



Sertão: Um Olhar Fotográfico¹

Kaíque AGOSTINETI²

Goiamérico Felício dos SANTOS³

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

RESUMO

O sertão é narrado de várias formas por diversas obras do pensamento brasileiro em diferentes linguagens. Procura-se descobrir a maneira como ele é representado nas imagens fotográficas. Para isso, elege-se como procedimento metodológico a análise da imagem. Previamente se faz necessário uma reflexão teórica sobre as duas variáveis que compõem este trabalho: sertão e fotografia. Constata-se nesta primeira aproximação que sertão é narrativa que dependerá de múltiplos fatores e que na fotografia ele possui um conjunto de características recorrentes que possibilita pensá-lo. Porém, sertão é mutável e estudá-lo é enveredar rumo ao caminho das dúvidas, não sendo possível delimitá-lo de forma definitiva.

PALAVRAS-CHAVE: sertão; narrativa; fotografia.

Sertão é um dos temas mais recorrentes na literatura brasileira, sendo objeto de várias representações que se alteram de maneira repentina. Ele já foi paraíso, inferno, purgatório, universo fantástico em que homens lutam para manter a honra, para sobreviver, para fundar um espaço político, para fazerem-se notar enquanto seres. Logo se vê que *sertão* se constituiu num problema do pensamento brasileiro, desafiando a mente dos escritores acadêmicos e literários. Ele entra, assim, no imaginário popular, como espaço de luta, lugar da resistência, uma república imaginada. Esse trabalho, longe de pretender ser um pensamento definidor, espera abrir perspectivas e angulações teóricas que ajudem a pensar o sertão por meio dos sentidos levantado pelas fotografias.

As fotografias compõem um grande labirinto no mundo moderno. Os livros, itens de consumo, possibilitam o acesso a elas e conseqüentemente a novos espaços, através de uma realidade mediada. Deste modo, tem-se a impressão de saber o que é o *sertão* visitando apenas uma imagem fotográfica. Entende-se que esse processo extremamente problemático deve ser estudado de forma a apontar o aspecto construído das fotografias e os discursos

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, realizado de 8 e 10 de junho de 2011.

² Mestrando em Comunicação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (Facomb – UFG) na linha de Mídia e Cultura. Email: kaiqueagostineti@gmail.com.

³ Orientador do Trabalho. Professor do Mestrado em Comunicação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (Facomb – UFG), na linha de Mídia e Cultura. Email: goiamerico@uol.com.br.



pretendidos pelos fotógrafos. Assim, define-se o objetivo desse trabalho: a construção de um sertão analítico a partir das fotografias do fotodocumentários, para assim entender como o sertão é representado nas imagens fotográficas.

A análise da imagem é método privilegiado para alcançar o objetivo proposto e o analista é um espectador que busca levantar dúvidas e sentidos a partir das fotografias. Porém, a análise não escapa também de ser uma construção, por isso deve sempre ser problematizada. A ressalva que deve ser feita é que esse trabalho apresenta um primeiro contato, por isso, não aprofunda muito na análise bem como nas discussões. Ele é o primeiro passo em um estudo que se transformará em dissertação de mestrado nos próximos anos e que pode sofrer eventuais transformações. Sendo assim, apresenta uma primeira aproximação do sentido de *sertão*.

Naturalmente que, antes de adentrar-se a análise se faz necessário uma discussão teórica. Esse texto, portanto se dividirá em três etapas. A primeira visa a entender o *sertão* enquanto narrativa, construção subjetiva, que depende do olhar e do afeto. A segunda abordagem expõe algumas questões que devem ser consideradas a respeito das fotografias, que serão apontadas posteriormente. A terceira etapa constitui-se na análise propriamente dita, subdividida na análise dos signos plásticos e icônicos seguindo os procedimentos metodológicos apontados por Joly (1996). Assim, inicia-se a travessia que moldará essa versão de *sertão*.

1. Sertão

Há *sertão* fora da narrativa? Se esse subtítulo começa intencionalmente em uma questão, isso serve de aviso aos que querem respostas sem grandes exercícios mentais. A pergunta inicial dá pistas de como é o caminho na travessia em busca do *sertão*: veredas em que as dúvidas imperam sobre as certezas e o medo afugenta aqueles que não querem perder-se na eterna procura. Porém, ainda que esse caminho seja áspero, haveria como responder a questão proposta? E se por acaso ela fosse logo transformada em afirmação - *há sertão fora da narrativa* -, como provar o seu valor verdadeiro ou falso? É o que se procura nesse subtítulo: o sentido de *sertão* e as condições de sua existência. Mas se, como diz “Riobaldo Tatarana” - personagem criada por João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: veredas* -, *sertão* “é onde os pastos carecem de fechos” (2006, p.08), haveria condições de defini-lo de forma cabal e peremptória? Perguntas somadas a perguntas: o vislumbrar do *sertão*.



Alguns dizem ter alcançado o *sertão*, possuir mapas que o delimita, poder dar-lhe as características ambientais e de sua gente. Em *Os Sertões*, por exemplo, Euclides da Cunha (1991) aponta os elementos que compõem o que denominou ao longo de toda obra como um espaço. *Sertão* é a região brasileira isolada dos poderes coloniais, imperiais e republicanos, pelas adversidades ambientais e pela falta de interesse das elites. As ações climáticas, juntamente com o isolamento geográfico e a mestiçagem, moldaram aquilo que o autor chamou de “tipo antropológico invariável” (1991, p.76). O homem sertanejo tende a um fanatismo religioso e possui um senso de moral e lealdade inabalável. Ele é ser que louva a morte como sinal da liberdade que, em sua condição terrena, não pode alcançar. Quando as secas assombram *os sertões do norte*, aqueles que vão “das raias setentrionais de Minas a Goiás, ao Piauí, aos extremos do Maranhão e do Ceará pelo ocidente e norte, e às serranias das lavras baianas, a leste” (1991, p.70), quando os pássaros voam indicando o caminho e as energias do ser humano desaparecem, os homens colocam-se em retirada para superlotar o litoral ou para povoar outros *sertões*.

A Amazônia é outro exemplo do que se chama aqui de *sertão geográfico* – uma espécie de ponto espacial fixo. O próprio Euclides da Cunha (1999) descreve-a como tal. Em uma transformação, quase que surreal, o espaço caracterizado pelas secas, torna-se local de rios em formação, regimes de chuvas regulares, fauna rica e vegetação densa. Então, o que teria o *sertão amazônico* em comum com os *sertões do norte*? Eles são espaços isolados, possuem tempos dispares em relação à população litorânea – local mais populoso do Brasil do início do século XX. Ambos são desertos, avessos a vida e à civilização, e demandam uma adaptação dos seres que nele habitam. Por isso, para Euclides da Cunha, “o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda capacidade orgânica para se afeiçoar a situação mais alta” (1991, p.96) e o seringueiro – sertanejo amazônico – é ser que faz uma anomalia “trabalha para escravizar-se” (1991, p.13). Não há desperdício de energia no *sertão* para a formação de cultura e sociedade, as necessidades básicas e a luta contra o ambiente são o foco dos homens que vivem nesses espaços.

As grandes descrições de Euclides da Cunha, movidas pelas ciências de seu tempo, juntam-se a outros pontos de vista que pretendem apontar um lugar *real* para o *sertão*. Abreu (1988) denomina-o ao longo de sua obra como espaços interiores de terra em oposição ao litoral. O autor descreve esse conjunto de locais e as diversas tentativas de povoamento pelas bandeiras, pelos movimentos messiânicos ou pela criação extensiva de gado. Porém, ainda no *sertão* de Abreu (1988), observa-se a impossibilidade de existência do ponto geográfico. Isso



porque o conceito espacial é mutável à medida que o domínio colonial se estende pelas terras brasileiras. Assim, tanto em Abreu, quanto em Euclides da Cunha (1991; 1999), *sertão* parece se configurar como espaço que está além fronteiras, é lugar onde “o brasileiro salta: é estrangeiro: e está pisando em terras brasileiras” (CUNHA, 1999, p.07).

A noção de fronteira permite constatar que o *sertão* torna-se oposto ao que é considerado Brasil. A fronteira não é somente física: ela sofre uma desterritorialização para transformar-se também em conceito político, social e econômico. Como aponta Oliveira (1998), vê-se o surgimento de diversas dicotomias: litoral versus interior; cidade versus campo; civilização versus barbárie; cosmopolitismo versus brasilidade; entre outros. Encontrar esse espaço estranho é estar em um *entre-lugar* que, ao mesmo tempo, define e transforma os sujeitos (BHABHA, 1998). A fronteira tem o poder de diluir as dicotomias, pela negociação de sentidos, mas pode expressar, muitas vezes, uma relação desigual de poder: a civilização domina o *sertão* por seus diversos aparelhos e tem o poder de aproximá-lo ou afastá-lo de acordo com os seus interesses.

Não pode haver, portanto, lugar fixo para o *sertão*. Ele surge a partir da consideração de certos conceitos que orientariam o olhar para determinado local e criam o entendimento do espaço em análise como o próprio *sertão*. Quais seriam esses conceitos? As obras de Euclides da Cunha (1991; 1999) juntamente com a de Abreu (1988) trazem um conjunto de características em que o domínio e a prisão humana em relação ao meio parecem ter papel central. Porém, não há como fixá-lo, muda de acordo com os contextos. O espaço também é modificado, como considera Melo (2006, p.79-80),

O sertão começava, então, tão logo se saía dos limites das povoações de Salvador (cidade da Bahia), Rio de Janeiro, Paraty e São Vicente. Realizadas as primeiras incursões pelo interior das terras e, fundadas as povoações que dariam origem à cidade de São Paulo e algumas cidades do Vale do Paraíba, essa região deixa de ser representada como sertão e as terras que constituiriam o estado de Minas Gerais é que passam a ser representadas como sertão.

Outro texto que mostra a mutabilidade do espaço sertanejo de acordo com o olhar é análise de Hochman (1998) sobre os documentos do movimento sanitaristas brasileiro da primeira década do século XX. Esse conjunto de médicos constatou que “o Brasil era ao mesmo tempo um grande hospital e uma (sic) vasto sertão. Sertões que começavam no final da avenida Rio Branco (Central), o grande bulevar da então capital da República, a cidade do Rio de Janeiro” (HOCHMAN, 1998, p.218). O binômio abandono e doença é o elemento



definidor do *sertão*, expandindo as suas fronteiras, atingindo localizações próximas às elites republicanas.

Por diversas vezes a aproximação do *sertão* torna-se projeto político. Os sanitaristas apontavam para a necessidade de iniciativas de saneamento que dariam fim a esses espaços propagadores de doenças (HOCHMAN, 1998), tal como Euclides da Cunha pede com urgência “medidas que salvem a sociedade [sertaneja amazônica] obscura e abandonada: uma lei do trabalho que nobilite o esforço do homem; uma justiça austera que lhe cerceie os desmandos; e uma forma qualquer do *homestead* que o consorcie definitivamente à terra” (1999, p.16; grifos meus). As elites republicanas pouco fizeram nesse sentido: a figura da miséria humana prevalece mesmo um século depois – como será visto nas imagens fotográficas ao longo desse estudo.

Essa breve discussão mostra a inexistência de *sertão* como espaço fixo: ele dependerá de um olhar e de um sujeito que olha segundo certos conceitos. Sendo assim, *sertão* é simbolização - construção subjetiva. Retoma-se a vereda quase perdida e refaz-se a pergunta inicial: há *sertão* fora da narrativa? Vê-se que não é possível pensá-lo fora dos limites da linguagem e longe das formas do discurso. As mesmas obras que pretendem transformá-lo em *espaço natural* sofrem um efeito perverso: não deixam de ser narrações. Portanto, não existe verdadeira oposição entre espaço e narrativa, sendo muito provável que, conforme considera Melo (2006), essas duas categorias obedeçam a uma circularidade: a narrativa nasce do encontro do homem com o espaço no exercício da simbolização, enquanto o espaço é compreendido por meio da própria narrativa. O que se refuta aqui é a possibilidade da quebra dessa complexidade, seja para fixar o *sertão* em um mero ponto geográfico, seja para transformá-lo em criação poética nascida de um devaneio.

Se o olhar é definidor e o espaço é simbolizado em forma de narrativa, logo vê-se a necessidade de um encontro entre o ser e aquilo que considera como *sertão*. Esse encontro é propiciado pelo deslocamento físico e mental. Euclides da Cunha (1991; 1999) encontra o *sertão* para fazer do *espaço físico* o *espaço simbólico* de sua construção narrativa - a história e os discursos. Assim, também faz Costa em sua versão fotográfica: “estava eu no *sertão* sem percebê-lo, compartilhando sua oferenda de espaço, vagando o olhar sobre o então descoberto, aprofundando, envolvendo-me com a grandiosidade da paisagem, guardando, porém, uma suficiente distância” (2001, p.12).

Enquanto o movimento físico demanda energia cinética, o deslocamento mental parece ocorrer quando há negociação de sentidos na criação de um espaço próprio à



simbolização – o “terceiro espaço” de Bhabha (1998). Aqui, observa-se o item que define as formas do *sertão* subjetivo: o *afeto*. Ele direciona o olhar, aponta elementos e determina as relações éticas criadas no encontro. Talvez por essa perspectiva o *sertão* seja tão mutável - infinito dentro do homem (ROSA, 2006) - sendo visto, muitas vezes, com características tão díspares. Se para as elites, *sertão* é visto como o local das mazelas sociais,

Para alguns desagregados, para os homiziados, para os muitos perseguidos pela justiça real e pela Inquisição, para os escravos fugidos, para os índios perseguidos, para os vários miseráveis e leprosos, para, enfim, os expulsos da sociedade colonial [, imperial e republicana], “sertão” representava liberdade e esperança; liberdade em relação a uma sociedade que os oprimia, esperança de outra vida melhor, mais feliz. Desde o início da história do Brasil, portanto, figurou uma perspectiva dual, contendo em seu interior uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava (AMADO, 1995, p.150; grifos meus).

A modernidade propicia outro tipo de deslocamento para encontro com esse espaço narrado: as formas mediatizadas. A “difusão dos produtos da mídia nos permite em certo sentido a experiência de eventos, a investigação de outros e, em geral, o conhecimento de um mundo que se amplia para muito além de nossos encontros diários” (THOMPSON, 2009, p.38). Os campos de entendimento e experimentação são redefinidos. O *sertão* ganha forma na produção e na recepção das narrativas escritas, televisivas, cinematográficas, fotográficas – alvo deste artigo –, entre outras. Ele torna-se um grande campo discursivo, em todos os instantes, re-criado e re-significado, adquirindo várias faces.

Antes que esse texto seja contraditório em tentar fornecer uma tranca que enclausure os pastos do *sertão*, subverte-se o que já foi exposto: localizar o *sertão* como categoria narrativa não é imputar-lhe uma forma? Essa não seria apenas mais uma tentativa de definição do *sertão* entre as várias? O caminho das questões – como foi dito no início dessa etapa - parece ser a verdadeira vereda sertaneja e os conceitos podem e devem ser questionados, subvertidos, comparados, destruídos e reconstruídos. O argumento que embasa essa versão é o entendimento de que o *sertão* só poderia ser contemplado na comparação e análise das diversas obras e autores que pretendem narrá-lo em determinados contextos.

Assim, poderiam ser evidenciados certos elementos que, de maneira geral, aparecem nessas narrativas para uma tentativa de aproximação – é o que se procura fazer mais a frente com a análise das fotografias. Porém, esse procedimento não daria resposta significativa a casos específicos, nem muito menos poderia definir o *sertão* com precisão. *Sertão* parece ser



mais um caminho do conhecimento, aquele onde as perguntas são obstáculos e impulso, o infinito é a vereda a ser percorrida.

2. Fotografia

“Estamos condenados a civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos. A afirmativa é segura” (CUNHA, 1991, p.52). O fim trágico do movimento de Canudos evidenciou a possibilidade de existência do *sertão* apenas como narrativa, ele não poderia *aparecer* no mundo de outra forma. O *sertão* era impróprio à civilização e deveria ser esmagado tal como conta a história. Se o seu destino é ser narrativa, seria inevitável no ambiente moderno transformar-se em fotografia. Esta fornece um amplo acervo de *visões* de modo a possibilitar o contato com outros espaços e culturas, permitindo a construção de narrativas. Porém, a fotografia ainda não é vista com as devidas considerações. “As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno” (SONTAG, 2004, p.14). Em que consiste seus mistérios? Segue-se esse trabalho na tentativa de iluminar a câmara escura.

Dubois (2003) propõe que não há como pensar a fotografia fora do ato que a faz existir. Para o autor, ela seria, antes de tudo, um índice - conjunto de signos formado a partir de uma contiguidade física com seu referente (PEIRCE, 1978 *apud*. DUBOIS, 2003). A fotografia é resultado de um processo físico-químico em que, durante instantes, não existe interferências humanas. Estas ocorrem anteriormente e posteriormente ao ato fotográfico por meio de escolhas que atribuem sentido e que participam efetivamente na construção da mensagem fotográfica. Porém, a intervenção é desprezada e a própria captação mecânica, juntamente com o aspecto icônico, sustenta o pensamento de que uma foto é cópia fiel da realidade, omitindo o seu caráter planejado. De fato, “imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade [...]” (SONTAG, 2004, p. 14-15; grifos meus).

Flusser (2002) atribui essa aparência de realidade à fotografia ao poder das imagens técnicas – captadas por aparelhos. Para o autor, “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2002, p. 14). O olhar é diretamente deslocado para os assuntos, a imagem passa a ser o seu referente. A fotografia tem esse *efeito naturalizante*, uma camuflagem das



escolhas dos produtores na ilusória ausência de códigos, como se tudo estivesse ali naturalmente.

O estatuto denotante das imagens fotográficas – para utilizar o termo de Barthes (2009) – esconde as suas intencionalidades. Iluminar a câmera escura é constatar que como com a narrativa escrita sobre o *sertão*, poderia ser afirmado que a narrativa fotográfica nasce do olhar, do reconhecimento, do afeto e da escrita somadas ao processo mecânico. Esses eventos só acontecem a partir do encontro do fotógrafo com o assunto, por isso, a fotografia é sempre uma relação de alteridade. Na verdade, “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (SONTAG, 2004, p.14). Isso revela as dimensões políticas e éticas desse ato. Ele é vontade de aprisionar a realidade nos discursos dos operadores dos aparelhos fotográficos.

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões aos seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (SONTAG, 2004, p.17)

No caso sertanejo, qual seria o projeto da fotografia? Não seria ela uma ponte entre a sociedade brasileira e as parcelas de sertão, resultando na aproximação de um espaço dominado – na foto - e na manutenção de um *Outro* distante? Se as imagens chocam em um primeiro momento, mas diluem-se com o tempo e a quantidade (SONTAG, 2004), as fotografias do sertão não teriam contribuído para a dissolução de um problema de alteridade em uma aparente normalidade? De modo oposto ao domínio civilizatório, elas não ofereceriam a possibilidade de afirmação estética da identidade dos sertanejos? Há perguntas que devem ser feitas questionando o aspecto ético e político das imagens fotográficas do *sertão*, mas que não caberiam nesse trabalho. O que se pretende apontar aqui são os sentidos suscitados a partir das escolhas dos fotógrafos na construção das narrativas fotográficas – talvez, os mais sombrios mistérios das imagens.

Para contemplar tal objetivo é necessário um procedimento de análise. A análise visa construir uma versão segunda a partir do apontamento dos sentidos levantados pelas construções primeiras - as fotos. Essa segunda versão serve para uma comparação com outras análises. “O núcleo residual desse confronto poderá, então, ser considerado como uma



interpretação razoável e plausível da mensagem, num momento X, em circunstâncias Y” (JOLY, 1996, p.45).

Sendo assim, a análise assume um papel pedagógico e também político, desmitificando a pretensa naturalidade da fotografia - objeto discursivo dos fotógrafos - entendendo-as em determinados contextos. Ela faz isso ao interpretar as conotações do fotógrafo, as escolhas plásticas e icônicas, na construção de suas narrativas. Com esse movimento deseja-se enveredar rumo aos tensionamentos das imagens fotográficas que narram um certo *sertão*.

3. Sertão em Fotografias

Após as reflexões até aqui apresentadas, esse trabalho inicia a travessia em busca do encontro. Encontrar, neste caso, é uma atitude de construção típica da análise, pois a desconstrução das fotografias é um movimento que demanda negociação, interpretação, codificação, ou seja, é um exercício construtivo que ostenta um desejo, ainda que ilusório, de compreensão dos mecanismos das imagens. O prazer da análise reside justamente no exercício de quebra e reconstrução de um objeto que nunca mais será o mesmo (Joly, 1996). Logo deve ser feita a pergunta: o que se quer encontrar? O sentido de *sertão fotográfico* seria a resposta mais correta, mas que precisa ser vista com ressalvas por ser apenas uma construção analítica.

Outra ressalva deve ser feita antes de movimentar-se rumo a um possível encontro: esse trabalho de caráter introdutório é a vontade que leva o analista a mover-se, romper a inércia para deslocar-se rumo aos seus objetivos. Por isso, todos os resultados aqui apresentados são frutos de um primeiro encontro, ainda parcial. Nessas primeiras abordagens, as possibilidades tendem a ser postergadas para o momento em que os tensionamentos teóricos sejam levados a efeito. Se os objetivos da análise definem a metodologia a ser utilizada (Joly, 1996), este estudo tira de foco certos procedimentos para privilegiar outros de modo a construir uma primeira aproximação com o *sertão* procurado. Pretende-se observar os signos plásticos e icônicos recorrentes nas fotografias, sem uma preocupação com as especificidades, criando uma versão generalizada.

As fotografias a serem analisadas estão expostas em três obras: *O chão de Graciliano*, de Audálio Dantas e Thiago Santana (2006); *Sertão Sem Fim*, de Araquém Alcântara (2009); e *Canudos 100 Anos*, de Evandro Teixeira (1997). O analista pretende construir o seu *Sertão* a



partir dos elementos gerais das fotos que compõem esses textos, abandonando as mensagens linguísticas e a própria análise da obra em seu todo. Vê-se mais uma vez o encontro: para construir a versão analítica é necessário a negociação entre o *Eu/Analista* e o *Outro/Fotógrafo*, no plano da fotografia. Obviamente, esse estudo está limitado à versão de *sertão* desses fotógrafos, sendo assim construção de segunda ordem. Isso em nada diminui a sua importância, visto que essas narrativas provavelmente nascem de outras obras – como é exposto nos títulos -, promovendo rupturas e continuidades, pedaços próprios de subjetividade.

3.1. Sertão plástico

O primeiro procedimento proposto por Joly (1996) que serve a esta análise é a verificação dos signos plásticos. Estes são signos visuais, componentes da mensagem visual e correspondem às escolhas plásticas das imagens: cores, enquadramentos, ângulos de tomada, objetivas, entre outras. Para Joly (1996, p.93), a “distinção fundamental permite detectar que uma parte da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas e não unicamente pelos signos icônicos analógicos, embora o funcionamento dos dois tipos de signos seja circular e complementar”. Os assuntos geram necessidades de certos efeitos para a construção da representação fotográfica. Quais seriam as escolhas plásticas no caso *sertanejo*? Não poderiam ser listadas integralmente nesse artigo e provavelmente em nenhum trabalho. Apresenta-se aqui um panorama dos signos plásticos - até agora vistos - que compõem as fotografias do *sertão*.

O primeiro signo plástico que chama a atenção do analista é o suporte: o livro. Ele, juntamente com outras características, traz pistas importantes para a travessia no *Sertão fotográfico*. Esse formato permite classificar as obras como fotodocumentários, criando um horizonte de expectativas para as fotografias que os constituem. Na definição de Baeza (2001), associa-se o fotodocumentarismo aos trabalhos com maior liberdade temática e expressiva dos fotógrafos, realizados com grande margem de tempo, mas que se baseiam, sobretudo, no compromisso com a realidade. Portanto, espera-se encontrar nessas fotografias o *efeito naturalizante* – já discutido no subtítulo anterior. Algumas fotos contradizem o efeito proposto, mas de maneira geral – vontade desse primeiro encontro – as imagens presentes nesses livros seguem essa perspectiva.

A utilização do preto-e-branco é o segundo signo plástico recorrente. Não há cores, fora o cinza, no *sertão fotográfico*. No *sertão escrito* ela é elemento da narrativa: o sertanejo é



aquele cavaleiro vestido com a roupa vermelha do couro curtido, uma espécie visualmente próxima a um bronze flexível (CUNHA, 1991). Por que nas fotografias a variação das cores se torna desprezível? Flusser (2002) pode apontar um caminho filosófico para essa discussão. Para o autor, “as fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato” (2002, p.39).

O cinza é a cor dos conceitos, dos sentidos, não é preto nem branco, é aberto aos que querem colori-lo aos seus gostos. Ele é a cor da criação, um meio caminho entre o tudo e o nada: o infinito. Sendo assim, a fotografia teria dado ao *Sertão* o seu verdadeiro aspecto cromático? Vê-se que a grande massa cinzenta que preenche os espaços dessas fotos carrega em si o próprio sentido de *Sertão*: algo que não existe fora da criação narrativa. Ela é o concreto que dá forma aos discursos dos fotógrafos. Mas por que não poderia ser argila, o barro, o marrom das imagens da terra? Se Flusser (2002) também considera as fotos coloridas tão conceituais quanto às em preto-e-branco - embora em sua naturalidade não consigam ter o mesmo efeito -, o *Sertão* em qualquer cor não transcenderia o seu destino: está fadado a ser construção.

A tradição fotodocumentarista pode trazer outras luzes para essa discussão. Vê-se recorrentemente a miséria ser representada pelo preto-e-branco. A circularidade entre signos plásticos e icônicos torna-se clara após essa constatação. Por estar diante dos sentidos de miséria – ainda que seja uma interpretação –, a escolha do preto-e-branco parece ser orientada pela tradição, para criar o sentido pretendido. Apesar desse pensamento não passar de especulação, tal orientação parece presente no caso *sertanejo* e merece ser aprofundada em outros momentos. Se *sertão* é visto como a miséria brasileira, não seria o cinza a sua verdadeira cor? Deixa-se de lado a discussão para evidenciar outros signos plásticos.

Os enquadramentos também chamam a atenção do analista. Eles servem diretamente aos signos icônicos e por isso, colocá-los em evidencia requer muito cuidado. Porém, como essa é uma primeira impressão, se torna satisfatório dizer que vê-se a recorrência de enquadramentos amplos característicos das paisagens – embora não sejam os únicos. O enquadramento amplo tanto serve para distanciar o espectador, quanto para diluir os homens nas terras do imenso espaço sertanejo. Gera efeitos de solidão, monotonia, angústia. Costa (2001), ao construir sua versão particular de *Sertão*, encontrou nestas características o fascínio das imagens de paisagem.



Uma tensão constante e sutil se faz se faz presente entre essa horizontalidade das linhas o desejo de aprofundar na perspectiva. Retomo a foto e um intervalo se revela neste espaço entre o horizonte e a perspectiva; como dois eixos cruzados sob um plano inclinado tenho demarcado um intervalo que é, em verdade, o desejo de vazar para fora dos limites da foto e o de aprofundar ao infinito num espaço fictício. Nesta sutil tensão compreendo o encanto dessas imagens que conhecemos como paisagens (COSTA, 2001, p.14).

A fotografia de paisagem no *Sertão* parece ser a sua representação mais recorrente. Essas imagens levantam uma série de questões: não haveria para esses fotógrafos ainda uma participação do meio na formação do homem sertanejo, conforme apontado por Euclides da Cunha (1991) no início do século passado? O *sertão*, a massa cinzenta dessas fotografias, não teria seu conceito próximo ao de local geográfico, como o dos autores apresentados no início desse estudo? Vê-se nessa escolha a vontade de esvaziar os sentidos de *Sertão*, criando a sua concretude na representação de um espaço naturalizado pela fotografia.

Os últimos signos plásticos abordados por esse estudo são os ângulos de tomada. O *contre-plongée* é utilizado para a representação do homem em enquadramentos mais fechados. Essa escolha faz lembrar a frase de Euclides da Cunha (1991, p.80): “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. O efeito escolhido provoca um enaltecimento desse homem que vive no *Sertão*, como um ser capaz de sobreviver ao ambiente inóspito. Porém, esse mesmo ser forte é fotografado em *plongée* para a sua repressão diante do seu habitat, em enquadramentos amplos. Ele continua preso a determinação ambiental.

3.2. Sertão icônico

A análise centra-se, agora, nos signos icônicos recorrentes na representação fotográfica. Alguns deles já foram enumerados pela impossibilidade de completa separação com os signos plásticos. Estes signos em conjunto com as escolhas plásticas por um processo retórico levam a outro sentido, seguindo a leitura da imagem sobre o eixo paradigmático, proposta por Barthes (2009). Assim, este estudo além de apontar os elementos icônicos na fotografia procura desvendar os seus sentidos, elaborando muitas vezes pensamentos e narrações - como se a fotografia fosse espaço a ser visitado. Novamente, vale a ressalva de que essa é uma generalização e merece análises posteriores.

Entre os signos icônicos recorrentes estão os habitantes do *sertão*: homens, mulheres, crianças e animais. As roupas de tais personagens são sempre simples ou típicas – o couro, o chapéu, entre outros. Vê-se o aspecto envelhecido e magro desses seres: a pele rugosa, as marcas e os cabelos grisalhos. As crianças são vistas misturadas com os animais



principalmente dos cachorros. Eles chamam a atenção na fotografia do *sertão*. Os animais estão próximos e vivem suas vidas em sintonia com a dos homens. Seriam os homens do *sertão fotográfico* mais animais ou seriam os animais mais humanos? Não há como saber. Vê-se na representação desses seres a solidão, o isolamento, a velhice, a miséria, um conjunto de sentidos negativos que parece afligir às várias espécies.

Outro signo icônico frequente é o chão. Ele é rachado, rico em cascalhos: a representação da aspereza desse território. Em conjunto com os espinhos das plantas, o *sertão* torna-se obstáculo para a movimentação, impossibilitando o seu domínio e desenvolvimento. Porém, o movimento humano se contrapõe a esse adversário. Os sertanejos são seres em movimento nessas fotografias. Eles andam com baldes na cabeça ou montados em animais. Essas imagens são símbolos da resistência humana no espaço *Sertão*. Apenas o movimento leva à sobrevivência. Não há como parar no *sertão fotográfico*. Cria-se, então, as oposições vida/morte e mover/parar.

O céu também tem participação marcante nas fotografias: pode representar a orientação religiosa do povo sertanejo, o local de liberdade da ingrata condição material. Outros elementos constroem a religiosidade do homem do *sertão*: as cruzes, as igrejas, as imagens sagradas e as festa religiosas. A religiosidade aparece como o único feito simbólico no *sertão fotográfico*, o trabalho é representado apenas como meio de sobrevivência. A morte também é vista em uma dupla representação: os cemitérios ou a caveira das cabeças dos gados. Nesse ponto há uma separação entre homem e animal: enquanto supõe-se que os primeiros são enterrados, os segundos findam nesse ambiente hostil. Mas mesmo as caveiras são ameaças aos homens: a morte é eminente.

4. Considerações finais: as veredas das dúvidas

A análise evidencia os signos plásticos e icônicos e permite a construção de um *sertão* do analista a partir das fotografias. Nele vê-se homens abandonados no espaço, que tendem a uma religiosidade até certo ponto mórbida, em que a morte é sinal de libertação da condição terrena. Esse *sertão* é espaço onde muitas coisas se perdem em meio à infinita paisagem. È ambiente seco, áspero, obstáculo para o progresso. No *sertão fotográfico* o homem ainda é o espelho de seu meio rude, envelhecido, magro e pobre. Mas é também espaço de luta para a sobrevivência em que o movimento é a principal arma humana.



Sertão é preto-e-branco, cinza na essência, prata a ser modelada para fazer nascer na naturalidade dos signos fotográficos, a naturalização dos discursos dos fotógrafos. Esse mesmo sertão denuncia: se a humanidade tem o seu destino traçado na civilização ou na morte (CUNHA, 1991), o *sertão* não poderia ter escapado do destino de tornar-se imagem fotográfica. Afinal, se a morte sempre foi seu caminho mais próprio, não haveria espaço fora da fotografia - em geral da narrativa - para torna-se civilização.

Há outros *sertões* certamente. A modernidade e os meios de reprodutibilidade técnica permitem essas fotografias serem vistas por diversas pessoas, nascendo várias narrativas. Mas quem são os autores? Seriam eles solidários a resistência ou meros civilizadores? O exercício da análise revela alguns caminhos, mas não são por enquanto satisfatórios. As fotografias trazem essas questões em seu ceio. Portanto, elas seriam objetos de denúncia de um problema, de afirmações estéticas e políticas, ou meios para aproximar as únicas facetas do sertão na sociedade brasileira, enquanto mantém longe e diluído o problema da alteridade? A qual projeto político essas fotografias servem? Essas perguntas devem ser alvo de outras análises.

Outras discussões serão feitas ao longo dessa vereda. Como o imaginário participa na formação das diversas narrativas sobre o sertão? O sertão se configura como narrativa mítica? Quais são seus esquemas, arquétipos e símbolos? Quais as intertextualidades entre sertão escrito e sertão fotográfico? Perguntas somadas as perguntas - como já dito, o vislumbrar do *sertão* - que indicam perder-se em um caminho certo, ou mesmo, encontrar-se em um caminho perdido. É que *sertão* é verso, reverso e inverso, tudo cabe dentro dele. Ele tem os limites do homem, ser tão único e capaz de simbolizar, criar narrativas: os trajetos humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. **Capítulos de história colonial, 1500-1800**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

AMADO, J. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 145-151, 1995.

ARAQUÉM, A. **Sertão Sem Fim**. São Paulo: Editora Terrabrasil, 2009.

BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.



BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

COSTA, L.B. **Pequena viagem ao grande sertão**: fotografia e palavra. 2001. 111 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CUNHA, E. **À margem da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Os Sertões**: a campanha de canudos. 35.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

DANTAS, A.; SANTANA, T. **O Chão de Graciliano**. Fortaleza: Tempo d’Imagem, 2006.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 6.ed. Campinas: Papirus, 2003.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HOCHMAN, G. Logo ali, no final da avenida: os sertões redefinidos pelo movimento sanitário da primeira república. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**. V.5, p. 217-235, jul. 1998.

JOLY, M. **Introdução a análise da imagem**. 4. ed. Campinas: Papirus, 1996.

MELO, A. F. **O Lugar-Sertão**: grafias e rasuras. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

OLIVEIRA, L. L. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**. V.5, p. 195-215, jul. 1998.

ROSA, J. G. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

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

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 11.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.