

A perspectiva abissal na representação do sertão nordestino

Luana Carolina da Silva Monteiro ¹

Kadma Marques Rodrigues ²

Resumo

O Sertão foi elaborado discursivamente como ponto de articulação de dualidades como: moderno *versus* tradicional; árido *versus* próspero; feliz *versus* sofrido; etc. e sobretudo como espaço de mediação de uma retórica das ausências. As narrativas das ausências relacionadas ao Sertão nordestino tiveram início a partir da estiagem de 1977, marcando profundamente desde então as diferentes representações que envolvem o lugar. Existem nessas construções discursivas e imagéticas aspectos que se assemelham às retóricas criadas sobre o Oriente (SAID, 1990) e uma perspectiva abissal dos significados criados sobre “o Nordeste”, manifestos pelos mais diferentes meios de produção cultural. Mas será que toda produção passa por um reforço das retóricas de dominação do outro? Dentre os modos de “narrar” o Sertão, alguns indivíduos ganham destaque pela sua atuação na construção de uma visão de Nordeste. Nesse artigo trazemos a perspectiva forjada pela fotografia contemporânea de Tiago Santana que assinala o desejo de compreender seu espaço de origem por meio do encadeamento de suas representações imagéticas para problematizar as produções discursivas sobre o Sertão.

Palavras-Chave: sertão abissal; fotografia; representação imagética.

The abyssal perspective in the representation of the northeastern sertão

Abstract

The Sertão was elaborated discursively as a point of articulation of dualities as: modern *versus* traditional; arid *versus* prosperous; happy *versus* suffered; etc. and above all as a space for mediation of a rhetoric of absences. The narratives of the absences related to the Northeast Sertão began from the drought of 1977, since then, the different representations that surround the place was marking deeply. There are in these discursive and imagistic constructions aspects that resemble the rhetoric created on the Orient (SAID, 1990) and an abyssal perspective of the meanings created on “the Northeast,” manifested by different ways of cultural production. But does all production go through a reinforcement of the rhetoric of domination of the other? Among the ways of “narrating” the Sertão, some individuals are highlighted by their performance in the construction of a vision of the Northeast. In this article we bring the perspective forged by the contemporary photography of Tiago

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Santana that signals the desire to understand him space of origin through the linking of its imagery representations to problematize the discursive productions on the Sertão.

Keywords: abyssal sertão ; photography ; imaging representation.

Introdução

O Sertão é o espaço sempre requisitado quando o assunto é tratar das origens do ser cidadão (GIULIANI, 2017). As diversas leituras feitas de realidades tão múltiplas quanto as vividas pelos sertanejos nos faz hoje ter um conjunto de percepções que supostamente daria conta de explicar as vidas de mulheres e homens que habitam o campo.

O campo é explicado metaforicamente pela ideia de um estado de eterno findar e quando se trata de colocá-lo em debate é a retórica da perda que aparece como pressuposto base para pensá-lo. Como nos aponta Queiroz (1973) o rural é visto apenas como um aspecto do atraso que será suprimido inevitavelmente pelo desenvolvimento social econômico futuro.

Em verdade essa foi a perspectiva adotada pela Sociologia Rural (CARNEIRO, 2008) como forma assentida de pensar que campo e cidade encontram-se em relação de disparidade. Pois a cidade é a expressão do que é “novo” e “bom” e o rural encontra-se sempre em um patamar de inferioridade não sendo, portanto, capaz de abrigar a modernização e manter-se rural. Esta seria uma contradição lógica de seu próprio funcionamento. “[...] As diferenças entre o rural e o urbano tenderiam a desaparecer como resultado do processo de urbanização tido como natural e inevitável [...] o desenvolvimento do campo se daria no moldes da cidade [...] O que culminaria então, no seu fim”. (CARNEIRO, 2008, p. 10).

Pensando a partir das contribuições sobre o Orientalismo (SAID, 1990) é possível notar aspectos que evidenciam possíveis relações entre a ideia política de criação do Oriente como categoria analítica pensada a partir do Ocidente com a criação histórica da ideia de campo.

Tendo como ponto de partida essa associação nos propomos a analisar o Nordeste, que foi construído como uma região problema a partir de visões que se encontravam fora deste como lugar.

Para problematizar as novas representações feitas sobre a categoria Nordeste trazemos o trabalho do fotógrafo Tiago Santana e seu olhar sobre a religiosidade existente nos festejos e penitências na região do Crato, Ceará.

O sertão abissal

A região Nordeste foi e permanece como um “espaço”, não só geográfico, do qual permanentemente são construídas discursividades. Diferentes ramos sociais assumiram a tarefa de criar discursivamente definições para a região. Esses empreendimentos foram feitos em diversos campos e os primeiros a focarem-se no tema foram: o jornalismo, o fotojornalismo, a literatura, o cinema e as produções fotográficas (ALVES, 2009, p.25).

Foram essas retóricas que atribuíram forma à ideia de Sertão difundida país a fora. Mas em sua maioria esmagadora prescindem da perspectiva do próprio sertanejo. A nomeação Nordeste/Sertão aproxima-se, em uma compreensão comparativa, à ideia de criação do Oriente teorizada por Eduard Said (1990), onde o Oriente surge como uma criação discursiva construída pelo Ocidente. Analogamente, vivenciou-se, ao longo de décadas, este movimento acontecendo no contexto local nordestino. Insufinou-se uma concepção da ideia de “campo” que se fez do lugar de fala de indivíduos que ocupavam o espaço denominado “cidade”.

[...] o oriente não é um fato inerte da natureza. Não está meramente *lá*, assim como o próprio Ocidente

não está apenas lá. Portanto, assim como o próprio ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra. (SAID, 1990, p.16 e 17).

Desse modo, a cidade criou discursivamente o campo. É interessante notar que tal acontecimento foi presenciado nas diferentes esferas sociais. Dentro do Nordeste essa divisão também se tornou real. Não foi à toa e nem fruto de ações involuntárias, que o processo de modernização em estados do Nordeste visou separar a população rica, garantindo um espaço socialmente desenvolvido, o provimento das tecnologias que surgiam em cada época e fomentando a diversidade cultural – baseada na cultura estrangeira. Quando essas zonas de desenvolvimento, geralmente as capitais dos estados, se viram ameaçadas pela presença de pobres retirantes vítimas das secas, barreiras sociais e físicas foram construídas. É desse modo que podemos analisar o surgimento de diversos campos de concentração do estado do Ceará. Campos que visavam conter fisicamente a presença dos sujeitos deslocados do contexto citadino e visavam controlar os impactos – sanitários³, econômicos e culturais – que a migração massiva de camponeses poderia trazer para a cidade.

Do mesmo modo, pode-se afirmar que a categoria sertão/interior não é um dado natural, mas sim uma construção histórica e cultural entremeada por interesses políticos

com o objetivo de domínio muito próximos da distinção entre comunidade e sociedade (WILLIAMS, 2007). Domínio que se dá a partir do conhecimento produzido sobre o outro.

É de grande importância notar como o conhecimento criado sobre a realidade do outro é formado predominantemente partindo de posturas negligentes, pois caracterizam-se como recortes discursivos que reúne apenas o que é de interesse daquele que pretende o domínio através da instrumentalização do outro.

Dessa forma, quando dos primeiros registros feitos por jornalistas da seca de 1877-1879 dos estados nordestinos que sofreram com a estiagem, foi a imagem da degradação humana que se cristalizou e passou a representar a região Nordeste do Brasil. Mesmo que tenha sido o Ceará a província⁴ que mais vivenciou a situação de calamidade pública na seca de 1877, ainda hoje a associação desse evento como a condição do nordestino está presente no imaginário do brasileiro.

Os corpos dos nordestinos representados são pensados como um dado natural, tencionados como padrões estabelecidos por uma conduta do rural. “Em tese, o *destino* de homens e de mulheres adultos é estatutário, sufocado por esse imaginário que se cristalizou no Texto Brasileiro (TB)⁵” (FERREIRA, 2008, p. 138).

A escassez de recursos hídricos e o diminuto acesso à terra não era apontado como a causa do problema dessas populações. Preferiu-se a superficialidade da questão naturalizando e associando a seca geográfica à uma “vida seca” – construção dos corpos dos sertanejos como a representação fidedigna da seca. Aquelas

3 Na obra literária naturalista “A Fome – cenas da seca no Ceará” de 1890, Rodolfo Teófilo, um farmacêutico baiano que viveu grande parte da sua vida no Ceará, relata como os campos de concentração eram também uma barreira sanitária no controle de epidemias. Na seca de 1877, a varíola era uma das grandes vilãs. Rodolfo Teófilo trabalhou na campanha de vacinação, se tornando responsável também por alguns campos de concentração. A varíola ficou conhecida no Estado do Ceará por ter dizimado em um único dia, na cidade de Fortaleza, mais de mil pessoas. O fato ficou conhecido como “O Dia dos Mil Mortos” que aconteceu no dia 10 de dezembro de 1878.

4 No período, século XIX, o Brasil ainda era uma Monarquia e o país estava dividido em províncias.

5 O conceito de Texto Brasileiro faz referência ao trabalho de Daniel Lins que cria o conceito partindo de uma adaptação da noção francesa de Texto Ocidental (Pierre Legendre, 1974). “O Texto Brasileiro” faz alusão a um tipo específico de conteúdo escrito e incansavelmente difundido sobre certo tema específico, limitando autores e textos. “O Texto Brasileiro (TB) é uma palavras de ordem, espécie de palavra régia estruturada. Um discurso “autorizado” sobre o Outro – pessoas, coisas, objetos”. (FERREIRA, 2008, p. 130).

vidas estavam inevitavelmente ditadas pelo atraso. A partir de então, o Nordeste passou a ser representado como sinônimo de problema. “Mediante o fluxo de imagens, fotografias e fotogramas, publicados regularmente na imprensa jornalística das principais cidades brasileiras do período, instaurou-se um sistema de tensão com tema e face: o sertão-Nordeste como uma *região-problema*, como síntese de tudo que não se desejava ser” (ALVES, 2009, p. 25).

De modo semelhante à criação de uma “região-problema”, Said (1990) apresenta a gênese do Orientalismo como uma categoria de mediação criada por e para uso do Ocidente. “[...] O orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o [...]” (SAID, 1990, p.15). Assim, o Orientalismo, essa discursividade sobre o Oriente, é algo distinto, não necessariamente uma mentira, mas uma criação feita sobre a realidade de outrem. Said cita o caso de Flaubert com uma cortesã egípcia para ilustrar o poder de fala sobre o outro e a anuência dada ao ato.

Ele falou por ela e a representou. Ele era estrangeiro, comparativamente rico, homem, e estes eram fatos históricos de dominação que permitiram não apenas que ele possuísse Kuchuk Hanem fisicamente como também que ele falasse por ela e contasse aos seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. Minha argumentação é que a situação de força de Flaubert [...] É uma representação passável do padrão de força relativa entre Leste e o Oeste, e do discurso sobre o Oriente que esse padrão permitia (SAID, 1990, p.17 e 18).

Também no caso nordestino, a “nordestinidade” foi criada fora desse espaço, mais especificamente na região para onde escoava semanalmente dados, textos e imagens oriundos da seca; o Sudeste do país. As imagens e relatos da seca, os romances que receberam grande reconhecimento nacional e que traziam como

temática questões enfrentadas pelo sertanejo, as migrações dos nordestinos rumo aos fluxos produtivos – a borracha na região Amazônica e a construção civil no Sudeste e no Centro-oeste do país – todos são fatos que estão presentes na composição do Nordeste como árido e pobre e seu povo caracterizado pela permanente fuga.

Os grandes jornais de ampla circulação exerceram forte papel na atualização semanal do contexto de desmoronamento social e econômico promovidos pela estiagem. As notícias que se espalhavam eram sempre de mais mortes, mais desesperos, mais desamparo e mais sofrimento. Com o tempo não era difícil saber que o Nordeste surgia para o resto do país como uma região de miséria e aridez.

Para Elder Patrik Alves (2009) a seca é um importante ponto de origem para compreendermos as construções discursivas sobre o sertão nordestino. A partir da seca de 1877 até a virada para o século seguinte, o sertão foi alvo de uma inflação da sua realidade: no momento em que foi devastado pela seca tornou-se foco de registros que se fizeram determinantes na definição do que era o Nordeste.

Alves (2009) problematiza a questão construída a partir dos relatos e imagens divulgados, afirmando que a seca era um problema social não por ter gerado a morte de quase meio milhão de pessoas e a retirada de outros dois milhões de suas localidades (Idem, 2009), mas porque criou-se a partir de tal fato “um grande drama social moderno” (Idem, 2009, p. 25). A seca passou a ser tratada como assunto de muito interesse para o jornalismo, gerando uma vasta produção de grande impacto no campo da produção cultural.

A seca como assunto de grande foco nacional propiciou a expansão de gráficas e centros de impressão de jornais e revistas. No Rio de Janeiro, o público leitor expandiu-se e tornou-se assíduo, fazendo crescer também o número de redações responsáveis pela cobertura de assuntos relacionados à seca. Não só o mercado da informação havia ganhado propulsão, mas também a circulação de todo material físico relativo à papelerias e gráficas como a literatura

de folhetim, a abertura de livrarias e até uma maior circulação de pessoas pode ser percebido (ALVES, 2009).

Uma nova mecânica do cotidiano abria espaço para uma adequação às tecnologias na produção em geral. Novo contexto passou a ser presenciado nas cidades de Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo e Rio de Janeiro. O Regime da expressão através da imagem passa a ocupar seu espaço em meio a tais transformações.

Muitos jornais passam a usar a fotografia como uma técnica que atestava a veracidade das reportagens. Duas décadas após a grande seca de 1877/79 a fotografia foi empregada em larga escala durante o conflito de Canudos, do qual se tem um dos mais ricos acervos iconográficos. A fotografia, em uma palavra, confere um novo significado ao conteúdo jornalístico (ALVES, 2009, p. 28).

A fotografia se tornou um importante meio de construção de uma discursividade sobre o Outro. À essa época era ainda considerada um meio fidedigno de representação do real. Sendo apropriada pelo meio jornalístico, a partir de então sua presença só ganhou mais e mais espaço no mercado editorial.

Ao percebermos a produção fotográfica como um ato formador de identidade, como afirma Bourdieu (1965), compreendemos a importância que se revestia o ato de utilizar o registro de imagens para compor o quadro Nordeste que estava sendo moldado pelos produtores de informação da época. A foto produzida, segundo Bourdieu (1965), é também distinção de classes. A ideia nos ajuda, olhando para uma subcamada dessa relação de cisão, a compreender a distinção feita entre campo e cidade⁶ a partir do desnudar de elementos que revelam fraturas. As fotografias da seca retratando sujeitos esqueléticos, esqueléticos e bestificados criando um Nordeste distante das benesses tecnológicas e modernas que os centros urbanos nordestinos também estavam aptos a

receber.

Nesse sentido vemos a construção da ideia de sertão como o elemento fraturado da cidade. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2007) essa construção é derivada de relações de injustiça social que compõe estruturalmente o pensamento moderno ocidental. O sertão passa a ser apresentado partindo de uma cartografia abissal (SANTOS, 2007). “O pensamento abissal moderno se destaca pela capacidade de produzir e radicalizar distinções. [...] As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha se baseia na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha” (SANTOS, 2007, p. 72).

É na fratura que pensamos o rural e o urbano. O último como um lugar ideal para o desenvolvimento social, e o rural como aquele que precisaria perder todos os seus aspectos de atraso para conseguir alcançar o urbano. Por esse motivo o campo é sempre pensado como algo que está desaparecendo, como um resquício do passado que a lógica de vida moderna não comporta (QUEIROZ, 1973).

Assim percebemos a retórica abissal, no “lado de cá” há espaço apenas para o urbano. É a partir dele que construímos nossas cognições. O rural emerge apenas como elemento esquecido e descreditado e só é elucidado nesse jogo de relações quando é solicitado pelo urbano.

Do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses pode se tornar objeto ou matéria-prima de pesquisa [...] O outro lado da linha compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, assim como seu autores [...] (SANTOS, 2007, p. 73).

Maria Isaura Pereira de Queiroz em “Bairros rurais paulistas” (1973) nos mostra em uma perspectiva crítica como Antônio Candido,

6 Nesse ponto é importante frisar que a cisão campo/cidade acontece em seus diferentes níveis. Sendo a relação abissal entre cidades de um mesmo estado ou a relação de distinção construída historicamente em um nível maior que chega a dualizar regiões.

percussor das pesquisas sobre ruralidade, apresenta o meio rural. Sua concepção está pautada no “rural como algo que inevitavelmente tem seu fim” como uma premissa da verdade embutida na expansão capitalista urbano industrial. “Antônio Cândido delimitou com suas pesquisas o ‘bairro rural’, unidade mínima de povoamento nas áreas rurais paulistas, de nível econômico bastante precário, entrando em decadência muito facilmente e parecendo fadado à degradação social ao sofrer o impacto da industrialização ora em processo no estado”. (QUEIROZ, 1972, p. 1 e 2). Observamos em suas pesquisas as semelhanças entre as realidades de contextos locais e regionais quanto à separação entre urbanizado e ruralizado. Essa dualidade vai estar presente na unidade mínima populacional que enfrenta cotidianamente a luta pela manutenção de seus hábitos até a separação percebida em contexto regional.

O urbano, a expressão do moderno, dá visibilidade a formas de expressão dos sujeitos. O pensamento dualista dita a seleção das formas consideradas válidas. A distinção gera a exclusão de diversas outras maneiras que passam a ter sua própria existência posta em questão, “[...] conhecimentos populares, [...] camponeses, indígenas, do outro lado da linha, que desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso” (SANTOS, 2007, p. 73).

Existe um poder na elaboração do que deverá constituir o urbano e o rural. Nessa perspectiva dualizada ambos serão pensados sempre em relação ao outro, ambos se reforçam. Mas na relação campo/cidade, é o campo que está sempre em posição relativa, ele é pensado sempre a partir do que é a cidade, nunca sendo nessa relação um parâmetro.

SANTOS (2007) afirma que a primeira relação abissal do mundo moderno foi o domínio entre metrópoles e colônias. Foi a vivência dos primeiros processos de domínio no novo mundo que delimitou as linhas abissais que conhecemos até hoje. Nessa perspectiva há uma clara separação entre o mundo moderno e o mundo

colonial, este não contém em si as premissas de verdade que fazem parte da modernidade ocidental. Enquanto em um polo se encontrava a lei/direito como forma de regência da relação social, ao sul do equador era inocência que se via, estado de natureza.

A separação entre o que faz parte da cidade e o que é próprio do campo torna inexistente o que não convém ser elucidado. A discursividade gera o poder de fala sobre o outro – “A relação entre o Oriente e o Ocidente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (Said, 1990, p.15). Assim como nos aponta Said, o campo como uma criação da cidade nos revela acima de tudo uma relação de poder e domínio.

Existem semelhanças estratégicas de domínio vivenciadas por diferentes grupos e em diferentes espaços sociais que demarcam relações abissais. Assim também presenciamos nas narrativas construídas sobre o sertão que apresentam a conformação desse espaço socialmente construído como uma categoria abissal. Cinema, fotografia, literatura, jornalismo, produções acadêmicas etc. quando não trazem como pano de fundo uma reflexão do problema contido nas próprias análises, pautam as perspectivas sobre o sertão como um reforço do fosso existente entre cidade e campo. Numa perspectiva mais ampla, o Nordeste assumiu a posição do lado de lá – lado sobre o qual se narra – nos permitindo observar relações de semelhança e traçar paralelos entre as cisões percebidas nos binômios campo/cidade e Nordeste/Sul. Não que essa comparação sugira uma relação de equivalência, somente uma perspectiva comparativa para observar seus fatores centrais e gerais. Mas será que ainda hoje essa é a única carga cultural atribuída ao Nordeste?

Alguns aspectos da produção fotográfica

Philippe Dubois, em “O Ato Fotográfico” (2012), propõe classificar as teorias sobre a fotografia que mais ganharam relevância na história. Inicialmente são três os tipos que mais se destacam: aquelas que (1) veem na fotografia

um ato de reprodução “mimética” do real; (2) as que teorizam uma vínculo de contingência e neutralidade da fotografia com a realidade; (3) e as que trabalham a fotografia como índice, uma vez que consideram que a imagem mantém, mesmo depois de produzida, uma relação com o real.

A primeira definição atribui à fotografia um caráter de infalibilidade do seu poder de representação do real. “[...] Essa capacidade mimética procede[ria] de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico [...]” (DUBOIS, 2012, p. 27). Não demorou muito para que tal abordagem fosse submetida a questionamentos mais complexos.

A segunda perspectiva tenta relacionar o potencial criativo da imagem fotográfica com uma premissa de neutralidade. Mas essa perspectiva de imparcialidade da imagem produzida em relação à realidade fotografada foi fortemente rebatida por diversos estudiosos.

Pierre Bourdieu (1965) foi um dos teóricos que hostilizou essa perspectiva e afirmou que a fotografia é um recorte de aspectos da realidade, sendo, portanto, ilusório imaginar não haver a interferência de critérios pessoais e sociais no processo de produção da imagem fotográfica. Assim, pois, quando nos deparamos com fotografia de família não são “propriamente indivíduos na sua particularidade singular [que vemos na imagem], mas sim papéis sociais [...]” e parcelas de realidade selecionados de forma arbitrária pelo fotógrafo (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 34).

Finalmente, a abordagem essencialista da fotografia é resultante das teorias que consideram a imagem fotográfica procedentes do índice⁷. Com o foco no índice, os herdeiros do pensamento semiótico retiram as parcelas de pluralidade que as diferentes imagens trazem para se concentrar em um aspecto único que é

sobretudo teórico. “A teoria do índice pretende ser, pois, uma ontologia, uma abordagem da essência da fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 191). As teorizações do índice afirmam que a fotografia está despida de todas as suas características particulares e que a única coisa que realmente importa é a sua relação universalmente estabelecida com as demais imagens através de sua conexão indicial com a realidade. O debate semiótico na fotografia abriu espaço para um pensamento abstrato e generalista que se mostrou indiferente às condições concretas de produção imagética.

É a singularidade das imagens que põe-se em jogo quando aceita-se a sobreposição do suporte técnico e dos aspectos elementares na fotografia em detrimento da história, das particularidades das práticas e dos contextos para afirmar que a fotografia é uma só.

Para sair do eixo mimético e indicial/pragmático é preciso analisar as imagens fotográficas sem separá-las de suas pluralidades, características que as diferenciam e definem. Da fotografia deve-se investigar o movimento, o contexto, a história e não simplesmente o que poderia conter nela de contínuo.

Por meio da abordagem sociológica é possível perceber as possibilidades de atuação da fotografia na pesquisa social para além dos usos secundários que dela têm sido historicamente feitos. Nessa perspectiva, ela recebe o status próprio de objeto de pesquisa, deixando de figurar apenas como material de apoio. Essa é a concepção que permite perceber as imagens fotográficas como expressão circunstanciada de determinado tempo/espaço. “A Sociologia Visual poderia ser também e, talvez, sobretudo, uma *Sociologia do conhecimento visual*, Sociologia de um modo de conhecer visualmente a sociedade e suas relações sociais [...]” (MARTINS, 2016, p. 68).

7 “[...] representação por contiguidade física do signo [a fotografia] com o seu referente [...]” (DUBOIS, 2012, p. 45). Essa perspectiva resulta do deslocamento do poder de verdade na imagem para evidenciar a relação pragmática da imagem fotográfica com seu objeto. “[...] As fotografias [...] quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior [...]” (DUBOIS, 2012, p. 52).

Um olhar sobre o sertão

As fotografias que retratam o cotidiano e acontecimentos do meio rural são mais uma possibilidade narrativa de representar o cenário Sertão. Evidenciamos a produção de Tiago Santana, fotógrafo cearense, nascido na cidade do Crato, que traz fortemente em seus trabalhos a presença dos sertanejos que compõem o cenário religioso e festivo cearense. Seu olhar se volta para o cotidiano e principalmente para a religiosidade expressa nas peregrinações de fiéis e festejos comemorativos dos dias de santo no estado.

Tiago Santana, desde cedo, estabeleceu uma relação de produção autônoma com a fotografia. Seus referenciais se construíram na região onde Santana viveu sua infância e adolescência, no Crato, interior do Ceará. Desde 1989 atua como fotógrafo profissional e inicia seu percurso trabalhando com imagens dos sertanejos e sua relação territorial. No olhar elaborado e na sensibilidade empregada na produção das imagens e posterior organização, Santana considera ter cambiado da posição de simples praticante da fotografia para a de um profissional artista fotógrafo.

O registro de festividades religiosas é considerado uma temática, no que tange as representações feitas sobre o sertão, comum para a prática. As imagens que compõem o

ensaio “Benditos” (2001)⁸ não são apenas a demonstração de fé, mas, expressão da corporeidade que faz parte das pessoas que frequentam aquele universo. A temática rural é continuada por Santana nos seus trabalhos realizados depois de “Benditos” (2001). Perpassa em sua obra um olhar que se volta para o interior do estado, trazendo à tona a seca, a religiosidade, o cangaço. A imagem produzida pelo artista não representa o clique instantâneo, mas é resultante de uma relação continuada de trocas e vivências com a realidade trabalhada.

A fotografia de Tiago Santana, produzida através de fragmentos que são expressos em uma ordem definida pelo autor, é feita através de diálogos entre o “eu” nativo e seus conterrâneos representados. Em nenhum momento Santana opta por simplesmente documentar os sertanejos devotos da fé católica. Ele estuda minuciosamente aquele grupo com sensibilidade para recontar suas histórias através das imagens. A atuação de Santana contribui para representar o protagonismo do povo sertanejo em seu contexto de semi-árido.

Santana contribui para a produção de novos sentidos de sertão. O foco do seu trabalho não paira na documentação de miséria e sofrimento, como comumente era abordado nas imagens documentais. Pelo contrário, é na ação e no protagonismo dos grupos sertanejos que seu olhar se volta. Suas imagens visam construir

Imagem 1 - Benditos



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13171/tiago-santana>

8 Ensaio realizado ao longo de oito anos. Posteriormente foi publica em fotolivro pela editora Tempo d’Imagem.

novas visualidades através de diferentes aspectos que compõem o Nordeste.

Sua produção está pautada no dialogismo e busca primordialmente “expressar situações humanas” respeitando a figura do “outro”, aquele que fez ou vai fazer parte da imagem produzida (ROUILLÉ, 2013, p. 183).

É fundamental, numa fotografia que valoriza os contextos e indivíduos em questão, a existência de um “antes” e um “depois” e que haja o conhecimento prévio para que o resultado não seja só a imagem em si, mas o processo realizado e o conteúdo tematizado. Numa tal situação, a ideia de “instante decisivo”, em que nem fotógrafo nem fotografado reconhecem ao certo o que rege tal situação, o trabalho resulta em imagens de invisibilidade, gerando um saber do outro que pode ser utilitário momentaneamente, mas que não se faz importante e com o passar do tempo perde seu valor. No entanto, reconhecer o lugar dos indivíduos e valorizá-los não é uma simples tarefa, “[...] pois, para acessar a realidade vivida pelos excluídos [...], para vencer a invisibilidade que os atinge, uma simples foto parece bem irrisória. A não ser que a fotografia se inscreva em uma abordagem que conjugue contatos e permutas” (ROUILLÉ, 2009, p. 179).

O processo de reconhecimento e inclusão do “Outro” na imagem é um dos grandes saltos da produção fotográfica no caminho da imagem-expressão, isso porque consiste em um dos maiores rompimentos estruturais que poderia acontecer com a prática comum a imagem-documento de impetuosa negação dos indivíduos.

A técnica fotográfica se faz presente no cotidiano rural e seu uso é representado também pela necessidade social de manutenção de práticas cotidianas. Pode-se discutir o caso apontado por Martins (2016) em que os devotos de Padre Cícero utilizam-se de fotografias para representar seus ex-votos⁹. A foto se transfigura em uma espécie de simulacro para representar alguma parte do corpo ou uma doença curada

de um devoto. “O corpo imaginado, das toscas esculturas de madeira, mera alusão à parte doente e afetada, contaminada, passa a ser substituído pela verossimilhança da fotografia” (MARTINS, 2016, p. 65).

Outrossim, temos o caso expresso por Bourdieu & Bourdieu (2006) quando apontam a função social que a fotografia cumpria na comunidade rural do Béarn, França, em registrar os momentos extraordinários do cotidiano. Uma vez que as cerimônias eram “documentadas” através das imagens, cópias e mais cópias eram distribuídas entre os parentes. Eram as famosas, *carte de visite*¹⁰, que contribuía para a renovação dos laços existentes entre diferentes famílias. “[...] as fotografias de casamento foram adotadas pela comunidade inteira desde o início, sem qualquer resistência, como um momento obrigatório do ritual social [...]” (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 35).

Santana fotografa atos de fé, mas suas fotos não trazem como conteúdo apenas a representação da fé investida nos atos dos fiéis. Outras características compõem a cena e até deslocam a atenção do observador. A imagem desafia o fruidor a reconstruir e ressignificar todos os elementos que foram reorganizados para a composição da imagem. Santana faz inversões de importância de ações e artefatos que não caracteriza a fé, mas que estão inseridos em um universo que transpira religiosidade.

Para Martins, Santana “[...] fotografou situações que testemunham [...] [concepções] cujos gestos e modos falam de uma fé fragmentária. Uma fé que é atravessada pelo cotidiano e pelo moderno (MARTINS, 2016, p. 89). Isso porque as imagens de Santana tratam de contextos religiosos em que a fé praticada está longe da ideia de pureza. São fés distintas as que possuem os moradores locais e os turistas, porque o olhar de dentro não vê apenas uma cidade sacra, mas o seu cotidiano que vai além dos elementos cristãos.

9 Objetos – esculturas, pinturas, fotografias – dados na forma de agradecimento por um pedido realizado.

10 Imagens fotográficas afixadas em cartões de papel de tamanho 9,5 x 6. O cartão de visita era um presente. Sua veiculação pelos serviços de entrega postal causou um grande fluxo de trocas de carta no Brasil. (ALVES, 2009)

Imagem 2 - Benditos



Fonte: <http://revistaold.com/site/wp-content/uploads/2015/06/benditos3.jpg>

A fotografia de Santana pode ser identificada dentro de uma tendência regionalista que tem sua origem no fotojornalismo brasileiro contemporâneo (SILVA, 2011). Em suas imagens existem escolhas estéticas que buscam enfatizar elementos presentes e acrescentar percepções na cena fotografada. Seu uso do preto e branco, realça aspectos que estão mais presentes no imaginário construído sobre aquele lugar do que propriamente no lugar. Nós não enxergamos em preto e branco, logo, em sua escolha cromática, Santana exprime um modo de perceber aquela realidade suprimida das suas cores originais. Ele elege outra opção cromática para sua representação acrescentando a particularidade do seu olhar sobre a realidade fotografada.

Do mesmo modo é a presença da granulação em sua produção, faz, por exemplo, uso de

filmes mais sensível à luz no contexto de cidades do semiárido. “A textura granular, também, distancia ainda mais do que se percebe a olho nu: dentro de um contexto de reprodução mecânica da realidade, surge um novo elemento, antes inexistente” (SILVA, 2011, p. 66).

Outra característica da fotografia de Santana são os recortes trazidos na imagem que privilegiam pela fragmentação dos corpos nas representações. Eles aparecem como recortes da realidade que geram configurações diversas para alcançar novas composições imagéticas. Suas fotografias trazem a presença de “[...] espelhos, janelas, reflexos, vãos, portas, e outros [elementos] de difícil distinção, fazendo referência a um outro espaço dentro do espaço inicial” (SILVA, 2011, p. 66).

Outrossim, a abordagem de Santana se

Imagem 3 - Benditos



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25892/romaria-de-juazeiro-do-norte-juazeiro-do-norte-ce>

encaixa ainda na fotografia contemporânea por trazer sua presença enquanto compositor de uma cena. Na fotografia contemporânea ou imaginada “[...] as impressões e sensações do imaginário do fotógrafo são francamente exploradas e traduzidas [...]. De tal maneira, a fotografia se estabelece como resultado de um trabalho de intervenção do fotógrafo sobre o real, no qual seu imaginário exerce papel central” (SANTOS, 2010, p. 03).

É possível perceber que na representação feita pelo fotógrafo as referências diretas ao espaço fotografado e às pessoas retratadas. Está latente na fotografia de Santana uma curiosidade sobre os momentos não oficiais de fé, elementos que não estão explicitados no cotidiano, mas que o fotógrafo os encontra em pequenos detalhes, como o terço no pescoço do menino sem camisa que brinca na rua.

Poderíamos reconhecer que existe na fotografia de Santana uma tendência “neoruralista” (GIULIANI, 2017) – uma afirmação dos elementos rurais na sua produção fotográfica – por buscarem representar uma nova perspectiva do que sempre foi visto como elemento constitutivo do meio rural, a religiosidade. Dessa forma, sua produção contribui para reformular os delineamentos consagrados que foram construídos por olhares externos acerca do que é o meio rural.

Nas imagens de Santana, o “Outro” são os indivíduos que compartilham do mesmo universo social que o fotógrafo. “O outro vem para finalizar o que ficou empenhado na imagem e no processo fotográficos com a emergência da escrita e a do sujeito”. (ROUILLÉ, 2009, p. 178). O Outro não é o desconhecido. São pessoas que compartilham crenças, parentesco e visões de mundo. A imagem produzida tem significado de valorização do outro indivíduo e do próprio meio em que fotógrafo e os demais estão envolvidos. Sua imagem não é um “roubo” do instante decisivo, mas sim resultante de uma construção imagética de valorização do seu lugar de origem. Santana contribui para uma fuga das produções que geram cisões de valores e realidades, pois ao invés de desvalorizar a imagem daquele que são

retratados, ele contribui com um ponto de vista que não nega, nem oprime, mas oferece outras faces de um mesmo contexto.

Considerações finais

O sertão figurou-se como lugar de construção de narrativas com o histórico de formulação de discursividades acerca da sua organização conjuntural e de sua lógica própria de funcionamento. Muitas vezes pensa-se o sertanejo como aquele que está inserido na cosmogonia de uma realidade quase mítica. Ao pensarmos o campo a partir de tais parâmetros, a condição de vida dos sertanejos passa a ser naturalizada e essencializada reforçando as matrizes que deram origem a tais representações.

A fotografia de Santana, ao recortar uma realidade que muitas vezes já é enfatizada como parte da identidade rural – a religiosidade – reforça em parte a visão de que existe no sertanejo uma vinculação obrigatória com o divino, como provedor último e única esperança daquele povo. Mas quando Santana incorpora elementos sacros e profanos em uma mesma imagem gera uma espécie de questionamento acerca dessa pretensa devoção quase obrigatória, pois traz informações a mais sobre aquele contexto de fé, algo que possivelmente um olhar despercebido não teria capacidade de captar.

Alguém que só “pousasse” no campo de câmera em punho não teria um olhar atento voltado para as nuances presentes em um contexto de devoção. Dessa forma, como nos aponta Martins (2016), ao conhecermos a composição imagética feita por Tiago Santana conhecemos mais sobre ele do que sobre sua fotografia. Uma vez que toda a sua experiência de vida inserido também como nativo naquele contexto religioso lhe permitiu apurar o olhar para desvelar com seus cliques mais elementos sociais do que de fato uma fotografia sobre devotos e devoção poderia nos dizer.

As representações feitas no contexto sertão trazem a inegável carga do passado de construção “orientalizante”, assim como interpretada por Said. Uma elaboração cognitiva que está pautada

no domínio sobre o outro. E tudo que envolve o nordestino do campo passará de alguma forma pelo conhecimento que foi forjado por aquele que detiveram o domínio do conhecimento sobre o outro. Estabelece-se a partir daí uma relação que é também abissal, uma vez que o “outro lado” passa a existir enquanto retórica e não como realidade. Para o “outro lado” é determinado muitas vezes o esquecimento.

A fotografia de Santana rompe com os elementos que alimentam uma perspectiva abissal de segregação, de conflito ou apagamento, uma vez que é ele próprio enquanto fotógrafo também partícipe da realidade fotografada e investe em imagens de valorização dos sujeitos. Seu olhar volta-se para aquilo que lhe é familiar. Santana não assume uma postura de discriminação ou de cisão dos sertanejos retratados e suas realidades. Ao contrário, investe com sensibilidade em um olhar que busca conhecer a realidade que está fotografando atribuindo importância social aos indivíduos, seus atos de crença e seus hábitos.

Referências bibliográficas

- ALVES, Elder Patrick Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Instituto de Ciências Sociais, departamento de Sociologia, Universidade de Brasília (UnB), Tese de Doutorado. Brasília, 2009.
- BETHONICO Marina Romagnoli; Dubois, Philippe. *A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem*. 55 ARS ano 14 n. 27.
- BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. “O camponês e a fotografia”. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 26, p. 31-39, jun. 2006.
- BOURDIEU, Pierre; BOLTANSKI, L.; CHAMBOREDON, J.-C. *Um art moye, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Ed. de Minuit, 1965.
- CARNEIRO, Maria José. “Rural” como categoria *de pensamento*. *Ruris* (Campinas), v. 02, p. 9-39, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Onde estão as teorias da fotografia hoje? A virada digital: da imagem-traço à imagem ficção*. Fortaleza, UFC, 2016. (Comunicação oral).
- _____. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP Papirus, 2012.
- FERREIRA, Paulo Rogers. O texto brasileiro sobre o rural. Eterno retorno ao mesmo? *Ruris* (Campinas), v. 2, p. 129-153, 2008.
- GIULIANI, M. *Neo-ruralismo: o novo estilo dos velhos modelos*. 1990. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_05.htm.
- MARTINS, José de Sousa. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Introdução; *A definição dos bairros rurais*; Os métodos. In: _____. *Bairros rurais paulistas. Dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal, das linhas globais a uma ecologia de saberes*. *Novos Estudos*, novembro, 2007.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das letras, 1990.
- SILVA, Fernando Jorge da Cunha. *O olhar contemporâneo e o ressurgimento da fotografia documental. Uma abordagem da obra Benditos, de Tiago Santana*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade

Nova de Lisboa. 2011.

SANTOS, Ana Carolina Lima. *A fotografia entre documento e expressão, um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer*. XIX Encontro da Compós, PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, junho de 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. Verbetes: Campo; Comunidade; Sociedade.

Sites Consultados

Enciclopédia Itaú Cultural – *Tiago Santana* <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13171/tiago-s>