não poderia ser questionado. De acordo com Carr (1996):

Os positivistas, ansiosos por sustentar sua afirmação da história como uma ciência, contribuíram com o peso de sua influência para este culto dos fatos. Primeiro verifique os fatos, diziam os positivistas, depois tire suas conclusões. Na Grã-Bretanha, esta visão da história se adequava perfeitamente à tradição empirista que era a corrente dominante na filosofia britânica de Locke a Bertrand Russel. A teoria empírica do conhecimento pressupõe uma separação completa entre sujeito e objeto. Fatos, como impressões sensoriais, impõem-se, de fora, ao observador e são independentes de sua consciência. (s/p).

Para os positivistas, nada além do oficial pode ser considerado história. Nesse sentido, a única fonte possível é o que escreve e registra o estado, que no caso, é o suposto fato como uma descrição da verdade e, nesse sentido, a história é entendida como uma ciência do passado. Porém, somos caros com o que nos aponta Bloch (2001), de que a história é a ciência dos homens no tempo e, por isso, requer que entendamos transformações e permanências em um trabalho analítico e crítico para além das narrativas. De acordo com o autor:

“Ciência dos homens”, dissemos. É ainda vago demais. É preciso acrescentar: “dos homens, no tempo”. O historiador não apenas pensa “humano”. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração. Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. Entretanto, para muitas dentre elas, que, por

convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele representa apenas uma medida. Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade.

A partir do que nos aponta Bloch, poderíamos nos questionar: como em uma fotografia perceberíamos transformações, se ela representa um instante específico de um quadro maior? Podemos argumentar que a interpretação de fotografias não se resume a descrever o que “naturalmente” está posto na imagem, mas compreender os enunciados que constroem a cena, pois o entendimento da fotografia não se resume aquele instante, mas ao que o antecede e o que vem depois. A fotografia está em movimento.

Para discutirmos a possibilidade do uso das fotografias como fonte histórica, podemos compreender o movimento historiográfico que, posteriormente, foi de encontro ao positivismo e buscou ampliar o próprio conceito de história e, conseqüentemente, do leque de fontes para investigação por parte dos historiadores: a Escola dos Annales. Esse movimento, se assim podemos dizer, foi e continua sendo um dos mais duradouros e concretos que impactaram diretamente no pensar da historiografia ocidental, trazendo consigo contribuições para além dos limites elaborados até o momento da sua validação.

Muito embora apareça como o contraponto entre a “Nova História” e a “Velha História”, esta corrente veio com o intuito de buscar um diálogo mais aprofundado daquilo que nunca chegou a ser colocado em um lugar de possibilidade, sem que haja de fato um processo de negação ou oposição do que já está posto. Assim, foi o período de ampliação do que se poderia considerar como fontes para chegar ao objetivo final, que nada mais era que apresentar métodos que contribuíssem para o conhecimento do passado. É importante entender que, para além de uma nova concepção do Homem, mais integral, a escola dos Annales radicalizou também a concepção de fonte histórica. De acordo com Henri-Irénée Marrou, assim define o movimento:

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco, a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo gênero (1978, p. 62).

É com os Annales que a historiografia começa a experimentar novas possibilidades de pensar a história e isso só é possível com a ampliação do conceito de fontes. Conforme nos aponta Navarrete (2008):

Percebe-se aqui, que o movimento iniciado por Marc Bloch e Lucien Febvre ampliou, de modo quase que absoluto, a noção de fonte, a qual passou a abarcar potencialmente qualquer coisa que pudesse “dizer” algo sobre o passado. Desde então, os historiadores têm se apropriado de materiais que até aquele momento nunca haviam sido utilizados: o folclore, a literatura, a poesia, a iconografia, processos judiciais e muitos outros, entraram no rol de fontes legítimas da historiografia. E como a História é filha do presente, a incorporação de novas fontes sempre se fez segundo as necessidades e questões de cada momento histórico. (NAVARRETE, 2008, s/p)

Quando refletimos sobre a história positivista e narrativa, que tem seus méritos e que por muito tempo permaneceu em destaque absoluto, é importante salientar que a sua importância não deve ser questionada, mas sim o uso dela como sendo a única possibilidade no ofício do historiador. Diante de tantas formas e opções de se pensar e fazer história na atualidade, nos gera certo incômodo quando nos deparamos com interpretações de questões conjunturais e estruturais, ou mesmo locais, que se prendam a esse modelo historiográfico, como única possibilidade. É nesse sentido, que refletimos nosso objeto de investigação, essa abertura no conceito de história e, conseqüentemente, nas possibilidades de fontes histórica nos aproxima de uma possibilidade diferenciada de entender uma visão do Nordeste, a partir de fotografias de artistas que o registraram. Partimos do pressuposto de que “apreender a imagem como um lugar de memória é uma lição indispensável à sua análise histórica. Essa constatação é, antes de tudo, historiograficamente contemporânea”. (TESSARI, 2012, s/p).

O campo iconográfico nada mais é do que uma interpretação subjetiva daquilo que é e do que não é de determinado fenômeno. Ele chega ao Ocidente com o intuito de inovar, de modernizar, mas é espaço de dualidade quando se entra no campo da pesquisa, pois, por mais que busquemos respostas concretas sobre determinado assunto, encontramos aparências daquilo que talvez não se espere, por mais que seus elementos por completo já estejam dados, a partir dos sentidos primários que o ser humano está envolto quando se debruça sob o âmbito imagético.

Segundo Sônego, (2010, p. 114),

Assim, se a fotografia foi e ainda é utilizada como janela para o passado, fornecendo dados que os documentos textuais não registraram, por outro lado a compreensão da fotografia como uma forma de representação abriu inúmeras possibilidades de análise de problemas históricos associados à construção da imagem.

É possível questionar se as lacunas e silêncios deixados através dos registros imagéticos deveriam ser levados em consideração nas diversas interpretações, já que por mais que sejam utilizadas formas distintas de manipulação dela por quem a usa como fonte, ou seja, os pesquisadores, ainda parece imprescindível que haja uma base de respaldo para aprofundar-se sobre o que a imagem diz além dela mesma, desvendando o que ainda permanece oculto.

A fotografia é parte da cultura contemporânea, uma vez que a popularização de aparelhos celulares que permitem o registro digital de imagens de maneira cada vez mais nítida e capacidade ampliada de armazenamento, com custo mais baixo, ao contrário da tecnologia das máquinas analógicas, que eram muito caras e se constituíam em um bem restrito. Sobre a invenção da fotografia, podemos afirmar que ela é uma construção coletiva, proveniente de diversas invenções, em diferentes tempos e espaços da humanidade. De acordo com Tessari (2012):

Difícilmente poderia falar-se em um nome como o único inventor da técnica de capturar imagens a partir da luz (princípio básico da fotografia, ou “a escrita da luz” – gregos phos (luz) + graphein (escrita). Apesar disso, é Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) quem leva costumeiramente o título de “pai” da fotografia, tendo sido a sua invenção, o daguerreótipo, anunciada para o mundo pela Academia de Artes e Ciências da França no ano de 1839. (TESSARI, 2012, s/p).

A imagem presente nas fotografias carrega consigo um simbolismo do passado, onde supostamente houve uma seleção para que recortes dessa imagem chegassem aos olhos do futuro, partindo da ideia de que se ela informa, conseqüentemente determina ou influencia uma visão de sociedade. Associada ao realismo, como se fosse a comprovação do real, a fotografia alimenta a ideia de veracidade de uma prova que seria incontestável. As fotografias são usadas amplamente na sociedade como forma de comprovar o real, por isso, a ideia de representação de verdade, segundo Maud (1996):

Desde a entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, a fotografia foi utilizada como prova infalsificável. No plano do controle social a imagem fotográfica foi associada à identificação, passando a figurar, desde o início do século XX, em identidades, passaportes e os mais diferentes tipos de carteiras de reconhecimento social. No âmbito privado, através do retrato de família, a fotografia também serviu de prova. O atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada através de objetos, poses e olhares. (MAUD, 1996, p. 03).

Todavia, é inegável afirmar que o que fora capturado e assim eternizado é apenas um fragmento do todo, interferindo diretamente no sentido e no contexto abordado. Trabalhar com fotografias na história é estar a todo tempo flertando com o subjetivo, por mais que, aparentemente, a obra fale por si. Ou fale por nós, afinal, quando nos referimos às artes, elas necessitam, na maioria das vezes, de estar em contato direto com superfícies que carregam consigo barragens, para que de fato percam e ganhem novos significados. Ainda de acordo com Mauad (1996):

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica. (MAUD, 1996, p. 03).

Pensemos, por exemplo, em fotografias familiares, tão comuns na maioria das sociedades. Relembro da minha avó, que sempre gostou de álbuns de fotografia. Em seu acervo caseiro, encontramos pais, mães, tios e tias, netos, amigos distantes e amigos que já não se tem mais contato. Ainda assim, para uma pessoa que não vivera esse espaço em retrato, são apenas pessoas. Pessoas novas, velhas, de aparência agradável ou não, mas apenas pessoas. Para a minha avó, entretanto, há cheiro, sensação, lembrança, afeto e saudade, conforme nos aponta Mauad (1996):

Também faz parte da nossa prática de vida fotografar nossos filhos, nossos momentos importantes e os não tão significativos. Um elenco de temas que vai desde os rituais de passagem até os fragmentos do dia-a-dia no crescimento das crianças. Apreciamos fotografias, as colecionamos, organizamos álbuns fotográficos, onde narrativas engendram memórias. Em ambos os casos é a marca da existência das pessoas conhecidas e dos fatos ocorridos, que salta aos olhos e nos faz indicar na foto recém-chegada da revelação: “Olha só como ele cresceu!”. (MAUD, 1996, p. 05).

Nesse caso, visualizar a fotografia é se transportar para o momento já vivido e vivenciá-lo mais uma vez, todavia, é a ressignificação daquilo que talvez já não faça mais parte do que agora existe, e a reafirmação de tantas outras, sem estar apático quanto ao todo, a fotografia faz-se memória palpável.

Porém, é preciso pensar também no processo de manipulação que as fotografias podem receber para parecer expressar uma determinada realidade pretendida, mas que não está posta. O uso de imagens fotográficas na história para dar veracidade a determinadas ideias tem sido

constante e se valem de um processo de preparação que antecede o registro da imagem. Nesse sentido, pensar a preparação do espaço com inserção de símbolos, ensaiar o momento a ser registrado ou mesmo manipular a imagem para que fique atraente aos olhos são estratégias de construção de determinadas “verdades” da história. Nessa perspectiva, Pinheiro (2011), nos aponta alguns exemplos, ao tratar do surgimento da expressão “pobreza fotográfica”:

Vivia-se no apogeu da fotografia de imprensa, numa altura em que sobretudo em relação à Guerra do Vietname a fotografia estava a ter alguma influência real no curso dos acontecimentos. Também foi uma altura em que o optimismo do pós-guerra terminava e se fazia a crítica de algumas das imagens que o marcaram: O “Baiser de L’Hotel de Ville” de Doisneau seria um instantâneo ou uma encenação? O erguer da bandeira em Iwojima teria sido reencenado por Rosenthal? Isto para não falar nas bandeiras soviéticas nos telhados de Berlim. A imagem fotográfica estava no auge do seu impacto no público em geral, mas perdia credibilidade junto de meios intelectuais, nasce a expressão “pobreza da imagem fotográfica”. (PINHEIRO, 2011, p. 109).

Para além disso, o campo iconográfico não carrega consigo apenas uma carga emocional, mas um carácter técnico que acompanha o fotógrafo para onde o mesmo for, o que podemos denominar como olhar fotográfico. Se pensarmos que cada fotográfico carrega o seu próprio olhar, a partir do seu contexto pessoal, recorte escolhido, estilo imposto, além de ângulo, posicionamento e texturização, isso faz com que a imagem não seja apenas uma mera fotografia, mas imprima em si o estilo do fotógrafo ou daquilo que ele pretende expor. De acordo com Machado (1984):

Como arte, como documento ou fonte histórica, a fotografia é sempre produto do encontro entre o olhar humano e o aparato técnico. Em termos óticos, o aparato dirigido pelo olhar, carregado da subjetividade do fotógrafo, trabalha o espaço conforme a perspectiva e a renascentista que tem por base a geometria euclidiana, obtendo uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis objetivas do espaço.” (MACHADO, 1984, p.63).

Apesar de vermos a fotografia como espaço de signos e singularidades, ela é mais do que alusão e resultado. Para além disso, ela se comunica, tem referências históricas e contém estética, e quem é responsável e protagonista desse dinamismo é o fotógrafo enquanto sujeito histórico-social, tornando a imagem uma representação complexa daquilo que considera o real, carregando consigo questões culturais e ideológicas presentes no seu próprio autor. Quando pensamos a mesma como objeto de estudo, é necessário que possamos analisar e interpretá-la para além do que já está posto. Por trás de cada resultado e resolução, há uma intencionalidade.

O autor de uma fotografia sempre buscará o melhor ângulo, mas dará vida para aquilo que considera importante ou representativo a partir da sua visão e interpretação do que se entende ser válido. Podemos utilizar o mesmo cenário para diversos fotógrafos, apesar disso, cada um selecionará o que mais desperta o seu sentido e ocultará o que não tem lógica, tudo conectado à harmonia, simetria e proporção.

O enquadramento não é regra e as reinterpretações acontecem a partir do momento em que o produto chega a outras pessoas, leigas ou entendidas da área. Quando se projeta algo, não se leva apenas em consideração sua formulação, mas a consciência e trajetória de valores que são conquistados com o tempo e a partir de vivências pessoais, ligadas direta ou indiretamente ao autor. Tendo uma característica analítica, a fotografia também atua como fonte informativa, criando assim referências acerca de um determinado local, indivíduo ou situação, porém, recria a realidade ou aquilo que se enxerga como tal.

É válido partir do advento de que o estado de legitimidade da fotografia é recente, mais precisamente a partir da metade do século XIX em meio ao novo modelo de sociedade que emergia na Europa. E não falamos aqui, claro, de uma sociedade qualquer, já que tratamos de um período no qual as pessoas estavam sendo bombardeadas diariamente pelo discurso da mudança, de tudo que é novo e que vinha não para descaracterizar o que estava posto, mas por criar rupturas com o que se acreditava não fazer mais parte do considerado novo.

Com o crescente processo de industrialização, a exemplos de países como Inglaterra e França, nascem no horizonte novas formas de entender o mundo, do pensar e de agir perante os desafios que surgem. É a urgência de uma sociedade extasiada pelo que é visto como inovador, próspero e acima disso, industrial, afastando-se do considerado antiquado e do rudimentar. Em contrapartida, é também o período da profunda crise da verdade, da perda da credibilidade no que é visto como absoluto e único.

Nesse novo contexto, a projeção da modernidade ganhava cada vez mais espaço nas teorias e no interior da sociedade em movimento. Desse modo, se fazia necessário que houvesse a superação de seus limites e um esforço ininterrupto de enterrar de vez um passado que ainda não havia se despedido por completo.

A fotografia, assim, molda-se como uma das diversas ferramentas essenciais para adentrar essa nova realidade vigente na sociedade europeia. É vista como um dos mais adequados elementos para registrar, literalmente, o momento vivido, pois, existia a necessidade de mostrar ao mundo essa transição. A “Era do Maquinismo” traz a projeção da modernidade em imagem, a produção da fotografia abrangendo um novo conceito, assim como fora a pintura

por muitos séculos, e não perdendo a sua importância durante esse período, mas sendo ressignificada, juntamente com a iconografia. No Brasil, essa possibilidade da fotografia associada aos ideais de modernidade surgiu no início do século XX, conforme nos aponta Tessari (2012):

O padrão de visualidade, para esse caso, está diretamente ligado ao ideal de modernidade, aspecto perseguido pela cultura da primeira metade do século passado, que marca também a urbanização e a industrialização do nosso país. A cultura de uma sociedade, em outras palavras, fica expressa nas imagens que essa produz de si (são suas representações sociais).

Muito embora tenha trazido toda uma carga de simbolismo dessas transformações sociais, a fotografia por muito tempo fora negligenciada no campo cultural nesse mesmo período. Tardamente inserida no campo artístico, sua utilidade foi colocada à prova muitas vezes, um prato cheio para os antimodernos, que a viam em destaque como a descaracterização da essência do homem e da representatividade do todo. A exemplo disso, Takami (2006), nos aponta que:

A negação do estatuto artístico à fotografia originou experiências como a do artista Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), que criou uma fotografia alegórica em 1857, “Os dois caminhos da vida”, com a utilização de pelo menos 30 negativos. O autor queria que sua obra, bastante elaborada, pudesse ser julgada segundo os mesmos critérios aplicáveis à pintura até então. (TAKAMI, 2006, p. 538).

Por si só a fotografia se enquadra como um registro do passado, e com ele, carrega consigo uma gama de informações para além do assunto principal, do fotógrafo-autor e suas diferentes técnicas utilizadas até chegar ao resultado. Assim, o seu objeto é caracterizado como a constituição de uma fonte histórica, a partir daquilo que é palpável e do que gera a sua resolução como produto concreto e ativo, trazendo à tona sua historicidade, refletindo acerca de sua trajetória percorrida até a sua real existência. Dessa forma, podemos destacar a sua intencionalidade, o seu registro e a sua repercussão, sem tirar a importância conjunta e individual de cada uma nesse processo.

Quando falamos sobre intencionalidade, deve-se levar em consideração o princípio de que nenhuma imagem é produzida a partir do nada. Seu autor, o fotógrafo, que tomei a liberdade de fazer a junção dos dois termos, apresenta antes de tudo a sua bagagem, seja ela social, cultural, experimental e vivenciada, bem como a sua técnica, amadora ou profissional, para só então chegarmos ao seu produto.

Torna-se indispensável debruçar-se sobre como o indivíduo enxerga o todo. A lente é, antes de tudo, a extensão do olhar do fotógrafo-autor sob o mundo ao seu redor, mesmo que apresente apenas uma pequena parte deste, o que não anula sua magnitude. Ademais, pensemos acerca também das referências e inspirações que circundam a intencionalidade. É sempre pensado no ângulo mais favorável, no espaço, na luz, nas cores ou a falta delas e até mesmo na presença ou ausência proposital de um determinado elemento quando se faz um registro. Nada disso é feito sem que haja um planejamento prévio para chegar no ato que acarreta o propósito final.

O registro está totalmente interligado com a intencionalidade, e digo isso pois uma é inteiramente dependente da outra. Sem a intencionalidade, não há registro. Desse modo, o registro nada mais é do que a consequência do planejamento prévio vindo a partir da intencionalidade, ou seja, é a materialização dela, partindo da sua concretização. Todavia, para além disso, é onde o fotógrafo-autor apresenta suas técnicas fotográficas.

A escolha da câmera, seja ela digital ou analógica, da lente, com maior eficácia para captura em movimento ou não, do enquadramento projetado, a utilização de edição ou ausência desta, além de outros elementos, faz parte do registro, e isso depende totalmente de quem está como operador nesse processo. Isso também abre caminhos para que o fotógrafo crie seu próprio estilo, ou deixe sua marca, com a utilização de elementos que se repetem, de forma sutil ou marcante para a imagem que se produz.

Sem que deixemos sua importância de lado, a repercussão é o resultado da intencionalidade e do registro, sendo o ponto que evidencia o produto pensando e executado, agora, podendo ser analisados a partir de olhares exteriores. É o momento que a fotografia deixa de pertencer ao fotógrafo-autor e é ressignificada em decorrência da sua apresentação para o público em sua real exposição. Nos dias atuais, com o avanço e as facilidades tecnológicas, o registro pode moldar-se às variáveis plataformas, desde exposições em museus ou centros culturais, até mesmo sendo exposto via redes sociais, facilitando e democratizando o seu acesso, antes não alcançável em décadas anteriores.

Quanto à exposição da fotografia, entende-se que a mesma pode ser interpretada de forma livre e/ou intencional. Quando pensamos sobre a fotografia esportiva, considerado um dos gêneros mais complexos do ramo, o fotógrafo tem a missão de estar sempre atento, não apenas em busca do seu melhor registro, mas para emocionar ao público que terá acesso a seu material e transmitir o sentimento vivenciado no momento fixado por sua câmera. A partir desse momento, seu registro pode seguir dois caminhos distintos, que são eles a exposição publicada de forma comum e a exposição com base na textualidade. Referente à exposição publicada,

seria apenas o registro e sua exposição ao público, deixando a sua interpretação por conta daqueles que a veem. Já a exposição intencional, a exemplo recorrente o fotojornalismo, seria o registro acompanhado de texto.

A fotografia dentro da exposição intencional está para além do registro, que aparentemente já está com todos os elementos dados para que aqueles que a vejam possam entender de imediato do que se trata, todavia, implica na sua base informativa, fazendo a junção do momento vivido e o relato do que de ocorreu no formato escrito.

Esses elementos até aqui elencados e que compõem a fotografia e sua natureza, passando por seu viés artístico e de registros importantes de espaços e tempos, colocam esse tipo de fonte como essencial para o entendimento da história. Essa fonte tem sido importante para a compreensão da História Social, por exemplo, e de acordo com Pinheiro (2011), “A História Social procura na fotografia o que esta pode dizer sobre a sociedade que a produziu, quer naquilo que está representado, quer na forma de o representar”. (PINHEIRO, 2011, p. 108).

A fotografia pode fornecer à história elementos que, antes, não interessavam ao conhecimento histórico, mas que passaram a ser relevantes com o advento da História Social. Nesse sentido, elementos micro e do cotidiano são “revelados” pelas lentes das máquinas fotográficas e saltam aos olhos dos que pretendem interpretar, sem que se percam as relações entre o micro e o macro da narrativa historiográfica. Conforme nos aponta Mauad (2008):

Novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles, a vida privada, o cotidiano, as relações interpessoais etc. Uma micro-história que, para ser narrada, não necessita perder a dimensão macro, dimensão social, totalizadora das relações sociais. Neste contexto, uma história social da família, da criança, do casamento, da morte etc. passou a ser contada, demandando, para tanto, muito mais informações que os inventários, testamentos, curatela de menores, enfim, tudo o que uma documentação cartorial poderia oferecer. (MAUAD, 2008, p. 34).

Nesse jogo de interpretações, as fotografias podem se colocar como peças que, ao serem colocadas em seus lugares, de acordo com a lógica do historiador, podem fornecer informações importantes sobre como determinada sociedade pensou e organizou suas relações, suas crenças, suas formas de sociabilizar, sua economia e suas estratégias de sobrevivência. Nesse sentido, podemos afirmar o quanto as fotografias se constituem em elementos imprescindíveis para entender, senão a realidade, mas as intenções de realidade que determinado grupo queria imprimir para a posteridade. Nesse sentido, a utilização de fotografias na historiografia não é uma ação fácil, requer dos historiadores uma série de cuidados que precisam ser levados em consideração, desde elementos técnicos de produção das fotografias, mas também questões

discursivas e conceituais que acompanham os registros fotográficos. Por isso, Maud (2008), aponta uma proposta de análise transdisciplinar, aproximando a história da Antropologia e da Sociologia, por exemplo. Nesse espectro, a Antropologia contribuiria com elementos do conceito de cultura; com o estudo de dimensões simbólicas das diversas práticas cotidianas ou ainda, da análise da extensão ideal das práticas materiais, além de muitas outras questões. Já a Sociologia acrescentaria elementos para se trabalhar “a importância em considerar a dimensão de classe da produção simbólica, bem como o papel da ideologia, na composição de mensagens socialmente significativas, e da hegemonia como processo de disputa social que se estende à produção da imagem”. (MAUAD, 2008, p. 36).

Ainda segundo a autora supracitada, é importante levar em consideração o papel da semiótica na análise das fotografias, uma vez que ela fornece elementos teórico e metodológicos para compreensão e interpretação das imagens. É a partir da semiótica que “a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente”. (MAUAD, 2008, p. 36). No nosso caso, o Nordeste é permeado de códigos e estereótipos convencionalizados culturalmente e os artistas que escolhemos, deram sentido a partir de suas câmeras às imagens que temos acerca do Nordeste.

Vale ressaltar, que a interpretação de fotografias é dada pelo leitor, por aquele que as analisa e essa interpretação não pode ser feita de maneira aleatória e exclusivamente subjetiva, pois o objetivo é que a leitura abarque uma compreensão coletiva e não individual dos enunciados das fotografias, conforme nos aponta Mauad (2008):

Na verdade, é a competência de quem olha que fornece significados à imagem. Essa compreensão se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva. A idéia de competência do leitor pressupõe que este mesmo leitor, na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais. (MAUAD, 2008, p. 39).

Ainda segundo a autora, a interpretação das imagens fotográficas se dá em dois níveis que precisam ser considerados pelo leitor, no nosso caso, pelo historiador na busca da construção de uma narrativa histórica:

- Nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não verbal;
- Nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências a

respeito dos mesmos. Nesse nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas. (MAUAD, 2008, p. 39).

A partir dessa perspectiva buscamos analisar as fotografias que escolhemos e que retratam o Nordeste. Nesse sentido, apontamos os elementos internos às fotografias, apontando paisagens e pessoas, objetos e expressões, a fim de entender o olhar dado pelos fotógrafos ao nosso fenômeno. Mas, buscamos apontar também elementos que não estão explícitos no texto visual das fotografias, tais como estereótipos e nuances não aparentes, mas que podem completar a interpretação que fizemos acerca das imagens/fontes históricas.

É importante pensar que as interpretações das imagens também são resultado de uma disputa pelo significado que se considera adequado das representações culturais. Nesse sentido, qual o significado adequado que se pode dar ao Nordeste, por exemplo? Ressaltamos que os enunciados presentes nas interpretações são resultados de disputas poder, é por isso que

Tal situação varia historicamente, desde o veículo que suporta a imagem até a sua circulação e consumo, passando pelo controle dos meios técnicos de produção cultural, exercido por diferentes grupos que se enfrentam na dinâmica social. Portanto, se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação, e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais. (MAUAD, 2008, p. 39).

Pensando nessa perspectiva, buscamos, assim como nos aponta Mauad (2008), identificar os vários espaços presentes nas imagens por nós analisadas: espaço fotográfico (recorte espacial processado pela fotografia); espaço geográfico (o espaço físico representado na fotografia, mesmo que ele não esteja objetivamente lá); espaço do objeto (os objetos fotografados – objetos interiores, exteriores e pessoais); espaço da figuração (descrição das pessoas e animais das imagens, além das características dos seus atributos) e os espaços de vivências (descreve as atividades/ações objetos do ato fotográfico). A noção de espaço é muito importante para análise de fotografias, pois ele é o cenário para as interações humanas ao longo do tempo. De acordo com Leite (1993):

Chegou-se à conclusão de que a noção de espaço é a que domina as imagens fotográficas explícitas. Não apenas as duas dimensões em que a imagem representa as três dimensões do que comunica. Mas toda captação da mensagem manifesta se dá através de arranjos espaciais. A fotografia é uma redução, um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante. (LEITE, 1993, p. 19).

Esse processo de entendimento do espaço é importante para que possamos também entender os sentidos, que podem ser pensados e construídos a partir do que chamamos de semiótica, que é uma perspectiva de entendimento do mundo para além da linguagem escrita por meio do texto alfabético, uma vez que nos comunicamos também através de “imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar”. (SANTAELLA, 1983, p. 10). É certo que a linguagem escrita esteve, historicamente, entendida como uma linguagem de primeira ordem. Se pensarmos a própria periodização clássica da História, temos a pré-história como momento no qual a humanidade não dominava a escrita, o entendimento de uma época sem história. Porém, essa não é a única forma de se comunicar e produzir sentidos e, recentemente, a semiótica vem ganhando espaço na academia, de maneira geral. De acordo com Santaella (1983) “a Semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido”. (SANTAELLA, 1983, p. 13).

Acerca dos objetivos da Semiótica, a autora supracitada nos aponta que:

O que se busca descrever e analisar nos fenômenos é a sua constituição como linguagem. Neste sentido, embora a Semiótica se constitua num campo intrincado e heteróclito de estudos e indagações que vão desde a culinária até a psicanálise, que se intrometem não só na meteorologia como também na anatomia, que dão palpites tanto ao cientista político quanto ao músico, que imprevisivelmente invadem territórios que se querem bem protegidos pelas bem demarcadas fronteiras entre as ciências, isso não significa que a Semiótica esteja sorrateiramente chegando para roubar ou pilhar o campo do saber e da investigação específica de outras ciências. (SANTAELLA, 1983, p. 13).

É nesse sentido que buscamos trazer elementos, por mínimos que sejam, da análise semiótica para o nosso trabalho. Acreditamos que a interpretação da linguagem fotográfica no campo da História é um desafio que precisa ser enfrentado e, por mais que as dificuldades se apresentem constantemente, essa forma de compreender e tratar as fontes históricas, possibilitam aos historiadores o entendimento de olhares de outros sujeitos sobre espaços, pessoas e processos.

Buscamos compreender o Nordeste e as percepções sociais que se têm acerca dele. Para isso, mais do que buscar nos registros escritos e oficiais, procuramos compreender suas imagens a partir de artistas que se desafiaram a construir seus registros pelas objetivas de suas câmeras. O espaço de seca, fome e miséria é uma imagem recorrente entre muitas pessoas quando se fala

em Nordeste ou em sertão. É um texto externo às fotografias e, portanto, precisa ser levado em consideração nas nossas análises, porém, o trato dado por cada fotógrafo também precisa ser levado em consideração. Para tanto, buscamos uma contextualização do Nordeste brasileiro a partir de elementos mais concretos, como uma caracterização geográfica e espacial, bem como elementos sociais, políticos e econômicos, para depois, discutirmos nossas interpretações sobre as fotografias sobre o Nordeste, o que foi feito nos dois capítulos que se seguem.

## 2. NORDESTE: O EXISTIR PARA ALÉM DE ONDE A VISTA ALCANÇA

“Sertão sem fim. Sem meio ou começo. Sertão circular. Território simbólico de um tempo outro. Vertical na obstinação da pedra rasgando o chão, se projetando em farpas que intencionam céus. Aqui terra, nuvem, homem, gado, santo, árvore se equivalem em cinzas fotográficos.”

*Sertão Circular* (Eder Chiodetto)

Começamos a discorrer esse texto com algumas afirmações. O Nordeste, como conhecemos hoje, não é nada mais do que uma construção histórica. Construção esta que ocorreu gradualmente ao longo de décadas. E se conseqüentemente não existia Nordeste, os nordestinos também não existiam. Ninguém pensava a região, muito menos em quem aqui nela habitava.

Contudo, não há necessidade de apontamentos, dizer quem é o real vilão da história, se é que esse exista mesmo. Ligue a televisão, veja os noticiários. Recorde as reportagens diversas sobre a região Nordeste que presenciou até hoje. Seca, fome, descaso governamental, recursos escassos, casa de taipa, chapéu de couro, sanfona, Rei do Baião. Saudade, devoção, religiosidade, sofrimento e identificação. Talvez tudo isso faça sentido, ou talvez não.

É sabido que hoje, apesar de frequentemente ainda vermos esse tipo de descrição de Nordeste, surge ao horizonte novas perspectivas, mesmo que ainda tímidas sobre esse espaço. Desse modo, esses elementos pontuados acima ajudaram e ajudam a construir estereótipos de Nordeste e de nordestinos, imagens que muitas vezes não representam a diversidade cultural, intelectual e de desenvolvimento do espaço tão amplo que é o desse local.

Para além dessas representações, muitos intelectuais de diversas áreas já produziram pesquisas e obras que tentam entender o Nordeste a partir de outras perspectivas, que reforçam ou divergem dessa visão mais folclórica acerca dos nordestinos e sua região. A exemplo disso dispomos de Gabriela Martin em a “Pré-História do Nordeste do Brasil”, a obra “Nordeste” de Gilberto Freyre, bem como Carlos Garcia com “O Que É Nordeste Brasileiro”, Raquel de Queiroz em “O Quinze”, Euclides da Cunha em “Os Sertões” e “Vidas Secas” de Graciliano Ramos, sendo alguns desses personagens que buscaram, seja na literatura, na pesquisa, na dramaturgia, além da música e artes plásticas, onde não citamos representantes - que vale salientar, são muitos -, estruturar e analisar o Nordeste aprofundando no que já temos dele ou para além do que já se enxerga do mesmo.

Uma das pesquisas que consideramos essencial para entendermos mais sobre o Nordeste faz parte da obra do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior “A Invenção do Nordeste e Outras Artes” (2011) e que muito se fará presente neste capítulo, a partir da intenção e busca de entender melhor as interpretações acerca da região nordestina que propomos.

Em termos mais técnicos, de acordo com os dados colhidos do site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), com área territorial de aproximadamente 1,5 milhões de km<sup>2</sup>, resultando em 18% do território brasileiro, o Nordeste se enquadra como a segunda região mais populosa do país. De acordo com a prévia da população calculada com base no Censo Demográfico 2022, há aproximadamente 55.389.382 habitantes, ficando atrás apenas da região Sudeste, que ultrapassa os 85.000.000. O estado da Bahia aparece como o mais populoso, com a estimativa de 14.659.023 habitantes, seguido de Pernambuco (9.051.113), Ceará (8.936.431), Maranhão (6.800.605), Paraíba (4.030.961), Rio Grande do Norte (3.303.953), Piauí (3.270.174), Alagoas (3.125.254) e Sergipe (2.211.868), sendo a região brasileira com maior número de estados.

Palco do início da colonização no Brasil, foi o berço da consolidação de extração dos primeiros recursos que muito interessaram os europeus, a exemplo do Pau-Brasil. Foi onde também se fixou o primeiro centro administrativo a abrigar o governo vigente, Salvador, bem como cenário de diversas disputas e invasões, onde a então conhecida anteriormente como Capitania de Pernambuco, vista como a mais próspera e como o principal centro produtivo do território, gerou interesses por parte de outras capitais, bem como os Países Baixos, que estabeleceram aqui colônias, tendo seus representantes expulsos mais tarde.

A economia açucareira também fora destaque. Posterior ao auge da extração do Pau-Brasil, já citado anteriormente, o açúcar fizera com que o Brasil se tornasse o maior exportador desse produto do século XVII, favorecidos pelas condições climáticas da região nordestina, entrando em declínio muito mais tarde com a ascensão do café do centro-oeste brasileiro.

Refletir sobre essas pontuações feitas anteriormente gera uma certa ambiguidade de discurso quando buscamos pensar sobre como o Nordeste fora negligenciado e silenciado ao longo dos séculos que se seguiram, fazendo com que coloquemos em dúvida a sua real importância na história da construção do país para uma realidade que diz tão pouco da sua relevância como região nos dias atuais, colocando em jogo discursos, imagens e as entonações que estes adquiriram para algo muito mais profundo, carregado por aqueles que olham esse território de fora para dentro.

De acordo com Vasconcelos (2006):

A grande diferença entre o Norte e o Sul do país sempre foi pauta de discussão entre muitos intelectuais da época, mais uma vez os paradigmas naturalistas (questões de raça e meio) seriam responsáveis para explicar o descompasso no ritmo do desenvolvimento interno do Brasil. (VASCOCELOS, 2006, s/p)

Assim, fora através desses apontamentos iniciais em destaque que se instaurou algumas concepções que justificassem a superioridade de uma região em contraposição ao declínio da outra, entrando em questões climáticas, que também fora vista como um meio de não apenas julgar um desequilíbrio existente entre ambas as regiões, mas de favorecimento de uma e indo contra a outra, como também o fato de que a modernidade se concentrou no Sudeste do país e dali não saiu, mostrando tudo o que fugia a “normalidade” imposta por esses princípios, era visto como estranho, exótico e inferior.

A partir da necessidade que surgiu de criar e consolidar uma identidade nacional, fora juntamente onde desabrochou ao longe o reconhecimento e valorização do Nordeste, particularizando e transformando costumes e tradições em símbolos de reconhecimento e identificação, ou mesmo tempo que se buscou conciliar esses elementos com elementos de outras regiões e que resultasse em algo único que representaria o todo, um único Brasil e um único brasileiro.

Mesmo que este espaço ainda carecesse da oficialidade para existir enquanto região, buscou-se desempenhar um papel importante na produção da ideia de Nordeste como região portadora de problemas. Costa (2001) discorre sobre o seguinte ponto:

A seca do Nordeste é socialmente construída e seu significado altera-se com as circunstâncias socioeconômicas e políticas do país e da Região. Não obstante as ocorrências de estiagens desde os primórdios da colonização, seus efeitos só adquirem repercussões políticas de vulto quando interesses de grupos dominantes são afetados. (COSTA, 2001, p. 87)

Entendemos assim que o Nordeste é um lugar de não uniformidade, seja na sua diversidade social, seja na geográfica, e que apesar de exaltarmos as suas variações, na presença de rios, na imensidão de sua vegetação e de seu clima, que dependendo da região, pode chegar em dois extremos distintos, ainda há um sentimento de que não conhecemos a localidade por completo. De acordo com Garcia (1985), é de costume ver o Nordeste como a região mais

estudada e menos compreendida, sabendo muito mais sobre o passado deste do que de seu presente, propriamente dito.

É em meio a esse turbilhão de informações e estudos que surge então a necessidade da unicidade nacional, que representasse o todo e não mais uma parcela daqueles que viviam no Brasil, porém, é no alinhamento desse movimento que discursos regionalistas ganham força e acabam por colocar a totalidade de se entender como um único povo e nação em questionamento, que perpassam inicialmente os chamados “temas regionais”.

Para Albuquerque Jr. (2011), as temáticas folclóricas e tradicionais serviram como estratégia política para que houvesse a denúncia das condições regionais, intencionalmente executado para trazer à tona um descontentamento já existente e exaltar um Nordeste longe dos holofotes da modernidade. Desses discursos, o tema da seca fora o mais bem sucedido deles, decisiva na construção de sua origem e de se pensar o Nordeste como um recorte à parte do resto do país, visto como natural e de influência por completo na estruturação de uma sociedade homogênea.

A seca surge na literatura como aquele fenômeno detonador de transformações radicais na vida das pessoas, desorganizando as famílias social e moralmente. A seca é responsabilizada, inclusive, pelos conflitos sociais na região, pela existência do cangaço e do beato, naturalizando-se as questões sociais. Se o sertão pega fogo, é graças ao sol inclemente. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.139)

Sendo assim, os aspectos produzidos a partir da seca se fundem em imagens que passam a fazer parte de uma produção cultural, longe de ser desvincula do espaço em questão. O Nordeste da seca, do chão craquelado, dos ossos de animais alvos da fome e da sede, da vegetação cinzenta, do mandacaru intacto, do verde do Juazeiro que destaca, da miséria, dos retirantes, do abandono, da solidão. Um Nordeste vítima, do descaso, da falta de acesso, da negligência, da ausência de recursos governamentais, carente de atenção e de socorro.

Com a acentuação dessas problemáticas e com a impossibilidade até onde a vista alcança para que as mudanças viessem a acontecer em algum momento, a migração passa a ser encarada como uma possibilidade real, sendo assim, funcionando como uma válvula de escape para os menos favorecidos, fugitivos de um caos de incertezas e a permanência das limitações.

Reforçados pelo discurso da seca, o caminho a ser percorrido escorre pelos dedos e coloca frente a frente os obstáculos da continuidade e a segurança da fuga.

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele é também espaço de saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao Sul (...). (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.171)

Na década de quarenta, o Sul do Brasil passa a ser visto não mais como uma idealização para aqueles que passavam por dificuldades em uma região de poucas possibilidades, mas como a realidade de um lugar que proporcionaria uma vida com melhorias significativas para quem até ali não tinha nada ou que dependeria de terceiros para conquistar o que almejava. Todavia, as raízes não são esquecidas em meio a esse processo. Mesmo com o amargor das inúmeras limitações, são nas lembranças desse mesmo Nordeste que se instala o sentimento da saudade e representatividade.

São os meios de comunicação que exercem o papel de encurtar os distanciamentos entre os nordestinos que deixaram suas terras de origem para viver nas grandes metrópoles brasileiras, principalmente o rádio, que era bastante difundido e principal meio de comunicação de massa durante a década de quarenta e as que se seguiram. Dessa forma, a música torna-se a base do reconhecimento desses homens e mulheres, de propriedade e reconhecimento do que foram e do que são, no sentido de estar em um determinado lugar, mas reconhecer que suas raízes permanecem vibrantes seja lá onde esteja, de dentro para fora, e agora, vendo e ouvindo.

É nesse contexto que a figura de Luíz Gonzaga e sua música reverberam nos quatro cantos do país. Denominado como fundador da música regional nordestina, são elas desenvolvidas para atingir ao público de migrantes nordestinos que agora faziam parte das capitais, mas que ganha proporções inimagináveis quanto à sua representatividade plural de brasilidade.

Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o frequentar os salões mais sofisticados em curto espaço de tempo. O baião será a ‘música do Nordeste’,

por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.175-176)

Podemos dizer que os territórios regionais são, sobretudo, uma invenção eminentemente histórica, sendo assim, são essas perspectivas históricas levantadas que nos trazem à análise de aspectos que giram em torno dos âmbitos econômico, político, cultural, entre outros. Desse modo, é preciso perceber que os discursos, sendo eles visíveis ou não, enquadram-se dentro do âmbito discursivo com a finalidade de interferir diretamente na nossa concepção de relação espacial, seja para diferenciar ou mesmo acobertas as diferenças existentes entre as delimitações imaginárias das nossas regiões brasileiras.

Para Albuquerque Jr., a região Nordeste, para além do que se sabe e do que está posto, foi fundada dentro do tradicionalismo e do sentimento da saudade. O Nordeste, fora da ótica naturalista-geográfica, é, sobretudo, uma “invenção”.

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamento que se cristalizam, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 66)

Contudo, a identificação dita como unicidade não ocorreu de uma hora para outra, para além disso, fora necessário que esse processo acontecesse de forma gradual e fragmentada, como retalhos que se uniriam em algum momento posterior, ou seja, para que se resultasse em uma unidade discursiva e conseqüentemente imagética, foi preciso que as inúmeras práticas tidas como “nordestinas” surgissem de forma dispersa para só então se tornarem algo singularmente concreto.

A saudade, como temática, sempre exalta um Nordeste vívido de passado, permanecendo nítido na memória de quem a sente. Saudade de casa, da terra, dos familiares, do clima, da infância, até mesmo das não mudanças. Nordeste da vida rural, de muito trabalho,

de casas e pessoas simples. Todavia, de acordo com Albuquerque Jr. (2011), na década de trinta, o Nordeste de um novo amanhã passa a ser constituído, deixando o passado e a saudade de lado para ser direcionado ao futuro, contra as injustiças vividas até ali:

Um Nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de nova identidade cultural e política, cuja essência só uma ‘estética revolucionária’ seria capaz de expressar. Nordeste, território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes. (ALBUQUERQUE JR. 2011, p.208)

Um dos pontos levantados por Durval Muniz é questionar os motivos, por parte dos nordestinos, de aceitarem esse lugar de vulnerabilidade. Contudo, é fundamental destacar o processo de transformações que ocorriam no território brasileiro, em sua amplitude, a partir das influências diretas vindas de países europeus, inicialmente, e posteriormente, norte-americanas, iniciado pela conceituação básica do que seria a civilização com a chegada da modernidade no país no início do século XIX.

É preciso pensar que o tema modernidade tem ocupado intelectuais em diferentes épocas, havendo oscilações de concepções no decorrer das décadas. Se em alguns momentos a cultura brasileira fora vista como algo desvalorizado pela chamada elite, sendo o projeto europeu o modelo a ser seguido à risca, em outros, as manifestações culturais passaram a ter um reconhecimento positivo particular. Com isso, é onde a região Nordeste, mais especificamente o sertão, ganha traços mais sensíveis e de profundidade.

A realidade é que o discurso de modernização - apesar de gerar certo tipo de curiosidade -, chegou a diferentes classes, mas principalmente nas classes mais privilegiadas do território brasileiro, assusta e abre espaço para que debates calorosos referentes a democratização da sociedade frente ao que vinha de fora de nossas fronteiras tomasse grandes proporções. Além de se caracterizar como algo incerto, o processo causava certo alvoroço sobre a inevitável descaracterização do que se considerava como original no Brasil. E para os mais conservadores, isso não passava de um “crime”. E qual seria o lugar de maior originalidade se não o próprio Nordeste?

Quando falamos sobre esta região, podemos identificar diversos paradoxos existentes sobre a mesma, todavia, ainda nos deparamos com questões identitárias de força singular.

Isso não quer dizer que uma coisa anula a outra, muito pelo contrário, nos mostrando que o Nordeste, por assim dizer, é construído e se auto afirma como esse lugar do contraditório, com muitas aspas a serem inclusas.

No entanto, antes de iniciar uma discussão analítica sobre as fotografias e seus autores, é necessário fazer um debate minucioso do espaço identificado como sertão nordestino, ou, sertões nordestinos, que se multiplica e se unifica no desenrolar da pesquisa, bem como a sua relevância no meio das pesquisas já existentes.

Tratado sempre com a noção de lugar afastado, terra distante, terra sem lei, local povoado por bárbaros indígenas, sempre colocado em contraposição ao litoral e à cidade, por visto em oposição a noção de nação, o sertão foi assim concebido e construído, a partir de 1500 até os idos de 1920, por boa parte do imaginário popular e intelectual (PIMENTEL, 1997). É claro que ao longo das décadas, algumas dessas concepções se alteraram ao pé em que outras, permanecem vivas até os dias atuais. No entanto, os dois últimos pontos citados por Pimentel merecem destaque.

Entre as décadas de 1920 e 1930, pesquisadores estiveram inteiramente debruçados em buscar ressignificações para o sertão, e dentro desse processo podemos enfatizar as produções culturais como meio mais movimentado e explorado nesse período, colocando a literatura e a música como vertentes fundamentais. Assim, figuras como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, no campo literário, e no campo do consagrado rei do Baião, Luíz Gonzaga, passam a incrementar ainda mais o imaginário do sertão nordestino e sua importância, ampliando e difundindo as pesquisas, agora, para o cenário nacional brasileiro, e posteriormente, para o internacional.

No capítulo intitulado “Legitimidade e estilos de vida”, pertencente ao livro “Mundialização e cultura”, o sociólogo Renato Ortiz traz à tona o seguinte argumento a ser refletido:

“Quando os sociólogos falam em cultura, eles pressupõem, em suas discussões, pelo menos duas referências importantes: a tradição e as artes. Ambas são vistas como fontes de legitimidade, estabelecendo, como diria Weber, tipos diferenciados de dominação. Tradição e artes surgem, assim, como esferas da cultura, congregando um conjunto de valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens. A tradição procura paralisar a história, invocando a memória coletiva como instituição privilegiada de autoridade – ‘os costumes existem desde sempre’.”

Entende-se, dessa forma, que a identidade regional que fora construída acerca da região nordestina foi firmada a partir da memória e da tradição. A decadência da antiga sociedade agrária fizera com que artistas locais, bem como intelectuais, passassem a manusear um Nordeste que já não mais existia para além do que girava em torno da valorização demasiada de um passado distanciado e eloquente. Assim, o folclore passa a ter papel fundamental no processo do que podemos chamar de “invenção regional”, onde desencadeou em sua apropriação para que surgissem ao horizonte novos elementos que contribuíssem na fabricação de novas memórias.

Muito embora ainda nos dias atuais busquemos estabelecer outras visões sobre o Nordeste e da sua real relevância dentro da sua própria história e para a constituição do Brasil como país, é de extrema importância que também possamos debater que a região é sim, o que já temos sobre ela, contudo, que é muito mais do que os nossos olhos podem alcançar. Assim, queremos salientar que, mesmo que tenhamos trago as motivações e os princípios que nos levam às discussões de um Nordeste que não se restringe à seca, a fome e descasos diversos, o meio é o que está posto, mas é muito mais plural e abrangente do que de fato podemos mostrar, o que até mesmo nos limita, fazendo com que cometamos equívocos do que podemos denominar como uma produção imaginária da história recente.

O Nordeste nasce e se desenvolve a partir de concepções regionalistas, que são encaradas como estratégias direcionadas para satisfazer a indignação de uma nação outrora nem mesmo almejada, quase como uma postura defensiva contra a expansão da modernidade, mesmo que faça parte dela. Conforme nos aponta Albuquerque Jr. (2011):

“A própria invenção do Nordeste nasce de uma mudança na relação entre olhar e espaço, da desnaturalização deste, passando a ser pensado não mais como um simples recorte natural ou étnico, mas como um recorte sociocultural”  
(Albuquerque Jr., 2011 p. 342)

Podemos dizer que o Nordeste esteve e permanece em todos os lugares, na região de sua constituição e no país de seu despertar, seja dentro dos estereótipos denominados como características, ou até mesmo na negação ou reconhecimento desses, na construção de uma única verdade ou na concepção de diversas outras. Este é o que se fala, o que se come, o que se ouve, o que se expressa, na sua repetição, na similaridade das suas imagens e não-imagens. É a união dos fragmentos e são os fragmentos na união, assim como uma coexistência. Segundo Albuquerque Jr. (2011), o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, porém, é tal

como foi nordestinizado, ou seja, é consequência do que se produz e do que se repete do mesmo. Assim, entendemos que ser o que é vai muito além de questões ligadas à economia e até mesmo ao desenvolvimento ou a falta dele nas classes da sociedade vigente, onde exista uma descaracterização da mudança para que ela não ocorra dentro das diretrizes do visto como tradicional e “puro”, atuando como uma rejeição às mudanças e aversão ao espaço moderno.

É necessário que ultrapassemos as percepções de regiões e consequentemente nações, para permitir que a urgência do novo seja espaço passível de questionamentos e até mesmo de amplitude, dentro da permanência de um estado de certeza maleáveis e de problemáticas que são reajustados de um lugar para outro sem que haja grandes dificuldades.

### 3. UMA SEMIÓTICA DO NORDESTE ATRAVÉS DAS LENTES FOTOGRÁFICAS

Após algum tempo de pesquisa, nossa percepção foi de que seria vago trabalhar apenas com a teoria sobre o Nordeste e conseqüentemente o processo de modernização do Brasil. Assim, buscamos refletir nossas questões a partir do trabalho no âmbito fotográfico, elemento no qual temos afinidade e gosto singular por ele. Desse modo, após a apresentação do esboço da pesquisa na disciplina de Projeto de Pesquisa III, quando procuramos imagens iniciais na plataforma Google, que se transformou em um debate bastante reflexivo sobre lugar, imaginário e pertencimento, vislumbramos a possibilidade de encontrar fotógrafos que tivessem explorado o Nordeste e suas particularidades.

Nesse sentido, entramos a obra publicada em 2009, “Sertão Sem Fim”, livro de autoria do renomado fotógrafo Araquém Alcântara, que segundo seu próprio site, é conhecido nacional e internacionalmente como um dos precursores da fotografia de natureza no Brasil, fora o primeiro trabalho a chamar nossa atenção. Com fotografias em preto e branco, grande expressividade e temas recorrentes do cotidiano nordestino, principalmente voltado para temáticas repetitivas e bastante difundidas no imaginário nacional acerca do Nordeste, como chão rachado, devoção religiosa, a figura do vaqueiro, entre outros, avaliamos com sinceridade debruçar-se sobre suas fotografias.

Na noite de estreia e de autógrafos de sua obra, no ano de 2009, Araquém Alcântara se apresenta como um narrador de sua trajetória:

Escolhi mapear o sertão como espaço geográfico o mais desabitado possível, a partir do norte de Minas e depois os interiores de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Rio Grande do Norte, Bahia e Ceará, lugares que não estão no mapa, esquecidos pela civilização, mais que ainda mantém uma natureza primordial e intocada. No livro está o sertão de terra dura, ocre, agreste, banhado pelo sol escaldante, de estradas empoeiradas, lajedos e pedras calcinadas... Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a vida e a morte, tudo que é elementar no homem está presente nesta terra perdida.

“Sertão Sem Fim” foi lançado em 15 de dezembro no ano anteriormente citado no estado de São Paulo. A obra contém noventa registros em preto e branco, capturados com equipamentos bem semelhantes aos que Alcântara fez uso durante o início de sua carreira como fotógrafo, quarenta anos antes, como uma câmera Leica analógica e filme Tri-X Pan da marca Kodak, porém, tendo as fotografias sido tratadas digitalmente e impressas em papel especial, realçando suas tonalidades de forma gradual.

Apesar de existirem diversas possibilidades de discussões a partir do que foi visto do acervo, fora escolhido trabalhar com fotografias que de fato trouxessem a essência citada acima e descrita por Alcântara, para que a análise acontecesse de forma mais precisa e clara a partir do que fora proposto na elaboração dos capítulos anteriores dessa pesquisa.

Após a leitura de algumas entrevistas, chegamos ao nome de Tiago Sobreira de Santana, o segundo fotógrafo de desejo em trabalhar. Natural do Ceará, mais especificamente do Crato, não trabalhou esporadicamente com a sua região de origem. Sempre envolto de temáticas religiosas e tradições populares, em “Céu de Luiz”, Santana perpassa a trajetória do Rei do Baião, Luiz Gonzaga, de forma bastante sensível. Com relatos pessoais, composições e suas fotografias, o livro ganha traços únicos.

O propósito de se trabalhar com esses fotógrafos, não surge pela facilidade de acesso quanto às fotografias. Quando falamos em editoras e publicações de fotolivros, pouco é encontrado disponível na internet com totalidade, havendo assim, a necessidade de comprá-los dos autores, desembolsando valores significativos. Isso se dá, principalmente, pelo fato de a fotografia ser - como já discutido no primeiro capítulo -, até os dias atuais, algo de bastante relevância, estando atrelada a algo ligado à arte – como a pintura, por exemplo -, apenas adquirindo importância e seriedade muito recentemente, quando, a partir de 1980, os gêneros da arte foram ampliados.

Desse modo, selecionar as fotografias manifesta-se pelo interesse pessoal em compreender o olhar subjetivo de cada um sobre um determinado espaço, ou seja, o Nordeste, sem deixar de levar em consideração e tratando como uma questão pontual, o modo como os autores estão inseridos no processo de visualizar particularidades predeterminadas do objeto em discussão.

Acerca da análise fotográfica, de fato, é imprescindível que saibamos que a fotografia é uma manifestação visual, logo, sempre existindo um foco central, ou seja, algo que, por motivação, fez com que ocorresse a tomada fotográfica. Todavia, o todo nem sempre é ou está no ponto principal, mas o que ocorre ao redor, o que está nos pontos não centrais da imagem, onde há um número expressivo de signos a serem levados com seriedade e importância à análise. Nesse sentido, buscamos nos embasar em uma perspectiva da semiótica, que busca nos elementos centrais e não centrais das imagens analisadas, suas conexões com os acontecimentos ou discursos que o precedem, conforme nos aponta Neiva (1993):

As imagens são autônomas. Nas imagens as representações. tia medida precisa do processo de semiose que cria a dimensão histórica. A semiose é uma série constituída e montada, intencionalmente ou não. É através de um processo de semiose que os signos adquirem sentido. O resultado final é um processo obsessivo de multiplicação infinita e acumulativa como a sucessão de acontecimentos que se relacionam e se influenciam." (Neiva 1993:29).

Para o estudo das imagens que serão expostas, buscou-se responder alguns questionamentos pontuais, como o que girava em torno do recorte espaço-temporal que acabou por se transformar em fotografia, além de o que a fotografia apresenta (conteúdo informativo) e como a fotografia mostra (a forma utilizada para mostrar o conteúdo). Assim, seguem as análises:

#### Fotografia I – “BREJO DA MADRE DE DEUS *Pernambuco*”



Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

A primeira pergunta que fizemos, a partir das nossas representações sobre o Nordeste e análise da fotografia, foi: como e por quais motivos essa fotografia nos transporta automaticamente para o Nordeste, especificamente para o sertão? Conforme nos aponta Neiva (1993):

Distante do presente que as criou, imagens são feitas de cifras. Para os que são relativamente contemporâneos das imagens, sua configuração formal é familiar. E isso parece suficiente: a familiaridade cria - então - a certeza de entendimento evidente. A imagem não precisa ser interpretada: ela é eficaz

e imediata, pelo simples fato de que seu programa de produção é partilhado tanto por quem a produziu, como por quem a contempla. Reconhecemos uma força produtora das imagens que lhes oferece possibilidades formais e conteudísticas.

Porém, esse entendimento evidente precisa ser dialogado, pensado e, talvez, reconstruído. Assim, analisando a imagem, o primeiro elemento que traz consigo esse sentido de que estamos onde se acredita estar é o crânio do que foi um dia um animal. A vida e a morte andam lado a lado, fazendo um trocadilho com a obra “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto, publicada pela primeira vez em 1955, expresso em um de seus trechos poéticos:

“E se somos Severinos  
 iguais em tudo na vida,  
 morremos de morte igual,  
 mesma morte Severina:  
 que é a morte de que se morre  
 de velhice antes dos trinta,  
 de emboscada antes dos vinte  
 de fome um pouco por dia  
 (de fraqueza e de doença  
 é que a morte Severina  
 ataca em qualquer idade,  
 e até gente não nascida).

A representação da morte é algo que se faz presente em tantos registros do e sobre o Nordeste que temos até os dias atuais, se tornando algo quase inevitável de se pensar, entranhado não apenas no cotidiano, mas no imaginário do espaço em foco. Observamos que muitas representações do Nordeste, mesmo no caso das fotografias, que não necessariamente representam uma realidade, mas um ponto de vista dela, estão centradas em reforçar a ideia da Região como um espaço de morte e de fome, sendo a primeira consequência da segunda. Conforme nos aponta Albuquerque Júnior (2011), essas imagens, ou quadros “passam a ser interrogados e lidos a partir das questões que se colocavam nesta formação discursiva, como a do seu caráter nacional e popular, questões das quais o elemento regional faria parte” (p. 271). Nesse sentido, a morte e a fome são cristalizadas na imagem popular como elemento regional

nordestino. Ainda de acordo com Albuquerque Júnior (2011), ao tratar de pinturas conhecidas que retratam o Nordeste, mas que coincidem o que nos mostram as fotografias:

Estas obras se caracterizam, em primeiro lugar, por serem gestadas a partir de uma politização da arte, da inserção da pintura como um momento da ação transformadora do social; em segundo lugar, caracterizam-se por sua postura realista, que buscava retratar situações capazes de refletir o que se considerava ser o real, dando à imagem o papel de reprodutora da realidade.

Ora, se uma pintura realista se confunde com o que seria a própria realidade, o que dizer de uma fotografia, que capta ainda mais realisticamente, um momento?

A casa de arquitetura colonial, com porta e janelas viradas para o centro, e não lateralizadas, mesclando entre madeira e chão de cimento batido, nos mostra não só que ela pertenceu supostamente à uma família humilde, como também está abandonada, com a impressão de que a abandonaram em busca de algo melhor, nos remetendo imediatamente à migração de nordestinos para o Centro-Sul do país, mais especificamente se concentrando no estado de São Paulo.

Sabe-se que ao longo do século XX, o processo migratório levou uma demanda significativa de nordestinos a trocarem seus estados de origem pelo estado de São Paulo, em especial, sua capital, que passava naquele momento por um período de grande desenvolvimento econômico-industrial “A ‘região’ do café passou a ser a ‘região da indústria: São Paulo é o seu centro, o Rio de Janeiro o seu subcentro” (OLIVEIRA, 1981 p. 37). Em contrapartida, o Nordeste passava por uma “estagnação” econômica após o seu ápice açucareiro, bem como a concentração de renda e grandes propriedades de terra centralizadas no domínio de poucos, sem contar as secas periódicas que consternavam os mais desfavorecidos, acrescentando-se a esses elementos a ausência de políticas públicas que pudessem proporcionar a convivência das pessoas com os elementos naturais da seca e suas consequências.

A medida em que representação do Nordeste estivera associada ao atraso, à pobreza e à miséria, do outro lado, o Sudeste brasileiro era visto como o motor econômico, exibindo uma imagem de modernidade, fixando assim uma desigualdade entre ambos os lados, desqualificando um para exaltar outro.

A imagem do Nordeste passou por um processo de construção, que atendia os interesses econômicos das elites nordestinas e interesses de grupos agrários e industriais de São Paulo (PAIVA, 2004). Andando ao lado, o nacionalismo vinha se acentuando, onde buscava não apenas o conhecimento do país, mas suas particularidades regionais. Para além disso, o objetivo

desse movimento seria o de construir uma imagem de São Paulo que confrontasse às demandas e descrições de Nordeste que até então tínhamos.

De acordo com Albuquerque Junior (2011), sobre o desenvolvimento da imprensa e as notas de viagem de uma ou outra área do país, “esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país”, configurando seus próprios costumes como costumes nacionais, tornando assim os costumes de outras áreas que não a sua, que se chamou de regionais, com estranhos.

Em segundo plano, temos a vegetação rasteira com árvores pontuais, o sol que se apresenta de forma direta ao cenário da casa, e o cachorro, solitário, de estatura média e magro, compõem o cenário do vazio e do silêncio, de um lugar de ex-vida.

Apesar de não se colocarem como objetivos centrais da fotografia, os símbolos que colocam o Nordeste como um lugar de abandono e de miséria estão dados a partir desse enquadro, reforçando o que já havia sido dito, nos remetendo ao atrasado e à pouca diversidade e produtividade da região, além de um alerta, onde esse espaço necessitava de atenção.

O autor, seja ele na escrita ou como nesse caso, na fotografia, acaba por reafirmar uma imagem que já se possuía de Nordeste, por meio de leituras e ou imagens anteriores, o que podemos chamar de Nordeste preconcebido. Em contrapartida, isso não quer dizer que estes não saibam que a região em questão não se resume a isso, contudo, o que mais a representa já está dado, e mudar essa concepção, se é que seja possível, vai muito além de desconstruir, mas buscar a ressignificação de que esses elementos estão presentes, porém, não são os únicos.

Fotografia II – “SEBASTIANA IRINÉIA DA CONCEIÇÃO, DONA BASTIA *Juazeiro do Norte, Ceará*”



Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

Outro elemento que nos direciona para o Nordeste é a religiosidade e devoção, presentes nos sertões. Hoje, menos frequente do que antes, ainda se encontram nas salas das casas de famílias, imagens de santos em quadros centralizados nas paredes ou cruzes que ficam logo na entrada das residências, de frente para a porta principal ou para o corredor que permite acesso aos demais cômodos. Entre altares e imagens, a devoção é algo mais que presente na vida de muitos, de forma que se entrelaça com o vívido, o comum e o abstrato, sendo parte do todo.

Mediante essa abordagem, nos remetemos ao termo chamado Catolicismo Popular, que é conceituado algumas vezes como “religião popular”, “catolicismo rural”, dentre outros, conforme Silva (2005, p.20) podendo ser entendida de diferentes maneiras, onde focaremos apenas em sua base de entendimento.

De acordo com Oliveira (1985), o Catolicismo Popular é um conjunto de exhibições e práticas religiosas ligando o ser humano ao sobrenatural pela mediação dos santos e santas independentemente da intercessão dos religiosos institucionais, ou seja, trazendo um caráter não-oficial e autêntico, que permanecem vinculadas ao catolicismo oficial, porém, que ganha traços de singularidades a partir de um determinado grupo ou indivíduo.

O Catolicismo Popular veio com os próprios colonos lusitanos e se caracteriza pela devoção aos santos, dos quais se espera proteção para superar as dificuldades e resolver os problemas desta vida, bem como para obter a salvação eterna. As suas práticas religiosas são de âmbito familiar e nas pequenas comunidades rurais. Comumente o povo se reúne na casa de alguém

ou na capelinha local para rezar o terço ou fazer uma novena. O devoto vai estabelecer uma relação com a divindade dentro da sua singularidade. Os leigos assumiam funções religiosas como rezadores, curandeiros, parteiras, conselheiros. (CRUZ, 2010, p. 17).

Nessa fotografia, Alcântara posiciona a câmera de forma que a pouca luz do cenário deixe em evidência o rosto lateralizado e as mãos enrugadas de uma senhora de cabelos grisalhos que aparentemente viveu o bastante para não ter dúvidas de sua fé. Com as duas mãos voltadas para o alto, o terço destaca à luminosidade. Suas mãos são como o chão rachado em tempo de seca. Talvez, na reza, ela peça chuva para trazer um pouco de felicidade há quem já foi muito castigado.

Ao longo dos séculos, as práticas religiosas vindas do cristianismo acabaram por serem associadas às práticas católicas. Já o termo popular tem o objetivo de distinguir, seja social ou culturalmente, um povo, desse modo, segundo Cruz (2010), seria o comportamento religioso que se diferencia do oficial.

À expressão Catolicismo Popular, se atribui a devoção aos santos, promessas feitas pelos fiéis, romarias, festas de padroeiros, entre outros. O credo popular acrescenta novos sentidos que não são presentes no oficial, tornando a fé, por assim dizer, mais funcional para os que vivem dela. No entanto, isso não quer dizer que sejam esses manejos independentes, mas sim uma ressignificação do catolicismo romanizado.

O Catolicismo Popular sertanejo é profundamente marcado pela tradição dos beatos e beatas, segundo o costume dos sertanejos com suas cantorias e rezas populares; além do medo do diabo e do hábito de rezarem o terço e o ofício. Nesse catolicismo as manifestações dos ritos religiosos renovam, mudam. (CRUZ, 2010, p. 18).

Para além dos direcionamentos ditos como “regra”, há um conceito de familiaridade no Catolicismo Popular sertanejo, não apenas por rituais que acontecem no íntimo de suas residências, mas na essência de cada sujeito que dela se alimenta. Ainda assim, é visto como periférico e subestimado a partir das diretrizes romanas, o que coloca em destaque uma cultura como dominante, reprimindo e não validando outra que acaba por ser enquadrada como subordinada, dando voz à uma dicotomia cultural.

Fotografia III – “NARCIZA PEREIRA DOS SANTOS, DONA BELEZA Buriti Cristalino,  
*Bahia*”



Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

Diferentemente da fotografia II, porém, não distante da fé traçada como popular por assim dizer, nesta fotografia vemos outra mulher, com rosto e postura corporal voltados à câmera. A expressão de seriedade e a luz que dessa vez se apresentam de forma mais nítida ao ambiente, mostra que em sua mão há um cristal. Mais uma vez as rugas são aparentes, contrastando com o tecido delicado de sua veste, diferente do tecido que há em suas costas, que esconde não sabemos o quê.

Essa fotografia remete às mulheres místicas sertanejas, rezadeiras e benzedoras que carregam consigo o saber da ancestralidade, passado de avó para neta, de mãe para filha, onde seus conhecimentos são utilizados como cura e amparo para muitas pessoas. Junto delas há a busca por conforto espiritual, algo ainda que perpassa gerações, mesclando com as crenças católicas, práticas da medicina popular e saberes vindos dos povos originários da terra e de matriz africana.

O benzedor(a) é o indivíduo que “trata”, “benze”, “cura”, esconjura, recorrendo essencialmente a um segredo que lhe foi legado por um parente, amigo, por meio de leitura ou aparição espiritual. Ele é, pois, um intermediário entre o homem e o sagrado, devendo conservar escrupulosamente esse ritual (Laplantine e Rabeyron, 1989, p.52).

Torna-se inevitável que remontemos o cenário vivenciado durante a Idade Média, onde mulheres, em sua maioria, sofriam perseguições por parte da Igreja Católica, detentora do poder político e religioso daquele período, por possuírem conhecimento de cura, por meio da medicina natural e por serem detentoras do dom da cura. Torturadas e jogadas à fogueira como punição, o benzimento e o curandeirismo praticados por essas mulheres eram vistos como atos de bruxaria.

É durante o período renascentista que as noções cristalizadas do que se refere à espiritualidade e o corpo passam a ganhar novos desdobramentos, modificando-se culturalmente, considerados como uma medicina para além da convencional.

Nos sertões, as benzedeadas e as rezadeiras são mulheres bem conhecidas pela comunidade que a cercam. Apesar de serem figuras respeitadas, são pessoas simples e que pouco as interessam usarem seus conhecimentos para benefício próprio que não seja apenas espiritual, tornando o dom em algo coletivo, por atenderem pessoas que necessitam de ajuda, e ancestral, por terem aprendido o seu ofício com suas mães e avós.

Segundo Cunha (2017, p.227), a memória e a identidade trazem consigo as lembranças resgatadas por tais mulheres, fazendo com que passem a ter uma autoafirmação, ou seja, esta memória, vinculada a seu conhecimento e ao simbólico e ao sagrado faz com que as benzedeadas continuem a lutar pela permanência de sua tradição. A memória então, se estabelece de maneira igual, como força de resistência e de identificação, se ressignificando e se autoafirmando.

Desse modo, é difícil conhecer alguém que não saiba da existência ou já não tenha ouvido falar de uma benzedeadas ou rezadeira nas cidades interioranas nordestinas. É envolto de imagens de santos e anjos católicos, e em alguns poucos casos, de orixás, divindades da Umbanda e do Candomblé, que essas mulheres entoam suas preces e orações, levando a cura para os enfermos, o bem-estar para quem se sente mal, o conforto para os corações aflitos. É por meio delas que o sagrado se alinha e é por seu intermédio que se torna um ato de caráter social. Assim, segundo (Ferreira e Siqueira, 2021, p. 07), as benzedeadas ao realizar o ofício de cura, tornam-se agentes sociais do seu meio, atuando também em defesa política da sua comunidade. Essas figuras estão cristalizadas no imaginário popular e suas representações imagéticas parecem cristalizar a ideia da rezadeira nordestina como essa pessoa idosa, humilde e devota, dona de uma sabedoria popular que se coloca como dom.



Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

Essa talvez seja a imagem que mais caracteriza o sertão como a representação de espaço tradicionalmente identificado e entendido como afastado, terra distante, sem lei, em contraposição ao litoral e à cidade. A figura do vaqueiro com seu chapéu de couro e seu gibão se põe à frente da câmera, quase como um elemento monumental. Ao fundo vemos seu cavalo, um animal solitário e magro, como o cachorro na fotografia I.

A casa de taipa está em segundo plano, mas não são deixadas de lado suas características mais marcantes de barro e vigas de madeira. Não há vegetações que sobressaem, a não ser os pedaços de madeira que delimitam o espaço do curral. O sol mais uma vez está presente, de forma lateralizada, ainda assim, de maneira que coloca o cenário proposto em total evidência.

O vaqueiro é o ponto central, e mesmo de cabeça baixa, sua postura é imponente. Talvez tenha acabado de chegar ou está prestes a sair. É quase uma imagem em movimento, aparentemente, de alguém silencioso, de pouca conversa. Essa imagem talvez nos refira ao que aponta Vasconcelos (2006), ao se remeter à imagem do sertanejo criada por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*: “o seu habitante, o sertanejo, apesar de ser o homem permanentemente fatigado, cambaleante e sem prumo, de um só assalto pode se transformar em um titã acobreado e potente ágil e forte” (VASCONCELOS, 2006, s/p).

O cotidiano do vaqueiro, que se coloca como objeto de contexto na fotografia, é vivenciado no “sertão nordestino”, como tradicionalmente ficou conhecido. Por oposição à

noção de nação, o sertão é concebido e construído, a partir de 1500 até os idos de 1920, pelo imaginário popular e intelectual (PIMENTEL, 1997). Foi a partir da década de 1930 que esse processo também foi colocado como necessidade às tentativas de ressignificação dele, partindo não apenas do âmbito erudito propriamente dito, como principalmente do âmbito cultural, colocando o espaço não apenas como único e similar, mas plural entre suas particularidades da existência de sertões múltiplos, mesmo que carreguem consigo características semelhantes.

Segundo o que Neiva (1993) nos apresenta,

Ver uma obra implica um processo decifrativo, como se a imagem se apresentasse numa codificação não evidente. Assim, é preciso colocar os sentimentos de familiaridade entre parênteses. A familiaridade é insuficiente, ainda que sua aquisição seja um passo primeiro para compreender as imagens.

Ainda que busquemos desassociar o que é presente do que consideramos como passado, torna-se visivelmente complexo se colocarmos a memória e a tradição andando lado a lado nessa perspectiva. Quando observamos o vaqueiro, a não ser pela qualidade da fotografia, que há claro, algumas ressalvas, já que não tratamos de uma câmera qualquer e que tenha sido fabricada há poucas décadas, existe uma leve desconfiança de que não podemos encarar e apontar que a mesma pertence ao passado ou ao presente propriamente dito, se levarmos em consideração que ao tocá-la, pertence ao tempo que é assistida, não apenas pelos elementos que a cercam, onde se carrega o signo da tradição de práticas que perpassaram séculos e permanecem vivas no imaginário e execução de uma determinada sociedade, nesse caso, o manejo do gabo, ou até mesmo a pega do boi no mato, mas pelo simples fato de que a mesma nos toca no aqui e no agora.

Nesse sentido, o vaqueiro, assim como o cangaço, até mesmo os ossos do que um dia se fizeram animal, se enquadram como elementos de resgate de identidade, não determinando apenas a identidade sertaneja e nordestina, mas, principalmente, é identidade pertencente brasileira.

Fotografia V – “MISSA DO VAQUEIRO, *Serrita, Pernambuco*”



Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

A fotografia V, assim como a fotografia IV, carrega consigo um simbolismo ímpar, não apenas pela quantidade de vaqueiros em seus trajes típicos, mas pelo título que a imagem carrega. O evento religioso conhecido como Missa do Vaqueiro é celebrado todos os anos pela Igreja Católica à céu aberto, onde diversos vaqueiros de diferentes regiões se reúnem em memória de Raimundo Jacó, em sítio Lages, na zona rural de Serrita, Pernambuco. Jacó, também vaqueiro, foi encontrado morto em julho de 1954, no sítio anteriormente citado e que hoje encontra-se o Parque Nacional do Vaqueiro, causando comoção à comunidade que ali habitava pela impunidade do caso.

Primo legítimo do cantor Luiz Gonzaga, foi inspiração para uma das músicas mais conhecidas do Rei do Baião, a chamada “A Morte do Vaqueiro”, escrita como protesto pela morte e arquivamento do processo de Raimundo Jacó.

Na composição de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho, diz:

“Numa tarde bem tristonha  
 Gado muge sem parar  
 Lamentando seu vaqueiro  
 Que não vem mais aboiar  
 Não vem mais aboiar”

Na fotografia, vemos homens de diversas idades, desde um menino de camiseta simples e chapéu de couro na cabeça que olha com certa timidez para a câmera, até os que se colocam

mais ao fundo da tela de forma despretensiosa. Ofício estritamente masculino, todos estão em cima de seus cavalos e há um berrante ao fundo sendo tocado. A seriedade daqueles que olham, trajados, para a câmera, é quase intimidadora, mesmo aqueles que aparecem desfocados no registro, mas que miram diretamente a mesma. A imagem de imponência do vaqueiro reaparece, assim como da fotografia IV, todavia, se mostra convidativo para que o registro acontecesse, de maneira que possam ter se aglomerado para que a tomada fosse realizada.

Mesmo que saibamos a importância que o vaqueiro não apenas imprime, como prossegue viva na memória de muitos sertanejos, a prática já não é mais a mesma de décadas atrás. Segundo Pereira (2019, p. 159), em Floresta, no estado de Pernambuco, quando a palavra “vaqueiro” é evocada, entende-se a vida de vaqueiro no campo, porém, quando se procura por esse vaqueiro vivendo no mesmo, muitas vezes se escuta a seguinte pergunta: ‘Mas será que isso ainda existe?’.

Podemos considerar que as mudanças no ofício se deram de maneiras pontuais e devido à fatores externos e internos. No âmbito econômico, sabe-se que entre as décadas de 1930 e 1940, grandes faixas de terra eram mantidas sob domínio de poucos proprietários nos interiores brasileiros, o que implicava diretamente na falta de demarcação e cercamento das mesmas, bem como no número expressivo de vaqueiros lidando com o gado nessas propriedades, o que anda diretamente ao lado no âmbito cultural, onde, com as mudanças que não apenas fizeram com que diminuísse quantitativamente os vaqueiros nas fazendas e propriedades, como a existência de uma ramificação do ofício, que deixa de ser rural e passa a ser exercido em festejos e grandes eventos voltados ao que poderíamos denominar como vaqueiros de vaquejadas, que ocorrem em sítios e em cidades interioranas, mas que trazem um caráter de competição e entretenimento para aqueles que prestigiam.

Apesar das mudanças citadas anteriormente, seja em relação ao ofício do vaqueiro, bem como suas subdivisões que ocorreram até os dias atuais, torna-se relevante ressaltar que o vaqueiro dito como autêntico, original, permanece vivo no imaginário e no cotidiano de muitos puramente pelo tradicionalismo, passado de geração para geração, marcando antepassados, onde possam até não exercer a função de um vaqueiro, mas por pais ou avós terem exercido, se sentem como um, podendo ser assimilado como um resgate, de um determinado recorte temporal e de um simbolismo particular, quase privado, desses personagens sertanejos.

Fotografia VI – “MARIA JOSÉ DOS REIS CARVALHO, *Valente, Bahia*”



Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

Das fotografias selecionadas do acervo de Araquém Alcântara, essa talvez seja a que mais apresenta vegetação, mesmo que rasteiras e pontuais, na captura das imagens, e a análise percorrerá justamente as mesmas para ganhar forma.

Apesar do Nordeste ser retratado como um lugar seco e sem vida, temos as vegetações do bioma Caatinga, que apesar da sua variedade e contribuição para a biodiversidade brasileira, sua flora ainda é pouco conhecida e explorada, tendo como exemplos o Juazeiro, o Ipê, a Aroeira-vermelha, Bromélias e a mais conhecida e difundida deles: a diversidade de cactos presente na região.

Na fotografia VI, vemos mais uma mulher e seu animal, carregado de agave, no meio da vegetação rasteira, porém, é como se eles fizessem parte da paisagem, como uma espécie de camuflagem, onde, apesar de se colocarem como figuras centralizadas, perdem espaço para elementos que pareciam ser secundários.

Com a luz baixa não direta, o que ganha destaques são os Mandacarus que se encontram ao fundo da parte superior, visto como símbolo de força e resistência por diversos nordestinos sertanejos. Assim como a Palma, outro cacto que ganhou visibilidade por servir de alimento ao gado, é visto como o sopro de vida necessário até que a primeira chuva do inverno sertanejo apareça.

Atualmente, muito se é discorrido acerca da realidade do semiárido brasileiro e a busca de possibilidades para a convivência com ele, porém, durante muitas décadas, levou-se em consideração as discussões da região Nordeste, vista como terra das secas, de miséria e fome, não como algo que poderia ser tratado, mas sim algo a ser combatido definitivamente. De acordo com Silva (2003, p. 361), as imagens produzidas sobre a região são julgamentos superficiais sobre a realidade do semiárido e dos interesses políticos das elites locais, que justificavam o atraso e a seca como produtos de condições naturais adversas, seja do clima, da terra e da formação de seu povo.

Sendo assim, as ações governamentais que passam a surgir, colocam a região Nordeste em foco, como um obstáculo visto até então não como isolado, mas como um problema de todos, corroborando com o uso político do subdesenvolvimento como resposta das secas, se utilizando de uma imagem historicamente construída de um espaço-problema.

Os elementos que se misturam na fotografia, onde não se sabe mais o que é mulher, o que é vegetação, nem mesmo animal, coloca-se em evidência de que todos carregam consigo o símbolo de pertencimento, bem como a potência de resistir, o que reforça o sentimento de aquilo ser a realidade, porém, também ser onde se identificam, mais que isso, onde se entrelaçam. Apesar disso, é comum que tenha existido, e que ainda existam discursos que preguem o estranhamento entre o homem e a natureza. De acordo com Pereira (2003):

Com base nesse paradigma, o semiárido é visto a partir de uma perspectiva utilitarista de ocupação e de aproveitamento de seus recursos, transformando-os em riquezas. As ações dos governos trilham essa lógica. A seca surge como empecilho natural, um elemento que deve ser combatido. Por isso a lógica do combate à seca é reducionista. Resulta na manutenção da miséria. Funciona como uma estratégia perversa de manutenção e controle de uma região que, a princípio, e com raras exceções, não cabe na lógica do modelo de desenvolvimento que predomina. (Pereira, 2003, p. 372)

Entende-se assim, que as possibilidades de se colocar contra algo que se faz parte é reduzir sua complexidade à um discurso de combate e dominação, se colocando contrário não apenas à natureza, herança vinda da modernidade, mas uma armadilha para uma sociedade inteira a partir dos discursos impostos.

Fotografia VII – “GONÇALA BATISTA DOS SANTOS, *Capelinha, Piauí*”

Fonte: *Sertão sem fim*. Araquém Alcântara. São Paulo: Editora TerraBrasil, 2009.

Mais uma imagem onde se repetem alguns elementos. Acreditamos que sejam incontáveis as vezes em que não se tenha ligado a televisão, e ao assistir o noticiário, ao falar ou se referir à uma seca na região Nordeste, que não se tenha observado uma imagem de um determinado lugar que recebeu pouca água durante um longo período e tenha gerado rachaduras no chão.

Nesse mesmo cenário, onde haja uma pessoa que vai em busca do resto de água que ainda não desapareceu com a estiagem para matar a sede de seus animais ou até mesmo para consumo próprio. O jumento que acompanha o trajeto, é símbolo de resistência, seja por viver nas condições em que é colocado, seja pela estrutura de tanto peso que acaba por carregar para amparar o seu dono. A vegetação não mais existe, com apenas uma árvore quase cortada ao fundo e o sol é colocado como amplo na parte superior da fotografia, sugerindo que seja perto de meio de um dia quente e seco.

Mostra-se curioso que um fotógrafo tenha buscado capturar uma imagem tão recorrente acerca do Nordeste, todavia, é nítido que a sua intenção seja não apenas representar o que os elementos centrais da foto sentem, como colocar o seu espectador para verdadeiramente colocar-se dentro da temática proposta. Buscamos, pois, buscar os sentidos dessa intencionalidade, entender o lugar do próprio artista nesse processo, a partir dos discursos que

já estão cristalizados na sociedade. Nesse sentido, coadunamos com Vicente, que descreve sobre o lidar da intencionalidade em “Metodologia da Análise de Imagens”:

Para verificarmos a intenção presente na construção de determinada imagem, ou saber se a intenção do autor foi alcançada, seria necessário que de antemão estivéssemos bastante conscientes e seguros da representação que determinada imagem oferece, ou seja, este seria exatamente o intento final da análise, e não um meio. (s/d).

Trata-se assim de um ambiente hostil, que causa incômodo, para quem está na fotografia e para quem a encara, gerando sensações psicológicas que quase se tornam reais, como o sentir a sede e o calor que são retratados pela imagem. Em meio a isso, a água se enquadra como literalmente o símbolo da última gota de esperança, porém, uma esperança quase que homeopática, apenas aguardando a certeza do seu fim. Para quem a capturou, a certeza de que passou a mensagem que gostaria de externalizar.

Vale a reflexão de que apesar desse retrato ainda ser realidade em alguns locais no que podemos dominar como sertões nordestinos, não é regra, e o questionamento se debruça sobre esse cenário, em que, mesmo que seja algo recorrente, por quais motivos não se há interesse em registrar os sertões que não o da seca e da pobreza, ainda que se torne repetitivo?

Destacamos aqui dois pontos a serem explorados. O primeiro, seria o da própria identificação, que percorre boa parte da análise das fotografias desse trabalho. Identificar-se faz parte do pertencimento, dessa forma, torna-se em um discurso de duas vias, que seria o de rejeitar o concernir do que foi, mas dizer que também faz parte desse todo por ser familiar e contínuo.

O segundo seria a imagem que choca. Quando se propõe temáticas dentro da fotografia, há imagens que fazem com que imediatamente discorramos sobre o que vemos, e as que é necessário mais segundos de observação para que possamos juntar todos os elementos em um único tema. A imagem que choca é o imediatismo do símbolo, a emergência de mirar e já saber do que se trata, assim como mostra a fotografia VII.



Fonte: *Céu de Luiz*. Tiago Santana, Audálio Dantas. São Paulo: Editora Sesc/Tempo d'Imagem, 2013.



Fonte: *Céu de Luiz*. Tiago Santana, Audálio Dantas. São Paulo: Editora Sesc/Tempo d'Imagem, 2013.

Talvez as imagens mais emblemáticas do acervo selecionado sejam justamente as fotografias das sombras. Pode-se observar que a ausência ou a permanência das silhuetas do que seriam perfis masculinos, consegue alterar drasticamente o tema iconográfico.

A fotografia VIII retrata um dia de poucas nuvens e ensolarado. O sol reluz de forma intensa e lateral, onde insere vida ao muro branco, quase como uma tela, e como retrato, imprimi à sombra a metade de uma árvore, que se completa com o restante real dela. Ao lado, a silhueta masculina aparenta caminhar não se sabe para onde, o chapéu de couro na cabeça destaca, assim como os traços retos e volumosos do que seria um gibão ao corpo, deixando em segundo plano o calçamento falhado e o telhado do seria uma casa.

A fotografia IX usa um ângulo de captura diferente. Mesmo que ainda se faça a utilização do jogo de sombras, a luz de um dia nublado difere e é gerada a partir do cinza do céu que encobre o sol, desde que o posicionamento da câmera seja de baixo para cima. Na imagem, há uma gama de árvores que compõe o cenário, onde não se pode identificar suas espécies, ainda assim, é onde o fotógrafo se acomodou para o registro, estando debaixo de uma e enquadrando as demais ao longe. O cenário molda-se como uma dança, em um formato que coloca a silhueta masculina em total evidência. Nos traços alcançados, observa-se um homem, e assim como na fotografia VIII, carrega consigo o seu chapéu de couro e veste o seu gibão, como manto de proteção.

O olhar do espectador ocupa posições diversas e duas representações apresentam-se alternadas. A imagem é determinada pela posição presente do olhar. A cada instante, o olhar cristaliza um novo padrão formal e uma nova ordem. A imagem é essencialmente presença, e sendo possibilidade pura, nada lhe é impossível, mesmo quando o objeto supostamente representado não tem como ser materialmente construído. A imagem não é determinada exclusivamente pela possibilidade do presente. As imagens são também históricas. A ontologia da imagem deve conciliar as dimensões temporais do presente e sua passagem para o passado, bem como aquilo que nos vem do passado para o presente. (Neiva, 1993, p.13)

Observa-se que retirando os perfis das fotografias, poderíamos dizer facilmente que se trata de qualquer espaço em qualquer lugar do Brasil, pensando no contexto e na narrativa imprimida em “Céu de Luiz: 100 anos de Gonzaga”. Afinal, um muro branco, um calçamento qualquer, um céu nublado e árvores não altera ou ressignifica o espaço selecionado, a não ser que haja alguma importância descrita pelo fotógrafo-autor previamente direcionado à vista do público.

Contudo, é com a permanência das silhuetas, seja na fotografia VIII ou na fotografia IX, que é traçado um perfil e um lugar. Não só por se tratar em ambas, de homens, pois também poderíamos expressar que seriam eles apenas figuras secundárias, mas os elementos que trazem consigo, neste caso, os chapéus de couro que usam ou mesmo os gibões, que nos conduzem

para o Nordeste de imediato. É a partir disso que as fotografias se contextualizam e no lugar que poderia ser qualquer espaço, passa a ser visto como um espaço, contando uma determinada história. Faz com que os elementos antes neutros, também passem a conversar com os elementos principal.

De acordo com Neiva (1993), acerca da interpretação de imagens:

Tanto a interpretação pré-iconográfica como a iconográfica exigem uma atitude intelectual, essencialmente analítica. A configuração totalizante da imagem é dissecada. É preciso que seja assim: afinal o caráter exploratório inicial da interpretação pede a identificação parcial de cada elemento em sua singularidade. A abordagem pré-iconográfica limita-se ao que é imanente na configuração visual, mas isso não basta. O sentido iconográfico, por sua vez, nos leva a tratar a imagem como ilustração de um texto que se insinua como implícito, mas cujo natureza é exterior à ordem visual.

Assim, mesmo que busquemos analisar uma determinada fotografia a partir do seu todo, sem que separemos seus elementos para que sejam observados, não seria possível uma investigação mais aguçada do que seu autor gostaria de transmitir ao espectador, ou até mesmo que não fosse sua intenção, mas que ganha sentido de acordo com o olhar do outro.

Fotografia X – (Sem título)



Fonte: *Céu de Luiz*. Tiago Santana, Audálio Dantas. São Paulo: Editora Sesc/Tempo d'Imagem, 2013.

O chapéu de couro é de fato um elemento que perpassa gerações e se repete, seja nas análises desse trabalho ou em diversos meios de informação e comunicação. De pessoas mais velhas até crianças, como apresentado na fotografia X, podemos associar este como um material não apenas de referência, mas de representatividade e construção de definição e pertencimento, seja de espaço ou de si mesmo como sujeito.

Apesar das inúmeras problemáticas já incansavelmente debatidas sobre a necessidade eminente de ver a região Nordeste para além do que já está posto, isto é, do estereótipo carregado por décadas, não devemos tirar a importância que esse tipo de elemento carrega, como forma de orgulho, de resistência e de estar intrinsecamente dentro de um grupo que carrega os mesmos símbolos de caracterização, evidenciando suas particularidades.

A menina, de vestido delicado branco, de babados, pequenas pregas e com uma flor do lado esquerdo traz consigo a delicadeza de um olhar analítico e curioso que mira a câmera. Ainda assim, é onde se perde espaço para a rigidez e a força vinda do chapéu que protege sua cabeça, simbolismo esse que vemos neste com mais clareza, porém, mesmo sem que haja esse elemento, carregado por muitas mulheres sertanejas ao longo de suas vidas: a resistência e vigor da mulher sertaneja.

Ao olhar a criança na fotografia, sabemos que para além dela e da figura da mulher que a carrega nos braços, é inevitável que não associemos que a mesma pertença ao Nordeste a partir do único elemento a mais que foi capturado pelo fotógrafo. Ao mesmo tempo que a coloca em um lugar de apropriação, é espaço de aconchego e proteção, principalmente da luz do sol.

Buscamos, nesse capítulo, retratar imagens subjetivas que estão relacionadas com espaços e tempos muito objetivos e, dessa forma, buscamos construir a nossa própria leitura sobre as representações presentes nas imagens. Sabemos das lacunas e das várias possibilidades de caminhos que poderíamos percorrer, porém, deixamos esse trabalho em aberto, essa trilha acessível para que outros caminhantes descubram novas possibilidades de percursos.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira das conclusões que podemos tirar desse trabalho é que a imagem, como fonte histórica, carrega consigo uma gama de possibilidades que podem nos aproximar de respostas concretas, porém, que também nos oferece ressalvas quanto à intencionalidade de quem é responsável pelo registro e dos sentidos que a mesma pode trazer a partir do contato que se tem com outros sujeitos. Isso, é claro, não quer dizer que não possamos utilizá-la como meio, pelo contrário, por tratar-se de fragmentos da realidade, é imprescindível que, ao levar essa fonte como fio condutor de uma análise e que faça parte de um aporte teórico, é necessário que antes possamos analisar para além do que está dado, buscando suas lacunas e silêncios como possibilidade de compreender melhor o que quer buscar e o se pretende manter oculto, de importância igual ou maior sobre aquilo que já está exposto. Todavia, que é totalmente possível estabelecer um diálogo entre a história e a fotografia, desde que saibamos como manusear suas composições e processos.

Como maquinário de produção em escala, o Nordeste, para além dos discursos impostos sobre o mesmo, é fruto do regionalismo e da necessidade de construção de uma nação que fora sendo gestada pelos grupos que direcionavam as regiões brasileiras desde antes da Independência. É também nascido e amparado pela modernidade, mas a recusa como se não fosse uma extensão da mesma, se enquadrando como a não mudança, ou talvez o receio de não ser aquilo que já está dado, fortalecendo e exaltando uma visão única de um plural de infinitudes. Assim, esse texto compreende como uma válvula de escape das amarras dos conceitos concebidos e dos preconceitos acentuados que até hoje permanecem vivos e são vivenciados diariamente no cotidiano dessa e de outras regiões, não tratando aqui de superar uma determinada posição em que o Nordeste é colocado e recolocado com frequência, mas de distorcer e até mesmo de criar novas problemáticas que possam nos fazer pensar diferente, sem o peso negativo da mudança.

Não quer essa pesquisa culpar ou até mesmo direcionar um olhar para a região nordestina, mas entender que ela é sim a seca, a fome, o abandono e a solidão, a religiosidade e a morte, que são, inclusive, repetitivamente lembrados nas fotografias que foram selecionadas para fazer parte desse trabalho, porém, que se trata de uma visão em recorte de dois sujeitos que estão inteiramente inseridos dentro de um contexto, de uma realidade e de uma narrativa, que assim como nós, reforçam e ressaltam aquilo que tivemos mais contato ao longo das nossas trajetórias. O Nordeste brasileiro é feito do cangaço, do rei do Baião, do coronelismo e dos

ossos de animais que morreram por culpa da fome e da sede, mas que dispõe de indústria, de economia, de cultura. Desse modo, devemos compreender que o que está enraizado, o que cristalizou, permanecerá presente, mas o que podemos ver, ouvir e disseminar sobre a região em questão, deixa de dificultar o olhar do outro sobre essa localidade e que também nos instiga a conhecer mais sobre o que somos.

Assim, é preciso que continuemos a pensar a história para além do que já está concreto, mas sobretudo o questionamento que a mesma nos impulsiona a ter. A história não está aqui para nos colocar em posição de conforto, mas para nos lembrar de que não estamos aqui para estar em estado de repouso completo. É ela que nos move, seja lá qual for a direção, para que a dúvida surja e para que o incômodo se instaure. A quebra dos paradigmas e a busca do novo sempre estarão presentes pelo caminho que decidirmos por percorrer, longe das amarras dos limites que as vezes nos é dado e os limites que nós próprios nos damos. Para além do início, é o imensurável que faz morada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e Outras Artes** / Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. -5. ED. – São Paulo: Cortez, 2011.

ALCÂNTARA, Araquém. **Sertão Sem Fim**. /Concepção Editorial e Fotografias Araquém Alcântara; texto de Walnice Nogueira Galvão e Eder Chiodetto: tradução para o inglês John Mark Norman. – São Paulo: Terra Brasil, 2009.

ANDRADE, Manoel Correia de. **A Terra e o Homem do Nordeste**. 5ªed. São Paulo: Ed. Atlas, 1986

ANDRADE, Manuel Correia. **A problemática da seca**. Recife: Líber Gráfica, 1999

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CASTRO, Josué. **Sete palmos de terra e um caixão: ensaio sobre o Nordeste, área explosiva**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CIAVATTA, Maria. **O Mundo do Trabalho em Imagens: A Fotografia como Fonte Histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)**. – Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Brasil, Martin Claret, 2016.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural. Entre Práticas e Representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife, Fundarpe, 1985.

GARCIA, Carlos. **O Que É Nordeste Brasileiro**. Ed. Brasiliense, 1995.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

LEITE, Mirian Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp, 1993.

MARROU, Henri-Irénée. **A História faz-se com documentos**. In: Sobre o conhecimento histórico. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.55-77.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo. Brasilense/FUNARTE, 1984.

NEIVA, Eduardo. **Imagem, história e semiótica**. Anais do Museu Paulista (nova série), n.º 1, 1993.

Neto, João Cabral de Melo Neto. **Morte e Vida Severina**. NEAD – NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA. Av. Alcindo Cacela, 287 – Umarizal. CEP: 66060-902. Belém – Pará. 28 páginas

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.

MARTIN, GABRIELA. **Pré-História Do Nordeste Do Brasil**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996. p.395. 2ª edição, 1997, p.450

MARTINS, Paulo Henrique N. **O Nordeste a questão regional**. SILVA, Marcos A. da. República em migalhas: História Regional e Local. São Paulo: Marco Zero, 1990

NAVARRETE, Eduardo. **O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas**. Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM N° 16 – ago./set./out./nov. 2008.

OLIVEIRA, F. de. **Elegia para uma re(li)gião**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 137 p

PAIVA, Odair da Cruz. **Caminhos cruzados: a migração para São Paulo e os dilemas da construção do Brasil moderno nos anos 1930/50**. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Acesso em: 08 fev. 2023.

PINHEIRO, Nuno. **Fotografia e História Social: utilização da fotografia como fonte para a história**. Imprensa Universidade de Coimbra. Revista Impactum, no 11, 2011.

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

RAMOS, Graciliano; FELINTO, Marilene. **Vidas Secas**. Brasil, Record, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. Editora Brasiliense, 1983.

SANTANA, Tiago; DANTAS, Audálio. **Céu de Luiz**. 1.ed. – Fortaleza: Tempo d’Imagem; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2013.

SARAIVA, João Gilberto Neves. **Todo nordeste que couber a gente publica: o The New York Times e as representações do nordeste brasileiro na era da política da boa vizinhança (1933-1945)**. 2015. 143f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015

SILVA, Roberto Marinho Alves da. **ENTRE DOIS PARADIGMAS: combate à seca e convivência com o semi-árido**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 18, n. 1/2, p. 361-385, jan./dez. 2003

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O Regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional**. São Paulo: Moderna, 1984

TAKAMI, Marina. **Fotografia na história da arte**. II Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp, 2006.

TAMANINI, Paulo Augusto; SILVA Enock Douglas Roberto da. **O Nordeste, as imagens e o ensino: o real e o imaginário na iconografia da seca**. Revista Linhas. Florianópolis, v. 20, n. 43, p. 317-337, maio/ago, 2019.

TEÓFILO, Rodolfo. **A Fome**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

TESSARI, Anthony Beux. **Fotografia na história e no ensino de História**. Revista Aedos n. 11 vol. 4 - Set. 2012.

VANCONCELOS, Cláudia Pereira. **A Construção da Imagem do Nordeste/Sertanejo na Constituição da Identidade Nacional**. Trabalho apresentado no II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.