

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

KAIQUE AGOSTINETI

OUTROS GRANDES SERTÕES:

Cruzamentos entre Sertão Literário, Nação e Fotografia
Documental

GOIÂNIA
FIC/UFG
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Kaíque Agostinetti		
E-mail:	kaiqueagostinetti@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	UF:	CNPJ:	
Título:	Outros Grandes Sertões: Cruzamentos entre Sertão Literário, Nação Brasileira e Fotografia Documental		
Palavras-chave:	Sertão. Literatura. Nação Brasileira. Fotografia Documental. Narrativas.		
Título em outra língua:	Other Great Sertões: Intersections between literary Sertão, Brazilian Nation and Documentary Photography.		
Palavras-chave em outra língua:	Sertão. Literature. Brazilian Nation. Documentary Photography. Narrative.		
Área de concentração:	Comunicação, Cultura e Cidadania		
Data defesa:	29/11/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Faculdade de Informação e Comunicação		
Orientador (a):	Goiamério Felício Carneiro dos Santos		
E-mail:	goiamerico@gmail.com		

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 03 / 02 / 2014

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

KAIQUE AGOSTINETI

OUTROS GRANDES SERTÕES:

Cruzamentos entre Sertão Literário, Nação e Fotografia
Documental

Dissertação apresentada ao final do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos

GOIÂNIA
FIC/UFG
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

A275o Agostineti, Kaíque.
Outros grandes sertões [manuscrito] : cruzamentos entre sertão literário, nação e fotografia documental / Kaíque Agostineti. - 2013.
134 f. : il., figs., tabs.

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação, 2012.

Bibliografia.

Anexos.

1. Sertão – Literatura – Narrativas. 2. Nação brasileira – Narrativas – Fotografia documental. I. Título.

CDU: 77:821.134.3(81)

KAÍQUE AGOSTINETI

OUTROS GRANDES SERTÕES:

Cruzamentos entre Sertão Literário, Nação e Fotografia Documental

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, nível mestrado, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de mestre. Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania. Aprovada em 29 de novembro de 2013, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos – UFG
Presidente da banca

Prof. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça – UFG

Prof. Dra. Tânia Márcia Cezar Hoff – ESPM-SP

A todos aqueles que deram suas vidas para que, em um futuro distante e inimaginável, esse pequeno trabalho pudesse existir. E, aos meus pais, irmã, namorada e amigos que foram tão compreensíveis e caminharam comigo nessas veredas árduas do sertão.

RESUMO

Esse trabalho busca entender o processo da nação brasileira nas narrativas fotográficas sobre o sertão. Assim, analisamos as ideias de autores que escreveram sobre a nação moderna e daqueles que lançaram narrativas que propõem a existência de uma nação brasileira a partir da categoria sertão. Primeiramente, trabalhamos com obras da literatura nacional como *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Posteriormente, abordamos a passagem do sertão literário para a fotografia. Entendemos que a linguagem e o meio fotográfico, por suas características singulares, geram imagens do sertão que diferem do sertão descrito nas páginas da literatura nacional. Buscamos então analisar esse sertão no caso das fotografias de Flávio de Barros em Canudos e da obra fotográfica *Sertões: Luz & Trevas* de Maureen Bisilliat. Desse modo, lançamos a proposta de análise dos cruzamentos entre o sertão literário, a nação e a fotografia documental.

Palavras-Chave: Sertão. Literatura. Nação Brasileira. Fotografia Documental. Narrativas.

ABSTRACT

This work seeks to understand the process of the Brazilian nation in photographic narrative about the Sertão. Thus, we analyze the ideas of authors who wrote about modern nation and those who created narratives that proposes the existence of a nation from the Sertao category. First, we analyze works of national literature as *Os Sertões* de Euclides da Cunha and *Grande Sertão: Veredas* by João Guimarães Rosa. Subsequently, we discuss the passage of literary Sertão for photography. We understand the photographic language and medium, for its unique characteristics, generate images that differ from the hinterland described in the pages of national literature. Then we analyze this backcountry in the case of Flávio de Barros's photographs in *Canudos* and photographic work *Sertões: Luz & Trevas* by Maureen Bisilliat. Thus, we launched the proposal for analyzing the intersections between the literary sertão, the modern nation and the documentary photography.

Keywords: Sertão. Literature. Brazilian Nation. Documentary Photography. Narrative.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: ABRINDO VEREDAS	08
2	CRUZAMENTOS ENTRE A NAÇÃO BRASILEIRA E O SERTÃO LITERÁRIO	14
2.1	REVISITAR O SERTÃO, REINVENTAR A BRASILIDADE	19
2.1.1	Sertão, <i>Locus</i> da Brasilidade	20
2.1.2	Um Imenso Grande Sertão	24
2.1.3	Veredas de um Sertão Globalizado	26
2.1.4	Cruzamento de Veredas (I)	28
2.2	NAÇÃO, SERTÃO E NARRATIVA: CRUZAMENTOS DA BRASILIDADE	31
2.2.1	Comunidade Imaginada, Comunidade Narrativa	31
2.2.2	Sertão, Brasilidade e Narrativas	35
2.2.3	Cruzamento de Veredas (II)	44
3	AS FOTOGRAFIAS DO SERTÃO E O PROCESSO NACIONAL	46
3.1	CIVILIZAÇÃO E SERTÃO: PARADOXOS DAS TRAMAS FOTOGRÁFICAS	48
3.1.1	Os Conceitos de Civilização	48
3.1.2	Sertão e Civilização	51
3.1.3	Civilização da Imagem	56
3.1.4	Civilização, Fotografia e Sertão	58
3.1.5	Cruzamento de Veredas (III)	61
3.2	DO DIREITO A VER AO DIREITO AO 'OUTRO': VEREDAS PARA UM SERTÃO IMAGINADO	62
3.2.1	Ser tão Outro	63
3.2.2	Engenheiros, Turistas e Vagabundos do Sertão-Imagem	68
3.2.3	Cruzamento de Veredas (IV)	74
3.3	FOTOS, OUTRAS FOTOS, TEXTOS, OUTROS TEXTOS: UMA PROPOSTA PARA A ANÁLISE DOS FOTODOCUMENTÁRIOS	76
3.3.1	Fotodocumentários: Angulações	77
3.3.2	Análise da Imagem	80
3.3.3	Narrativas Fotográficas	84

3.3.4	Interdiscursos e Intertextos nos Fotodocumentários	86
3.3.5	Cruzamento de Veredas (V)	88
4	O SERTÃO BRASILEIRO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	90
4.1	VEREDAS FOTOGRÁFICAS: O CONSUMO DAS NARRATIVAS SOBRE O SERTÃO COMO VISÃO DAS DIFERENÇAS	92
4.1.1	Nação, Sertões e o Caso das Diferenças	95
4.1.2	O Caso das Fotografias de Canudos	100
4.1.3	Cruzamento de Veredas (VI)	104
4.2	JOGOS DE AVESSOS: EXPLORAÇÕES DO LIVRO-FOTOGRÁFICO “SERTÕES: LUZ & TREVAS” DE MAUREEN BISILLIAT	107
4.2.1	Encontros entre Sertão e Maureen	108
4.2.2	Sertões: Luz & Trevas	111
4.2.3	O Sertão de Maureen	116
4.2.4	Cruzamento de Veredas (VII)	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: VEREDAS SEM FIM	120
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
	ANEXOS	128

1 INTRODUÇÃO: ABRINDO VEREDAS

O sertão é uma categoria recorrente nos diversos campos do pensamento nacional. Ao longo da história brasileira, ele foi estudado e simbolizado nos variados domínios da ciência e da arte. Porém, a utilização constante e disseminada das palavras e dos símbolos que circundam o sertão cria uma espécie de cortina de fumaça em seu entorno, o que dificulta o trabalho de análise acerca dessa categoria geográfica e antropológica.

O estudo de Gustavo Barroso (*apud*. BOLLE, 2005) mostra que o termo sertão é anterior ao próprio descobrimento das terras brasileiras pelas naus lusitanas. Ele é derivado da palavra angolana *Muceltão*, que significava um espaço geográfico interior, afastado do litoral. Na *Carta de Pero Vaz de Caminha* (2003), sertão foi utilizado em dois momentos para significar um espaço que se estendia para além do litoral das terras recém-descobertas. Se verificarmos esses dois momentos, constataremos que o sertão já apresentava a potência que adquiriria tempos mais tarde no Brasil, porque esse espaço visto do mar era apenas imaginado, especulado, pelos descobridores portugueses.

Como a imaginação do viajante é sempre fértil, o sertão – esse espaço desconhecido – pode ser imaginado de várias maneiras, com variadas formas e cores. Janaína Amado (1995, p.150) conclui que, “desde o início da história do Brasil, [...] figurou uma perspectiva dual [para o sertão], contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava”. Assim, a autora afirma que, no início do século XIX, o termo sertão entrava em desuso em Portugal, enquanto ele adquiria maior riqueza semântica no Brasil. Essa riqueza semântica pode ser observada nas diversas narrativas que se engajam na criação de um programa para a nação brasileira.

Benedict Anderson (2008, p.32) propõe no início de sua obra *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*: “penso que valeria a pena tratar tal conceito [de nação] do mesmo modo que se trata o ‘parentesco’ e a ‘religião’, em vez de colocá-lo ao lado do ‘liberalismo ou do ‘fascismo’. Desse modo, o autor expõe a maneira como considerará as nações modernas e o fenômeno do nacionalismo ao longo de seu estudo. Ao aproximar a

sua ideia de nação do sentido da religião e do parentesco, Anderson entende que ela é uma comunidade decorrente de laços afetivos e de partilhas simbólicas entre seus participantes. Assim, ainda que ele considere que o nacionalismo tenha sido usado oportunamente por Estados, governos e movimentos políticos, o que mais parece interessar ao autor é o desenvolvimento de uma consciência afetiva surgida entre indivíduos que passam a enxergar companheiros de peregrinação histórica. Por isso, o autor busca entender o momento em que essa consciência afetiva surge na história do ocidente.

Para Anderson (*Ibidem*), a formação da condição nacional, ou da consciência afetiva que engendrou em determinado momento histórico a nação moderna, foi o resultado da união explosiva de três processos: o desenvolvimento do capitalismo, o aprimoramento da máquina de impressão e a fatal diversidade da linguagem humana. O autor nos permite dizer que a nação foi formada como uma comunidade consumidora de narrativas locais: romances e jornais. Por isso, podemos concluir que foi o aprimoramento da maquinaria comunicacional que permitiu a criação de uma consciência temporal de simultaneidade entre vários indivíduos, engendrando o organismo sociológico que corresponde à analogia da ideia de nação.

Nesse sentido, devemos compreender como o sertão adquire centralidade nas narrativas que fundam a nação brasileira. Segundo Amado (1995, p.147), “talvez nenhuma outra categoria, no Brasil, tenha sido construída por meios tão diversos. Talvez nenhuma esteja tão entranhada na história brasileira, tenha significados tão importantes e variados e se identifique tanto com a cultura brasileira [...]”. O jagunço Riobaldo, protagonista do romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, define bem essa diversidade e importância ao dizer:

Lugar sertão se divulga: é onde os patos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde o criminosos vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; cultura que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte. (ROSA, 2006, p.08)

“O sertão está em toda parte”, centralizando as discussões sobre a nação, a identidade nacional e a cultura brasileira. Mas esse protagonismo é temporalmente anterior ao romance de João Guimarães Rosa, publicado em 1956. Os escritores

românticos utilizavam essa categoria para definir o espaço em que se desenrolavam as tramas de suas narrativas. Porém, a face mais marcante do sertão foi construída no romance-científico-jornalístico *Os Sertões*, escrito por Euclides da Cunha, publicado em 1902. Nessa obra, o autor intentava denunciar o crime que escreveu a história dos primeiros anos da república brasileira com as armas e o sangue de inocentes.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dous homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. (CUNHA, 1991, p.407)

O estudo de Souza (1997) mostra que Euclides da Cunha, mais do que narrar os fatos da Guerra de Canudos, propõe um horizonte para a construção da nação brasileira. Ao propor a reavaliação da teoria europeia da miscigenação, recorrendo à história das bandeiras no Brasil, o autor funda um pensamento social tipicamente nacional, o que representa uma tentativa de fundar uma civilização brasileira desgarrada da “civilização de empréstimo” denunciada em sua nota preliminar. Euclides enxerga o sertanejo como um tipo miscigenado positivo e o grande crime cometido em Canudos era não terem dado à sociedade sertaneja tempo suficiente para que pudesse formar uma civilização de altos feitos. Para o autor, o sertanejo ainda se adaptava a seu meio e, por isso, não possuía capacidade e energia para os altos feitos da cultura.

Essa reavaliação que cria um mito de fundação da brasilidade surge a partir da internalização do autor em sua viagem ao Arraial de Canudos em 1897, no íterim da última fase da guerra. A peregrinação transformadora o leva a fundar um programa ou uma performance para a brasilidade.

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários. (CUNHA, 1991, p.350)

O autor que desenvolve essa ideia da performance próxima ao entendimento da nação moderna é Homi Bhabha (2001). Para ele, o sujeito do discurso, que toma a nação e o povo como objetos de narrativas, se desloca na dupla temporalidade entre o pedagógico, a repetição dos mitos fundacionais, e o performático, a inscrição dos mitos em um tempo presente. Por esse presente estar separado do passado mítico, o autor argumenta que devemos entendê-lo como um momento de escrita em que o sujeito do discurso recorre às paráfrases e às polissemias, ou seja, à iteração e ao deslizamento dos sentidos. Por isso, se estamos analisando um conjunto de narrativas literárias nacionais que versam sobre uma mesma categoria geográfica e antropológica, podemos imaginá-las nesse jogo da dupla temporalidade da nação. Podemos imaginar também o modo como outros autores, em outras linguagens, participam desse mesmo movimento de retomada e inscrição dos mitos no cotidiano dos membros de uma nação.

No caso do Sertão e da nação brasileira, consideramos que esse movimento de transição das narrativas literárias para as narrativas em outras linguagens e mídias pode ser analisado. No final do século XIX, o sertão já adquiriu outras faces. As imagens fotográficas da Guerra de Canudos, captadas pelo fotógrafo Flávio de Barros, fazem um contraponto poderoso ao sertão da literatura romântica, criando paisagens divergentes. E tais paisagens foram recorrentemente reinventadas no jogo da paráfrase e da polissemia ao longo do século XX por outros fotógrafos, bem como, por literatos e diretores de cinema, que se empenharam na tarefa da construção de um sertão imagético.

Na passagem entre os meios e as linguagens, devemos tentar compreender as especificidades. Esse trabalho escolhe como *corpus de análise* as narrativas fotográficas do sertão. Por isso, necessitaremos atentar para as especificidades da fotografia em relação à linguagem escrita. Barthes (2010) encontra na fotografia a existência de uma co-presença: *Punctum* e *Studium*. Essas duas partes constituem a estrutura ontológica da Fotografia. Veremos que, nelas, reside as potencialidades paradoxais da imagem fotográfica: significar e não significar, ser cultural e ser natural, etc. Nesse sentido, para esse autor, a Fotografia está entre aquilo que é planejado nas possibilidades das linguagens e aquilo que está no mundo independente do sujeito que articula os códigos culturais. Por isso, mesmo quando estudamos um gênero como o da fotografia documental, marcado pela crença e apego ao real, podemos dizer que há criação e captação, ficção e documento.

Assim, na esteira dessas ideias preliminares, podemos prever que existem cruzamentos entre o sertão literário, a nação brasileira e a fotografia documental que capta e cria o sertão imagético. O objetivo central deste trabalho, que também constitui sua problemática, é compreender como se processa a nação brasileira na fotografia documental sobre essa categoria. Para isso, será necessário entender a processualidade da nação moderna e, especificamente, da nação brasileira. Exploraremos com maior profundidade o entrelaçamento do sertão literário e a formação de uma consciência nacional brasileira. Assim, conseguiremos traçar os cruzamentos entre a fotografia documental sobre o sertão e a nação brasileira e a fotografia documental e o sertão literário, completando uma espécie de *dégradée de ideias* que utilizaremos para responder a problemática de nossa pesquisa.

Trabalharemos com a hipótese de que os fotodocumentaristas, ao se engajarem na criação e na captação do sertão imagético, inscrevem os mitos de fundação da nação brasileira em uma performance cotidiana. Esse sertão imagético, oferecido aos espectadores das fotografias, facilita a imaginação de nossa nação, pois favorece à visão de companheiros de peregrinação histórica, apartados pelas diferenças e desintegração que marcam a história nacional.

Para contemplarmos esta proposta, recorreremos ao método de revisão bibliográfica e às técnicas que o compõem, trabalhando com as ideias das obras, dos textos e dos autores que discorrem sobre o sertão, a nação moderna e a fotografia documental. Utilizaremos tais referências para tensionarmos as fotografias que escolhemos como *corpus de análise* do trabalho: as fotografias da Guerra de Canudos de Flávio de Barros e a obra fotográfica *Sertões: Luz & Trevas* de Maureen Bisilliat (1982). Para o estudo das imagens fotográficas, recorreremos ao método de análise semiótica das imagens, construído a partir do modelo pensado por Roland Barthes (2009) e Martine Joly (1996), encaixando-o em certos procedimentos da Análise do Discurso de origem francesa, pensada por Orlandi (2005).

Devemos ainda informar ao leitor desse texto que esta dissertação foi construída a partir de trabalhos apresentados em eventos acadêmicos, como o Congresso Internacional de Comunicação e Consumo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing, em São Paulo, e o Seminário de Mídia e Cultura, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Outras partes foram reaproveitadas dos trabalhos de

conclusão de curso das disciplinas cursadas ao longo do mestrado. Portanto, esse trabalho se dispõe e se expõe como um caminho de conhecimento, leituras e angústias que não terminarão nas considerações finais.

No primeiro capítulo, ou primeiro eixo do trabalho, trabalharemos com maior profundidade os cruzamentos entre as narrativas literárias que versam acerca do sertão e as obras que trabalham com a ideia de nação. Por isso, promoveremos o tensionamento entre as obras de Euclides da Cunha, João Guimarães Rosa e seus respectivos críticos e estudiosos e os autores que analisam a ideia e a origem da nação moderna, bem como, daqueles que nos permitem pensar a nação no século XX e no início do século XXI.

No segundo eixo ou capítulo, tensionaremos os resultados do eixo anterior com a bibliografia que discorre acerca das especificidades da linguagem fotográfica. Também apresentaremos nossa metodologia de análise semiótica das imagens fotográficas, compondo-a com certos procedimentos da Análise de Discurso francesa. Esperamos assim continuar a traçar o *dégradée de ideias* que já apresentamos em momento anterior.

O terceiro capítulo ou eixo temático servirá para fazermos as análises das fotografias de Flávio de Barros e de Maureen Bisilliat – apresentadas anteriormente como *corpus de análise* deste trabalho. Faremos essas análises em dois momentos distintos, mas testando a hipótese de que suas possíveis criações e leituras estão entrelaçadas na tensão da dupla temporalidade, o pedagógico e o performativo, a paráfrase e a polissemia, que caracteriza a processualidade da nação moderna.

Essa será a vereda que, agora, começaremos a percorrer.

2 CRUZAMENTOS ENTRE A NAÇÃO BRASILEIRA E O SERTÃO LITERÁRIO

O sertão é uma categoria que se relaciona de maneira íntima com a nação brasileira. Se recorrermos à literatura, veremos que a nação brasileira começou a ser projetada no momento em que a imaginação romântica pôde ser difundida no século XIX. A imagem de um Brasil só-natureza, semelhante àquele encontrado pelos navegadores portugueses quatro séculos antes, descrito na carta de Pero Vaz de Caminha, ganhou centralidade como símbolo de nossa comunidade imaginada. Um imenso sertão, um vazio civilizacional: esse era o Brasil que deveria ser salvo, porque era ele que nos diferenciava dos colonizadores portugueses.

No final do século XIX, o Movimento de Canudos, encravado no mais adusto solo do interior baiano, viria modificar a maneira como imaginamos nossa comunidade nacional. A falsa notícia do apoio monarquista ao movimento de Antônio Conselheiro causa uma histeria coletiva nas ruas da capital federal, o Rio de Janeiro. “A República estava em perigo: era preciso salvar a República. Era este o grito dominante sobre o abalo geral” (CUNHA, 1991, p.245). Após o massacre dos conselheiristas, desmentido o apoio monarquista, um clima de *mea culpa* se instala. Sua expressão mais clara está na obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha, publicada em 1902, cinco anos após o conflito.

Esse escritor pretendeu escrever o romance vingador dos sertanejos massacrados no ermo baiano. O rápido esgotamento das primeiras edições da obra comprova o sucesso do projeto euclideano. Segundo o autor, Canudos não representava uma cidadela de monarquistas retrógrados, mas a capital dos homiziados e miseráveis da nação. Assim, o levante e o massacre do arraial conselheirista colocaram no mapa histórico e político brasileiro um grande número de indivíduos à margem da imaginação nacional.

Cinquenta anos mais tarde, o sertão volta ao cenário da literatura brasileira no romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Riobaldo, protagonista do romance, narra sua infância, juventude, a vida de jagunço e a ascensão para se tornar chefe de bando, o Urutu Branco, nos ermos interiores de nosso território. O sertão escrito e descrito por Guimarães Rosa parece estranho aos olhos daqueles

que leram o romance *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Vemos e lemos um sertão mais íntimo, mais afetivo, pouco racionalizável. Como diz o narrador: “O sertão está em toda parte” (ROSA, 2006, p.08). Assim, ele serve de modelo para imaginarmos a sociedade brasileira.

A partir dessas duas obras, constamo-nos diante de uma categoria mutável que atravessa e modifica o entendimento da comunidade imaginada nacional. Se lembrarmos que, conforme analisou Benedict Anderson (2008), as nações são formadas a partir das partilhas afetivas e simbólicas por meio da leitura dos romances e jornais, logo, poderemos afirmar que o sertão é uma categoria central para o entendimento da brasilidade. E, como seus sentidos são múltiplos e variáveis, podemos constatar que estamos diante de uma processualidade, um processo nacional.

Nesse eixo do trabalho, buscaremos analisar essa processualidade da nação brasileira tomando como categoria central o *sertão* discutido em alguns dos textos mais significativos e nas obras que compõe o cânone da literatura brasileira. Para isso, temos como propósito colocar em curso uma série de tensionamentos teóricos a partir de uma extensa revisão bibliográfica. Essa pesquisa, em torno de uma rica e variada obra que tem como temática o Sertão, se deu nos planos diacrônicos e sincrônicos dos livros que tratam das temáticas sertão, nação e, especificamente, nação brasileira.

A saga da personagem Antonio Conselheiro gerou uma série de narrativas históricas que teve origem com a obra *Os Jagunços*, de Afonso Arinos (1985), publicada quatro anos antes de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Ressalte-se que o tema Sertão, que passou a ganhar visibilidade nos centros econômicos e políticos da nação brasileira, era percebido com maus olhos. *Os jagunços* teve uma publicação tímida que gerou pífia repercussão na cena literária brasileira. A primeira edição chegou às ruas com apenas 100 exemplares, que não foram esgotados ao longo de vários anos. A publicação da obra completa do autor pelo Instituto Nacional do Livro, em 1968, não alterou a má sorte de que a obra *Os Jagunços* logrou quando veio a lume.

Essa narrativa não tem as características das boas fabulações; não provoca o imaginário; e desgosta os leitores que constatam que a obra foi escrita de afogadilho, sem coesão textual, como que visando atender aos clamores que o tema provocava nos círculos intelectuais da época. Basta mergulharmos nas primeiras

página do livro, quase um opúsculo em sua primeira edição, para se constatar uma evidente fragilidade literária. A prolixidade revela o espírito do seu autor, Afonso Arinos, um escolástico que parece querer demarcar uma distinção cultural na então literatura brasileira ainda em fase de afirmação, com escassos autores proeminentes.

No entanto, essa obra provocou, a partir das polêmicas que emanavam da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, para todo o Brasil leitor, um interesse pelo tema sertão. Gerava também uma forte sensação de mal estar, instabilidade quanto aos rumos da nação face à tão deplorável situação social, política e econômica de um sertão abandonado e agora sem controle. Assim, os jornais das capitais brasileiras ecoavam em suas páginas as inquietações que a “República de Canudos” passou a provocar entre os detentores dos poderes locais, estaduais e também no plano da nação brasileira. Dessa forma, Euclides da Cunha, na condição de jornalista, se desloca rumo ao sertão, para reportar à nação os acontecimentos que prometiam abalar a República. O que o escritor viu como repórter abalou as suas convicções advindas dos informes que circulavam nas ruas do Rio de Janeiro. Assim, no retorno à São José do Rio Pardo, ele escreve a obra que seria “vingadora”, pois ela faria com que a vasta, inóspita e perdida região dos sertões, tão apartada da civilização, integrasse a imaginação nacional brasileira.

Ao publicar sua obra em 1902, Euclides, ao contrário de Afonso Arinos, ganhou repercussão, passando a ter suas edições esgotadas sucessivamente. A força da influência do sertão e da obra de Euclides da Cunha gerou outras publicações ao longo dos tempos.

A literatura brasileira, têm se queixado os escritores e intelectuais, em razão da nossa formação cultura caracterizada como latino-americanos que têm a língua portuguesa como vernáculo, se coloca à margem da cultura hispânica que conforma os demais países do continente. Mas a obra *Os Sertões*, que paradoxalmente tem como enredo o sertão como personagem coletiva e os seus guerreiros habitantes, como isolados do projeto de nação brasileira, inusitadamente, provocou uma fortíssima integração da nossa cultura com a cultura latino-americana. Isso porque é muito impactante a força e a influência que essa obra tem provocado nos escritores que tomam contato com a ficção-histórica engendrada pela verve euclideana.

É digno de registro o fato de que as obras da literatura brasileira não despertam interesse fora dos nossos limites territoriais e culturais. Mas o peruano

Mario Vargas Llosa (1986), tomado por pela estranha força veio a recriar parte significativa de seu romance *A Guerra do Fim do Mundo* partindo de *Os Jagunços* de Afonso Arinos e de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Sandor Marái, (2002) depois de ler a obra de Euclides da Cunha, escreveu, em 1960, *Veredicto em Canudos*, romance publicado no Brasil em 2002, numa competente tradução de Paulo Schiller. Esta obra é resultante do impacto que sofreu Sandor Márai quando da leitura de *Os Sertões*. A partir dessa visita virtual aos sertões, dentro das páginas do romance “vingador”, Márai adentra as veredas do sertão. Daí, a descrição de uma paisagem inundada pelo sol, ressecando a vegetação, ressaltando a escassez e a miséria da caatinga. O retrato que nos lega Sandor Márai nos revela um íntimo defrontar com a nossa paisagem e uma verdade que provoca incômodo, mal-estar, a sensação, como antes aludimos, de que estamos a dever ante a um projeto de nação ainda inconcluso.

Em *A Casca da Serpente* de José J Veiga (2011), o enredo se inicia com a fuga do bom Conselheiro com alguns de seus jagunços da Guerra de Canudos, visto que não tinham mais como lutar contra os soldados republicanos da Bahia. Antônio Beatinho, Bernabé José de Carvalho e demais jagunços pensaram numa fuga estratégica. Foram até o general Arthur Oscar, o que comandava o ataque a Canudos, com o objetivo de pedirem redenção, afirmando que seu dirigente estava morto e enterrado. Enquanto isso os outros jagunços teriam mais tempo para fugirem para o norte do sertão com o bom Conselheiro, que, nessa história está apenas doente.

Mas as restingas do sertão continuam a se espargir, provocando revisitações por parte dos críticos e historiadores literários. O tema também vem sendo constantemente revisitado pelos cantadores do sertão. Mas não só os artistas populares vem dando continuidade à saga de Antonio Conselheiro. Artistas da cena cultural dos mais diversos gêneros, teatrólogos e autores de obras nos campos da ópera e do cinema – vide Glauber Rocha –, dentre uma vasta gama de criadores, retomam o tema não deixando que nos esqueçamos do sertão sem fim.

O sertão, revisitado por José J. Veiga, inaugura uma peculiar intervenção no gênero fantástico. *A Casca da Serpente* foi revista pelo autor em diálogo com *Os Sertões* de Euclides, construindo um enredo eivado de uma fabulação política muito imaginativa. A narrativa promove uma reescrita dos acontecimentos de Canudos, propondo um fim para Antônio Conselheiro para além do destino trágico. No enredo,

Antônio Conselheiro vem a ser um dos sobreviventes. Ele não morre e se reinstala nos cafundós do sertão. Mas os ideais que propulsionam a criação da Canudos que fora destruída ficaram para trás. Capitaneados por Conselheiro, o bando trabalha na construção da nova Canudos. Mas a nova Canudos se instaura sob os mesmos moldes e valores com fora erigida a República brasileira. O capitalismo e a vida burguesa agora se configuram como ditames da vida regida pelo capitalismo explorador. A metaficção de Veiga reconta criticamente a obra de Euclides como que denunciando um massacre inútil, pois a verdade dos dias no sertão, agora em fase de civilizar-se, vem a ser a mesma que impera na urbe.

Inegavelmente, a obra *Os Sertões* tem uma característica que parece ter como origem o próprio sertão. Ela é contagiante. Inapelável e decisivamente, o romance de Euclides causa em todos os leitores que dele se acercam a sensação de aridez, secura e abandono. E mais: nós que lemos *Os Sertões* acabamos mesmo nos sentindo em débito com o Brasil e com os sertanejos apartados, entregues à própria sorte.

Talvez, a nossa justificativa para essa nova incursão pelas veredas do sertão que agora se instaura no entre-lugar, pois sertão, conforme a prédica de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: Veredas*, na voz de Riobaldo, o sertão não há mais. Ele está em todo lugar. Talvez, estejamos mesmo tomados pela força do sertão e da obra euclideana. Daí a nossa retomada do tema sertão nesta pesquisa. Uma sertão revisitado sob a ótica do poético por meio das linguagens literária e fotográfica.

Assim, para construir nossas próprias veredas, nesta pesquisa, dividimos esse primeiro eixo em duas principais etapas: em *Revisitar o sertão*, *Reinventar a Brasilidade*, intentamos reposicionar o sertão e a nação frente ao panorama contemporâneo em que o processo de *Globalização* parece ameaçar as culturas e identidades nacionais; e, em *Nação, Sertão e Narrativa: cruzamentos da Brasilidade*, buscamos enxergar os vários atravessamentos entre a nação, o sertão e as narrativas nacionais como construtores da nação brasileira.

Nas duas etapas que se seguem, partimos do entendimento da nação como uma “Comunidade Política Imaginada”, discutido por Benedict Anderson (2008), e da ideia da “dupla temporalidade da nação”, ou *Disseminação*, analisada por Homi Bhabha (2001). Essas duas propostas inspiram esse trabalho e, por isso, também serão retomadas nos demais capítulos.

2.1 REVISITAR O SERTÃO, REINVENTAR A BRASILIDADE

Nas primeiras décadas do século XX, o sertão tornou-se no Brasil uma categoria essencial para o entendimento de nossa identidade nacional. Diversos autores do pensamento social e da literatura de vários períodos voltaram seus olhos para o interior do território brasileiro, enxergaram e defenderam esse lugar como o *locus de uma brasilidade pura* em comparação ao litoral e às metrópoles. Essas enunciações criaram imagens dos ambientes e das sociedades sertanejas que perduram em nossas mentes até a contemporaneidade, fato que lhes confere evidência no momento em que necessitamos questionar e reinventar nossa nacionalidade.

Estamos diante desse tempo? Por que revisitamos ainda hoje o sertão? Essas dúvidas conduzem nossa viagem pelas *veredas sertanejas*, labirintos formados pelo cruzamento de espaços e tempos narrativos, prenes de figuras e sentidos. Nessa viagem, intentamos interrogar o sertão brasileiro frente ao panorama contemporâneo, marcado pelo processo de *Globalização*. Assim, necessitamos de um duplo movimento: retornar às narrativas sobre a hinterlândia¹ e a identidade nacional e, posteriormente, esboçar novas rotas e entendimentos para essas variáveis no tempo presente.

Obviamente, essa proposta requer uma revisão bibliográfica dos textos que fundam e interrogam o *sertão na brasilidade*. Aqui, enfocamos duas principais obras: *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1991) e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2006). Essa escolha se justifica pelo caráter ressoante dessas narrativas nos estudos da categoria *sertão*, fato que, hoje, nos possibilita esmiuçá-las em diversas análises e entendê-las sob o olhar de diferentes autores, epistemologias e campos científicos. Posteriormente, intentamos tensionar tais obras com textos que explicam e analisam a contemporaneidade.

Para contemplar nosso estudo, propomos uma tripla divisão dessa etapa: em *Sertão, Locus da Brasilidade*, pretendemos analisar *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1991), texto que estabelece essa categoria como uma problemática da brasilidade, e a maneira como suas ideias ecoam em textos posteriores; na segunda

¹ Essa palavra foi utilizada por Souza (1997) para designar o sertão brasileiro. Em alemão *Hinter* significa *atrás* e *Land, terra*.

parte, *Um Imenso Grande Sertão*, enfocamos o estudo do sertão de João Guimarães Rosa, na obra *Grande Sertão: Veredas*. Esse autor parece clamar pela mudança das práticas das elites políticas e intelectuais brasileiras, realizando uma crítica aos textos de seu tempo; por último, em *Veredas de um Sertão Globalizado*, pretendemos reposicionar a hinterlândia ante ao processo de Globalização, retrair as possibilidades de estudos das diversas narrativas midiáticas, abrindo veredas para uma visada poética do sertão no Campo da Comunicação.

2.1.1 Sertão: *Locus* da Brasilidade

Em 1902, Euclides da Cunha funda um modo de entender a *hinterlândia* brasileira com a publicação da obra *Os Sertões*. Porém, se o significante sertão é mais antigo do que nossa própria história² e se esse espaço já foi aclamado na literatura romântica brasileira do século XIX, quais são as inovações na obra desse autor? Essa interrogação nos faz recriar textualmente a viagem euclideana aos sertões baianos. Nessa movimentação imaginada, sentimo-nos como companheiros privilegiados desse escritor viajante; movimentamo-nos pelos espaços internos seguindo sua maestria descritiva; enxergamos os traços característicos da sociedade sertaneja; somos tocados pela tristeza da luta entre compatriotas no Arraial de Canudos.

Na curta nota preliminar de *Os Sertões*, Euclides (1991) define os eixos que embasam e guiam sua obra: o esboço das sub-raças sertanejas, tendentes ao desaparecimento; a fatalidade da luta entre civilização e sertão, embasada em argumentos de supremacia racial; e a inexistência de uma nacionalidade brasileira unificada e integrada. Essas três ideias centrais da narrativa euclideana sintonizam-se de forma singular com os pensamentos europeus do final do século XIX e do início do século XX, norteadores de práticas políticas que justificam o massacre dos conselheiristas em nome da República e de uma nação civilizada e positiva.

Contudo, essa mesma nota preliminar causa uma estranha sensação que nos persegue em toda leitura de *Os Sertões*. Ela parece nos submeter à mesma tensão interna sentida pelo escritor durante sua viagem pelos espaços agrestes baianos.

² O termo sertão tem como raiz *Muceltão* de origem angolana e indica espaços interiores, distantes do litoral. Os portugueses importaram esse termo com a forma de *Certão* (BARROSO *apud* BOLLE, 2005). No Brasil, ele aparece pela primeira vez na certidão do descobrimento das terras além-mar pelas esquadras lusas, *A Carta de Pero Vaz de Caminha*.

Ele é atravessado simultaneamente pelos pensamentos de sua época e pelas experiências vivenciadas em sua peregrinação, vetores opostos conciliados na criação de figuras ambíguas. Assim, *Os Sertões* quer denunciar um *Crime Inevitável*, porque, segundo as ideias desse período, a civilização deveria avançar sobre aqueles patricios retardatários da nação, cumprindo o curso *natural* da história, onde os mais fortes dominam os mais fracos³.

Essa tensão entre crime e fatalidade expressada em *Os Sertões* gera fissuras nos aportes teóricos daquele momento. Euclides (*Ibidem*) parece propor uma nova forma de se pensar o Brasil, apontando para uma desconexão entre as teorias europeias e a sociedade brasileira. Segundo Souza (1997), o pensamento euclideano subverte os padrões europeus de progresso social ao superar a necessidade de homogeneidade racial da nação – argumentando contra as políticas de branqueamento.

Euclides da Cunha inverte a direção do raciocínio programático de seus colegas. Dispensa a noção de que a uniformidade racial de um povo é condição primeira para sua evolução social. E, em seu lugar, propõe que o processo civilizatório se responsabiliza pela otimização da composição racial. Ao menos no Brasil, ter-se-ia que montar uma equação-receita para o progresso que suprimisse intelectualmente o empecilho da miscigenação. Seria ela: a homogeneidade étnica não é condição para a sintonia dos tempos. (SOUZA, 1997, p.96)

Nesse ponto, o autor funda seu argumento original: uma *nação brasileira* deve nascer da sincronização das etapas civilizatórias das sociedades litorâneas e sertanejas. Esse processo demanda um encontro entre litoral e sertão capaz de integrar esses espaços e reformular suas negatividades. A análise euclideana transforma-se em um programa político para fazer nascer dos rincões brasileiros uma *nacionalidade*. Desse modo, o sertão torna-se o *locus da nação*, um espaço de onde erigiria uma *brasilidade integrada e unificada*.

A leitura de *Os Sertões* – conforme já dissemos - nos submete à mesma tensão sentida por Euclides da Cunha em sua peregrinação pela *hinterlândia* baiana. Nessa viagem, observamos a mudança radical dos pensamentos do autor, o que nos parece um aspecto singular da obra. Para constatarmos essa transformação, devemos lembrar antes a maneira como a narrativa foi concebida.

³ Nos referimos às constantes citações de Gumpłowicz na obra de Euclides da Cunha.

No contexto da *Guerra de Canudos*, Euclides embarca para os sertões baianos como correspondente do jornal *o Estado de S. Paulo*. Ainda na cidade de Salvador, o autor expressa toda sua fé nas ideias republicanas e progressistas, corroborando com a necessidade do conflito. Em uma de suas cartas enviadas ao jornal paulistano, ele escreve:

Porque – consideremos o fato sob o seu aspecto real – o que se está destruindo neste momento não é o arraial sinistro de Canudos: é a nossa apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, mal esboçada na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido; são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos jagunços... (CUNHA, 2003, p.30)

A descoberta do espaço sertanejo altera gradualmente esse pensamento. Ali, Euclides da Cunha passa a enxergar um *Outro Brasil* negligenciado pelas elites políticas portuguesas e brasileiras durante três séculos até a eclosão da Guerra de Canudos. O encontro parece criar um *Eu Excêntrico*, capaz de confrontar seus aportes teóricos e propor novos horizontes para a *brasilidade*, como ocorre cinco anos mais tarde na publicação de *Os Sertões*. Essa transformação atinge seu clímax nos últimos trechos dessa obra.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.

Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos. Nem poderíamos fazê-lo. Esta página, imaginamo-la sempre profundamente emocionante e trágica; mas cerramo-la vacilante e sem brilho. (*Idem*, 1991, p.407)

Essa citação nos mostra como Euclides da Cunha é atravessado, simultaneamente, pela racionalidade e pelas emoções experimentadas nos ermos baianos. O estresse – como já dissemos – domina toda narrativa de *Os Sertões*. Desse modo, temos um narrador que propõe uma visão panorâmica do ambiente e da sociedade sertaneja, mas que sofre várias quedas de altitude para analisar detalhadamente as características e os hábitos dos homens do sertão. Esses dois momentos criam escritas distintas: no primeiro, o autor utiliza termos técnicos e científicos, buscando o diálogo com as teorias europeias da época; no segundo, ele

parte das observações obtidas no encontro com os sertanejos, descrevendo os hábitos desses homens.

Observada a tensão na nota preliminar e desenvolvidos os eixos centrais da narrativa, podemos então ser conduzidos nessa viagem pelos sertões de Euclides da Cunha. Quais são suas formas e cores?

A obra *Os sertões* é dividida em três grandes capítulos: *A Terra*, *O Homem* e *A Luta*. Essa sequência torna-se estratégica, porque exprime uma ordem de raciocínio: as características do ambiente sertanejo determinam os caracteres do homem e isso, mais tarde, gera o conflito em *Canudos*.

Em *A Terra*, Euclides parece criar uma verdadeira poética científica, utilizando termos técnicos e teorias geológicas intercaladas com ricas metáforas. Para o autor, o sertão adusto revela-se como uma espécie de assoalho elevado de um mar extinto, um lugar onde os agentes climáticos constroem continuamente novas paisagens. Nesse sertão, impera a inconstância: elevação e quedas abruptas de temperatura; serras em terrenos planos; vegetação rasteira e esparsa; oásis em meio ao solo arenoso.

Conforme escreve o autor,

Acredita-se que a região incipiente ainda está preparando-se para a Vida: o líquen ainda ataca a pedra, fecundando a terra. E lutando tenazmente com o flagelar do clima, uma flora de resistência rara por ali entretece a trama das raízes, obstando, em parte, que: as torrentes arrebatem todos os princípios exsolvidos – acumulando-os pouco a pouco nas conquistas da paragem desolada cujos contornos suaviza – sem impedir, contudo, nos estios longos, as insolações inclementes e as águas selvagens degradando o solo. (*Ibidem*, p.16)

Para Euclides, essa região não acabada determina um homem ainda em processo de formação. O autor diz: “ele é inconstante como ela. É natural que seja. Viver é adaptar-se. Ela o talhou à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto...” (*Ibidem*, p.84). O homem do sertão opunha-se radicalmente aos homens do litoral, tanto nas positivities, quanto nas negatividades. Pois ao mesmo tempo em que ele apresentava esse caráter revoltoso e inconstante, sua força permitia se adaptar àquele meio abrupto e isolado.

Euclides da Cunha encontra nesse sertão o substrato do brasileiro, um homem miscigenado em pleno processo de adaptação. Segundo o autor, na *Guerra de Canudos* se cometeu um crime, porque não foi dado aos patrícios sertanejos as

condições e o tempo suficientes para colocá-los na linha da evolução social, fazer a civilização.

Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas. (*Ibidem*, p.247)

Desse modo, Euclides da Cunha funda um pensamento social brasileiro, estabelecendo também uma performance nacional: enveredar-se rumo aos sertões, descobrir suas formas e planejar ações positivas criariam uma *brasilidade*. Conforme analisa Souza (1997), os textos sociográficos⁴ posteriores assumem a mesma linha de raciocínio: a nacionalidade deve nascer do encontro dos litorâneos com os sertanejos; um entendimento que ganha força política durante os governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek que propõem formas de integrar as dispersas regiões brasileiras para expandir as fronteiras da nacionalidade.

Os espaços interiores são assim tomados pelas grandes cidades e indústrias. Os sertões movem-se para outras paragens que devem ser conquistadas em nome de uma nacionalidade sempre incompleta. Reencenando incessantemente as bandeiras coloniais, a *civilização brasileira* quer conquistar pouco a pouco o interior num intenso fluxo unidirecional de pensamentos.

O sertão pode desaparecer? O sertão não possui fim, ele é um *locus da brasilidade*: uma pequena esperança para uma nacionalidade ainda incompleta. Assim, onde estarão os sertões? Essa questão parece ser o chiste da obra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

2.1.2 Um Imenso Grande Sertão

Em *Grande Sertão: Veredas*, somos conduzidos por um espaço disforme, marcado pelos cruzamentos de caminhos, tempos e homens. Estamos soltos no sertão da memória de Riobaldo, jagunço que carece de ser tão claro quanto um

⁴ O conceito de *sociografia* foi utilizado por Souza (1997) para definir os textos do pensamento social brasileiro que investigam, descrevem, valorizam e projetam a sociedade brasileira. Entre eles estão *Capítulos de História Colonial* de Capistrano de Abreu, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Populações Meridionais do Brasil* de Oliveira Viana, entre outros.

homem culto, mas que, logo, entende: isso é o próprio sertão. Observamos na hinterlândia de Rosa a inversão do olhar, fato que constitui uma crítica às práticas das elites políticas e intelectuais brasileiras, que transformam esse lugar em um objeto da brasilidade, um espaço que deve ser tomado, dominado e planejado para dar origem à nação.

Enquanto os textos sociográficos – assim como a obra de Euclides da Cunha – descrevem as características gerais dos sertanejos, quase sempre, atrelando-os ao ambiente e à economia de uma região claramente demarcada, Guimarães Rosa (2006) prefere inverter esse olhar externo dando voz ao próprio sertanejo que contará suas histórias. Desse modo, Riobaldo nos guia pelas veredas percorridas em seu tempo de jagunço. Sua história é interrompida em vários momentos, porque algum fato passado torna-se motivo para uma reflexão sobre o presente. Esse passado-presente constrói o tempo dessa narrativa, inspirando-nos aos movimentos revisionistas, um jeito de viver muito perigoso, destruidor e reconstrutor de vidas.

Algumas ironias ganham força na obra de Guimarães Rosa. Nela, vemos um diálogo entre o sertanejo e o intelectual. Porém, essa segunda personagem não possui voz durante toda a conversa, que acaba por se assemelhar a um monólogo. Riobaldo, o jagunço, é então quem fala e questiona pelo próprio homem culto. Esta, talvez, seja a principal ironia da obra de Rosa: a inversão dos lugares entre o sertanejo e o intelectual; enquanto o primeiro assume o poder de fala, esbanjando complexas sabedorias populares, o segundo acaba por ser calado, tal qual os sertanejos nas narrativas sociográficas.

Esse mesmo ponto revela uma ironia com próprio leitor. Estamos no lugar desse intelectual sem voz, sem grandes poderes, distanciados do sertão real. O livro parece nos convocar a revisitar os sertões, reencenar as viagens de Riobaldo, conhecer a *hinterlândia* em uma experiência vivida – afastando-nos do olhar panorâmico das narrativas sociográficas.

Conforme aponta Bolle (2004), essa distinção do modo de ver e entender o sertão é uma das principais diferenças entre as obras *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*.

Como perspectiva característica de Euclides identificamos a visão do alto: desde o sobrevôo do planalto central até os panoramas tirados do alto de Monte Santo ou do Morro da Favela e o seu enquadramento cartográfico. É um *esprit de géometrie* planejador e controlador – uma perspectiva parecida como a que tem o comandante de um exército do alto de sua colina. Esse

espírito é precursor de outros planejamentos estratégicos, como plano piloto de Brasília, a capital do país implantada meio século depois no coração do planalto; ou a Transamazônica na década de 1970, rasgando a grande floresta tropical de ponta a ponta. Trata-se de uma cartografia derivada do racionalismo instrumental, que instaura o homem como o dominador da natureza.

O olhar de Guimarães Rosa sobre o sertão é o exato oposto das vistas euclidianas do alto: é uma perspectiva rasteira. Enquanto o ensaísta-engenheiro sobrevoa o sertão como num aeroplano, o romancista caminha por ele como por uma estrada-texto. Ou então ele atravessa o sertão como um rio. (*Ibidem*, p.76)

Ao propor esse novo olhar, Guimarães Rosa quer também reavaliar os movimentos civilizatórios que visam ocupar os sertões. Nesse sentido, o autor quer enxergar um sertão que transborda os espaços internos e rurais, atinge as cidades e o litoral. “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2006, p.08). Ele está em todos os lugares, dentro ou longe de nós. O sertão converte-se assim em uma metáfora para o Brasil e para o mundo. Ele representa o mundo fluido ou da linguagem em hipertexto – como propõe Bolle (2004). Um mundo de coisas tão mixas, de convergências e divergências textuais e onde a realidade e a ficção encontram-se imbricadas. Porém, algo ainda falta a esse sertão: um espaço político de práticas dialógicas (STARLING, 2000).

Dessa maneira, *Grande Sertão: Veredas* torna-se uma obra chave para pensarmos o Brasil e o mundo, apontando para a necessidade de revisão das grandes narrativas, prática muito comum na contemporaneidade. Esse movimento de revisitação atinge também a produção midiática em escala global, que passa a produzir novas falas sobre o mundo e, especificamente, sobre o sertão, buscando eliminar as fronteiras ainda existentes e completar o ciclo da nacionalidade. Rosa (2006) parece ser o primeiro autor a esboçar essa tentativa de ruptura, invertendo as visões autoritárias dos textos sociográficos, conclamando-nos a retornar ao sertão retrazendo as veredas com práticas dialógicas.

2.1.3 Veredas de um Sertão Globalizado

Durante algum tempo, acreditou-se que o advento do fenômeno da *Globalização* decretaria o fim do *Estado Nacional Moderno*. Esse argumento ganha força no momento em que passamos a observar uma intensa circulação de capitais e conteúdos transnacionais que subjagam cada vez mais os Estados, influenciando os governos a entrarem na nova *dança das cadeiras* da desordenada ordem global.

Conforme nos diz Bauman (1999), aquilo que entendemos por Globalização é um processo de enfraquecimento do Estado Moderno no poder de controlar os rumos da economia, da política e da cultura nacional.

Contudo, estendemos, assim como Anderson (2008), que esse enfraquecimento do poder Estatal e governamental está longe de determinar o fim da era do nacionalismo. Provavelmente, esse processo vem criando novas nacionalidades que passam a reivindicar seus direitos.

As Nações Unidas admitem novos membros praticamente todos os anos. E muitas “nações antigas”, tidas como plenamente consolidadas, vêem-se desafiadas por “sub”-nacionalismos em seu próprio território – nacionalismos estes, claro, que sonham com algum futuro feliz, livres dessa condição de “sub”. A realidade é muito simples: não se enxerga, nem remotamente, o “fim da era do nacionalismo”, que por tanto tempo foi profetizado. Na verdade, a condição nacional [*nation-ness*] é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos. (*Ibidem*, p.28)

Nesse panorama, estamos assistindo à criação de novos cenários em que, se por um lado, ataca-se toda e qualquer forma de protecionismo contra livre circulação dos conteúdos e capitais globais, por outro, disponibiliza-se tecnologias e linguagens que renovam falas e performances nacionais ante a ameaça da dissolução das culturas locais pelas forças externas. Nesses novos cenários, algumas narrativas criadas em localidades periféricas, ao entrarem no jogo da intensa circulação dos conteúdos, adquirem força e visibilidade capazes de alterar as nacionalidades e também a globalidade.

Se as Nações, conforme aponta Anderson, formam-se como *comunidades imaginadas* por meio de uma comunhão linguística e narrativa, esse novo mundo prenhe de novas possibilidades narrativas cria novas comunidades, faz surgir novas identidades que passam a ser negociadas e reafirmadas em diversos contextos. Desse modo, a *Cultura das Mídias*, que tanto possibilita a produção de falas e narrativas em várias linguagens convergentes, retirando os consumidores da inércia da recepção dos produtos culturais (SANTAELLA, 2007), vem redefinindo a própria ideia de nação.

Aqui, a nação deve ser entendida naquela dupla temporalidade explicada por Bhabha (2001): a pedagógica e a performática. A primeira é a temporalidade do nascimento do povo nacional, que aponta para um passado remoto, histórico ou mítico. A segunda é a encenação desses mitos originais no tempo presente, criando

um grande número de narrativas suplementares. Porém, esses novos textos, ao passarem pelo processo criativo que institui uma tensão entre repetição e inovação, praticam uma espécie de retorno em diferença, dando origem a outras falas e outros discursos.

Essa riqueza de possibilidades narrativas faz-nos constatar em nosso tempo o uso ininterrupto do prefixo *re* – encontrado nos termos reinvenção, revisão e recriação –, introduzindo a necessidade das constantes releituras, intercâmbios e bricolagens que criem as novas falas nos movimentos de retorno aos textos para a produção de novos sentidos. Esse espírito revisionista nos convence da importância de nossas revisitas ao sertão. Queremos justamente interrogar a brasilidade disposta nas narrativas de origem e nos textos suplementares frente ao panorama da intensa produção e circulação de conteúdos, uma das consequências da *Globalização*.

Desse modo, abrimos veredas para o estudo do sertão no campo da comunicação. Podemos interrogar a maneira como essas narrativas são criadas pelas mídias, as novas formas e sentidos do espaço sertanejo e as reminiscências de textos anteriores. Possibilitamos traçar caminhos para os estudos das poéticas tecnológicas na comunicação – aproximando campos científicos, outrora apartados.

Praticando esse exercício revisionista, nossa proposta busca entender a nacionalidade brasileira construída e reencenada por novas narrativas, novas falas e novas linguagens – especificamente, pelos fotodocumentários sobre a *hinterlândia*. Aqui, sintonizamo-nos com os pensamentos de Euclides da Cunha e de João Guimarães Rosa, planejamos reavaliar o sertão frente à contemporaneidade. Desse modo, visitar o sertão é reinventar a brasilidade, redefinir suas fronteiras, criar novos sentidos que extravasem o texto e adquiram força política na sociedade brasileira.

2.1.4 Cruzamento de Veredas (I)

Nessa etapa, buscamos dar os primeiros passos para os novos entendimentos do sertão na contemporaneidade, frente ao processo de *Globalização*. Assim, traçamos três caminhos: o retorno às duas narrativas mais representativas sobre o sertão, o esboço do panorama global, a temática das

nacionalidades frente à contemporaneidade e a análise do sertão como objeto das narrativas midiáticas, aproximando-o do Campo da Comunicação.

Na obra de Euclides da Cunha, notamos a maneira como a hinterlândia se transforma em *Locus da Brasilidade*. Também notamos uma série de originalidades: a criação de um *pensamento social nacional* que superou os argumentos contra miscigenação racial, apontando para a diferença de tempos entre sertão e litoral como vilã da nacionalidade; a ruptura marcante dos pontos vista, criando um diálogo entre a ciência e a experiência vivida nos sertões baianos; a necessidade de aliança entre as propostas do texto euclideano e os governos brasileiros – ideia que ganha força no século XX, marcado por projetos que buscam expandir as fronteiras do Brasil, povoar o interior do território.

Em *Grande Sertão: Veredas*, vimos uma narrativa que propõe novos rumos para pensar o sertão, sugerindo novos pontos de vista. Enquanto *Os Sertões* apresenta uma visão aérea, o sertão de João Guimarães Rosa deve ser vivido nas andanças pelas veredas. Somos guiados por Riobaldo em um labirinto de sensações, um sertão mixado que nos contamina. O autor nos conclama a percorrer as veredas do sertão, a reavaliar os rumos da nacionalidade ainda incompleta e os vazios causados pelo *processo civilizatório* brasileiro.

Se o sertão ainda é *Locus da Brasilidade* devemos reposicioná-lo frente ao processo de Globalização. Aqui, devemos entendê-lo sob dois vieses: o enfraquecimento do poder do Estado; e o surgimento de novas tecnologias midiáticas que possibilitam novas narrativas e falas. Desse modo, se as nações devem ser entendidas como comunidades imaginadas, originadas da comunhão de narrativas performaticamente introduzidas no tempo presente, o sertão da *Cultura das Mídias* deve também ser analisado – as permanências e inovações.

Assim, esses entendimentos nos conduzem pelas veredas narrativas sertanejas em que possuímos uma visão rasteira e curta. O sertão ainda é tema obtuso em nossa imaginação e na própria brasilidade. Seu poder de resistência parece ser real. Ele resiste porque necessita da liberdade, necessita extrapolar e contaminar todas as enunciações simbólicas brasileiras, atingindo grandes velocidades nas narrativas midiáticas. Desse modo, temos ricos horizontes para as análises que intentam revisitar o sertão, reinventar a brasilidade.

Na próxima etapa, elaboraremos uma análise ainda mais aprofundada, observando melhor os cruzamentos das temáticas nação, sertão e narrativas.

Buscamos evidenciar nas narrativas literárias sobre o sertão a processualidade da comunidade nacional brasileira.

2.2 NAÇÃO, SERTÃO E NARRATIVA: CRUZAMENTOS DA BRASILIDADE

Delinear atravessamentos entre as temáticas da nação, do sertão e as narrativas: eis o objetivo central dessa etapa. Buscaremos empreender portanto uma retomada de alguns pressupostos teóricos assumidos anteriormente. Nessa retomada, tivemos o ensejo de apresentar algumas discussões teóricas que envolvem a nação, o sertão e o consumo das narrativas. Por isso, seguiremos a ordem de nossas divisões teóricas, fazendo uma reflexão resumida. Desse modo, optamos por deixar de lado, nesse momento, as discussões sobre a fotografia, porque entendemos que encontramos uma maneira de pensar o prolongamento da pedagogia e da performance nacional em novas e quaisquer linguagens – sem que possamos desprezar obviamente as suas características.

Primeiramente, discutiremos a nação como uma comunidade imaginada, consumidora de narrativas que diferenciam o *Eu-Nacional* do *Outro-Estrangeiro*, disposta na dupla-temporalidade: a pedagógica e a performática. Na segunda parte, discutiremos a comunidade imaginada no caso brasileiro, mostrando como o sertão se torna uma categoria fundamental para a brasilidade, fundando os programas e as performances de nossa identidade nacional.

2.2.1 Comunidade Imaginada, Comunidade Narrativa

Benedict Anderson diz no início de sua obra: “penso que valeria a pena tratar tal conceito [de nação] do mesmo modo que se trata o ‘parentesco’ e a ‘religião’, em vez de colocá-lo ao lado do ‘liberalismo’ ou do ‘fascismo’” (2008, p.32). Esse trecho expõe a maneira como esse autor considerará as nações modernas e o fenômeno do nacionalismo ao longo de sua obra. Ao aproximar sua concepção de nação ao sentido da religião e do parentesco, Anderson entende que ela é uma comunidade decorrente de laços afetivos e de partilhas simbólicas entre seus participantes, não interessando suas ideologias políticas. É óbvio que o autor não se esquece que, recorrentemente, houveram o atravessamento e a utilização dos sentimentos nacionais nas políticas de Estado, como no caso do regime nazista na Alemanha ou nos movimentos de independência asiática e africana. Porém, o que mais parece interessar a esse autor não é a maneira como o nacionalismo é tomado pelos

Estados e governos, mas o desenvolvimento de uma consciência afetiva surgida em um grupo de indivíduos que passa a enxergar companheiros de peregrinação histórica.

Desatrelar essa consciência nacional do Estado moderno é uma forma de cautela adotada por esse autor, porque aqueles que fizeram o contrário correram o risco – e, geralmente, incorreram no erro – de considerar que o sentimento e a comunidade nacionais só adquirem importância no momento em que estão materializados em uma forma de regulação política oficial. Assim como Anderson (*Ibidem*), entendemos que as nações são anteriores ou posteriores ao Estado. Ou que nações podem se constituir até mesmo através de comunidades as quais nunca terão um Estado reconhecido. Também entendemos que os governos podem utilizar esses sentimentos e símbolos nacionais para traçar seus programas culturais, gerar adesão pública, na forma de nacionalismo oficial. Porém, se o Estado é uma forma de administração comunitária, as imagens e as narrativas são capazes de criar as identidades e gerar partilhas afetivas e simbólicas que engendram comunidades nacionais que podem ou não reclamar o direito a um Estado soberano – embora sempre reclamem a soberania de traçar os rumos de suas culturas.

Considerar dessa maneira a nação moderna não significa necessariamente incorrer naquele risco que a pesquisa histórica se-nos-interpõe “[...] de dar nota às pessoas por um compêndio que elas não estudaram e por um exame que elas não fizeram” (HOBBSAWM, 1990, p.93). Se, de fato, a nação não era uma preocupação de todos – das classes burguesas e proletárias, como aponta o estudo de Hobsbawm – em determinado momento, permanecendo restrita a poucos indivíduos – a pequena burguesia localizada ameaçada pelo nacionalismo Estatal –, nem por isso ela perde sua importância como temática de estudo. Não nos interessamos pela maneira como a comunidade é pensada por todos os indivíduos ou por suas classes populares, para não cairmos nos erros de uma pesquisa generalizante e pouco frutífera devido à falta de materiais de pesquisa. Como afirma o próprio Hobsbawm (*Ibidem*, p.93),

Sabemos muito pouco sobre o que aconteceu ou sobre o que acontece nas mentes da maioria dos homens e mulheres mais relativamente desarticulados para podermos falar com alguma confiança sobre seus pensamentos e sentimentos a respeito de nacionalidades e Estados-nações aos quais proclamam suas lealdades.

Entendemos também que aliar a Nação necessariamente ao Estado moderno é correr o risco de criar uma lei social destinada à repetição ou à completa negação. Ao pensarmos os *adultérios* que ocorrem e ocorreram entre o par Estado e Nação no panorama globalizado (BAUMAN, 1999), poderíamos propor a inexistência da Nação. Porém, o que vemos é o nacionalismo tomando novas formas, emergindo certas vezes contra o próprio Estado e suas relações promíscuas com o mercado global. Em outra ponta, também inviabilizaríamos os elos entre o mercado – essa outra forma de regulação moderna – e a *comunidade imaginada*, o que, a nosso ver, seria um descuido dado o número de produtos que reclamam o estatuto *nacional* e de publicidades que utilizam os símbolos da nação como estratégia discursiva.

O próprio Hobsbawm afirma no início de um de seus capítulos que “a característica básica da nação moderna e de tudo o que a ela está ligado é a sua modernidade” (1990, p.27). Mas a modernidade é o cronótopo da fundação das máquinas *alo-auto-poiéticas*. Ou seja, máquinas que se diferenciam e se reproduzem⁵. E, assim, devemos pensar a nação por essas linhas destinadas à repetição e ao deslizamento de suas formas e sentidos. Por isso, nosso objetivo aqui se assemelha ao intento de Bhabha (2001, p.199): formular “[...] as estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”.

Para além das narrativas sociais e literárias, devemos pensar ideias tais, como ‘o povo’ e ‘a nação’ como objetos de discursos que, agora, atravessam os diversos campos enunciativos da cultura nacional: a arte em suas diversas segmentações, as ciências, a comunicação etc. É óbvio que as narrativas literárias gozam de certa autoridade em decorrência da própria anterioridade do meio de comunicação. Porém, o que aqui propomos é a concepção de que as outras linguagens e suas possibilidades criativas ressignificam e criam novas paisagens para a imaginação da nação.

Ao adentrarem ao mercado de produtos simbólicos, tais narrativas concorrem com as obras literárias, gerando um saber que se encontra espalhado entre diferentes linguagens. Assim, as narrativas literárias entram em diálogo e tensão

⁵ Segundo a classificação de Varela (*apud*. GUATTARI, 2006).

com as narrativas fotográficas, cinematográficas, entre outras, servindo como fonte de inspiração, mas também como objeto a ser negado, afirmado ou suplantado.

Nesse ponto, devemos pensar as relações que as nações sempre traçaram com a máquina de comunicação. Conforme apontou Anderson (2008), a formação da condição e da consciência nacionais foi resultado da união explosiva de três processos históricos: o capitalismo, o aprimoramento da máquina de impressão e a fatal diversidade da linguagem humana. O autor permite-nos concluir que a nação forma-se como uma comunidade consumidora de narrativas locais, entre elas os romances e os jornais. Foi o aprimoramento da maquinaria comunicacional que permitiu portanto a criação de uma consciência temporal de simultaneidade entre os membros da nação e que engendrou aquele organismo sociológico, pensado por Anderson (*Ibidem*, p.56-57).

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente o tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia da nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a histórica, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles.

Porém, se uma comunidade sólida vem a se constituir em objetivo de narrativas que buscam a fundação de uma unidade nacional, populacional e territorial, com o desenvolvimento da “cultura de massas” e a passagem para a “cultura das mídias” (SANTAELLA, 2008), podemos considerar que a nação passa a ser o objeto de novas narrativas, novas vozes, que visam introduzir a diferença na unidade nacional. Nesse sentido, Bhabha (2001) consegue abrir veredas para pensarmos a nação. Essa se desloca em uma ambivalência entre a unidade e a diferença, a temporalidade pedagógica e a temporalidade performática.

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por *Populanzas* como um momento de vir a ser designado por *si próprio*, encapsulando uma sucessão de momentos que representa uma eternidade por *autogeração*. O performativo intervém na soberania da *autogeração* da nação ao lançar uma sombra entre o povo como ‘imagem’ e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro e do Exterior. (*Ibidem*, p.209; grifos do autor).

O sujeito do discurso que toma a nação e o povo como objetos desloca-se na dupla-temporalidade entre o pedagógico, a repetição dos mitos de fundação do povo, e o performativo, a inscrição dos mitos no tempo presente. Mas, por esse presente estar separado do passado mítico, devemos entendê-lo como o momento de escrita em que o sujeito do discurso recorre às paráfrases e polissemias, ou seja, à iteração e ao deslizamento dos sentidos. Assim, “essa temporalidade disjuntiva da nação forneceria a referência do tempo apropriada para representar aqueles significados e práticas residuais e emergentes [...] [localizados] nas margens da experiência contemporânea da sociedade” (*Ibidem*, p.210).

Bhabha nomeia essas novas narrativas que representam as práticas emergentes de narrativas suplementares. Essas se assemelham à *questão suplementar* do parlamento inglês: “o fato de vir depois do original ou como ‘acréscimo’ dá à questão suplementar a vantagem de introduzir um sentido de ‘secundariedade’ ou de atraso [*belatedness*] na estrutura original” (*Ibidem*, p.219). As narrativas suplementares visam a apontar a subtração, os esquecimentos, no ato de construção da memória da unidade nacional. Assim, as narrativas que agora emergem não confrontam “[...] simplesmente o pedagógico ou o poderoso discurso mestre com um referente contraditório ou de negação. [...] O suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica” (*Ibidem*, p.219).

Se a nação possui novas vozes que fragmentam sua unidade e identidade, levando-a a jogar com as identificações voláteis do mercado de identidades, também podemos imaginar a passagem e a interação de linguagens no momento de construção narrativa da nação. As linguagens fotográficas e cinematográficas são igualmente responsáveis por difundir e explorar os símbolos e os sentimentos de nossa comunidade imaginada. Essas linguagens, cada qual com suas características, criam novas circunstâncias enunciativas que influenciam seus discursos narrativos. Na próxima etapa, mostraremos como o sertão se torna uma categoria fundamental para pensamento da brasilidade.

2.2.2 Sertão, Brasilidade e Narrativas

Embora existam muitas maneiras de se discutir a nação brasileira e a brasilidade, ao menos desde o início do século XX, os pensadores de nossa

comunidade e identidade nacional centralizam recorrentemente esse debate em torno da dicotomia sertão/litoral. Nesse par opositivo, podemos destacar principalmente o primeiro termo sertão, pois “talvez nenhuma outra categoria, no Brasil, tenha sido construída por meios tão diversos. Talvez nenhuma outra categoria esteja tão entranhada na história brasileira, tenha significados tão importantes e variados e se identifique tanto com a cultura brasileira [...]” (AMADO, 1995, p.147).

De fato, a categoria sertão está presente em nossa história desde a certidão do descobrimento das terras além-mar pelas naus lusitanas. Podemos atestar esta assertiva a partir da Carta de Pero Vaz de Caminha, na qual podemos aferir que o termo sertão é utilizado em dois momentos:

Enquanto andávamos nessa mata a cortar lenha, passaram alguns papagaios por essas árvores, alguns deles sendo verdes, outros pardos, grandes e pequenos, dando-me a impressão de que haverá muitos nesse terra. Porém eu não creio de haver visto mais de nove ou dez. Nessa oportunidade, outras aves não vimos, a não ser pombas seixas, que me pareciam bastante maiores que as de Portugal. Alguns disseram que viram pombas rolas: eu não as vi. Todavia, como os arvoredos são muito numerosos e grandes – e de infinitas espécies – não duvido que por esse sertão haja muitas aves! (CAMINHA, 2010, p.108).

Pelo Sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque a estender d’olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa. (*Ibidem*, p.115).

Dessa forma, vemos nos dois trechos citados duas características que se tornaram objetos de discussões recorrentes na história brasileira: a riqueza natural do sertão e, ao mesmo tempo, sua existência como um espaço a ser imaginado. Essas duas características imperaram durante o período colonial, atraindo aqueles que buscavam o sonho do ouro, mas, ao mesmo tempo, repulsando aqueles que não queriam correr os riscos de atravessar e habitar uma paragem desconhecida.

O paradoxo atrativo-repulsivo influenciou decisivamente a colonização das terras brasileiras. Conforme nos lembra o importante estudo de Capistrano de Abreu, os primeiros cronistas da colônia queixavam-se do fato de que seus contemporâneos permaneciam “[...] arranhando as areias das costas como caranguejos, ao invés de atirarem-se ao interior” (1988, p.167). Assim, a ocupação do sertão brasileiro se deu primeiramente pela economia e pela sociedade pecuarista que visava abastecer os engenhos de açúcar nas zonas litorâneas; o

sertão foi esquecido pelas autoridades metropolitanas nesse primeiro momento, tornando-se alvo de investidas apenas em outro período na busca de metais preciosos.

Contudo, tal dimensão imaginativa que torna o sertão um lugar perigoso – principalmente, após os relatos dos primeiros atravessadores de nosso território – vai dando a esse significante um conjunto de novos significados. Se o termo foi *importado* da África pelos portugueses para designar um ponto geográfico que se estende para além do litoral (BARROSO *apud* GALVÃO, 2001), ainda no período colonial, soma-se a esse significado um conjunto de outros sentidos que expressavam sobretudo o valor negativo do *sertão* como um espaço desconhecido, perigoso, selvagem, em franca oposição ao valor *litoral* – conhecido, dominado, dócil etc. Desse modo, no Brasil, a dicotomia sertão/litoral ganhou riqueza de sentidos. Estes foram construídos de formas opostas e complementares.

Opostas, porque uma expressava o reverso da outra [...]. Ambas foram categorias complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida, a tal ponto que, sem seu referente (litoral/costa), 'sertão' esvaziava-se de sentido, tornando-se intangível, e vice-versa. (AMADO, 1995, p.148-149)

Civilizado e bárbaro, concreto e imaginado, perigoso e dócil, conhecido e desconhecido, essas são algumas das dicotomias que gravitam em torno de sertão/litoral, sendo que os termos negativos correspondem geralmente ao primeiro e os positivos, ao segundo. Porém, mais uma vez retomando Amado (*Ibidem*, p.149-150),

Se foi erigido pelos colonizadores e absorvido pelos colonos, em especial pelos diretamente relacionados aos interesses da Coroa, 'sertão', necessariamente, foi apropriado por alguns habitantes do Brasil colonial de modo diametralmente oposto. Para alguns degredados, 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, '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.

Assim, o par sertão/litoral foi sendo construído com essa virtualidade da inversão que varia conforme o lugar daqueles que o tomam como objeto discursivo.

Mas, é interessante observar nos desdobramentos históricos que o sertão não significou apenas um espaço negativo ao próprio português. Se, para o colono agricultor, assentado próximo ao litoral, o sertão é espaço imaginado da natureza, repleto de perigos e para onde fogem seus escravos, para o bandeirante, com seus sonhos de cor dourada, ele é o *locus do desejo*. Desse modo, *sertão* também possui a virtualidade paradoxal do perigo atrativo. Investimentos lucrativos exigem também grandes riscos: essa máxima do mercado financeiro atual, guiou também a mente do bandeirante que entrava no território colonial a procura das minas de ouro ou dos escravos africanos ou indígenas.

A virtualidade paradoxal, que ao mesmo tempo atrai e repulsa o colono brasileiro, apresenta em seu interior esta outra possibilidade: a da imaginação da natureza. Pois, se o sertão é o espaço oposto ao litoral, onde são criadas as cidades, ele se transforma em sinônimo de um lugar virgem. É justamente essa proximidade que mantém com a natureza que o torna um lugar imaginado atrativo, repleto de mistérios, perigos, mas também, riquezas.

Dando outros rumos a essa discussão, a partir de Sússekind (2008), podemos concluir que é justamente essa *natureza imaginada sertaneja* que serve de espaço onde se desenvolvem as tramas narrativas na literatura nacional nas décadas de 1830 e 1840 – época do primeiro projeto de nossa comunidade imaginada pós-independência. Os escritores românticos buscam um *abrasileiramento*, ou seja, uma ruptura com a tradição europeia e, ao mesmo tempo, a fundação e descoberta de nossas próprias origens nacionais. Segundo Antonio Candido (*apud. Ibidem*, p.17),

[...] como a época era de exigente nacionalismo, consideravam que lutara dois séculos para se formar, a partir do nada, como expressão de uma realidade local própria, descobrindo ao poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio.

Os romances indianistas, que narram o encontro entre o branco e o índio – como é visto em *Iracema* de José de Alencar, por exemplo –, exploram os traços diferenciadores da nação brasileira em relação às metrópoles europeias. Eles fundam a imagem de um *Brasil-só-natureza* – imagem que, até nossos dias, é muito recorrente em nosso imaginário –, narrando a história desse encontro entre os heróis da brasilidade. Para isso, os romancistas partem das descrições das comitivas de naturalistas, que vieram ao Brasil no início e até meados do século XIX

e que percorreram nosso território, criando relatos de viagem. Portanto, utilizam tal ambiente natural para marcar o início de nossa comunidade imaginada. Mas “[...] isso que definem como o ‘ponto um’, a ‘semente’, a ‘origem’ da literatura brasileira é, na verdade, quimera que constroem, passo a passo, a cada novo traço que acrescentam ao seu mapa de pesquisas” (*Ibidem*, p.18).

As análises de Sússekind apontam para o paradoxo do projeto romântico nacionalista, porque a literatura que reclamava um *status* de uma *literatura nacional* e a existência soberana de da nação brasileira, diferenciada da literatura e da nação portuguesa, partia dos relatos estrangeiros para a fundação da comunidade imaginada. O escritor romântico criava assim aquela *sensação de não estar de todo*, ou seja, de que o Brasil literário era radicalmente oposto ao Brasil vivido na época Imperial. Assim, conforme nos permitem concluir os textos de Alfredo Bosi (2010), aquele *Brasil-só-natureza*, narrado na literatura, foi na verdade um Brasil sacrificado em prol do desenvolvimento de uma sociedade que exigia o reconhecimento de uma existência nacional brasileira diferenciada, mas que permanecia uma comunidade de origem europeia ou europeizada.

Nesse sentido, é brilhante a análise de Sússekind (2008) acerca do refrão da música de uma propaganda migratória brasileira na Europa em meados do século XIX. Segundo essa autora, tal canção dizia: “O Brasil não é longe daqui!”. Ela prometia facilidade àqueles que quisessem compor os números da população brasileira naquele período. Animados pela descrição de uma paisagem *Só-Natureza*, muitos migraram ou vieram peregrinar pelo território nacional. Porém, ao chegar nos portos do Rio de Janeiro ou Salvador, esses imigrantes continuavam a repetir o mesmo refrão: “O Brasil não é longe daqui!”. Essa é a *sensação de não estar de todo*, sentida pelo imigrante e também pelo escritor da literatura nacional; fato que revela o desalinhamento entre o Brasil cantado e narrado e o Brasil ocupado e vivido.

Não podemos separar essa discussão realizada por Sússekind dos debates do par dicotômico sertão/litoral. Ora, se o litoral é o espaço *onde não se está de todo* no Brasil, o sertão é propriamente o *locus da brasilidade*, o espaço de riqueza e esperança para nossa comunidade imaginada. Porém, esse espaço que representava a riqueza da cultura nacional era imaginado, não incorporado à vida imperial. Assim, podemos afirmar que a *comunidade nacional* foi fundada a partir da

imaginação da peregrinação por esse lugar maravilhoso, encantado, mítico e presente em nossa literatura folhetinesca.

Contudo, no final do século XIX, um acontecimento viria marcar um ponto de alternância na importância do *sertão* na história nacional. Surgia encravada no ermo interior baiano, a cidadela de Canudos, a *troia de taipa sertaneja*. Na ocasião, poucos anos após a proclamação da República e após a derrota de três expedições do exército nacional, a notícia de um levante monárquico no mais adusto solo brasileiro causou verdadeira histeria nas ruas da capital federal, o Rio de Janeiro.

Era preciso uma explicação qualquer para sucessos de tanta monta. Encontraram-na: os distúrbios sertanejos significavam pródromos de vastíssima conspiração contra as instituições recentes. Canudos era uma Coblentz de pardieiros. Por detrás da envergadura desengonçada de Pajeú se desenhava o perfil fidalgo de um Brunswick qualquer. A dinastia em disponibilidade, de Bragança, encontrara afinal um Monck, João Abade. E Antônio Conselheiro – um Messias de feira – empolgara nas mãos trementes e frágeis os destinos de um povo...
A República estava em perigo: era preciso salvar a República. Era este o grito dominante sobre o abalo geral. (CUNHA, 1991, p.245)

No ínterim da Guerra, Euclides da Cunha embarca no Rio de Janeiro rumo à cidadela de Canudos, como correspondente para o jornal *O Estado de São Paulo*. Ainda na cidade de Salvador, antes de adentrar ao sertão baiano, o autor escreve sobre o conflito:

Porque – consideremos o fato sob o seu aspecto geral – o que se está destruindo neste momento não é o arraial sinistro de Canudos é a nossa apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, mal esboça na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido, são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos jagunços... (CUNHA, 2003, p.30-31).

Porém, a peregrinação pelo espaço inóspito do sertão baiano coloca o fanatismo republicano do escritor em xeque. Quatro dias antes do massacre dos últimos combatentes, Euclides da Cunha ruma ao interior de São Paulo, à cidade de São José do Rio Pardo, onde escreveu o romance-científico-jornalístico *Os Sertões*, o livro vingador da sociedade sertaneja. Na ideia do autor, a campanha de Canudos foi um crime, porque o que se estava destruindo na guerra não era mais os retardatários que atravancavam o desenvolvimento da República e sim, o homem sertanejo, o cerne da brasilidade.

O rápido esgotamento das primeiras edições aponta para a importância que a obra *Os Sertões* adquiriu naquele contexto, mesmo sendo lançada cinco anos após o massacre do arraial. O romance expressava a *mea culpa* generalizada que os brasileiros litorâneos e citadinos sentiram ao saber que o arraial de Canudos não era um centro monárquico, mas uma sociedade de miseráveis que romperam com as instituições sertanejas de poder – a igreja e o coronelismo – guiados pela promessa de salvação e melhoria das condições de vida. Desse modo, a obra de Euclides da Cunha adquire centralidade no momento em que buscamos a narrativa que permitiu aos litorâneos enxergar e imaginar seus companheiros do interior.

Segundo Souza (1997), mais do que escrever um relato da Guerra de Canudos e mais do que expressar a *mea culpa* que abalou a sociedade brasileira, a obra *Os Sertões* fundou o pensamento social brasileiro. Ao propor a reavaliação das teorias europeias da miscigenação, Euclides da Cunha funda uma tradição de pensamento tipicamente nacional; era a tentativa do autor de fundar uma civilização brasileira original, desgarrada da civilização de empréstimo denunciada em suas notas preliminares.

O autor enxerga no sertanejo um tipo miscigenado positivo e o grande crime era não terem dado à sociedade sertaneja tempo para que pudesse formar uma civilização de altos feitos. Para Euclides, o sertanejo ainda se adaptava a seu meio, não possuindo capacidades e nem energias para os altos feitos da cultura.

Ainda conforme analisa Souza (*Ibidem*), Euclides da Cunha deu origem à tradição – modernista e paulista – que buscava colocar sobre o pedestal da pátria a figura do bandeirante. Desse protagonismo, ele retirou seu pensamento original, fundando, ou refundando, o mito de formação da brasilidade. O bandeirante, ao internalizar-se no território brasileiro, dava as costas ao Reino de Portugal; e, pelas dificuldades impostas na movimentação pelo território sertanejo, ele necessitava da ajuda indígena, provocando assim a primeira miscigenação de nossa história. Esse processo por que passou os bandeirantes os transformou em homens que, no litoral, sentiam-se *fora do lugar* – estrangeiros. Muitos, como no caso de Domingos Sertão, não voltaram à sociedade litorânea; estabeleceram-se às margens do Rio São Francisco, onde deram origem ao subtipo sertanejo, uma individualidade étnica própria, o cerne da brasilidade.

Essa reavaliação do mito da brasilidade a partir da internalização do autor em sua viagem ao arraial de Antônio Conselheiro em 1897, leva-o a fundar um programa, uma performance, para a brasilidade.

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários. (CUNHA, 1991, p.350)

Rumar para o sertão: eis o programa para livrar o litoral daquela civilização de empréstimo, ao mesmo tempo em que colocaria a sociedade sertaneja em uma temporalidade mais moderna, uma linha de progresso, unificando assim o destino nacional. Euclides da Cunha propõe reencenar os passos dos bandeirantes, miscigenar-se com o verdadeiro brasileiro, os indivíduos do sertão. Assim, temos a construção de um mito – uma pedagogia – e uma performance. A identidade nacional positiva surgiria desse encontro entre litorâneos e sertanejos.

Souza (1997) propõe que *Os Sertões* é o início do projeto de internalização do Brasil. A obra funda uma tradição de escrita sociográfica que buscava descrever o território e as pessoas, avaliar as sociedades e programar os rumos políticos da nação.

O escritor sociógrafo pensa sua obra como revelação do Brasil ignoto, ainda não conhecido pelos patriotas, seus leitores. Afirmando que apenas a visualização do todo sócio-geográfico conduz à compreensão da realidade nacional em sua inteira apresentação, a escrita-cartografia propõe-se a traçar as coordenadas para se encontrar o Brasil, explicando aos próprios brasileiro o que é, onde fica, como é seu próprio país. A viagem pelo espaço interior, realizada concretamente pelo escritor ou apenas conduzida na narrativa, transcorre como mostruário do lado oculto da pátria. (*Ibidem*, p.36-37)

Essas narrativas sociográficas que se tornam objetos de um mercado editorial oferecem descrições do Brasil desconhecido ao brasileiro. Elas descrevem por meios que aparentam uma cientificidade, como a busca pelos documentos e relatos, ou mesmo a observação direta dos territórios. Assim, a existência da nação dependeria da revelação desses espaços ocultos, os *sertões*. Porém, se, parafraseando Riobaldo, jagunço protagonista do romance *Grande Sertão: Veredas*,

os sertões estão em toda parte, a identidade nacional surge na peregrinação por nosso território. Assim, Souza (*Ibidem*) confirma sua hipótese de que a identidade nacional brasileira é andeja. Ou seja, trazendo para os nossos referenciais teóricos, a nação brasileira nasce na performatização da busca pela própria nação, na peregrinação pelo território, intentando documentar o brasileiro autêntico. Por isso, no fundo, ainda sentimos aquela sensação apontada por Sússekind (2008), *de não estar de todo*.

O romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, não escapa a esse destino da nação andeja, mas prevê um novo programa para a brasilidade. Isso porque, conforme propõe Bolle (2005), o autor questiona o ângulo de tomada que Euclides da Cunha e seus seguidores utilizavam para enxergar o sertão: “Com a distância de meio século, em meados dos anos 1950 chegou o momento de rever criticamente o modelo historiográfico e etnográfico proposto por Euclides. O autor que realizou essa revisão de modo mais radical foi Guimarães Rosa” (*Ibidem*, p.35). E Bolle complementa:

As questões estruturais mal resolvidas no livro de Euclides – o modo de narra, a figura do narrador e o problema moral – são radicalmente reelaboradas em *Grande Sertão: Veredas*. Assim como o texto precursor, também o romance se configura como um discurso diante do tribunal. O narrador Riobaldo está às voltas com a tarefa de explicar e justificar um ato culposo: o pacto que ele fechou com o Diabo. Ato que pode ser igualmente considerado um *crime fundador*, se o interpretarmos alegoricamente como um falso contrato social, ou seja, como representação da lei fundadora de uma sociedade radicalmente desigual. (*Ibidem*, p.39)

Se o narrador da obra de Euclides da Cunha coloca-se como o porta-voz dos sacrificados, adquirindo aquele poder, enunciado por Anderson (2008), de falar pelos mortos, a ironia do narrador da obra de Rosa consiste na *conversa* que, na verdade, revela-se um monólogo. Assim, temos dois monólogos: o primeiro que se impõe como autoridade para falar sobre os mortos e o segundo que busca transferir o poder de fala ao próprio sertanejo, calado durante tempos. Dessa forma, a obra de Guimarães Rosa inverte os pontos de vista, propondo que o sertão deve ser revisitado em novas visadas, novos olhares.

Conforme propôs Souza (1997), as obras de Euclides e dos sociógrafos tiveram o mérito de atentar para a importância do Sertão para a criação da brasilidade. Porém, elas também inauguraram um fluxo unidirecional. Rumar para o

sertão significa o fluxo do litoral pelo sertão, mais uma encenação do pensamento salvacionista⁶.

No argumento de Bolle (2005), ao esfacelar as fronteiras que separam sertão e litoral – “O sertão está em toda parte” (ROSA, 2006, p.08) –, o autor de *Grande Sertão: Veredas* quer propositalmente atentar para os pactos diabólicos que foram estabelecidos na história nacional, denunciando as pretensas naturalidades, a democracia fingida e o enriquecimento e o domínio de uns em detrimento dos sacrifícios alheios. É essa visada crítica que devemos ter para com a história do Brasil que quer unificá-lo em uma narrativa.

Em certa parte do romance, Riobaldo propõe ao doutor visitante: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa ainda encontra” (*Ibidem*, p.31). Assim, Guimarães Rosa propõe uma performance suplementar para as narrativas que buscam investigar o sertão e a brasilidade. Ele diz ao leitor para olhar com os próprios olhos, mas sempre abrindo-se ao diálogo, às histórias das pessoas; abandonar a visão totalizante que visa preencher os vazios com tipos bem definidos.

Novamente nos valendo das reflexões de Homi Bhabha (2001), podemos concluir que Rosa (2006) intenta antagonizar aquele poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. Ou seja, ele quer introduzir alteridade na unidade, explicitando as relações de poder e o autoritarismo na sociedade brasileira, características que também atravessam a produção narrativa da nação. Desse modo, o autor propõe a reescrita: revistar o sertão para refundar a brasilidade.

2.2.3 Cruzamento de Veredas (II)

Nessa etapa, intentamos apresentar os resultados teóricos de algumas das discussões que realizamos durante nossa pesquisa desenvolvida nos últimos dois anos. Buscamos apresentar as discussões que envolvem as temáticas nação, sertão e narrativas.

Na primeira parte, em um caminho que vai de Benedict Anderson (2008) à Homi Bhabha (2001), procuramos construir nosso entendimento processual da nação. Ou seja, se a nação é formada por meio da partilha afetiva e simbólica

⁶ Nos referimos ao pensamento salvacionista do português em relação às terras brasileiras recém-descobertas, como foi expressado em vários momentos da carta de Pero Vaz de Caminha.

propiciada pelas narrativas, ela se mantém no panorama atual pelas novas performances narrativas; narrativas estas que visam a suplementar os mitos originais que, em determinado momento, fundaram a unidade nacional. Dessa maneira, a nação se torna um processo discursivo narrativo que assenta-se nas linhas das ambivalências: pedagogia e performance, paráfrase e polissemia. Portanto, a nação é resultado de um processo de engajamento narrativo que visa traçar o retrato do povo e do território nacional, separando-os do Outro-exterior e da terra estrangeira, o que não implica a existência de uma identidade nacional unificada.

Na segunda etapa, buscamos mostrar como essa processualidade funciona no caso da nação brasileira. Escolhemos a categoria sertão, porque entendemos que ela centraliza os debates de nossa identidade ao menos desde o início do século XX – embora tenhamos trabalhado também a visão do sertão no primeiro projeto nacional brasileiro, o projeto romântico. Mostramos como a obra *Os Sertões*, um dos primeiros fenômenos de venda da literatura nacional, escolhe um mito e funda uma performance da nacionalidade. Também discutimos a releitura crítica da obra de Euclides da Cunha no romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. O autor mineiro clama por um novo olhar, que abandone o fluxo unidirecional da narrativa de Euclides da Cunha e que abra espaço para o diálogo com o sertanejo.

Nossa pesquisa avançará no sentido de dar vislumbre a essas duas tendências, de Euclides da Cunha ou de João Guimarães Rosa, nas narrativas fotográficas que buscam registrar ou recriar o sertão. Assim, somos levados a perguntar: a fotografia do sertão obedeceria à pedagogia unidirecional de Euclides da Cunha ou à performance suplementar de Guimarães Rosa? O consumo da fotografia oportuniza diálogos ou as fotografias são apenas espelhos? Quais trabalhos são dialógicos? É preciso correlacionar as visadas de Cunha e Rosa aos regimes de documentação ou expressão fotográfica? Essas são algumas das questões que desenvolvemos nas etapas restantes de nossa dissertação, guiados pela discussão preliminar que aqui foi apresentada.

3 AS FOTOGRAFIAS DO SERTÃO E O PROCESSO NACIONAL

No eixo anterior do trabalho, analisamos a processualidade da nação moderna frente ao panorama contemporâneo, ante ao processo de *Globalização*. Observamos que, ao ser processada na dupla temporalidade pensada por Bhabha (2001), a comunidade imaginada da nação, pensada por Anderson (2008), é mutável, ou seja, está sempre adquirindo outros sentidos, símbolos e narrativas que geram novos sentimentos através dos quais conseguimos imaginar nossas comunidades.

As ideias trabalhadas por esses autores nos auxiliaram na empreita de analisar a nação brasileira. Nessa perspectiva, enxergamos a categoria sertão como ponto central em torno do qual giram as narrativas que dizem sobre a brasilidade. Dissemos, com base nas análises das visadas dos escritores românticos, de Euclides da Cunha e de João Guimarães Rosa, que o sertão também adquire novos sentidos e símbolos e que essa processualidade vem redefinindo os modos através dos quais pensamos a nação brasileira.

Discutimos que a nação moderna adquiriu novos símbolos e narrativas no momento em que observamos o surgimento de novas vozes, provenientes de diversos grupos sociais, que disputam o reconhecimento e o poder de falar sobre o povo nacional. Observamos que, no fundo desse processo, encontra-se a transição da “Cultura de Massas” para “Cultura das Mídias”. Assim, devemos compreender o modo como a nação e o povo deixam de ser objetos de narrativas restritas ao campo literário e passam a ser construídos em muitas outras linguagens.

Aqui, pretendemos justamente analisar essa transição das narrativas literárias do sertão para as fotografias documentais. Para isso, também desenvolvemos um tensionamento de autores como Barthes (2009; 2010), Sontag (2004) e os literatos. Queremos observar assim as consequências desse processo, porque partimos do entendimento de que a fotografia possui características próprias e, por isso, gera narrativas que diferem das narrativas literárias.

Dividimos esse eixo temático em três etapas: em *Civilização e Sertão: Paradoxos das Tramas Fotográficas*, pretendemos tensionar e desenvolver as temáticas civilização e sertão a partir das fotografias, pensando as implicações do

fazer fotográfico que se debruça sobre a categoria central da brasilidade; em *Do Direito a Ver ao Direito ao 'Outro': Veredas para um Sertão Imaginado*, intentamos analisar o consumo¹ das fotos do sertão como evidenciador de diferenças sociais que são atravessadas por diferenças ontológicas da própria fotografia; por último, buscamos criar uma metodologia que nos permita analisar os fotodocumentários do sertão, pois entendemos que as características dessas obras exigem um encaixe de várias técnicas e metodologias.

¹ Por consumo entendemos tanto a compra da fotografia, um objeto de consumo, quanto o ato de olhar uma fotografia.

3.1 CIVILIZAÇÃO E SERTÃO: PARADOXOS DAS TRAMAS FOTOGRÁFICAS

Já discutimos que o sertão é uma categoria recorrente nos diversos campos do pensamento nacional, como na arte, na ciência e na imprensa. A literatura brasileira já o representou sob diversas formas, aglomerando figuras ambíguas em nossa imaginação. As narrativas do sertão enunciam um espaço diverso e vasto, mas mantêm uma característica comum: o sertão é fruto da alteridade. Ele é sempre uma construção simbólica do espaço que necessita do abandono do lugar e do movimento em busca do *outro*.

A afetação ocasionada por esse encontro define as formas do sertão e cria dicotomias: civilizado e incivilizado; racional e irracional; libertação e aprisionamento; entre outras. Nesta etapa, pretendemos analisar a maneira como os conceitos de civilização e de sertão assumem sentidos ora contraditórios, ora próximos e, assim, constituem antônimos ou sinônimos. Essa discussão se faz necessária para a análise posterior de um tipo específico de narrativa: a fotografia do sertão.

As fotos fornecem material visível para a criação de um sertão imagético e imaginado. Aqui, debruçamo-nos sobre a ideia de que as tramas fotográficas são paradoxais e, por isso, capazes de causar sensações e efeitos simultâneos, mas contraditórios.

Assim, dividimos essa etapa em quatro partes. Na primeira, mostraremos a evolução do conceito de civilização. A segunda pretenderá fazer propriamente a relação entre os dois conceitos tensionados nesse trabalho. A terceira parte proporá a discussão da expressão *Civilização da Imagem*, questão polêmica ainda na contemporaneidade e que contribui para entendermos o papel das imagens no mundo. Por último, discutiremos os paradoxos das fotografias, bem como, a maneira como as fotos se relacionam com os diversos sentidos de civilização e sertão.

3.1.1 Os Conceitos de Civilização

A palavra civilização tornou-se um termo cotidiano do vocabulário ocidental. Fala-se de civilização brasileira, civilização americana, civilização francesa, civilizações pré-colombianas... Utilizamos corriqueiramente o substantivo para designar povos diferentes. Mas podemos também falar de civilizar, verbo que implica um processo. Assim, o significante torna-se preñado de significados, o que gera a

necessidade de maiores análises. Essa etapa propõe tensionar os sentidos de civilização, visando um objetivo maior: entender as relações entre *civilização* e *sertão*.

Elias (1994) conceitua a civilização como a consciência que o próprio ocidente tem de si mesmo em relação a outras sociedades. “Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais” (*Ibidem*, p.23). Vemos, portanto, que a civilização possui um prestígio elevado para parte dos indivíduos e das sociedades do ocidente e designa tudo aquilo que, em suas visões, os faz superiores. É certo que o conceito ganha muito mais notoriedade na França e na Inglaterra, posteriormente também no Brasil, do que na Alemanha, por exemplo, que prefere a utilização mais ou menos aproximada do termo *Kultur*.

Mirabeau no final do século XVIII é o responsável pelo primeiro emprego do conceito no sentido francês. Para o autor, a civilização é o estágio entre a barbárie e a decadência causada pelo enriquecimento (*apud Ibidem*, 1994). Dessa maneira, era papel do governo, por meio de atitudes racionais, manter o equilíbrio entre esses dois extremos. Mirabeau foi movido pela crítica de sua época que visava uma reforma da moral e dos costumes que impregnavam a França de uma *falsa civilização*. É importante observar a maneira como o conceito de civilização é assim contaminado pelas ideias reformistas do tempo em questão, encontrando cada vez mais ecos nos círculos burgueses de Paris – com o crescimento do comércio e da industrialização – e criando os genes da Revolução Francesa.

A civilização constitui dessa maneira uma meia-crítica à ordem vigente o que acarreta a criação de uma lógica reformista, progressista e positiva. Ainda nesse estágio inicial, a palavra não implica a revolução e sim a reforma e esclarecimento dos governantes. “O progresso será obtido, por conseguinte, em primeiro lugar pela ilustração dos reis e governantes em conformidade com a “razão” ou a “natureza” [...] e em seguida pela nomeação, para os principais cargos, de homens esclarecidos” (*Ibidem*, p.62). Por essa ideia, podemos afirmar que se a França atingiu um estágio distinto da barbárie, isso não implica o cessar da civilização: ela devia continuar, pois ainda não havia se completado.

Vemos que no estágio germinativo, o conceito de civilização já agregava tanto a ideia de polimento humano, quanto a de progresso social. Ele também separa os

homens civilizados e daqueles que deverão passar pelo processo civilizador. Cola-se assim no significante uma série de dicotomias: civilizados/incivilizados; esclarecidos/ignorantes; cidadãos/camponeses; entre outros. Nessas duas manifestações, o termo civilização

[...] Absorve muito do que sempre fez a corte acreditar ser – em comparação com os que vivem de maneira mais simples, mais incivilizada ou bárbara – um tipo mais elevado de sociedade: a ideia de um padrão de moral e costumes, isto é, tato social, consideração pelo próximo, e numeroso complexos semelhantes. Nas mãos da classe média em ascensão, na boca do movimento reformista, é ampliada a ideia sobre o que é necessário para tornar civilizada uma sociedade. (*Ibidem*, p.62)

Um dos sentidos de civilização é grau de polimento dos indivíduos na sociedade – *politessé e civilité*. Os homens da corte distinguiam-se dos *incivilizados* por seu caráter educado, refinado e abrandado. Civilização admite aqui um conceito muito próximo ao da cultura como cultivo humano, ou seja, “equipara significativamente costumes e moral: ser civilizado inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra. A própria palavra implica uma relação dúbia entre conduta polida e comportamento ético [...]” (EAGLETON, 2005, p.19). Elias (1994) constrói uma história desse refinamento dos costumes que, muitas vezes, é apenas uma manifestação externa, o que não inclui um abrandamento das atitudes e pensamentos do indivíduo como um todo.

Após a *Queda da Bastilha* e a virada do século XVIII, o termo civilização já havia ganhado destaque. Ele se torna um conceito e “a partir de então as nações consideraram o processo de civilização como terminado em suas sociedades; elas são as transmissoras a outrem de uma civilização existente ou acabada, as porta-estandartes da civilização em marcha” (*Ibidem*, p.64). Esse argumento justifica as atitudes colonialistas europeias do século XIX, pois a civilização era fato e valor que apenas a Europa poderia *emprestar* aos incivilizados e que a distinguia do resto do mundo. Assim, civilização designa não apenas o processo, mas também o fim que os europeus julgavam ter alcançado.

As barreiras entre teleologia e teologia são pequenas. Nessa perspectiva, a civilização não designa mais o refinamento dos costumes, as evoluções sociais e tecnológicas, mas uma força sagrada que necessita de propagação.

Um termo carregado de sagrado demoniza o seu antônimo. A palavra civilização, se já não designa um fato submetido ao julgamento, mas um valor incontestável, entra no arsenal verbal do louvor ou da acusação. Não se trata mais de avaliar os defeitos ou os méritos da civilização. Ela própria se torna o critério por excelência: julgar-se-á em nome da civilização. É preciso tomar seu partido, adotar sua causa. Ela se torna motivo de exaltação para todos aqueles que respondem ao seu apelo; ou, inversamente, fundamenta uma condenação: tudo que não é a civilização, tudo que lhe resiste, tudo que a ameaça, fará figura de monstro ou de mal absoluto. Na excitação da eloquência, torna-se permissível reclamar o sacrifício supremo em nome da civilização. O que significa dizer que o serviço ou a defesa da civilização poderão, eventualmente, legitimar o recurso à violência. O anticivilizado, o bárbaro devem [sic] ser postos fora de condição de prejudicar, se não podem ser educados ou convertidos. (STAROBINSKY, 2001, p.33)

A palavra civilização também implica tanto fator de ameaça externo, quanto interno. Os *Outros incivilizados* devem ser dominados para que a civilização possa continuar existindo. De maneira irônica, aquilo que distingue o *Eu* e os *Outros* é a própria civilização, o estágio elevado da sociedade que por razões internas julga-se superior. Logo vemos os desdobramentos desse sentido de civilização no Brasil, principalmente, no final do século XIX e início do XX, época em que o movimento de Canudos e seu líder, Antônio Maciel, são vistos como os *Outros* do processo civilizador republicano.

3.1.2 Sertão e Civilização

Paraíso, inferno ou purgatório, o sertão permanece vivo no imaginário popular sob diversas formas, às vezes, conjuntas, mas contraditórias. Logo, ele constitui um problema para os pensadores acadêmicos e literários. Nessa etapa, esperamos abrir perspectivas e angulações teóricas que possibilitem a relação entre os seus conceitos e as ideias de civilização - já discutidas. Para isso, pretendemos investigar as faces narrativas que tratam da categoria sertão em diferentes épocas.

No Brasil, o sertão surge pela primeira vez na *Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Emanuel* (2003). O escrivão português utilizou o termo para designar as terras recém encontradas. O sertão assume o seu primeiro sentido na história nacional. O imenso sertão, Vera Cruz, era terra a ser dominada, onde os portugueses lançariam a semente da exploração dos recursos e da salvação dos gentios. Mas sertão também designava paragens longínquas e desconhecidas, afastadas do grande centro, a Europa.

Abreu (1988) faz uma rica narrativa historiográfica sobre o sertão no período colonial. O autor descreve as veredas por que os portugueses conquistaram, exploraram e abandonaram o interior brasileiro. Ao significante sertão acrescenta-se o sentido das terras opostas ao litoral.

Assim, no Brasil colonial, “sertão” tanto designou quaisquer espaços amplos, longínquos, desconhecidos, desabitados ou pouco habitados [...], como adquiriu uma significação nova, específica, estritamente vinculada ao ponto de observação, à localização onde se encontrava o enunciante, ao emitir o conceito. (AMADO, 1995, p.148)

Se os portugueses estabeleceram seu domínio no litoral brasileiro, para esses enunciadores, o sertão transforma-se no interior desconhecido e não dominado. Desta forma, “litoral e sertão representam categorias ao mesmo tempo opostas e complementares” (AMADO, 1995, p.148). Nessa acepção, o sertão não designa apenas um espaço, mas a falta das leis, da civilização, da igreja e da cultura, ou seja, possui valores negativos opostos ao litoral. Ele apresentava características paradisíacas, mas também era um inferno selvagem. Portanto, o conceito geográfico cola-se ao conceito político: é dever da coroa portuguesa dominar os sertões e seus habitantes, ou seja, *polir* aquela gente, transformar e explorar o espaço.

No começo do período imperial, o sertão ganha um novo sentido na versão literária romântica. Em *O Sertanejo*, José de Alencar (1973) exalta o sertão, os vastos sertões das auras serenas de outrora. Ele passa a ser afirmado em detrimento de uma civilização que trazia estradas e progresso, mas corrompia aquelas paragens.

Na perspectiva romântica, o sertanejo aparece como símbolo da nacionalidade pelo seu admirável modo de vida, caracterizado pela destreza e simplicidade. Natureza e organização social se fundem na base deste julgamento positivo, opondo-se à vida degradada e corrompida do litoral, ou seja, das cidades. (OLIVEIRA, 1998, p.197)

Esse sentido coincide com a alma bucólica romântica que se contrapõe à sacralização da racionalidade, da civilização e do progresso que guia as sociedades ocidentalizadas durante século XIX. O sertão torna-se, na literatura romântica, um local para a afirmação nacional e regional, uma verdadeira civilização, um lugar livre das mazelas da sociedade brasileira litorânea. Portanto, o sertão adquire um valor positivo.

Em um polo oposto, na perspectiva realista, “o sertão passa a ser visto como um problema para a nação que se opõe à urbanidade do litoral” (OLIVEIRA, 1998, p.197). Ele torna-se o *Outro* do projeto de Brasil moderno e devia ser conquistado, civilizado ou morto. A nação necessitava de ser purificada dos tipos humanos degenerados, atávicos, irracionais, desordenados e incivilizados. A ideia sacralizada de civilização, que, em um efeito não planejado, deu origem a um sertão paradisíaco, forneceu todos os argumentos e justificativas para criar uma visão demonizada do sertão.

Esse discurso ganhou notoriedade, principalmente, com a proclamação da República. Assim, o sertão se torna novamente um valor negativo. A ocorrência do surgimento do Arraial de Canudos e seu posterior massacre parecem servir como marcos fundadores do Brasil República. “A República estava em perigo; era preciso salvar a República. Era este o grito dominante sobre o abalo geral...” (CUNHA, 1991, p. 245). O arraial e Antônio Conselheiro foram promovidos ao *status* de inimigos da marcha da civilização por meio de um jogo de contrainformação e da imprensa que implantaram nas mentes dos homens citadinos a circunstância ameaçadora da pátria (SANTOS, 2003).

No contexto da guerra, Euclides da Cunha embarca para os sertões baianos como correspondente da campanha de Canudos. Em um primeiro momento, longe dos sertões baianos, o autor – partidário da república, do progresso e do cientificismo da época – corrobora com a necessidade da guerra. Ainda na cidade de Salvador, Euclides considera que a destruição de Canudos corresponde ao fim dos sintomas que atrasam o desenvolvimento do Brasil: “a apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, [...]” (2003, p.30)

Canudos reservou outro destino para o mandatário da República. Ao adentrar os sertões, Euclides encontra seres nascidos de um ambiente hostil, do isolamento geográfico e da indiferença dos poderes centrais da nação. Ele modifica radicalmente os seus pontos de vista, comovido pela situação de miséria e abandono da sociedade sertaneja. A guerra foi um grande crime e necessitava de reavaliação. Canudos não era antirrepublicano, mas uma afronta à determinação miserável dos povos do sertão.

Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas. (CUNHA, 1991, p.247)

Alguns anos após o massacre, Euclides da Cunha escreve *Os Sertões*, a narrativa vingadora da nacionalidade brasileira. Na obra, o autor não perde a crença na civilização como progresso, mas se posiciona contra a maneira bárbara empregada pelos poderes republicanos do final do século XIX e início do século XX. Canudos torna-se assim, o lugar da resistência ao domínio inescrupuloso das elites, uma república popular. O sertão ganha outro sentido: dele nasce uma nação imaginada liberta da opressão senhorial brasileira. O Arraial de Canudos, encravado em solo sertanejo, era a capital dos homiziados da nação. “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo” (*Ibidem*, p.407). Na verdade, ele nunca foi destruído; ele é a chaga de uma República que se fundou em sangue.

As tentativas de expurgar a pátria daqueles, ditos, *irracionais* foram várias. Mas o sertão, como Canudos, é um tema viscoso: ele gruda e se sustenta naquilo que parece lhe enfraquecer. Nesse ponto, a obra euclideana parece-nos uma dura ironia para a República. O mandatário do progresso utiliza os mais refinados elementos estéticos, da ciência e da percepção de viajante – características que embasavam a sacralidade da civilização ocidental e a distinguia dos *Outros* – para escrever um texto que se tornará marco de uma literatura de resistência. E mesmo após um século e três mortes – pelas armas; pela história; e pelas águas do progresso energético –, o movimento de Canudos permanece vivo, inventado e reinventado no cotidiano e no imaginário social brasileiros.

Canudos nunca bradou contra a *civilização*. O arraial poderia ser caracterizado como uma civilização sertaneja: uma comunidade integrada em progresso e um espaço político libertário. Porém, quando o seu desenvolvimento chocou com os interesses do Estado brasileiro, Canudos se deparou com o tipo de atitude padrão que permeia os mais de cem anos da história republicana. É certo que as armas fundaram a República, mas igualmente fizeram perder a oportunidade da criação de uma civilização brasileira enquanto comunidade imaginada e que cultiva a si própria.

Os ecos da obra de Euclides da Cunha podem ser encontrados na literatura nacional. Outra obra que visa narrar uma luta para a fundação de um espaço político é *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, conforme aponta Starling (2000, p.157).

[...] o núcleo central do romance consegue realizar o trabalho de recriar, literariamente, os pontos de tensão e de ancoragem entre uma configuração histórica bem-determinada – as relações sociais e de poder consolidadas ao longo dos primeiros 50 anos da República brasileira, especialmente durante a República Velha -, e as tentativas de transformação de uma comunidade territorial, linguística, étnica ou religiosa numa *república*, vale dizer, numa forma de vida política duradoura, um espaço de interação de homens capazes de deliberarem livremente e em conjunto sobre questões que dizem respeito a um destino comum.

As histórias de Riobaldo recriam o sertão da sua infância e juventude. Nesse espaço vasto e diverso, desenvolvem-se as guerras entre os bandos de jagunços, cada qual com o seu projeto para o sertão. Porém, há algo mais nobre na obra que remete à noção de alteridade. O *Grande Sertão* é “onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2006, p.08), ou seja, é lugar da dissolução das fronteiras entre Riobaldo e Diadorim, homens e mulheres, ignorantes e cultos, incivilizados e civilizados, Deus e diabo. E, vista dessa forma, a narrativa inverte todos os sentidos. O sertão é indivisível e dele apenas os urubus, aves que voam bem lá no alto, é que sabem. Resta aos homens, seres que veem de baixo, as lembranças das travessias de veredas e a simbolização narrativa da sua existência.

Em suma, buscamos, até o momento, situar o leitor diante dos diversos conceitos de civilização e sertão e a maneira pela qual eles se relacionam. No conceito de sertão, vemos que “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). Civilização ou barbárie são julgamentos também dependentes desse lugar de observação.

Aqui, essa discussão ganha novos rumos. Pretendemos investigar as relações entre fotografia, civilização e sertão nas próximas etapas. Para isso, primeiramente, é abordada a expressão *Civilização da Imagem*, uma questão polêmica que deve ser tensionada porque nela encontramos as funções das imagens no mundo contemporâneo

3.1.3 Civilização da Imagem

As descobertas da química propiciaram a fixação da fotografia em meados do século XIX, causando a multiplicação das imagens no mundo. Com a invenção dos meios eletrônicos e aprimoramento das câmeras nos séculos XX e XXI, vemos um aumento exponencial da velocidade de produção, captação e armazenamento das imagens fotográficas. Esse ritmo acelerado levou alguns teóricos a afirmarem o nascimento da *Civilização da Imagem*. O que quer dizer tal expressão? Seria possível elevar a imagem ao papel de linguagem predominante na contemporaneidade? Essas são algumas questões que são aprofundadas nessa etapa.

Se o termo civilização refere-se a uma comunidade que partilha as mesmas tendências de construção da realidade do mundo por meio das imagens, essa expressão torna-se muito específica ou muito generalizada. Isso porque a importância dada às imagens difere-se em cada sociedade e em cada tempo mesmo dentro da pretensa Civilização Ocidental. *Portanto, quem faria parte da civilização imagética?* Nessa perspectiva, a expressão restringe os participantes dessa civilização. Ao mesmo tempo, elevar a *Civilização da Imagem* à condição de verdade geral é uma generalização apressada que mereceria novos estudos e investigações científicas e filosóficas.

Obviamente, as imagens contribuem de forma fundamental para a construção da realidade que cerca o indivíduo contemporâneo. Elas também têm participação marcante na formação da memória e do imaginário de uma cultura. Porém, caso se considere a *Civilização da Imagem* como aquela que atribui o *status* principal à linguagem imagética em detrimento de outras, podemos prever novas críticas, como a de Barthes (2009, p.33).

Hoje, ao nível das comunicações de massa, é evidente que a mensagem linguística está presente em todas as imagens: como título, como legenda, como artigo de imprensa, como diálogo de filme, como *fumetto*: por aí se vê que não é muito justo falar de uma civilização da imagem: somos ainda e mais do que nunca uma civilização da escrita, porque a escrita e a fala são sempre termos plenos da estrutura informativa.

Se fosse invertido o entendimento de civilização para designar um processo em curso, talvez essa expressão se tornasse um rico horizonte para os estudos sobre as imagens. Unir o conceito de civilização à imagem é projetar um futuro, o

que designaria um objetivo: o curso da Civilização da Imagem. Dessa maneira, aos moldes do pensamento de Flusser (2002), os aparelhos produtores de imagens trabalham para sua perpetuação, contaminando transversalmente a vida dos homens, transformando-os em funcionários e desenvolvedores das caixas pretas. Essas devem ser entendidas como um conjunto complexo de relações de dominação. Elas nascem com a fotografia e, tal como a câmera fotográfica, permitem apenas a observação do *input* e do *output*, ou seja, secretam os códigos e os meios de sua produção.

Ao se tornar um fim a ser alcançada, a *Civilização da Imagem* produz uma estética e uma ética próprias. Podemos chegar a esse posicionamento, pois as possibilidades sensitivas se reduzem aos efeitos plásticos permitidos pelos aparelhos e pela própria necessidade da criação imagética. A estética cria as variáveis de um fazer próprio que a legitime. Os captadores das imagens transformam o assunto em mundo-imagem, em um ato aquisitivo, formando um inventário que deve sempre ser acrescentado de novas criações.

O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar; Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p.13)

Pensada dessa forma, a *Civilização da Imagem* constitui uma prisão para o pensamento humano e uma única linha de progresso. Porém, esse argumento não está livre de críticas. Machado (2009) aponta o reducionismo do papel criativo dos produtores das imagens na perspectiva de Flusser, bem como mostra que essa mesma impressão de dominação ocorre também com a criação linguística e, nem por isso, ela se faz menos libertária. Assim, a imagem carrega em si duplos sentidos. Dominação e libertação, criação e cópia, entre outras ambivalências, coexistem em um mesmo processo criativo.

Após esse breve tensionamento da expressão *Civilização da Imagem*, é possível notar os paradoxos presentes nas tramas fotográficas. Pretendemos, na próxima etapa, discutir a dominação e a libertação nas fotos presente nos fotodocumentários sobre o sertão.

3.1.4 Civilização, Fotografia e Sertão

As fotografias trazem visões de outras sociedades, outros espaços e outras épocas. Elas também possibilitam arquivar alguns momentos da vida humana nos negativos fílmicos ou nos novos dispositivos de armazenamento. Com o uso cada vez crescente das tecnologias digitais, as fotos ganharam novas possibilidades criativas e narrativas, além de uma alta velocidade de difusão. Nesse contexto em que tudo vale a pena ser captado, trabalhado, difundido e visto, seria impossível para o *sertão* escapar do destino de ser reinventado, capturado e fixado em fotografias.

O sertão é tema comum nas fotografias fotodocumentais. Esse gênero fotográfico caracteriza-se por denunciar problemas estruturais da sociedade, mas também apresenta possibilidades criativas e experimentais (BAEZA, 2001). Assim, é óbvio que a categoria sertão como um problema político, social e cultural brasileiro apresenta um horizonte rico de possibilidades para a criação de fotodocumentários. Mais ainda, e o que pode configurar uma hipótese, os fotodocumentaristas são movidos por uma espécie de dívida da sociedade e cultura brasileira para com os povos sertanejos.

As intenções e os processos criativos geram as questões: *seria a fotografia capaz de integrar de maneira responsável e libertária o sertão ao Brasil? Ela conseguiria realizar uma denúncia efetiva que fosse capaz de sensibilizar os brasileiros e levá-los a ações solidárias? Essas fotos atentam para um ideal de civilização enquanto cultivo social para um desenvolvimento humano?* Essas perguntas merecem algumas discussões que serão realizadas a partir do tensionamento das imagens do fotodocumentário *Sertão sem Fim*, de Araquém Alcântara (2009).

Em uma primeira impressão, as fotos desses fotodocumentários recriam construções semelhantes às obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, construindo narrativas que denunciam os crimes da pretensa *Civilização Brasileira*, o abandono e a morte do povo sertanejo. Ao mesmo tempo, essas imagens mostram as formas de resistência de toda a população assolada pela hostilidade do ambiente, pelas secas, pela miséria. As caminhadas em busca de água, o esforço do trabalho humano e a religiosidade do povo são símbolos de um sertão, como Canudos, que não vai se render ao abandono e esquecimento, uma espécie de morte em vida.

Da mesma forma que os autores da literatura utilizam as letras, os fotógrafos empregam os recursos estéticos da fotografia, produto da ciência química, física e eletrônica dos séculos XIX, XX e XXI, e criam obras de resistência que apontam para as chagas de uma civilização excludente. A ironia e a inversão se fazem bem sucedidas: em um primeiro momento, as fotos nos causam indignação, choque e vontade de ação. Esses sentimentos nos colocam como conselheiristas, a afirmar o sertão e lutar contra o esquecimento e abandono dessa população. Mas esse intuito logo se desfaz. Estamos, em um tempo posterior, admirando a beleza daquelas imagens de miséria, e imunes aos choques que causam as revoltas e despertam o desejo de luta.

Se no início as fotos nos aproximam do sertão e propiciam a visão dos crimes do esquecimento, em um segundo momento, elas nos distanciam, causando a estranha sensação de *esquecer vendo*. Essa sensação leva a questionar: *a fotografia seria o instrumento de diluição das chagas da precária civilização brasileira em uma naturalidade?* A dúvida traduz a hipótese dos paradoxos das tramas fotográficas: aquilo que era estranho e revoltante torna-se normal, natural e, até mesmo, belo.

Sontag observa também os paradoxos nas tramas fotográficas ao investigar a tradição fotodocumentarista estadunidense.

Os americanos, menos convencidos da permanência de qualquer ordenação social básica, especialistas na “realidade” e na inevitabilidade da mudança, produziram, de modo mais frequente, uma fotografia militante. Tiravam fotos não só para mostrar o que devia ser admirado, mas para revelar o que precisava ser enfrentado, deplorado – e corrigido. A fotografia americana supõe uma ligação mais sumária, menos estável, com a história: e uma relação mais esperançosa e também mais predatória com a realidade geográfica e social. (SONTAG, 2004, p.78)

Assim, a *esperança predadora* se faz presente nas fotografias. Este paradoxo evidencia aproximação e distanciamento, choque e inércia, denúncia e esquecimento, causados pelas mesmas fotografias, conforme já foi apontado. E, por essa carga contraditória, “nas últimas décadas, a fotografia ‘consciente’ fez, no mínimo, tanto para amortecer a consciência quanto fez para despertá-la” (*Ibidem*, p.31). Portanto, os mesmos suportes que geram a indignação e a reflexão, diluem essas sensações e pensamentos com a exposição repetida.

O paradoxo fotográfico não é novo. Barthes (2009) utilizou a expressão para designar a maneira pela qual uma linguagem aparentemente sem códigos, criava uma mensagem cultural e codificada. Dessa maneira, as fotos adquiriam um aspecto natural, embora fossem produtos da subjetivação dos fotógrafos. A mensagem conotada é difícil de captar e requer um olhar atento. Não objetivamos aqui dar ênfase nas questões estruturais da linguagem imagética, preferindo descrever as sensações paradoxais causadas pelas fotografias. Mas entendemos que o paradoxo visto por Barthes é parte desse conjunto.

Outros paradoxos poderiam ser apontados, como o *conhecimento ilusório* e a *ausência presente*. Porém, esse artigo ao optar investigar civilização e sertão não poderia evitar a construção dos pares: Integração ou exclusão? Domínio ou libertação? Solidariedade ou egoísmo? Os fotodocumentários servem para civilização brasileira que quer expurgar a pátria dos considerados irracionais ou servem para integração do povo abandonado pelos poderes centrais? Os paradoxos apontam para um *entre-lugar* e, assim, os extremos criam uma área de contaminação mútua em que se localizam a integração-exclusão, o domínio-libertação e a solidariedade-egoísmo.

O sertão fotográfico nasce tanto dos desejos de integração, denúncia, libertação, quanto dos desejos de exclusão, esquecimento e aprisionamento. Sontag (2004) afirma que as máquinas fotográficas são metáforas débeis das armas. A fotografia, mesmo aquela que denuncia as matanças, necessita da ocorrência dos fatos. As fotos carregam um desejo de morte e uma afirmação do *status quo*. Elas são objetos paradoxais. Assim, se as formas do sertão dependem necessariamente do lugar do observador (AMADO, 1995), as fotos criam *entrepostos* de observação. Desse modo, o sertão fotográfico sempre apresenta aspectos dúbios, tornando-se o selvagem-civilizado, o ignorante-culto.

Os opostos coexistem na fotografia. Eles são produtos dos infinitos fatores que convergem e resultam no ato fotográfico. Posteriormente, ao serem reinseridas nos círculos sociais, as fotos criam novos entendimentos e releituras. Vê-se que não há como escapar dos paradoxos das tramas fotográficas sem um raciocínio reducionista e errôneo. Por isso, os estudos sobre fotografia necessitam de paradigmas flexíveis situados nos *entre-lugares* do apocalipse e da salvação.

3.1.5 Cruzamento de Veredas (III)

Essa etapa buscou aproximar os conceitos de civilização e sertão dos estudos sobre fotografia. Vimos que os dois conceitos sofreram diversas alterações desde suas origens. Eles podem ser relacionados, adquirindo ora significados contrários, ora significados próximos. O sertão se tornou portanto o depósito da selvageria e do atraso ou lugar libertário a ser afirmado para a formação de uma civilização brasileira. Porém, a história política mostra que o sertão, como Canudos, não poderia conviver ao lado de um *projeto de nação moderna*, o que legitima a *barbárie civilizada* do massacre.

Notamos que o sertão torna-se objeto de várias narrativas literárias, historiográficas, fotodocumentais, entre outras. Vemos que a fotografia tenta recriar um sertão forte e resistente ao abandono. Assim, ele é um lugar de afirmação da nação brasileira. Porém, a fotografia é paradoxal. As mesmas fotos que causam essa identificação possuem o poder de transformá-la em esquecimento. Dessa forma, lembrança e esquecimento, aproximação e distanciamento, domínio e libertação formam espécies de *entre-lugares* nas tramas fotográficas. Portanto, a fotografia serve tanto para a civilização beligerante e excludente, quanto para a civilização integradora que se cultiva.

Por isso, observamos a necessidade de paradigmas móveis para o estudo da fotografia do sertão. O estudo do sertão fotográfico oferece um rico horizonte de abordagens para a arte. Suas formas dependem do lugar dos observadores. Estudar o sertão nos *entre-lugares* da fotografia é realizar um exercício de alteridade, uma aproximação com *Outro* capaz de causar o estranhamento a negação do que é próprio do *Eu*. Será justamente essa a discussão da próxima etapa desse trabalho

3.2 DO DIREITO A VER AO DIREITO AO 'OUTRO': VEREDAS PARA UM SERTÃO IMAGINADO

Por que razões nos interessamos ainda hoje pelo sertão? Pesquisadores de diferentes campos, antropólogos, historiadores, cientistas sociais, críticos literários, têm voltados os seus olhares e as suas perquirições sobre esse lugar e esse tema que teimam em povoar os imaginários. Cada olhar, sob as ênfases de epistemologias de campos discursivos próprios, se apropria desse espaço à margem dos centros hegemônicos da sociedade.

Afinal, persiste a pergunta: como e por que se revisita tanto e constantemente o sertão? Por que razões se lê e se reescreve acerca de lugar tão fora e tão dentro de nós? Talvez a inserção numa resposta possível nos seja legada pela personagem Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*. Em suas ponderações para o doutor visitante, o estranho que tudo registra em sua caderneta de notas, Riobaldo tenta circunscrever o sentido do sertão: “sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2006, p.25). Nessa tentativa de reter o visitante para que o mesmo pudesse resgatar em suas notas, em suas palavras, aquele sertão que povoava a sua mente, o jagunço Riobaldo tenta dizer que o sertão não há mais. O sertão está em todo lugar.

No romance *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (2000), na voz da personagem que centraliza a narrativa e empresta o nome e a profissão ao título da obra, na frustrada tentativa de se encontrar estando fora da província do seu *locus* original recorre sempre a uma expressão que denota a sua condição de um ser do não-lugar: “As coisas não ficam no espaço. Elas ficam é no tempo...”. Talvez esteja aí a razão para essas revisitações. O sertão nos conclama a dele nos ocuparmos. Talvez seja pelo fato de que o sertão renitentemente solicita que seja retomado, recuperado no espaço de nossas memórias. Ou quem sabe estejamos atendendo a uma necessidade de resgatar do limbo da história um chão e uma grei que sempre estiveram à margem. À margem da história, da vida e do imaginário de uma nação.

Assim, enquanto nação cujo ciclo não se completa, temos que buscar respostas. Seguimos a saga de revisitação a esse *locus* esquecido, apagado dos livros e das memórias. Por isso, teimamos em retomar nos resquícios da história, nos seus lastros e rastros, uma nação, ainda que imaginada. Ou seja, se não

habitamos verdadeiramente uma nação só nos resta, nos termos de Anderson (2008), nos organizarmos em comunidades imaginadas através de narrativas que instaurem em nós para nós a ideia de nação. Não por acaso, Anderson nos incita a que prestemos atenção ao fato de que as nações modernas buscam o tempo todo se imaginarem enquanto comunidades. Por isso, fazemos coro aos tantos pesquisadores que se voltam para o sertão. Assumimos esse papel de organizar uma narrativa capaz de abrir veredas que nos levem a uma reconstrução imaginária do sertão. Quem sabe assim não estaremos dando alguma contribuição para que seja reinstaurada uma ideia de nação que não deixe relegado ao silêncio esse enclave de desertos e espaços “incivilizados?”

É nessa tarefa que o sertão foi e vem sendo tanto simbolizado na história brasileira, nos mais diversos campos de enunciação. Nessas simbolizações, as visadas vêm assumindo os aspectos sempre e cada vez mais contraditórios. Por isso, em nossa visada, o sertão não escapou do destino de torna-se imagem fotográfica. As fotos são consideradas objetos de consumo acessíveis a parte da população brasileira e adquirem a forma de consumo alheio. Portanto, abrimos aqui veredas para que o sertão faça mais uma vez a sua *reentrée* na ordem do consumo dos bens simbólicos.

3.2.1 Ser tão Outro

O sertão é uma categoria recorrente no pensamento brasileiro em suas mais variadas formas de enunciação. Os textos científicos, artísticos, jornalísticos, entre outros, se empenham em desvendar os seus mistérios, percorrer as suas veredas e dar fim às travessias. Mas o sertão resiste às clausuras da definição. Ele não tem limites, fechos ou caixas: ele está em toda parte e não está fixo em espaço algum.

O espaço pode ser entendido como a vivência do lugar identitário, relacional e histórico (CERTEAU *apud* AUGÉ, 2005). Ele é simbólico e narrativo, criado por sujeitos que enunciam a partir de seus lugares. Portanto, os espaços variam conforme os *locus* dos enunciantes. Dessa maneira, o sertão não deve ser reduzido ao mero ponto geográfico fixo, ele é constituído de diferentes lugares de enunciação coexistentes e, às vezes, contraditórios.

Se para um habitante de Lisboa, o Brasil todo era um grande sertão, para o habitante do Rio de Janeiro, no século XVI, ele começaria logo além dos limites da cidade (por exemplo, na atual Nova Iguaçu), no obscuro, desconhecido espaço dos indígenas, feras e espíritos indomáveis; para o bandeirante paulista do século XVII ou XVIII, o sertão eram os atuais Minas, Mato Grosso e Goiás, interiores perigosos mas dourados, fontes de mortandades e riquezas, locus do desejo; para os governantes lusos dessas mesmas capitâneas, entretanto, o sertão era o exílio a que haviam sido temporariamente relegados, em seus tão bons serviços prestados à Coroa... Variando segundo a posição espacial e social do enunciante, "sertão" pode ter significados tão amplos, diversos e aparentemente antagônicos. (AMADO, 1995, p.148)

Essa mobilidade dos espaços e as múltiplas faces narrativas contribuem para o nosso entendimento de sertão enquanto o não-lugar de resistência. Os não-lugares nascem justamente dos espaços incapazes de criar identidades e narrativas unitárias (AUGÉ, 2005). O sertão, como não-lugar, resiste à imposição da região², extravasando e permeando as enunciações simbólicas nascidas dos diferentes lugares e períodos da história.

Se pretendermos evidenciar o sertão enquanto *Alter-Nação*³, devemos sempre alertar para o fato de que este enquadramento é delimitador e limitador em nossa análise. O simples jogo de palavras permite-nos transformar *Alter-Nação* em alternância ou alteração, o que possibilita a modificação dos sentidos. Deste modo, a acepção de sertão enquanto o *alter ego* da nação separa este de outros significados pela impossibilidade de total abarcamento. Não queremos, com isso, negar a existência de outros sentidos respeitando a mobilidade do sertão, não-lugar.

Argumentamos que o espaço é simbólico e narrativo, nascido dos lugares dos enunciantes. Assim, o espaço sertão em nossa proposta só pode ser observado nas narrativas simbolizadas pelo sujeito que se opõe ao Outro. Essa alteridade nos conduz às questões: haveria *entre lugares* de enunciação nas diversas narrativas sobre o sertão? Os sujeitos seriam capazes de abandonar a figura do Eu para criarem um terceiro espaço, o *Eu-mais-Outro*?⁴ Com essas primeiras enunciações temos pontos e sentidos levantados. Tentamos assim esboçar a nossa proposição do sertão enquanto o *alter-nacional* e as respostas para essas perguntas.

A obra de Euclides da Cunha (1991), do início da República, adquire papel chave nesse estudo sobre o espaço sertanejo. O autor descreve detalhadamente as

² Referimo-nos ao processo de regionalização apontado por Bourdieu (2010).

³ Bauman (1998) utiliza o termo *Alter-Ego* para mostrar a existência do Outro oposto e definidor do Eu.

⁴ Estas perguntas remetem diretamente às proposições de Bhabha (1998) sobre o dever da ciência de enxergar os textos como confrontos dos diversos lugares dos sujeitos enunciantes. Assim, nada mais pode ser unitário e a própria noção do Eu passa a ser permeada pelo contato com o Outro.

características morfológicas dos solos, os climas das regiões, a flora e a fauna desses ambientes. As descrições são permeadas por uma constatação: o sertão é apartado e oposto ao litoral e às cidades. A diferença não é somente ambiental, mas também temporal: enquanto a sociedade brasileira litorânea e citadina adquire a forma de uma civilização brasileira, os sertanejos são seres atávicos, fanáticos e presos à determinação ambiental. Esse meio ambiente, sertão, cria seus próprios seres mestiços, distintos dos homens litorâneos.

É natural que grandes populações sertanejas, de par com as que se constituíam no médio S. Francisco, se formassem ali com a dosagem preponderante do sangue tapuia. E lá ficassem ablegadas, envolvendo em círculo apertado durante três séculos, até à nossa idade, num abandono completo, de todo alheias dos nossos destinos, guardando intactas, as tradições do passado. De sorte que, hoje, quem atravessa aqueles lugares observa uma uniformidade notável entre os que os povoam; feições e estaturas variando ligeiramente em torno de um modelo único, dando a impressão de um tipo antropológico invariável, logo ao primeiro lance de vistas distinto do mestiço proteiforme do litoral. (*Ibidem*, p.76)

Os sertões confinam, isolam e formam seus tipos humanos. Para Euclides (*Ibidem*, p.81), “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. Essa força é sua principal característica, faltando-lhe a razão e o refinamento humano capazes de desenvolver os altos feitos da civilização e da cultura. E, assim, insulado em pleno deserto, o homem do sertão não participa da comunidade de destino da nação brasileira.

O par Brasil/sertão permite a construção de outros pares antagônicos: brasileiros e sertanejos; racionalidade e fanatismo; civilização e barbárie; progressista e atávico; etc.. Os sertões tornam-se não apenas o espaço, mas lugar do outro para o Brasil, o *alter* nacional – como propomos. “Que outro, porém, senão o próprio eu invertido, deformado, estilhaçado?” (AMADO, 1995, p.149)

O outro é uma figura criada em qualquer sociedade de qualquer tempo (BAUMAN, 1998). Sem ele não há a matéria-prima por que se constitui a comunidade ou mesmo a subjetividade. O outro é aquele que nos define pela diferença do que somos. E, assim, ele assume a forma de *alter ego* visto no estranho, desordenado, fora da lei, fora do jogo. O outro é a sujeira para as sociedades modernas que perseguem o ideal da pureza. O sertão é a sujeira para o projeto ordenador e progressista brasileiro.

Assim, o sertão se transforma em obstáculo para o desejo de ordem e progresso da República brasileira. A pureza consiste em ordenar, ou seja, colocar as coisas em seus devidos lugares (BAUMAN, 1998). O lugar sertão no início da República só poderia ser aquele isolado do Brasil, afastado das elites republicanas, longe das vistas e pensamentos dos homens civilizados citadinos.

Porém, os sertanejos criam os meios de existência e resistência contra essa determinação e clausura. Surge Canudos, a capital dos homiziados da nação, para bradar contra a exploração, dominação e miséria humana a que estavam submetidos.

Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos de nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas. (CUNHA, 1991, p.247)

Em Canudos, o sertão se funda enquanto lugar identitário livre da determinação, uma república popular. Logo, o arraial e Antônio Conselheiro foram nomeados inimigos da República por meio de um jogo de contrainformação que ganhava as páginas dos jornais da época e o apoio dos homens da cidade (SANTOS, 2003).

Antes de adentrar àqueles espaços sertões, ainda na cidade de Salvador, Euclides da Cunha, correspondente da campanha de Canudos para *O Estado de São Paulo*, escreve sobre a necessidade da batalha:

Porque – consideremos o fato sob o seu aspecto real – o que se está destruindo neste momento não é o arraial sinistro de Canudos: é a nossa apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, mal esboçada na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido; são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos jagunços... (CUNHA, 2003, p.30)

O trecho retirado dos relatos euclidianos está permeado pelo ideal e necessidade de ordenamento social que guiam a República no final do século XIX e início do século XX. Canudos não poderia sobreviver porque confrontava aquela organização em que estava embasada a ideia de pureza brasileira. E, assim, no fim

da guerra, o arraial foi assassinado três vezes: pelas armas, pela história e pelas águas do progresso energético.

Haveria outra noite para o sertão? Canudos não desistiu. O sertão como o *alter* nacional ainda resiste, reinventado nos movimentos populares e nas narrativas que bradam contra toda a determinação naturalizada do abandono que guia as práticas políticas excludentes da sociedade brasileira. Aqueles vistos como desordeiros e irracionais devem ser combatidos. “Precisamos esquecer de milhões se quisermos continuar encenando a farsa de nossa precária civilização” (HARDMAN, 1998, p.126).

Se escolhemos a obra de Euclides da Cunha para embasar as nossas proposições é porque acreditamos que elas permeiam o imaginário sobre o sertão na contemporaneidade, sendo retomadas, relidas e reinventadas recorrentemente. Esses textos apontam para problemas mal ou não resolvidos, como a falta de integração do espaço brasileiro, a ausência de uma nação que se perceba como comunidade de destino integrada, a lacuna do espaço público e a falta de ações políticas que deem aos excluídos dos círculos de poder e consumo as condições para uma sobrevivência digna. O sertão permanece como o espaço dos Outros do Brasil.

A leitura da obra de Euclides da Cunha nos permite responder as duas perguntas feitas no início dessa discussão: haveria *entre lugares* de enunciação nas diversas narrativas sobre o sertão? Os sujeitos seriam capazes de abandonar a figura do Eu para criarem um terceiro espaço, o *Eu-mais-Outro*?

Euclides da Cunha não abandona seu lugar, mas suas obras são dotadas de uma sensibilidade poucas vezes vista naquele período histórico. Assim, esses textos apresentam rupturas que evidenciam os confrontos que geram os *entre lugares* da enunciação.

Alguns trechos dessas obras evidenciam a mudança do lugar do autor: vemos em seus primeiros relatos, longe dos sertões baianos, a certeza da necessidade da guerra como forma de acabar com os retardatários, expurgar a pátria dos irracionais; nos trechos finais da obra *Os Sertões*, ele subverte esse ponto de vista, ostentando um profundo sentimento de dor e uma compaixão para com os povos sertanejos. Isso pode ser visto na passagem em que o narrador tenta descrever o fim do arraial: “Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos. Nem poderíamos

fazê-lo. Esta página, imaginamo-la sempre profundamente emocionante e trágica; mas cerramo-la vacilante e sem brilhos” (CUNHA, 1991, p.407).

Estamos certos que a viagem ao sertão fundou novos lugares e espaços na obra de Euclides da Cunha. Seus escritos nos conduzem a essa mesma viagem. Mas a leitura dos textos seria capaz de provocar os confrontos da diferença que criam os terceiros espaços da alteridade? O leitor dessas narrativas estaria disposto a abandonar o seu lugar para dialogar com o outro? As viagens promovidas pelas narrativas não seriam apenas reprodutoras das viagens modernas que apesar de propiciarem o acesso e a vivência de outros espaços são incapazes de deslocar o sujeito do seu lugar? O consumo dessas narrativas não seria apenas o consumo do outro, o direito a tornar-lhe matéria-prima de afirmação do Eu?

Essas questões nos conduzem a uma nova vereda. Nela, pretendemos discutir as narrativas fotográficas do sertão enquanto objetos de consumo e apropriação do outro fotografado. Esse ato aquisitivo das fotografias gera o direito a ver, viajar e transitar pelo espaço sertão-imagem, proporcionando o encontro entre espectador e fotografado. Porém, ele também gera o direito à posse, implicando o direito ao domínio que cria tensões entre os participantes das tramas fotográficas. Ingressamo-nos em novas veredas.

3.2.2 Engenheiros, Turistas e Vagabundos do Sertão-Imagem

Entramos em contato com as imagens fotográficas do sertão e somos transportados para esse outro espaço. Vemos a aspereza dos solos, a vegetação espinhosa, a monotonia do ambiente, as pedras calcárias, a rudeza dos humanos e a magreza dos animais. Estamos em trânsito, abrimos uma fenda na realidade que nos permite circular em um mundo virtual, imagético e imaginado. Somos turistas desse novo mundo! Transitamos pelos *landscapes* sem maiores comprometimentos, obrigações e medos para com esses outros. Circulamos pelas veredas narrativas, entramos em movimentação, estamos em plena travessia.

Certos de que as fotografias redefiniram nossa percepção de espaço e tempo, podemos afirmar a existência de um mundo-imagem que não é mais a cópia da realidade e sim uma parte dela. O ato fotográfico é caracterizado automatismo e mecanicidade do processo físico-químico que, em muitos momentos, torna as

câmaras independentes do fazer do fotógrafo e, por isso, carrega parte do real no plano da fotografia. Por isso, “imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p.14-15).

As fotos entram nos processos de formação do conhecimento acerca da realidade, elas “modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver” (*Ibidem*, p.13). E, assim, o mundo-imagem extravasa o status de representação para torna-se tão ou mais real do que a própria realidade, ele se torna matéria-prima para o nosso conhecimento acerca do mundo real.

Exaltamos o mundo-imagem como forma de saber. Graças a ele conhecemos o sertão sem ao menos entendê-lo conceitualmente: *o sertão está ali, na fotografia!* E essa forma de sertão-imagem delimita nossa capacidade de imaginação sobre aquele espaço. Extasiados com essas paisagens, esquecemos de muitas dimensões misteriosas – e até perversas – do ato fotográfico, aquelas que permitem afirmar que “as fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno” (*Ibidem*, p.14).

Entre esses mistérios, estão, certamente, as posições de poder nas tramas fotográficas. As fotos dependem de três posições de sujeitos: o *operator*, o *spectador* e o *spectrum* (BARTHES, 2010) – ou fotógrafo, espectador e fotografado. Queremos traçar uma discussão criando relações entre o fotógrafo e o engenheiro, os espectadores e os turistas, e o *spectrum* e o vagabundo. Para isso, devemos tensionar os argumentos de Sontag (2004) e Barthes (2010) com aqueles apontados por Bauman (1998) e Virilio (1996).

Os fotógrafos são novos engenheiros do espaço. Eles transformam o mundo nas diversas paisagens fragmentadas que nos possibilitam tecer as narrativas: *O sertão está aí, na fotografia! Nele, vemos homens magros, velhos, pobres, moribundos. Vemos crianças e animais. Vemos cristos, santos e cruzeiros. Vemos seres perdidos no vasto espaço áspero das areias, espinhos e calcários. Vemos um tempo muito antigo, ainda sem energia, encanamento ou qualquer outra tecnologia.*

Adentramos ao mundo-imagem, recriamos o sertão partindo das imagens capturadas e trabalhadas por esse novo engenheiro do espaço. Seu trabalho não é apenas o da produção da imagem, mas também o de ordenar, classificar e

apropriar-se do mundo, guiado por uma ideologia que projeta a construção das fotografias.

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a 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. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão. (SONTAG, 2004, p.17).

Os fotógrafos-engenheiros possuem um amplo poder que não é apenas o da criação das narrativas, mas o da aparente captura da realidade. Essa é, na verdade, uma naturalização dos seus discursos pela força denotante da fotografia. Assim, os fotógrafos convertem esse conjunto de escolhas ideológicas em verdade. Dessa forma, foto após foto, os engenheiros do mundo imagem legitimam a permanência do seu fazer e da fotografia.

A continuidade do ato fotográfico depende exclusivamente dessa luta contra a inércia do mundo-imagem. Os engenheiros-fotógrafos devem acrescentar a esse mundo novas versões em eternas recriações de fragmentos fotográficos. Assim, a função do fotógrafo assemelha-se mais especificamente ao papel do engenheiro bélico. Esse é visto como o sacerdote da civilização e mantenedor das fortificações que protegem a ordem da cidade (VIRILIO, 1996). Ele é capaz de gerar e parar o movimento das massas, evitando profundas modificações na ordem instituída.

Os fotógrafos, assim como os engenheiros militares, também utilizam técnicas para criar as veredas e fortificar o mundo-imagem: *o que é uma foto senão um caminho, uma estrada?* Assim, o novo mundo se converte em uma variante da fortaleza medieval. Esse é o novo poder do fotógrafo: gerar as senhas para os novos espaços, limitar e contabilizar os fluxos, permitir a entrada de certos indivíduos e afastar os outros indesejados. E, assim, se dominar a rua é o dominar o Estado (*Ibidem*), dominar as veredas simbólicas imagéticas é dominar todas as enunciações nascidas do mundo-imagem.

O domínio dos caminhos simbólicos cria um sertão imaginado que carrega um conjunto de imagens prontas. Imaginamos o ambiente seco, a vegetação rasteira, a monotonia da paisagem, o ser humano miserável, as suas vestimentas de couro e os animais típicos. Essas figuras estão formadas em nossas mentes e armazenadas

em um glossário imagético. As fotos participam na criação imaginária que orienta a enunciação simbólica do sertão. Assim, o sertão-imagem – fotografado – influencia diretamente na criação de um sertão-imaginado.

Inseridas nas lógicas de comércio, suporte e distribuição, as imagens fotográficas selecionam os participantes do mundo-imagem e os novos viajantes do sertão imagético. Aos consumidores é dado o direito de transitar por essa fortaleza, garantindo a sensação de conhecimento e a capacidade de retenção das imagens fotográficas. Esse ato de aquisição simula a lógica da participação e diferenciação que sustenta os desejos nas sociedades de consumo (BAUDRILLARD, 2010). O acúmulo dessas imagens significa ter maior possibilidade de conhecimento sobre o mundo.

As fotos são basicamente uma variante das viagens modernas, promovendo a distinção positiva dos consumidores, estes já viciados nas imagens fotográficas. “A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar – e, portanto, ter de se reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens, e mais ainda” (SONTAG, 2004, p.195).

Barthes (2010) percebe em algumas fotos a capacidade de animar os espectadores, conduzindo-os às aventuras. Esse pensamento embasa nossa hipótese de que as imagens fotográficas proporcionam a vivência dos espaços e, portanto, novas viagens pelo mundo. Somos os turistas insaciáveis da contemporaneidade.

Viajando despreocupadamente, com apenas uns poucos pertences necessários à garantia contra a inclemência dos lugares estrangeiros, os turistas podem sair de novo a caminho, de uma hora para outra, logo que as coisas ameaçam escapar ao controle, ou quando seu potencial de diversão parece ter-se exaurido, ou quando aventuras ainda mais excitante acenam de longe. O nome do jogo é mobilidade: a pessoa deve poder mudar quando as necessidades impelem, ou os sonhos solicitam. A essa aptidão os turistas dão o nome de liberdade, autonomia ou independência, e prezam por isso mais do que qualquer outra coisa, uma vez que é a *conditio sine qua non* de tudo o mais que seus corações desejam. Este é também o significado de sua exigência mais frequentemente ouvida: “Preciso de mais espaço”. (BAUMAN, 1998, p.114)

As fotos não reproduzem os modelos das bolhas osmóticas descrita por Bauman, mas sim uma espécie de muro pouco permeável e que se fortifica todas as vezes em que algo ultrapassa os limites. Esse muro – chamado de ideologia por

Barthes (2009) – limita a leitura das imagens, apresentando poucas possibilidades de tirar os espectadores de seus lares e lugares. As fotos são pouco capazes de tornar os turistas do mundo-imagem seres excêntricos, porque o seu modo de consumo revela um domínio e esgotamento de sua substância, o outro. Assim, a leitura da fotografia ostenta a afirmação do eu e do *status quo*, a foto, talvez, se transforme em um modelo otimizado da expressão: *o outro é a substância do eu - o spectrum é a substância do espectador*.

Esse muro poderia ser afetado pelas fotos que evocam o patético. Mas a fotografia reserva uma válvula que anestesia a dor. “O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida [...] O vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos uma certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum [...]” (SONTAG, 2004, p.31). E assim a fortaleza se refaz. Necessitamos cada vez mais de novos choques para nos sentirmos tocados.

Por essas características e elementos, viajar pelas fotografias é o meio mais seguro de transitar pelo mundo – ainda que em sua forma de mundo-imagem. Nas viagens fotográficas não há cansaço físico, apenas mental. Não há possibilidades de roubos, sequestros ou assassinatos. Não há contato com o outro senão em sua forma mortuária do *spectrum*. A fotografia possibilita evitar os encontros e sentimentos indesejados. E, quando os proporciona, eles podem ser assimilados em doses homeopáticas ou em overdoses que geram o mesmo efeito de amortização dos choques e reafirmação do eu em detrimento do outro fotografado.

Consumir pode tornar-se ato de posse desse outro, *alter ego*, que reafirma o eu. Não há heroísmo na visão. As fotos não são meios eficientes para deslocar o sujeito de seus lugares. Muitas vezes as fotografias têm a capacidade de despertar as perversidades humanas e de alimentar o ego e gosto pela miséria alheia. Assim, a alteridade fotográfica é muito mais um ato de apropriação do outro do que uma negociação e *entre lugar*.

As fotos do sertão servem-nos como viagem. Se nos sentimos tocados por essas imagens é porque existe uma espécie de dívida já depositada em nossos imaginários. As “fotos não podem criar uma posição moral, mas podem reforçá-la – e podem ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária” (SONTAG, 2004, p.28). Mas é impossível prever a mudança apenas pela fotografia.

Se os fotógrafos são engenheiros, os consumidores-espectadores, turistas, seriam os fotografados vagabundos? Os vagabundos são viajantes que não estão em movimento por suas vontades próprias.

Se estão em movimento, é porque foram impelidos por trás – tendo sido, primeiramente desenraizados por uma força demasiadamente poderosa, e muitas vezes demasiadamente misteriosa, para que se lhe resista. Vêm a sua situação como qualquer coisa que não a manifestação da liberdade. Liberdade, autonomia, independência – se elas de algum modo aparecem no seu vocabulário – invariavelmente vêm no tempo futuro. Para eles, estar livre significa não ter de viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São estes os vagabundos, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova. Os vagabundos são os restos do mundo que se dedicaram aos serviços dos turistas. (BAUMAN, 1998, p.117)

Seria o sertão-imagem o vagabundo da sociedade brasileira? Seus homens e terras são levados de um local a outro, transportados pelos meios de distribuição contra a vontade, às vezes, sem o menor conhecimento. Eles são disponibilizados segundo os desejos dos turistas das imagens, consumidores do novo sertão. Estão impelidos à movimentação. Assim, tornam-se próximos a essa metáfora.

Porém, há algo mais misterioso nos vagabundos sertanejos das imagens. Os fotografados são *spectrum*, ou seja, são objetos mortos (BARTHES, 2010) sem a menor condição de tornarem-se sujeitos. A diferenciação entre turistas e vagabundos pode ou não ser determinada e estratificada. A diferenciação entre turistas e vagabundos da imagem não possibilita essa subversão dos papéis. *O sertão está ali, morto na fotografia, objeto dos nossos desejos de turistas. Ele não pode escapar a esse destino. A foto permanece e o sertão permanece na foto. Qualquer ato de releitura cria apenas outra imagem.*

Essa discussão permite-nos afirmar que o consumidor das imagens ganha o direito a residir na fortaleza para deslocar-se, observar o outro, apropriar-se do outro, consumi-lo e pouco abandonar seu lugar. Assim, ganha o direito a transitar pelas veredas proporcionadas pelo consumo e pela produção. Esse direito se torna o direito de acessar e apropriar-se do outro, que não o outro físico, mas a débil variável do outro mortificado.

No caso sertanejo, as fotos possibilitam nossas entradas e saídas, travessia pelas veredas narrativas construídas pelos fotógrafos e pela imaginação. Nelas, vemos um sertão-imagem que serve muito mais para a reafirmação do eu do que para nos deslocar de nossos lugares. A alteridade fotográfica é pouco capaz de

diminuir o domínio, integrar os espaços outros à nação. O sertão deve ser imagem, mas apenas imagem, ou seja, deve ser apartado, enquadrado, ordenado, capturado e fotografado. Na fotografia, o sertão permanece como um *alter* nacional e *alter ego*.

3.2.3 Cruzamento de Veredas (IV)

Em nosso percurso investigativo, enveredamos por espaços do sertão presentes na ordem do imaginário. O intento de Euclides da Cunha ao dar a lume a sua obra *Os Sertões* foi o de apresentar ao mundo civilizado um largo pedaço do Brasil penalizado pelo esquecimento, ficando à margem da nação. Assim o engenheiro-jornalista-escritor apresentou-nos um “livro vingador”. A viagem de Euclides ao sertão, o impacto por ele sofrido e a sua reconstrução poética do sertão, deixou impregnado em nós novos lugares e novos espaços da nação. Seus escritos nos conduzem a essa mesma viagem. A releitura desses certamente que provocam em nós uma percepção mais íntima com nós mesmos. E também nos fazem ter um encontro com o outro, a alteridade.

As questões desenvolvidas certamente tendem a abrir as nossas percepções em relação a nós mesmos, em relação ao outro, ao outro de nós mesmo, a um “outro sertão”. Para enfrentar tais questões nos valem das análises das narrativas fotográficas cujas lentes focaram o sertão. O sertão na categoria de objeto a ser consumido como o estranho, o exótico, o diferente, apropriado pelo fotógrafo como objeto de consumo.

Se o ato fotográfico nos possibilita o ver, viajar imaginariamente pelos espaços do sertão-imagem, esse encontro pode gerar os encontros entre espectador e fotografado. Todavia, esse encontro não se dá impunemente, pois cada encontro produz posse, domínio e novas formas de apoderamentos.

Nessas veredas alcançadas tocamos e somos tocados pelo sertão que nos aflige. Estaríamos assim buscando uma forma de reconciliação com a grei esquecida das terras dos confins? Estaríamos assim pagando o nosso tributo, a nossa dívida com a própria história da nação à espera de um novo pacto e uma possível reconciliação? Ou tais investidas não nos servem mais que despistes de seres tomados pela consciência culpada? Essas são questões que se desenvolvem para além desse trabalho.

Na próxima etapa, buscaremos desenvolver uma possibilidade de análise dos fotodocumentários sobre o sertão. Para isso, retomaremos as proposições de Barthes (2009) e trabalharemos com as ideias de Joly (1996) e de outros autores.

3.3 FOTOS, OUTRAS FOTOS, TEXTOS, OUTROS TEXTOS: UMA PROPOSTA PARA A ANÁLISE DOS FOTODOCUMENTÁRIOS

Desde o aparecimento do texto *A Retórica da Imagem*, escrito por Roland Barthes⁵ na década de 1960, a análise semiológica das imagens se tornou um procedimento metodológico comum para os pesquisadores das fotografias. Hoje, apesar das numerosas páginas dedicadas ao desenvolvimento desse método, ele permanece muito próximo a suas propostas e técnicas iniciais, ganhando maior clareza e organização interna, mas necessitando do amparo de outros procedimentos em determinadas análises.

Uma questão se torna evidente quando deixamos de examinar as imagens fotográficas dos encartes publicitários ou dos jornais e passamos a vê-las em um tecido narrativo complexo, como no caso dos fotodocumentários. Por isso, devemos investigar quais os procedimentos metodológicos devem ser somados à análise semiótica das imagens fixas se quisermos contemplar essas narrativas, os fotodocumentários, com o intuito de responder nossos problemas de pesquisa.

As narrativas fotodocumentais exigem métodos analíticos que contemplem o exame das fotografias, os sentidos nascidos na interação entre linguagens fotográfica e escrita, os sentidos criados na sequência de fotos e textos, as influências dos interdiscursos e dos intertextos na criação artística e midiática. Obviamente, esses procedimentos metodológicos devem ser tomados em conjunto, porque todos esses elementos confluem e misturam-se na criação poética. Se aqui os analisamos separadamente, fazemos isso apenas como estratégia didática para os leitores interessados.

Desse modo, dividiremos essa etapa em quatro fases: Em *Fotodocumentários: angulações*, fazemos uma breve discussão sobre essas narrativas, caracterizando-as; na segunda etapa, *Análise da Imagem*, intentamos desenvolver esse procedimento analítico, utilizando a bibliografia existente, a partir de Barthes (2009), Joly (1996) e Villafañe (2009); (3) Em *Narrativas Fotográficas*, pretendemos esboçar a análise do encadeamento das imagens, com isso justificando e exemplificando nosso procedimento; (4) Na última etapa,

⁵ Esse texto pode também ser encontrado na obra *O Óbvio e o Obtuso* que reúne vários ensaios escritos por Barthes nas décadas de 1960 e 1970.

Interdiscursos e Intertextos nos Fotodocumentários, buscaremos traçar os processos de análise do discurso e da intertextualidade nas narrativas fotográficas.

3.3.1 Fotodocumentários: Angulações

Grande parte da literatura especializada insiste em retomar aquela famigerada discussão sobre as funções expressivas e/ou documentais das imagens fotográficas. Esse exercício, recorrente há mais de meio século, parece ser ainda capaz de criar faíscas entre aqueles que definem a prática fotográfica como prática poética e outros que oferecem uma leitura indiciária da fotografia, atrelando-a às funções documentais. Essa luta gera acusações vazias, porque, de modo geral, ambas perspectivas parecem confluir para uma posição intermediária entre arte e documento, criando diferentes entendimentos para diferentes questões, objetivos e visadas.

Esse imbróglio evidenciado e retomado da objetividade ou subjetividade fotográfica está superado já na gênese das investigações artísticas do ocidente, a *Poética* de Aristóteles (2011). Nessa obra, o autor define as poesias como imitações das ações humanas e mundanas, pertencentes ao domínio da verossimilhança, ou seja, que devem representar fatos possíveis e críveis objetivando enunciar verdades gerais – filosofia. Objetividade e subjetividade trabalham conjuntamente na criação artística, porque representar o *real* assegura a verossimilhança que conduzirá o caminho filosófico proposto pelas poesias. Desse modo, o *Isso foi*⁶, a representação fotográfica, torna-se matéria tanto para a prática, quanto para investigação poética.

Adstritas às formulações poéticas de Aristóteles, muitas obras fotográficas contemporâneas pretendem superar essa diferenciação problemática entre arte e documento. Entre elas estão os fotodocumentários, obras fotográficas que agregam estéticas de correntes artísticas e da fotografia de imprensa, repensando as práticas de relato e adicionando novas perspectivas às fotografias de realidade.

Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan de temas

⁶ Para Barthes (2010), o “Isso foi” é definidor das fotografias para os seus espectadores - uma certeza de que algo ocorreu. Essa ideia causa ira naqueles que assumem uma perspectiva poética da fotografia, que acusam o autor de negligenciar as possibilidades expressivas do fotógrafo, embora em nenhum momento isso ocorra.

estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. [...] Así, se asocia el documentalismo a una mayor libertad temática e expresiva del fotógrafo no sometido a las presiones derivadas de las empresas periodísticas. De hecho, algunos documentalistas temen la desvirtuación del sentido de sus trabajos en caso de publicar-los en diarios y revistas, aunque los lectores necesitamos sus visiones más independientes y experimentales, más libres (BAEZA, 2001, p. 41).

O fotodocumentarismo surge então como um gênero fotográfico híbrido da expressão e da representatividade, sintonizando-se, talvez, com aquela literatura pós-moderna analisada por Gumbrecht (1998) em que a representação é função inerente às linguagens, mas é utilizada sem a necessidade de apego total à realidade. Desse modo, trabalhando nesse duplo movimento, os autores-fotógrafos utilizam do estatuto da objetividade fotográfica para apresentar-nos ‘mundos’ enunciados, observados e testemunhados, criando subjetivações narrativas que extrapolam as funções documental e representativa, atingindo o campo da arte.

No panorama histórico, os fotodocumentaristas migram dos jornais para as galerias no momento de ‘crise das representações’, que abala a credibilidade jornalística no século XX, havendo mudança dos conteúdos dos jornais para temas conjunturais, o que cria a necessidade da rapidez da notícia e o empobrecimento qualitativo das imagens e a recorrência de temas de entretenimento e inspiração individualizante, como moda, celebridades, entre outros (*Ibidem*).

[...] En el documentalismo la realidad queda comprometida por la renuncia a compartirla masivamente: muchos documentalistas se trasladan a los canales artísticos, mucho más atractivos en remuneración y prestigio cuando su trayectoria como creadores se encuentra consolidada. La venta de su obra a través de galerías de copias fotográficas limitadas y numeradas es ya la principal fuente de ingresos para los más prestigiosos fotógrafos de la realidad (BAEZA, 2001, p.42).

Uma busca pela riqueza e prestígio não pode anular as conjunturas jornalísticas que determinaram o quase fim das grandes reportagens fotográficas, aposentando e deslocando grandes fotorrepórteres para temas mais rentáveis e específicos. Essa pequena liberdade expressiva e projetiva do fotojornalismo atual não é sentida na criação artística, mais independente, o que atrai muitos fotógrafos empenhados em temas de inspiração coletiva e temas estruturais da sociedade, transformando seus projetos em obras artísticas engajadas, revelando formas híbridas entre arte e comunicação na criação fotodocumental.

Em nossos cenários, outras confluências podem ser observadas entre as práticas artísticas tradicionais e o fotodocumentarismo: enquanto este absorve parte das estéticas artísticas, utilizando-se de diversos procedimentos de bricolagem, entre outros, pintores e escultores utilizam, cada vez mais, a fotografia documental nos processos poéticos. Segundo Baeza (*Ibidem*), essas influências mútuas evidenciam nosso retorno à realidade, movimento causado pelo cansaço do mundo dos simulacros e das ficções. Dessa maneira, os fotodocumentários nos mostram uma necessidade de observarmos mundos esquecidos, com o intuito de gerar reflexão sobre temas ainda não resolvidos em nosso tempo – diferenças, guerras, mortes, catástrofes e misérias humanas.

Em sintonia com outras práticas artísticas contemporâneas, os fotodocumentários apresentam as novas estéticas e poéticas tecnológicas, processos característicos da “Cultura das Mídias” e da Cibercultura, trabalhando com linguagens móveis, mixas e fluidas, ou “linguagens líquidas”, conforme conceitua Santaella (2008, p.38).

De fato, todas as linguagens, que quaisquer espécies, hoje fluidificam-se nas enxurradas de circunvoluções dos fluxos. Não há mais lugar, nenhum ponto de gravidade de antemão garantido para qualquer linguagem, pois todas entram na dança das instabilidades. Texto, imagem e som não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam, unem-se e separam-se, entrecruzam-se. Tornaram-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado das pontinha dos dedos em minúsculas teclas. Voam pelos ares a velocidades que competem com a luz.

Retomando nossa pesquisa, entre três fotodocumentários escolhidos, *Canudos 100 anos* de Evandro Teixeira (1997), *O Chão de Graciliano* de Thiago Santana (2007) e *Sertão Sem Fim* de Araquém Alcântara (2009), apresentam várias dessas características próprias das estéticas e poéticas tecnológicas. Eles são obras artísticas que resultam da reprodução técnica, da mixagem das linguagens e dos estilos, da bricolagem de texto e imagens, dos hipertextos e labirintos textuais, entre outros. Embora em nosso caso predomine o formato do livro, os fotodocumentários estão hoje dispostos nas galerias e museus, físicos ou virtuais, em forma de vídeos, sites, fotografias únicas ou instalações fotográficas.

Na forma dos livros ou dentro dos museus, essas obras, talvez, adquiram sua máxima potência artística. Se conforme propõe Machado (2010), as arte-mídias

devem sobretudo romper com os fluxos provocados pelos aparelhos reprodutores de práticas, pensamentos e imagens, ao convocar nossos sentidos para um tempo de contemplação e fruição, ou mesmo, uma posse de objetos duráveis – como nos livros –, os fotodocumentários desaceleram nosso tempo veloz, rompendo, em certa medida, com o intenso consumo das imagens fluidas e descartáveis, prática recorrente na contemporaneidade.

3.3.2 Análise da Imagem

Quando propõe analisar a publicidade da marca francesa de massas, *Panzani*, na década de 1960, Barthes (2009) inaugura práticas de leitura das imagens fotográficas que se estendem até nosso tempo presente. Nesse ensaio, sua leitura da imagem publicitária torna-se objeto para uma reflexão que evidenciará as contribuições da cultura, da alteridade e do saber dos espectadores na criação de sentidos para as fotografias. Dessa maneira, Barthes propõe a existência de uma terceira mensagem, cultural e codificada, que se apaga em uma aparente realidade fotográfica, criando uma retórica da imagem, naturalizando os discursos, assemelhando-se aos mitos modernos.

A Análise da imagem busca desmontar essa pretensa naturalidade da imagem fotográfica, evidenciando e discutindo os processos poéticos, os efeitos e escolhas de linguagem realizados na fotografia, capazes de gerar determinadas interpretações em contextos históricos definidos (JOLY, 1996). Os analistas da imagem não podem perder de vista seus objetivos: desmontar o brinquedo para entender o funcionamento e reconstruí-lo de forma semelhante, mas nunca igual⁷. Assim, os analistas também são espectadores das fotografias, mas interpretam-nas com rigor e método científico.

É importante destacar que esse procedimento consiste em evidenciar os significantes fotográficos e traçar hipóteses de significados culturais, contemplando o funcionamento dos signos segundo Saussure (*apud* JOLY, 1996). Dessa maneira, a análise também se desloca naqueles dois eixos da linguagem, o sintagmático e o paradigmático. O primeiro incide sobre a materialidade da linguagem – a fotografia –

⁷ Paráfrase da analogia utilizada por Joly (1996).

enquanto o segundo quer provocar uma elevação para atingir os discursos, os sentidos criados nas práticas de leitura do texto visual.

Outros dois aspectos devem ser ressaltados: na leitura das obras de arte não podemos ser guiados apenas pela racionalidade do conteúdo – esse viés metodológico seria um dos combustíveis das críticas à análise semiótica. Devemos levar em consideração a mistura entre os assuntos e os aspectos formais das obras, suas estéticas (PAREYSON, 2005); na leitura das imagens, também somos tomados por expectativas criadas por contextos produtivos e receptivos. “Ambas as noções condicionam a interpretação da mensagem e completam as noções de instruções de leitura” (JOLY, 1996, p.61). Assim, devemos evidenciar essas expectativas, porque interpretamos de maneiras diferentes, imagens de tradições distintas, o que se relaciona diretamente aos contextos produtivos e receptivos das obras imagéticas.

O primeiro passo para a realização da Análise da Imagem é a *descrição*.

Uma etapa aparentemente simples e evidente, a descrição é capital, pois constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. É, portanto, necessariamente parcial nos dois sentidos do termo. Para maior exatidão, pode ser feita em grupo. [...] A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do “percebido” ao “nomeado”, essa transposição da fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos. (*Ibidem*, p.)

A descrição é etapa necessária porque evidencia o olhar do analista, sua interpretação. Quanto maior a riqueza e clareza descritiva, melhor será conduzida a análise tanto para o seu praticante quanto para o leitor interessado. É também interessante, nesse momento, a transmissão de sensações que as fotos podem causar, os pontos de interesse da fotografia, as direções dos olhares. Esse procedimento pode auxiliar na conclusão da análise que deverá ser feita posteriormente. Dessa maneira, a descrição é uma etapa infinita se feita ao acaso e, por isso, devemos ter em mente nossos problemas de pesquisas para sabermos quando parar.

A segunda etapa necessária para a realização da Análise da Imagem exige um minucioso exame dos *signos plásticos* das fotografias. Estes consistem nas escolhas plásticas realizadas pelo fotógrafo, como as cores, as formas, a composição, o enquadramento, as objetivas, a profundidade de campo, a textura,

entre outras. Também podem ser considerados signos plásticos as tipografias das letras que compõem a obra, os suportes, os traços de eventuais desenhos, entre outros. Como nosso intuito é a análise da fotografia, devemos ver esses elementos nas páginas em que essas estão expostas.

Um texto capaz de nos auxiliar nessa análise é a obra de Villafañe (2009) que, ao intentar realizar uma análise formal das imagens, nos traz elementos para o exercício da análise semiótica das imagens fotográficas. O autor mostra os procedimentos de tensão causados pelas escolhas plásticas, pela presença de pontos, linhas entre outras. Ele introduz também a análise do dinamismo e da sequencialidade em uma mesma imagem fixa.

O terceiro passo, necessariamente, nos leva à análise dos *signos icônicos*. Esses, conforme expresso em sua designação, correspondem ao próprio conteúdo de uma fotografia. Os signos icônicos são parte marcante do exercício de descrição, pois referem-se ao *Isso foi* de uma imagem fotográfica. Porém, devemos sempre lembrar que uma fotografia é significante de um segundo sistema de significados. Dessa maneira, o que vemos na imagem fotográfica conota outro significado, relacionado à cultura e ao saber dos espectadores.

Joly (1996) propõe que esses dois passos descritos devem ser tabulados na forma de significantes e significados de primeiro e segundos sistemas. Outros autores, defendem montagens nas próprias imagens, o que torna suas hipóteses mais evidentes. Outros preferem a forma de tópicos. Entendemos que os modos de escrita da análise devem ser uma preferência dos pesquisadores. Preferimos, em nosso trabalho, o uso de tabulações, porque não atrapalha e nem direciona diretamente o olhar dos leitores interessados.

O quarto passo da análise é o exame das *mensagens linguísticas* – os textos que compõem as páginas das obras. Embora Joly (*Ibidem*) proponha uma análise textual aprofundada em seu exemplo, entendemos que no caso dos fotodocumentários os textos podem exercer aquelas duas funções apontadas por Barthes (2009): fixação ou etapa. A primeira restringe os significados das imagens fotográficas, enquanto a segunda participa da construção de seus sentidos. Após essa análise textual, o último passo é a síntese geral das mensagens interpretadas e construídas no exame de determinada foto.

Antes de investigarmos os efeitos provocados pelo encadeamento das imagens fotográficas, exemplificamos os procedimentos de Análise Semiótica

da Imagem (Tabela 1), utilizando uma foto exposta em um dos fotodocumentários escolhidos em nosso trabalho (Imagem 1).

Tabela 1 - Análise da Imagem 1



Imagem 1 – ALCANTRA, Araquém. Canudos, Bahia. In.: **Sertão Sem Fim**. São Paulo: Terra Brasil, 2009. (p. 135)

Descrição

Da esquerda para direita, nossa leitura começa com a observação de uma cruz disposta sobre pontos de intersecção do terço da imagem, somos guiados para olhar o homem em segundo plano, também dispostos nos outros dois pontos de intersecção do terço da imagem. Ao fundo, em terceiro plano, uma igreja no centro da imagem. Vemos uma foto levemente inclinada para o alto. O céu constitui outro elemento de interesse da imagem fotográfica. O chão perde-se em um horizonte de árvores esparsas.

Signos plásticos

Elemento	Significantes	Efeitos na leitura
Quadro	Presente	Maior atenção à imagem
Enquadramento	Amplio	Distância do personagem
Ângulo de Tomada	Leve <i>contre-ponglée</i>	Força dos assuntos
Escolha da Objetiva	Grande angular	Profundidade de campo, nitidez
Composição	Regra dos terços	No caso, movimento do olhar
Formas	Traços, triângulo e pontos	Movimento do olhar
Dimensões	Grande e pequenas	Desequilíbrio de forças entre elementos
Cores	Preto e branco	Cor conceitual e tradicional
Textura	Grão	Tátil

Signos Icônicos		
Significante icônico (Imagem)	Significados de primeiro nível	Conotações de Segundo Nível
Cruz Homem Cavalo Chão Igreja Céu	Cruz Homem Cavalo Chão de pedras Igreja Céu	Cristianismo e Religiosidade Sertanejo Força, Transporte e Movimento Aspereza Cristianismo e Religiosidade Religiosidade, submissão à força Divina, à força da terra.
Mensagem Linguística		
O título Canudos Bahia exerce função de etapa, ajuda a nos situar em um espaço geográfico, que por sua vez é palco de um massacre marcante e fundador dos sertões no pensamento nacional.		
Síntese Geral		
Essa fotografia evoca um movimento do nosso pensamento que se orienta da religiosidade ao sertanejo. Este homem forte é caracterizado pela religião, fé e morais inabaláveis, mesmo em terra tão pobres, vazias e isoladas. Seu aliado é o cavalo, tal qual o centauro lembrado no texto de Euclides da Cunha, <i>Os Sertões</i> . No fundo, essa fotografia expressa a resistência do homem sertanejo, a horizontalidade equilibrada, os elementos religiosos e o movimento.		

3.3.3 Narrativas Fotográficas

Na análise das obras fotodocumentais, frequentemente somos arrebatados para dentro das narrativas fotográficas, uma viagem conduzida pelos olhares dos fotógrafos. Logo notamos um impasse na abordagem metodológica dessas obras: como analisarmos os sentidos provocados pela sequência das imagens fotográficas nos fotodocumentários? Essa questão evidencia a escassez ou a inexistência de técnicas de análise das fotografias sequenciais. Dessa maneira, talvez, devêssemos procurar aportes analíticos na narratologia literária, adequando-a às análises das narrativas fotográficas.

Uma das abordagens narratológicas mais interessantes e aplicáveis ao estudo das sequências fotográficas é a *Análise Estrutural da Narrativa*, porque essa tradição analítica utiliza raízes comuns aos estudos das imagens – a semiologia e a linguística. Outra vez, um dos autores de maior destaque é Barthes (1971) que, na esteira das propostas de Todorov, cria uma complexa ferramenta de análise das narrativas literárias.

Nesse desenvolvimento, é importante observar que, assim como as fotografias, as narrativas também se deslocam naqueles dois eixos da linguagem: o sintagmático e o paradigmático. O primeiro refere-se ao desenvolvimento da história, etapa após etapa, enquanto o segundo produz a elevação responsável pelos discursos. Dessa maneira,

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 1971. p.25).

Aqui, interessa-nos menos as classificações das unidades funcionais, acionais e narrativas pré-estabelecidas na literatura do que uma nova classificação que atenda nossos propósitos das análises das narrativas imagéticas. Isso é justificável em função do valor polissêmico das fotografias, que não obedece às classificações literárias. O que propomos então é um novo exercício de observação, que eventualmente possa reencontrar suas origens nas estruturas narrativas literárias, mas que necessita, ainda assim, de ser realizado.

Nesse caso, é pertinente adotarmos as elementos da análise da imagem para estabelecermos as unidades das narrativas fotodocumentais. Desse modo, poderíamos traçar duas leituras: uma plástica e outra icônica. A primeira observaria os signos plásticos, foto após foto, para enxergar regularidades que permitam o agrupamento das fotografias; a segunda deve realizar o mesmo procedimento, mas observando, desta vez, as regularidades no conteúdo. Podemos, ainda, cruzar esses dois tipos de leitura para então traçar novos agrupamentos a partir de características plásticas e icônicas regulares. Dispondo dessas unidades é possível estruturar as narrativas e perceber os sentidos e sensações que eventualmente possam ser suscitados pela leitura da sequência das imagens – da horizontalidade na verticalidade, paradigmática.

Imagem após imagem, somos então conduzidos nos tecidos narrativos, como no caso do fotodocumentário *Sertão Sem Fim*, de Araquém Alcântara (2009), em que uma simples análise nos permite ver o ambiente sertanejo, a apresentação do homem em seu ambiente, o surgimento do boi como um ponto problemático, uma mudança dos ponto de vista para os retratos do homem do sertão e, posteriormente,

após várias páginas, a resolução do conflito entre o homem e o boi na perseguição e na laçada.

Aqui, observamos mais do que as imagens, vemos movimentos típicos dos sertanejos, seus trabalhos como vaqueiros, seus modos de vida rurais e a terra como elemento formador desse homem. Somos também submetidos às altas e baixas velocidades do sertão inconstante nessas fotografias. Os efeitos do encadeamento das imagens tornam-se fortemente significantes nessa narrativas fotodocumentais. Assim, eles constituem e constroem também as forma e sentidos poéticos do sertão fotografado.

3.3.4 Interdiscursos e Intertextos nos Fotodocumentários

Nossa análise dos fotodocumentários requer ainda os procedimentos de Análise do Discurso e o exame das Intertextualidades. O primeiro procedimento visa a estudar a maneira como os objetos simbólicos produzem sentidos (ORLANDI, 2005), enquanto o segundo, quer enxergar nos textos os processos poéticos da bricolagem, as citações, alusões, referências, entre outras (SAMOYAULT, 2008). Desse modo, essa última etapa proposta é próxima e complementar aos outros dois procedimentos analíticos, Análise Semiótica da Imagem e Análise Estrutural da Narrativa.

A Análise do Discurso apresenta duas correntes que dominam os estudos. Elas são diferenciadas da seguinte forma: (1) a *Análise do Discurso Francesa* caracteriza-se pela participação dos interdiscursos, contextos produtivos e receptivos, prevendo um assujeitamento do indivíduo que, no ato da enunciação simbólica, se expressa com discursos sociais instituídos; (2) a corrente da Análise do Discurso Inglesa “caracteriza-se pela ênfase no papel ativo do sujeito, daquele que utiliza pragmaticamente as palavras para fazer coisas, embora ela não descarte o fato de o sujeito estar obrigado a obedecer a imperativos linguísticos, o que implica um relativo assujeitamento” (MANHÃES, 2010, p.306).

Desse modo, enquanto a Análise do Discurso Francesa preocupa-se com a evidência das condições de produção, os contextos imediatos, contextos sócio-histórico e ideológico, e pelo desvendamento dos interdiscursos, “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (ORLANDI, 2005, p.31), a Análise do Discurso Inglesa, por sua vez, busca a identificação dos sujeitos que constroem

proposições para interlocutores, visando alcançar determinados objetivos (MANHÃES, 2010).

Em nosso trabalho, considerando nossas variáveis, entendemos que a noção francesa adequa-se melhor embora não possamos excluir os intuitos pragmáticos das narrativas fotodocumentais. Como estudamos o sertão, tema recorrente na literatura nacional, é possível que esses fotodocumentários dialoguem com a memória e com os esquecimentos, criados a partir de uma série de discursos já existentes sobre a hinterlândia brasileira, o que abre nosso caminho para o estudo das intertextualidades na enunciação poética.

Conforme propõe Samoyault (2008), as intertextualidades são parte dos processos poéticos da criação literária. Em tempos de múltiplas linguagens, podemos expandir esse conceito para outras atividades poéticas, como no caso da criação fotográfica. Dessa maneira, texto literário e narrativa fotográfica se hibridizam pelas citações, referências, alusões, epígrafes, entre outras. As citações são formas de cópias diretas para reinserção de textos em novos contextos, com explicitação das fontes; as referências são expressões das ideias de outros evidenciadas pela explicitação das fontes; as alusões são expressões das ideias de outros sem necessidade de explicitação das fontes, podendo pertencer também ao domínio do leitor que ao interpretar um texto recorrentemente remete-se a outro; as epígrafes são citações introdutórias que contribuem para construção dos sentido do texto que virá a seguir.

Segundo Orlandi (2005), o primeiro passo para a realização da Análise do Discurso é a de-superficialização, ou seja, uma análise da materialidade linguística – como se diz, quem diz, em que circunstâncias etc.

Com esse primeiro movimento de análise, trabalhamos no sentido de desfazer os efeitos dessa ilusão: construímos, a partir do material bruto, um objeto discursivo em que analisamos o que é dito nesse discurso e o que é dito em outros, em outras condições afetados por diferentes memórias discursivas (ORLANDI, 2005, p.65).

Passando dessa de-superficialização textual, empreendemos a segunda etapa na realização da Análise.

Começamos por observar o modo de construção, a estruturação, o modo de circulação e os diferentes gestos de leitura que constituem os sentidos do texto submetido à análise. A partir desse momento estamos em condição de

desenvolver a análise, a partir dos vestígios que aí vamos encontrando, podendo ir mais longe, na procura do que chamamos processo discursivo. (*Ibidem*, p.67)

No estudo da sintaxe e do modo de dizer, temos pistas das intertextualidades que envolvem a criação narrativa. Atingindo níveis mais profundos podemos ver os discursos que atravessam essas obras em diálogo com os outros textos para uma reafirmação ou negação. Assim, da textualidade passamos à análise da discursividade, na relação do texto com a história, com a memória, com a ideologia, nos interdiscursos.

Por fim, podemos ver o encaixe entre os diferentes métodos e técnicas propostas em nossa Análise dos Fotodocumentários. Enquanto os dois primeiros procedimentos metodológicos incidem sobre a textualidade observando os sentidos tanto das narrativas fotográficas, quanto da fotografia única – uma narrativa de menor unidade –, a Análise do Discurso procura situar esses textos, construídos por meio das intertextualidades, em contextos sócio-históricos, ideológicos. Dessa maneira, partimos dos textos imagéticos para atingir níveis mais altos: a discursividade.

3.3.5 Cruzamento de Veredas (V)

O exame dos fotodocumentários demanda uma somatória de procedimentos metodológicos escassa ou inexistente na literatura científica. Nesse artigo, buscamos apresentar uma discussão metodológica para os interessados no exercício analítico, determinando também os passos para a realização dessa empreitada. Essas etapas, porém, devem ser entendidas conjuntamente, uma vez que tratamos de abordagens complementares que realizam o percurso da textualidade à discursividade.

Primeiramente, realizamos uma caracterização dos fotodocumentários de modo a situar nossos leitores. Estes são obras híbridas de arte e comunicação, que convidam os espectadores para contemplar alguns temas esquecidos na contemporaneidade, temas estruturais e de inspiração coletiva. Essas obras apresentam características das poéticas e estéticas tecnológicas, como o hibridismo de linguagens e textos e isso justifica a necessidade de uma discussão metodológica sobre o exercício analítico.

O primeiro procedimento proposto é a Análise Semiótica da Imagem. Esta busca verificar as características formais e os conteúdos das fotografias, a participação da escrita na criação dos sentidos e as próprias mensagens fotográficas. Para a construção dos sentidos utilizamos um conjunto de expectativas entorno das obras fotodocumentais. Exemplificamos essa atividade, utilizando uma fotografia de nosso campo de estudos, observando as formas poéticas do sertão fotografado.

O segundo procedimento metodológico discutido foi a Análise Estrutural da Narrativa, porque os fotodocumentários apresentam um encadeamento narrativo das imagens. Aqui, devemos lembrar que essa análise busca a formação de agrupamentos que permitam estruturar as obras em unidades. Para isso, necessitamos reduzir essas narrativas ao funcionamento das fotos, agrupando-as em unidades plásticas e icônicas. Devemos também, executar a passagem dos sintagmas aos paradigmas, atingindo uma série de elevações.

O terceiro e último procedimento metodológico proposto foi a Análise do Discurso, da corrente francesa, uma vez que esses fotodocumentários retomam uma série de discursos relacionados aos contextos sócio-históricos e ideológicos de determinadas épocas e locais. Assim, é possível enxergar as intertextualidades entre as obras, com citações diretas, alusões ou referências a outros autores. Dessa maneira, nossa Análise do Discurso deve buscar nos resultados obtidos nas análises anteriores relações das narrativas fotodocumentais com os contextos culturais.

Esse trajeto mostra um caminho árduo para os pesquisadores. Consideramos essa uma das primeiras abordagens das fotografias documentais que pretende extrapolar a investigação histórica. Como tal, necessita de novos desenvolvimentos que apontem falhas ou eventuais incompletudes. Mesmo assim, intentamos dar um importante passo na análise das imagens, na análise das narrativas imagéticas, nas poéticas visuais e na discursividade fotográfica.

4 O SERTÃO BRASILEIRO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Nos dois eixos temáticos anteriores, apontamos e analisamos possíveis cruzamentos entre o sertão, a nação e as narrativas literárias e fotográficas. Observamos que as nações modernas são processuais, ou seja, elas se sustentam pelo deslizamento de sentidos, símbolos e narrativas. Também verificamos que a processualidade da nação se dá por vias que extrapolam as narrativas literárias, adentrando aos diversos campos de enunciação existentes.

Dissemos que, no caso brasileiro, a categoria que frequentemente é colocada no centro dos debates de nossa comunidade imaginada é o sertão. Mais do que uma categoria geográfica, o sertão foi transformado pela literatura em *locus da brasilidade*. Posteriormente, essa categoria foi retomada por fotógrafos que passam a gerar seus próprios discursos sobre esse local. Assim, analisamos as implicações dessa retomada fotográfica, porque entendemos que a fotografia, como uma linguagem, com características próprias, cria narrativas diferentes das narrativas literárias e, com isso, acaba por modificar a própria imaginação da comunidade nacional.

Discutimos as tensões e os paradoxos da fotografia; também discutimos as diferenças entre o fotógrafo, o espectador e o fotografado no caso do consumo das imagens fotográficas documentais do sertão. Observamos a produção de diferenças que ultrapassam a ontologia fotográfica atingindo as diferenças sociais. Por último, propomos um método de análise das narrativas fotodocumentais.

Neste último eixo temático, queremos justamente continuar os tensionamentos das narrativas fotodocumentais, do sertão e da nação. Para isso, propomos partir das análises das fotografias de Flávio de Barros, captadas no íterim da guerra de Canudos, e das fotos de *Sertões: Luz & Trevas*, livro fotográfico de Maureen Bisilliat, lançado no ano de 1982.

Assim, dividiremos esse terceiro eixo temático em duas etapas: em *Veredas Fotográficas: o consumo das narrativas sobre o sertão como visão das diferenças*, buscamos apontar para a tensão entre as diferenças ontológicas e as sociais no caso do consumo das fotografias da Guerra de Canudos, captadas pelo fotógrafo da força expedicionária; e em *Jogos de Avessos: explorações do livro-fotográfico*

“*Sertões: Luz & trevas*” de *Maureen Bisilliat*, lançamos uma proposta de estudo da obra dessa fotógrafa, analisando os cruzamentos entre o sertão fotografado e seu contexto pessoal e histórico.

4.1 VEREDAS FOTOGRÁFICAS: O CONSUMO DAS NARRATIVAS SOBRE O SERTÃO COMO VISÃO DAS DIFERENÇAS

Nação e consumo são variáveis temáticas que se relacionam de maneira bem íntima. Seus entrecruzamentos não se dão apenas nos levantamentos e nas projeções das estatísticas econômicas nacionais publicadas recorrentemente, mas na própria gênese da nação moderna. Nessa etapa, tensionaremos essas duas variáveis, tentando alcançar as diferenças econômico-político-sociais decorrentes das práticas de consumo no processo de formação das nacionalidades. Primeiramente, parece-nos necessária uma introdução acerca do próprio conceito e do entendimento de nação, que nos possibilite discutir suas origens e processos intrínsecos de diferenciação.

Para Anderson (2008), a nação moderna pode ser definida como uma *Comunidade Política Imaginada*, limitada e soberana. Ela é imaginada porque não pressupõe um conhecimento mútuo entre todos os seus membros; limitada, pois não se estende a todos os seres humanos; soberana, porque necessita de certa autonomia; comunidade, pois inspira sentimentos de companheirismo; e política, porque constitui uma forma administrativa e um espaço de negociações e imposições acerca de um 'destino comum'. Essa definição tenciona pensar as nacionalidades modernas para além dos interesses econômicos ou políticos em um determinado território: ela evidencia comunidades formadas por laços afetivos; e imaginadas entorno de *narrativas fundacionais* que criam a concepção de uma organização social que atravessa cronologicamente um tempo vazio e homogêneo.

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles. (*Ibidem*, p.56-57).

Conforme analisa Anderson, a capacidade imaginativa da simultaneidade, necessária ao desenvolvimento da consciência nacional, tem origem na exploração comercial dos Romances e Jornais nos séculos XVIII e XIX. Esses produtos

editoriais possibilitaram aos seus leitores imaginar personagens – históricas ou ficcionais – desconhecidas mas interligadas, agindo simultaneamente e atravessando conjuntamente um tempo narrativo – histórico ou ficcional. Porém, mais do que possibilitar essa dimensão imaginativa e afetiva, tais produtos criaram uma espécie de cerimônia – uma performance – nacional encenada rotineiramente:

Ela é realizada no silêncio da privacidade, nos escaninhos do cérebro. E no entanto cada participante dessa cerimônia tem clara consciência de que ela está sendo repetida simultaneamente por milhares (ou milhões) de pessoas cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida. (ANDERSON, 2008, p.68).

Nesse sentido, a Comunidade Imaginada é articulada em uma tensão das temporalidades pedagógica e performática. Ela deseja “[...] por um lado, significar o povo como uma presença histórica a priori, um objeto pedagógico, e, por outro lado, construir o povo na performance narrativa, seu “presente” enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional” (BHABHA, 2001, p.209). Compreendemos então que romances e jornais são sedimentados em uma pedagogia nacional que deve ser reintroduzida e reforçada em um presente performático. Tal reencenação configura uma cerimônia que, por sua vez, gera a diferenciação entre o *Nacional* e o *Estrangeiro*.

Vimos, portanto, que esse processo é claramente atravessado pelas práticas de consumo das narrativas nacionais¹. Consumi-las não é apenas retomar os mitos fundamentais, mas também reinseri-las em um tempo presente, atualizá-las – encenar uma nacionalidade. Desse modo, as nações modernas podem ser entendidas como mercados consumidores de narrativas, com crescente demanda e oferta de produtos. Constata-se, inclusive, que Anderson (2008) considera que as Comunidades Imaginadas são oriundas de uma combinação explosiva entre um sistema econômico capitalista nascente, uma exploração mercadológica da tecnologia de imprensa e um crescimento da demanda por narrativas em línguas vernáculas, locais.

Compreendemos que até mesmo na contemporaneidade, produção e consumo de narrativas nacionais não cessam de ser produzidas, provocando efeitos em todas as mídias, em seus mais variados gêneros e formatos: reportagens

¹ Damos esse nome àquelas narrativas que retomam os mitos nacionais, atualizando-os em um presente performático.

televisivas ou impressas, documentários ou fotodocumentários, ficções cinematográficas ou literárias, galerias virtuais, livros-reportagens etc. Esse fenômeno pode ser explicado pela nossa necessidade de ainda sustentar as Nacionalidades como um valor político nos tempos de *Globalização* – talvez, o último valor macropolítico ainda existente. Contudo, é certo que elas deixam de ser elementos únicos na definição das identidades e passam a dialogar com outras identidades, dispersas na fluidez contemporânea.

O consumo das narrativas nacionais – como já foi dito – gera uma primeira diferenciação entre o Nacional e o Estrangeiro – o Interior e o Exterior. Dessa maneira, podemos transferir toda aquela dimensão simbólica dos objetos de consumo para a temática da nação moderna. Conforme analisa Baudrillard (2010, p.66),

[...] nunca se consome o objecto em si (no seu valor de uso) – os objectos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando no próprio grupo tomado como referência ideal quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior.

Assim, o consumo das narrativas também evidencia a criação de diferenças internas presentes já na gênese das nações modernas: ele distingue os produtores das narrativas nacionais, dos consumidores e dos não-consumidores-nem-produtores dessas narrativas. Se imaginarmos o pequeno número de alfabetizados no início da era do nacionalismo, torna-se evidente essa distinção e hierarquização entre os sujeitos e pensadores das comunidades imaginadas e aqueles que ficariam às margens dos centros de tomada de decisão sobre um destino comum. Essa diferenciação é econômica, política e social e expressa uma hierarquização que utiliza como critérios valorativos a raridade dos meios de consumo, saber e poder. Desse modo, se as nações são imaginadas, aqueles autorizados à imaginá-las possuem, obviamente, maior grau hierárquico do que aqueles que são somente levados à imaginar ou aqueles deixados à margem dessa imaginação.

Na próxima fase dessa etapa, intentamos investigar justamente as diferenças internas da nação no evento da formação de um pensamento social brasileiro, no início e meados do século XX. A análise de *Os Sertões* torna-se chave, porque essa obra é apontada como aquela que funda esse pensamento nacional, diferenciado em relação às ideias europeias de sua época. Ela aponta para a necessidade de se

pensar uma identidade nacional brasileira a partir da integração e da eliminação das diferenças internas entre sertão e litoral – pensamento que será retomado em diversos textos posteriores.

Buscamos ainda analisar como essas diferenças internas da nação são intrínsecas ao próprio processo de produção e consumo das narrativas nacionais. Assim, intentamos discutir esses aspectos a partir das fotografias captadas em Canudos pelo fotógrafo da quarta expedição, Flávio de Barros. As fotos ontologicamente são diferenciadoras e hierarquizantes. Tencionamos analisar como essa diferenciação essencial é atravessada e ultrapassada pelas diferenciações históricas, sociais, econômicas e políticas.

4.1.1 Nação, Sertões e o Caso das Diferenças

O despontar do Movimento de Canudos nos primeiros anos da República foi motivo de grande alvoroço nos centros políticos nacionais. Os rumores de um levante monarquista encravado no mais adusto e desconhecido interior baiano causou verdadeira histeria nas ruas da Capital Federal, manifestada na quase unissonância com que os jornais republicanos clamaram pelo massacre que eliminaria nossa *Vendeia*, depuraria nossa pretensa civilização brasileira. “A República estava em perigo; era preciso salvar a República. Era este o grito dominante sobre o abalo geral...” (CUNHA, 1991, p.245).

Esse clima histórico instalado no coração republicano é compreensível: mais do que significar uma ameaça monarquista ao novo regime, o Arraial de Canudos apresentava ao ‘Brasil litorâneo’ um ‘Outro Brasil’ completamente apartado das lógicas motrizes da pátria. A cidadela conselheirista provocou desgaste, uma verdadeira revolução no seio de uma suposta integridade nacional, ao demarcar as gritantes diferenças desta suposta e enganosa unidade. O projeto conselheirista acabou mesmo introduzindo um processo de alteridade no projeto da identidade nacional. E mais: acabou por evidenciar diferenças numa suposta unidade; opacidades e esquecimentos no mapeamento de nosso vasto território; criou outro obstáculo para os projetistas de uma república moderna.

O conseqüente – e mesmo previsível – massacre dos sertanejos canudenses representaria para grande parte dos brasileiros – cidadãos e litorâneos – uma purificação sanguínea da pátria. Ela estaria pretensamente livre dos resíduos

humanos dos tempos remotos: seres imóveis, supersticiosos e miscigenados, não condizentes com o projeto moderno que a República intentava instaurar – ainda que hipoteticamente.

Porque – consideremos o fato sob o seu aspecto real – o que se está destruindo neste momento não é o arraial sinistro de Canudos é a nossa apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, mal esboçada na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido, são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos jagunços... (CUNHA, 2003, p.30-31).

Essa fatalidade da guerra – um discurso que se buscou por diferentes meios tornar naturalizado – não conseguiu apaziguar a culpa pelos horrores daquela ‘insânia civilizada’. Os relatos dos brutais assassinatos de crianças, adultos e idosos; das condições de vida miseráveis dos povos do sertão; do ambiente ermo, adusto e implacável; o reconhecimento a posteriori das desiguais condições tecnológicas e bélicas entre os lados combatentes; inclusive o caso de um misterioso desaparecimento dos quase 300 prisioneiros que se renderam nos últimos dias da batalha e que provocou as suspeitas de que foram brutalmente assassinados; enfim, acabaram causando incômodos desdobramentos na Capital Federal. “Se antes a grita clamando pelo extermínio emanava de todos, mudou de figura depois que a guerra acabou. Assistiu-se a um *mea culpa* generalizado, que acometeu muita gente e encontraria sua forma mais altamente elaborada em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha [...]” (GALVÃO, 2002, p.96).

Dados os fatos e as evidências acima destacados, considera-se não ser um mero acaso ter sido publicada a obra *Os Sertões*, em 1902, cinco anos após o término do combate no interior baiano, com grande repercussão em todo o território nacional. Sua primeira edição esgotou-se rapidamente, o que indica algumas reminiscências daquele abatimento consequente ao fim da guerra. Nessa obra, Euclides da Cunha intentava vingar os sertanejos, brutalmente assassinados, denunciando o crime fundador de nossa nacionalidade. Nesse sentido, seu fechamento é genial: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades” (CUNHA, 1991, p.409). Esse parágrafo isolado, e reverberante, exprime uma profunda incompreensão diante dos fatos ocorridos; também evidencia uma lacuna nas diretrizes políticas da modernidade,

despreparadas para lidar com as diferenças internas das nações. Assim, o romance euclidiano está carregado de dimensões ainda mais profundas do que apenas uma expressão da culpa generalizada.

Essa profundidade consiste na inversão dos diagnósticos de uma diferença racial e social intransponível entre o sertão e o litoral, apontada como principal causa do conflito em *Canudos*.

Euclides da Cunha inverte a direção do raciocínio programático de seus colegas. Dispensa a noção de que a uniformidade racial de um povo é condição primeira para sua evolução social. E, em seu lugar, propõe que o processo civilizatório se responsabiliza pela otimização da composição racial. Ao menos no Brasil, ter-se-ia que montar uma equação-receita para o progresso que suprimisse intelectualmente o empecilho da miscigenação. Seria ela: a homogeneidade étnica não é condição para a sintonia dos tempos. (SOUZA, 1997, p.96).

Dessa maneira, o engenheiro-romancista funda um pensamento tipicamente nacional, diferenciado das ideias europeias, que muito influenciavam as diretrizes políticas republicanas, naquele momento. O autor pensa o sertão e o litoral como oposição de tempos que constituiria um jogo de espelhos invertidos e uma consequente formação de dicotomias: atávico/progressista, religioso/cientificista, supersticioso/racional, bárbaro/civilizado, etc. Entretanto, esse jogo de avessos não significa uma total e permanente negativação do sertão, nem uma positivação cega dos centros condutores da pretensa civilização brasileira – e esse é outro ponto central de *Os Sertões*.

Retomando o histórico da formação dos povos sertanejos, Euclides da Cunha (1991) concede protagonismo aos Bandeirantes que promoveram um primeiro movimento de interiorização por nosso território. Ao moverem-se rumo ao ignoto, esses indivíduos – acompanhados de suas comitivas – afastaram-se de suas vidas europeias e integraram-se aos territórios e aos gentios da colônia – motivados basicamente por questões de sobrevivência. Essa primeira antropofagia cultural criaria um tipo antropológico genuinamente nacional, diferenciado dos colonos que arranhavam as areias do litoral².

Segundo Euclides, isso pode ser constatado na dificuldade desses exploradores em se readequarem à vida litorânea da colônia, fato que os fez optar por se estabelecer às margens do Rio São Francisco e promover ali uma intensa

² Relembrando o texto de Abreu (1988).

miscigenação. Os sertões confinaram e conservaram esse brasileiro primevo – o que constitui uma característica positiva –, enquanto aos litorâneos faltava esse ímpeto nacional, devido aos fortes laços que estes mantinham com as metrópoles europeias.

Segundo Souza, para Euclides da Cunha, uma identidade nacional nasceria do encontro entre espaços, sociedades e tempos litorâneos e sertanejos. “As soluções para o equilíbrio aplicar-se-iam na reformulação das negatividades detectadas em ambas as partes e no desenvolvimento e extensão das positivities existentes nas sociedades até então partidas” (SOUZA, 1997, p.94). O autor propõe que reencenemos as peregrinações bandeirantes como forma de fundar uma brasilidade, por meio da alteridade.

A Guerra de Canudos adquire, assim, uma dimensão simbólica que ultrapassa o *status* de um mero conflito: ela se transforma em uma etapa para o desenvolvimento da identidade nacional, uma oportunidade para essa interiorização nacionalizante.

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários. (CUNHA, 1991, p.350).

Euclides da Cunha elege o evento das Bandeiras, reencenado em Canudos, como Mito Fundador da Nação, enquanto introduz uma performance que deverá ser revivida para que se alcance uma identidade nacional brasileira elevada. Vemos claramente estabelecer-se aquela dupla temporalidade nacional proposta por Bhabha (2001): uma temporalidade pedagógica que aponta para um passado imemorial, mítico; e uma temporalidade performativa que reintroduz os mitos em um tempo presente. Partindo do estudo de Souza (1997), notamos como essa pedagogia e essa performance foram seguidamente retomadas pelos vários escritores sociais brasileiros, no início e até meados do século XX.

O escritor-sociógrafo pensa sua obra como revelação do Brasil ignoto, ainda não conhecido pelos patriotas, seus leitores. Afirmando que apenas a visualização do todo sócio-geográfico conduz à compreensão da realidade nacional em sua inteira apresentação, a escrita-cartografia propõe-se a

traçar coordenadas para se encontrar o Brasil, explicando aos próprios leitores o que é, onde fica, como é seu próprio país. A viagem pelo espaço interior, realizada concretamente pelo escritor ou apenas conduzida na narrativa, transcorre como mostruário do lado oculto da pátria. (*Ibidem*, p.37).

É possível observar essa recorrente retomada dos mitos nacionais, ocorrida com a literatura social brasileira, ainda na contemporaneidade. Ainda hoje, assistimos estarecidos ao crescente número de narrativas que buscam redescobrir aqueles trechos do Brasil inabitado e ignoto. Ainda revivemos esse mito fundador de nossa consciência nacional e disponibilizamos continuamente tais encontros em novas narrativas que são, sobretudo, objetos para o consumo individual daqueles que procuram identificar-se como parte da nação brasileira.

Nesse caso, temos um consumo motivado pela busca da diferença: a busca pelo 'Outro Brasil', os sertões desconhecidos, transformados em narrativas. Esse consumo evidencia a permanência de um fluxo unidirecional que vai do conhecido em direção ao desconhecido, do litoral e das cidades rumo aos sertões, revelando e incorporando ao imaginário da nação, espaços e populações perdidas e abandonadas. Porém, essa mesma busca pela alteridade que deseja integrar esse 'Outro' à nação, diminuir as diferenças internas da nossa *Comunidade Imaginada*, propõe, pelo avesso, a manutenção da hierarquização social entre aqueles que se movem – de maneira concreta ou imaginária – pelo território, livres de quaisquer restrições, e aqueles que vivem presos à esses lugares ignorados, transportados unicamente em forma de imagens ou personagens, que esperam por seus salvadores. Essa diferença mostra uma espécie de autorização – um saber e um poder – para imaginar a nação como um 'dom', partilhado por aqueles que podem peregrinar pelo território nacional na companhia de seus pares.

O que seria a fotografia senão uma viagem? A fotografia é uma forma fácil, leve e, por que não dizer, rentável de transportar o mundo para dentro das casas e galerias. Mas a fotografia também pode se constituir numa forma de transportar os seus consumidores aos espaços distantes, desconexos, tão longe quanto outros planetas. Esse consumo carrega intrinsecamente uma diferenciação entre fotógrafo, espectador-consumidor e objetos-fotografados. Uma diferenciação que expressa uma hierarquização do poder.

Na próxima etapa, discutiremos, justamente, essa diferenciação na produção e consumo das narrativas fotográficas explorando as fotos captadas em Canudos

pelo fotógrafo Flávio de Barros, no contexto da guerra. Procuraremos tensionar uma ontologia da fotografia e os contextos sociais em que ela está inserida, para assim, propormos uma nova abordagem acerca das diferenças fotográficas.

4.1.2 O Caso das Fotografias de Canudos

A Quarta Expedição enviada para combater os revoltosos em Canudos carregou consigo um novo tipo de combatente e uma nova arma, um novo dispositivo, proveniente do avanço da ciência e da sociedade industrial nos séculos XVIII e XIX: um fotógrafo e sua câmera. Flávio de Barros, contratado pelas forças armadas, foi enviado ao *front* de batalha para registrar aquela expedição 'heroica' que fulminaria os sertanejos encravados na cidade conselheirista. Suas 68 fotografias são as únicas que restam desse conflito e ilustram recorrentemente os textos que buscam pensar a nação partindo do episódio em Canudos.

A leitura dessas fotos nos suscita aquela diferenciação entre o *sertão* e o *litoral* – que é desenvolvida em *Os Sertões* – potencializada pela própria capacidade mecânica físico-química de aderência dos referentes fotográficos e de obliterar as escolhas do fotógrafo no ato de criação. “Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão” (SONTAG, 2004, p.17). Ao fotografar ‘aquilo que foi’ ou ‘as coisas do mundo’³, o fotógrafo tem o privilégio de omitir toda uma ideologia que guiará suas escolhas; uma posição ideológica que somente os olhos treinados e despidos de uma falsa ingenuidade conseguem apontar.

Desse modo, a Fotografia transforma-se em um moderno e inusitado dispositivo de poder. Ela possui o poder de simplesmente registrar, esquivando-se do dilema ético da criação. O fotógrafo seria aquele que observa os corpos e registra seus atos. Ele estaria investido do poder invisível que se manifestará apenas nas imagens dos referentes fotográficos, corpos mortos e movidos apenas dentro de uma lógica funcional.

Dir-se-ia que, aterrado, o Fotógrafo tem de lutar imenso para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já objeto, não luto. Pressinto que será necessário que me acordem de um modo ainda mais brusco deste sonho mau, porque eu ignoro que a sociedade faz com a minha fotografia, o que lê

³ Isso de acordo com um senso comum sobre a fotografia.

nela (de qualquer modo, há tantas leituras do mesmo rosto). Mas assim que me descubro no produto desta operação, aquilo que vejo que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa. Os outros – o Outro – desapropriam-me de mim próprio, fazem ferozmente de mim um objeto, têm-me à sua mercê, à sua disposição, arrumado num ficheiro, preparado para todos os truques subtis. (BARTHES, 2010, p.22-23)

Barthes será o primeiro a apontar as três posições dos sujeitos na fotografia: *Operador-Fotógrafo; Espectador-Consumidor; Espectro-Fotografado*. Insistimos que tais posições podem ser relacionadas às figuras dos Engenheiros, Turistas e Vagabundos do Mundo-Imagem, nascido com intensa produção de fragmentos fotográficos. Os primeiros são responsáveis por criar, registrar, fragmentar, reunir e ordenar esse novo mundo imagético; eles ordenam, sobretudo, um espaço imaginado. Os turistas são os espectadores, consumidores e viajantes do mundo imagem; possuem as senhas que os possibilitam transitar de maneira veloz por esses espaços transformados em fotografias; imaginam conforme as vontades dos fotógrafos. Os vagabundos são seres impelidos ao movimento, tal qual os espectros fotográficos que abandonam suas localidades sem a menor vontade e, às vezes, sem total conhecimento. Quanto mais violenta for a vivência do vagabundo, melhor é a vida do turista (BAUMAN, 1999) e mais útil será o trabalho do engenheiro de fortificações. E, assim, na própria ontologia da fotografia, está expressa toda uma diferenciação e hierarquização econômico-político-social que define, de certo modo, a modernidade⁴.

O consumo de fotografias – principalmente, as fotografias de horror, fotografias de lugares pobres, de homens miseráveis, iguais às fotografias dos sertões – justifica o próprio sistema de diferenças e hierarquização:

Vivemos desta maneira ao abrigo dos signos e na recusa do real. Segurança, miraculosa: ao contemplarmos as imagens do mundo, quem distinguirá esta breve irrupção da realidade do prazer profundo de dela não participar. A imagem, o signo, a mensagem, tudo o que <<consumimos>>, é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real. (BAUDRILLARD, 2011, p.26).

As Fotografias podem, assim, aprofundar e justificar as distâncias relativa aos locais desconhecido, aos indivíduos com outras lógicas e visões de mundo. Espaços e homens que possam estar dentro de nossa própria nação. Elas naturalizam essa diferenciação transformando-a em rotineira, cotidiana e imutável. Enquanto os

⁴ Continuamos a fazer inferências aos corpos dóceis de Foucault (2011).

fotógrafos, munidos de seus equipamentos traduzem o horror no visível, os consumidores podem assumir a condição de *voyeurs* em relação ao mundo, exercitando seus Egos, a partir do *Alter-Ego*, os espectros fotográficos.

No caso das fotografias de Canudos, podemos notar como essa diferenciação e hierarquização é intrínseca ao ato fotográfico: na primeira imagem (Tabela 2 – Imagem 2), vemos um autorretrato de Flávio de Barros. Nela, é o próprio fotógrafo quem promove sua morte – *um suicídio* simbólico. Notamos uma composição centralizada e equilibrada, um movimento congelado, uma pose ereta e analítica, um olhar que aponta para fora do espaço fotográfico, as vestes quase-militares; observamos um fotógrafo que exhibe toda confiança em sua missão e sua tarefa; temos o espectro desse homem mágico, um engenheiro de um novo mundo, homem que vai ao encontro do *Outro* – o desconhecido –, o traduz e o transporta para um ambiente conhecido, para a galeria cidadina ou para as praças da Capital Federal – onde as fotos foram projetadas publicamente, em 1898⁵.

Nesse caso, fica claro o poder do novo combatente: o fotógrafo – em referência ao texto de Virilio (1996) – é o engenheiro militar da fortificação imagética, uma nova cidadela, não mais concreta, mas formada do entrecruzamento de fotografias. Ele é aquele indivíduo que possui o poder de mortificar e neutralizar as ameaças, construindo as vias imagéticas do mundo-imagem, do sertão-imagem.

A segunda fotografia (Tabela 2 – Imagem 3) é talvez a mais conhecida entre todas as fotos da Guerra de Canudos. A fotografia do Conselheiro morto tem o peso de um *Outro*, não apenas fotográfico – um espectro – mas de um ‘*Outro Brasil*’. Vemos um homem de barba e cabelo longo, uma túnica, em sua pose mortuária e em uma composição que nos faz permanecer presos àquele rosto do inimigo público republicano⁶. Esse é um *outro* fotográfico – o espectro barthesiano – atravessado e ultrapassado por um ‘*Outro*’ histórico-econômico-político-social brasileiro – os vagabundos de Bauman (1998, p.117).

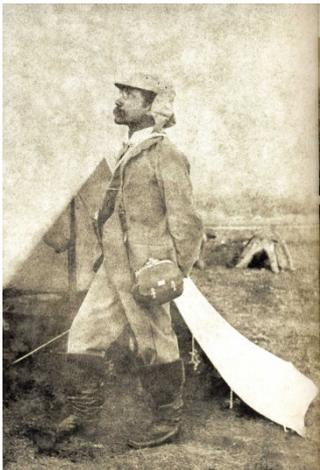
Se estão em movimento, é porque foram impelidos por trás – tendo sido, primeiramente desenraizados por uma força demasiadamente poderosa, e muitas vezes demasiadamente misteriosa, para que se lhe resista. Veem a sua situação como qualquer coisa que não a manifestação da liberdade. Liberdade, autonomia, independência – se elas de algum modo aparecem no seu vocabulário – invariavelmente vêm no tempo futuro. Para eles, estar livre significa não ter de viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser

⁵ Observar a análise dessa imagem fotográfica (Anexo A – Análise da Imagem 2).

⁶ Observar a análise da fotografia de Antonio Conselheiro (Anexo B – Análise da Imagem 3).

permitted to be inside. These are the vagabonds, the dark ones that reflect the shine of bright ones, the mutants of post-modern evolution, the unfit refuges of the brave new species. The vagabonds are the remains of the world that dedicated themselves to the services of tourists.

Tabela 2 – Flávio de Barros, Fotografias da Guerra de Canudos, 1987. In.: BRIZUELA, 2012.

<p>Imagem 2 – Autorretrato de Flávio de Barros (Canudos, 1897).</p>	<p>Imagem 3 – Antônio Conselheiro (Canudos, 1897).</p>
	

Essa imagem é uma manifestação visível do novo poder do fotógrafo: transportar e profanar um corpo morto, potencializar uma desaprovação pública, um ódio em relação ao enclausurados – aos revoltosos – incorporando à época moderna uma espécie de execução pública pré-moderna (BRIZUELA, 2012). Constata-se, portanto, um processo que dará origem à possibilidade de uma visibilidade massiva, mas esconde suas escolhas internas, anteriores e posteriores ao ato fotográfico.

Por último, colocamo-nos na posição dos consumidores de imagens fotográficas, tal como Barthes (2010), tomando nós mesmos como medidas de um todo. Guiados por tal mundo-imagem, envoltos naquela espécie de bolha osmótica, descrita por Bauman (1998), que nos permite viajar sem restrições, estamos submetidos às escolhas dos fotógrafos e aos nossos próprios códigos, saberes e ideologias. É certo que temos mais poder do que aqueles fotografados, pois nos apropriamos de suas imagens fazendo convergir sobre ela um conjunto de julgamentos e avaliações. Porém, tal sensação de conhecimento e posse também é irreal: conhecemos e possuímos apenas as superfícies das ‘coisas fotografadas’ –

embora isso baste para a manutenção do *status quo*. Conforme discute Sontag, o conhecimento verdadeiro parte da negação que é, na verdade, uma vontade de ligação mais profunda com os objetos.

A fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmera registra. Mas isso é o contrário de compreender, que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser. Toda possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não. Estritamente falando, nunca se compreende nada a partir de uma foto. [...] a compreensão se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá no tempo e deve ser explicado no tempo. Só o que narra pode levar-nos a compreender. (SONTAG, 2004, p.34)

Cabe-nos, assim, questionar: Se a fotografia apresenta o sistema de diferenciação em sua própria ontologia, estaria ela contribuindo para um exercício de comunicação ou aprofundando uma separação entre os fotógrafos e os consumidores, seres livres de restrições, e os fotografados, presos ao espaço fotográfico e à localidade? Poderia o consumo de fotografia gerar entre-lugares, compaixão, uma comunicação dialógica ou estaria ele aprofundando e exercitando os fluxos unidirecionais de pensamento? No caso sertão, continuamos reencenando aquele movimento de incorporação forçada do Outro nacional ou seríamos capazes de inverter o processo, redistribuindo o poder em nossa sociedade?

Essas perguntas permanecem sem respostas, e possivelmente variarão conforme as abordagens utilizadas, o que, talvez, nos permita postular um caminho intermediário: o consumo fotográfico é algo paradoxal; a fotografia ao mesmo tempo em que aproxima também distancia; comove e amortiza; gera vontade e descrença etc. Os rumos do processo de expectativa das fotografias tornam-se, assim, obtusos, variados e até imprevisíveis. Por isso, são necessárias novas abordagens que retornem ao assunto, discutindo as diferenciações e hierarquizações promovidas e projetadas pela Fotografia, entendendo-a em um determinado contexto histórico, atravessada e ultrapassada pelos vários processos que envolvem sua produção e consumo.

4.1.3 Cruzamento de Veredas (VI)

Nessa etapa, intentamos abordar as diferenciações intrínsecas ao consumo de narrativas nacionais, especificamente, das fotografias. Assim, realizamos um

percurso que pretendeu tensionar as variáveis envolvidas nesse estudo – consumo, diferença, nação, sertão e fotografia – num trajeto que variou de uma generalidade, até um caso específico: as fotografias de Flávio de Barros no *front* da Guerra de Canudos.

Na primeira fase, buscamos provocar um tensionamento introdutório entre as temáticas consumo e nação. Descobrimos como consumo e nação se entrecruzam, principalmente no consumo das narrativas nacionais, pois se as nacionalidades são imaginadas por meio da união entorno de romances e jornais – ou outras narrativas, em outros suportes e mídias – consumir esses objetos textuais é ao mesmo tempo afirmar um *Mito Fundamental* e reinseri-lo em um presente performático. A nação se torna assim similar a um mercado consumidor de narrativas localizadas.

Passamos, então, a pensar a nação brasileira, desenvolvendo o caso do nascimento do pensamento social no início e meados do século XX. *Os Sertões* torna-se a obra fundadora desse pensamento diferenciado em relação aos ideais europeus e também criadora de uma pedagogia e uma performance nacionais, que continuam ativas ainda na contemporaneidade. O romance propõe que a nação brasileira será construída na própria redescoberta e reconhecimento do território nacional.

O episódio em Canudos é, portanto, o início dessa retomada iniciada pelos Bandeirantes no período colonial. As narrativas nacionais são formas de agilizar esse fluxo, criar peregrinações que visam compreender, imaginar e projetar nosso vasto território. Porém, mesmo esse intuito de redução das diferenças – uma integração nacional – carrega e mantém um sistema de diferenciação e hierarquização entre os escritores, os consumidores e os objetos da narrativa; sistema que expressa uma diferença de distribuição entre saber, poder e meios de consumo.

Nessa etapa, analisamos essa diferenciação no caso das fotografias produzidas em Canudos no contexto da guerra. Discutimos como as posições de sujeito na fotografia estão também atravessadas por diferenças econômico-político-sociais, que se expressam no *grau de mobilidade* definidor do poder na modernidade. Assim, aqueles que traçam os caminhos para movimentação e aqueles que se movimentam possuem maior poder do que os que são impelidos a se movimentar, ou seja, há uma diferenciação entre fotógrafos, consumidores e

fotografados. Os primeiros são engenheiros do mundo-imagem, os segundos são os turistas, enquanto os terceiros são os vagabundos.

Nos últimos parágrafos, propomos um rumo para se pensar a fotografia como um objeto paradoxal: ela distancia e aproxima; dá a ver e omite; é transparente e opaca etc., fato que nos impossibilita tirar conclusões antecipadas acerca da produção e consumo das imagens fotográficas. Precisamos, portanto, de abordagens que estudem os processos sociais que atravessam, ultrapassam e circundam a produção e o consumo das fotografias. No caso sertão, precisamos entendê-las no entrecruzamento de uma ontologia fotográfica, os usos sociais gerais e o pensamento social brasileiro, para assim, captarmos suas peculiaridades no ato de pensar a brasilidade.

Na próxima etapa desse trabalho, buscamos apresentar uma proposta de análise das obras de Maureen Bisilliat, fotógrafa que parte das obras literárias e propõem releituras para o sertão, criando um sertão imagético diferente do sertão literário. Ou seja, a fotógrafa propõe a passagem do pensamento do sertão da literatura para a fotografia.

4.2 JOGOS DE AVESSOS: EXPLORAÇÕES DO LIVRO-FOTOGRAFICO “SERTÕES: LUZ & TREVAS” DE MAUREEN BISILLIAT

O sertão é temática recorrente no pensamento social brasileiro e se tornou categoria fundamental para aqueles intelectuais que empreendem ou empreenderam buscas por uma identidade nacional, uma brasilidade. Ora como uma alegoria para o entendimento do próprio Brasil, ora como um lugar fechado que cria, isola e conserva uma população com características muito próprias, o sertão transborda as fronteiras enclausurantes da ciência e atravessa os diversos campos de enunciação, atingindo as produções artísticas – a música, a pintura, a literatura, a fotografia, entre outras. E, assim, ele se estabelece concomitantemente no pensamento social brasileiro e no imaginário coletivo, como espaço fora da nação ou lugar de libertação dos excluídos do progresso: uma república popular.

Essa busca pela brasilidade, que atravessa a categoria Sertão, pode ser facilmente vista na fotografia brasileira no século XX. Maureen Bisilliat é, com certeza, uma expoente entre esses fotógrafos e, talvez, aquela que mais esteja coadunada com o desenvolvimento da própria ideia de nação na contemporaneidade. Suas fotografias expressam tanto uma vontade de formação da identidade nacional, um ideário coletivo, quanto uma vontade individual de fincar raízes, fixar uma identidade, criar um lugar. Elas surgem, portanto, da união entre uma pedagogia e uma performance: as duas temporalidades em que se articula a nação moderna (BHABHA, 2004).

Nessa etapa, intentamos explorar, a partir do livro-fotográfico *Sertões: Luz e Trevas* (1982), as formas e sentidos do sertão fotografado por Maureen Bisilliat. Para isso, escolhemos algumas fotografias para serem analisadas, guiados pela análise semiológica. A escolha dessa obra se deve por entendermos que ela participa de uma circularidade porque retorna à narrativa que insere o sertão no pensamento nacional, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Assim, dividimos nossa proposta em três etapas: na primeira, ambicionamos desdobrar o encontro entre o sertão e a fotógrafa, discutindo alguns pontos da literatura sobre nação e fotografia; na segunda etapa, procederemos a uma análise geral do livro-fotográfico *Sertões: Luz & Trevas*, introduzindo a obra ao nosso leitor e discutindo essa ideia de livro-fotográfico como uma forma de justaposição de

imagens e textos, capaz de gerar outras leituras e possibilidades criativas; por último, buscamos apresentar o resultado de nossa análise da fotografia que abre a obra e que parece reunir os significados e sentidos do sertão fotografado e construído por Maureen Bisilliat.

4.2.1 Encontros entre Sertão e Maureen

Nessa primeira etapa, julgamos ser necessário esclarecer e esboçar algumas relações entre o sertão e as fotografias de Maureen Bisilliat, problemática que perpassa a compreensão da nação moderna, como nascida da união da pedagogia e das performances narrativas nacionais. Nesse sentido, temos como intento compreender como uma categoria fortemente literária influencia uma performance fotográfica engajada na construção de identidades, ao mesmo tempo, coletiva e individual.

Segundo Souza (1997), o sertão adquire posição central no pensamento social brasileiro justamente no momento em que ocorre uma tentativa de ruptura com os padrões civilizatórios europeus e busca-se formar uma identidade e um povo nacional. Analisando várias narrativas sociográficas⁷, a autora enxerga características e preocupações recorrentes nesse *corpus textual*:

O referente-guia desses trabalhos é a construção do chão que recebe o povo brasileiro, a reflexão caracterizante do quinhão de terras reconhecido como Brasil. Em todos eles, no entanto, a heterogeneidade desse território é constatação unânime ente os autores. A cartografia brasileira construída nesses trabalhos desenha regiões distintas que compõem a realidade nacional. Assim sendo, decorre da percepção da descontinuidade no espaço a convicção de que a própria nação se apresenta em desequilíbrio (*Ibidem*, p.36).

O Brasil desconhece o Brasil, torna-se o canto repetido pelos pensadores da nação, que passam a utilizar a separação mais gritante entre a vida citadina, requintada e cosmopolita das cidades litorâneas e os ermos, rústicos e selvagens do interior brasileiro, para exemplificar essa desconexão territorial e populacional. O

⁷ Souza utilizou esse nome para categorizar os estudos descritivos e projetivos de vários pensadores brasileiros de início e meados do século XX, ou seja, narrativas que trabalham com a descrição do espaço e da população dos diversos territórios desconexos, mas também traçam julgamentos e propostas para maior integração nacional. Entre elas se encontram: *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Populações meridionais do Brasil: história, organização e psicologia*, de Oliveira Viana; entre outras.

Brasil desconhece o Brasil é também o canto que entoia um projeto para nação: os sociógrafos buscam eliminar as fronteiras geográficas e temporais entre a *hinterlândia* e litoral pelas vias narrativas, apresentando um Brasil isolado, desconhecido e afastado dos cidadãos citadinos alfabetizados. Uma nação integrada e uma identidade nacional positiva deveriam nascer desse encontro que, ao proporcionar um choque de diferenças culturais, fosse capaz de diminuir ou eliminar as próprias diferenças, criando um *brasileiro de terceira existência*, um tipo humano elevado que neutralizasse as negatividades, assumindo apenas características positivas.

Souza (1997) apontará *Os Sertões* – obra escrita por Euclides da Cunha e publicada em 1902 – como texto base para esses pensadores da brasilidade. No romance, o autor inaugura um pensamento genuinamente brasileiro, amparado em uma lógica distinta dos padrões civilizacionais europeus que enxergavam a miscigenação como verdadeiro obstáculo para o desenvolvimento nacional. Superando esse argumento étnico, o autor propõe que uma brasilidade integrada nasceria da equalização dos tempos das populações dispersas pelo território: era dever do litoral citadino e civilizado dominar meio sertanejo adusto, gerar avanço e estabelecer uma linha de progresso.

Se as nações são criadas e vividas enquanto supostos compartilhamentos de narrativas e peregrinações (ANDERSON, 2008), é fácil observar o modo como os textos sociográficos utilizam esses movimentos narrativos imaginários na criação de um pensamento e identidade nacional. Para isso, eles elegem como marco fundador da nação os movimentos das bandeiras, responsáveis pelos primórdios de uma brasilidade. Afeiçoados e estabelecidos no interior bruto e selvagem, os *heróis* bandeirantes tornaram-se símbolo de uma brasilidade perdida e desconhecida para os colonos e habitantes citadinos – muito ligados aos ideais metropolitanos e europeus⁸. Os sociógrafos querem precisamente encontrar, no século XX, essa condição nacional perdida e conservada nos rincões brasileiros, para criar uma ideia de um organismo social homogêneo que se desloca através da história.

Nessa prática recorrente da sociografia, podemos observar aquela dupla temporalidade da nação proposta por Bhabha (2001): uma pedagogia que rememora narrativas sedimentadas em uma tradição literária, os mitos originários; e uma

⁸ Conforme ironiza Frei Vicente de Salvador, no início da colonização, os portugueses pareciam os caranguejos que arranhavam as areias das costas brasileiras, temendo os perigos interiores (*apud*. ABREU, 1988).

performance que encerra, introduz, negocia, atualiza, revive e reencena esses mitos fundacionais em um presente, criando narrativas que retornam no mesmo ou na diferença. Dessa maneira, vemos uma condição nacional que nasce das práticas de criação e consumo de textos – escritos, visuais etc. – que mostram, descrevem e projetam os sertões brasileiros; narrativas que funcionam de forma suplementar porque não eliminam as anteriores, mas atualizam-nas, apresentando, talvez, novos sentidos inseridos em um tempo presente.

Essa pedagogia e performance nacional ganha penetração também nas práticas políticas e na imprensa brasileiras, principalmente, em meados do século XX. Souza (1997) discute a presença do ideário sociográfico nos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, que estimulam a internalização do Brasil com projetos de colonização agrícola, fundação de cidades, construção de estradas, culminando na mudança da capital do litoral para o planalto central; na outra ponta desse processo, vemos a fundação da Revista *Realidade*, que estimulava repórteres e fotógrafos a percorrerem e produzirem reportagens no extenso território brasileiro – mesmo nos difíceis tempos de ditadura militar.

Maureen Bisilliat – a *Irlandesa Cigana*, como foi apelidada por Guimarães Rosa – surge como fotógrafa justamente nesse período de meio de século⁹. Seu primeiro contato com a temática do sertão brasileiro foi a partir da leitura:

Comecei a conhecer os sertões pelas suas veredas. Tudo começou em 1963, quando ganhei de um amigo um exemplar de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – não sem a observação de que talvez não conseguisse compreender a linguagem especialíssima do autor. Não só compreendi como mergulhei nas águas daquele mar de palavras – o sertão viraria mar? –, inspirada e instigada a investigar a relação direta de Rosa com os Gerais de Minas Gerais. (BISILLIAT, 2009, p.260).

O livro-fotográfico *A João Guimarães Rosa* foi publicado em 1969 e ganha força, principalmente, pelo método de trabalho da fotógrafa que cria uma parceria confessa e manifesta com o romancista – falecido dois anos antes da publicação. Maureen Bisilliat estabelece-se, então, como artista entre duas linguagens: a fotografia e a literatura. Em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1996, a fotógrafa discute essa relação: “mais do que a imagem, para mim a leitura é fundamental. Por exemplo, o livro que estou fazendo agora nasceu há 30 anos. É o

⁹ Para maiores informações biográficas consultar livro de Bisilliat (2009).

livro sobre as obras de Jorge Amado, no qual o texto compilado tem tanto peso quanto as fotos” (*apud. Ibidem*, p.253).

Dessa maneira, por esse relato, parece-nos plausível analisar as obras de Maureen Bisilliat também a partir da dupla articulação temporal das nações modernas: elas retornam a literatura ou a outras formas de enunciação sedimentadas em uma cultura nacional – a temporalidade pedagógica; ao mesmo tempo em que criam diálogos, buscam ilustrar ou profanar essas narrativas, apresentando-nos formas negociadas, próximas ou distantes das formas literárias, marcando traços singulares – a temporalidade performática.

Mais do que uma fotógrafa de olhar engajado na construção de uma identidade nacional¹⁰, Maureen Bisilliat faz da fotografia uma maneira individual de pertencer a uma nação, de fincar raízes, conforme revelado na mesma entrevista – já citada – concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*:

O meu passado foi um labirinto de raízes. Um certo caos. Meus pais eram de países diferentes, eu nasci em outro, viajávamos muito. Então a primeira viagem proposital foi depois de ter lido o livro *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em que fui em busca das raízes dos sertões, as raízes de Rosa, mas sempre procurando adequá-las às minhas raízes (*apud. Ibidem*, p.253).

Parece-nos, pelos motivos citados, que era inevitável o encontro entre Bisilliat e essa categoria tão tipicamente brasileira, o sertão. Nesse trajeto, à procura de uma identidade coletiva e individual, parece-nos ainda mais inevitável o retorno da fotógrafa à obra literária que, conforme discutido, insere o sertão no pensamento social brasileiro: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Na próxima etapa, analisamos, de maneira geral, *Sertões: Luz & Trevas*, livro-fotográfico que traça um diálogo com o romance euclidiano, apresentando-o aos nossos leitores; também intentamos discutir as problemáticas que envolvem as possibilidades criativas desses meios, as fotografias sequenciadas e a relação entre imagens e textos no ato de leitura dessas obras.

4.2.2 Sertões: Luz & Trevas

¹⁰ Mauad (2008), pensando as fotografias engajadas, discute as possibilidades de formação de comunidades imaginadas a partir de um *corpus* fotográfico. Assim, olhar engajado do fotógrafo é uma forma filiação a um projeto compartilhado por uma comunidade de sentido.

O livro é o suporte mais recorrente na publicação dos trabalhos fotográficos de Maureen Bisilliat. A fotógrafa possui mais de quatorze obras produzidas e publicadas, fora participações na edição de diversos catálogos de exposições e em outros livros coletivos. Provavelmente, o livro-fotográfico é o meio que mais se adequa às inquietações da autora porque que possibilita uma mistura ordenada e minuciosa das imagens e das letras que compõem seus trabalhos. Em nosso caso, *Sertões: Luz & Trevas* (1982) é composto de 97 fotografias da autora e outras muitas páginas textuais – textos próprios e excertos da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Nesse ponto, podemos prever no livro-fotográfico certas proximidades com os álbuns do final do século XIX e início do século XX. Segundo Rouillé (2009, p.105),

[...] antes do impulso da imprensa ilustrada, foi principalmente o álbum que serviu para reunir em “unidades ulteriores” as provas-fragmentos da fotografia-documento. Uma nova ordem simbólica surgiu e tomou forma então, quando o advento da sociedade industrial transforma o mundo, inunda-o com miríades de mercadorias, abrindo-o e movimentando-o, rompendo com seus antigos equilíbrios; quando o valor de troca, o dinheiro, submerge todos os outros valores; quando os modos de pensamento, de ação, de vida, de saber, ou de ver ficam completamente desordenados. Ao acumular, ao fragmentar, a fotografia-documento participa do caos; ao agrupar, o álbum gera coerência, lógica, unidade.

Aqui, alguns esclarecimentos são importantes. Rouillé (2009) explica que a fotografia-documento apoia-se em um regime de verdade inadequado ao nosso tempo, ou seja, o verdadeiro fotográfico sintoniza-se apenas com as condições de uma sociedade industrial e científica, que crê no pleno poder da fotografia para capturar o real por meio das reações químicas recém-descobertas. Mas com as alterações nos regimes de verdade no século XX, estabelece-se uma fotografia-expressão. Esta não nega os aspectos indiciários da fotografia, mas vacila entre mostrar *as coisas do mundo* e apresentar os fotógrafos e os eventos. Assim, a fotografia-expressão é uma forma tensionada entre uma realização e uma atualização – ou seja, uma materialização de universo virtual de incorporais, a partir de um real existente.

Os livros-fotográficos são formas de atualizar as próprias fotos, que já nascem como atualizações, ou seja, eles agregam novos incorporais e sentidos às obras fotográficas ricas em possibilidades – *são expressões de expressões*. Em nosso caso, temos fotografias realizadas e atualizadas de forma instantânea e

despropositada nas regiões de Juazeiro do Norte (BA), Bom Jesus da Lapa (BA) e Canindé (CE), nos anos de 1967 a 1972. Posteriormente, essas fotos ligaram a fotógrafa “às palavras de Euclides, quando, subitamente, diante das folhas de contato, o passado se introduziu no presente dos romeiros e vaqueiros reais” (BISILLIAT, 2009, p. 260). Dessa maneira, abriu-se um caminho extenso e demorado no trabalho de montagem do livro, publicado dez anos depois.

Mais do que mera ilustradora¹¹, Maureen Bisilliat trabalha sobre os textos e as sequências de imagens: as páginas escritas foram compostas de parágrafos de *Os Sertões*, posteriormente, versificados como em um poema épico; as fotos originais foram ulteriormente fotografadas com diversos filtros, dentro da água ou sob a luz da noite, o que confere marcas, riscos e distorções propositais às imagens publicadas. E, assim, mesmo com a intenção de se unir ao sertão euclidiano – utilizando, às vezes, uma iconografia comum –, mesmo oitenta anos mais tarde, a fotógrafa consegue ultrapassar os limites da ilustração e criar uma obra que dialoga e apresenta diferenças em relação ao mito original d’*Os Sertões*.

Dessa maneira, vemos afirmações, diálogos e negociações entre esse sertão fotografado e o sertão romanceado, o que vai ao encontro da ideia da intertextualidade como uma prática poética que se situa entre o passado e o presente (SAMOYAUULT, 2008). Obviamente, não estamos propondo que formalmente e estruturalmente essas obras possuam as mesmas características; elas são construídas em linguagens diferentes e em contextos díspares. Estamos apenas propondo que os significados, as conotações e os léxicos envolvidos na leitura dessas duas obras apresentam proximidades e distanciamentos, mais ou menos claros, o que impossibilita transformar peremptoriamente as fotografias em meras ilustrações do romance anterior.

Algumas diferenças são evidentes: (1) enquanto Euclides da Cunha (1991) cria um sertão como um território adusto que determinará um homem e impulsionará uma luta entre irmãos, Bisilliat fotografa um sertão como uma vivência do sertanejo, mudando claramente o foco da narrativa; (2) outra diferença é a presença do homem negro, pois enquanto a fotógrafa não o esconde, Euclides da Cunha omite sua

¹¹ Segundo Rouillé (2009), a ilustração fotográfica é uma prática que privilegia um aspecto mediano e generalista das fotografias.

presença n'Os Sertões, não discutindo sua participação na sociedade sertaneja, nem mesmo na miscigenação étnica¹².

Explicitadas as relações entre as duas obras, devemos discutir três noções que nos permitem compreender melhor as possibilidades criativas e as leituras dos livros-fotográficos: a *sintaxe*, a *fixação* e a *etapa*¹³. Sintaxe na semiologia é a propriedade de elaborar textos a partir da sequencialidade de unidades significantes e funcionais.

Já falámos aqui de uma leitura discursiva de objectos-signos no interior de uma mesma fotografia; naturalmente, várias fotografias podem constituir-se em sequência (é o caso corrente das revistas ilustradas); o significante de conotação já não se encontra então no nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas no nível (supra-segmental, diriam os linguistas) do encadeamento (BARTHES, 2008, p. 20).

Se selecionarmos três fotos de diferentes momentos da obra de Bisilliat, devemos encontrar essa conotação formada pelo encadeamento das imagens, ainda que os fragmentos possuam conotações próprias. Em três imagens escolhidas (Tabela 3), temos na primeira (Imagem 4) uma subexposição e um aspecto cromático azulado o que pode significar frio, sombras, sonhos, suspense e trevas; vemos na segunda fotografia (Imagem 5) uma superexposição e uma coloração em *degradé* do prata ao dourado, o que pode significar um esclarecimento, uma aproximação, uma visibilidade; na última foto (Imagem 6), observamos um aspecto cromático alaranjado, acobreado, e uma volta às baixas luminosidades, às sombras, aos sonhos, às lembranças¹⁴.

¹² Ainda que o grupo de pesquisa coordenado pelo professor Dr. José Calazans, na UFBA, tenha apontado Canudos como, talvez, o último quilombo da história brasileira.

¹³ Noções elaboradas por Barthes (2008).

¹⁴ Optamos por não realizar a análise dessas imagens fotográficas nos anexos, porque entendemos que o único aspecto relevante nesse momento é a diferenciação das cores e a formação do *dégradé*.

Tabela 3 - Sequência fotográfica de Sertões: Luz e Trevas, de Maureen Bisilliat.

	<p>Imagem 4 – BISILLIAT, Maureen. Sertões: Luz & Trevas, 1982, p.23.</p>
	<p>Imagem 5 – BISILLIAT, Maureen. Sertões: Luz & Trevas, 1982, p.45.</p>
	<p>Imagem 6 – BISILLIAT, Maureen. Sertões: Luz & Trevas, 1982, p.55.</p>

Desse modo, a transição que ocorre entre as três imagens pode significar uma passagem do mundo desconhecido, sonhado e frio ao mundo caloroso, da lembrança, da família, da casa, do pertencimento etc.. No contexto de leitura da obra, esses significados de conotação são obtidos somente a partir do encadeamento dessas imagens e de suas leituras, por uma operação de oposição;

no contexto de criação do livro-fotográfico, a autora utiliza esse mesmo sequenciamento para tensionar o sertão, entre as luzes e as trevas.

Já as noções de *fixação* e *etapa* referem-se às funções dos textos que acompanham as fotografias. *Fixação* é uma restrição de sentidos, um controle dos léxicos e das leituras de uma fotografia a partir de um texto; a função de *etapa* ocorre quando “[...] a palavra (maior parte das vezes um fragmento de diálogo) e a imagem estão numa relação complementar; as palavras são então fragmentos de um sintagma mais geral, tal como as imagens, e a unidade da mensagem se faz em um nível superior [...]” (BARTHES, 2008, p.35).

Em *Sertões: Luz & Trevas*, somos influenciados pela linguagem verbal já no início de nossa leitura. Mesmo o título pode ser analisado a luz dessas duas noções desenvolvidas: a palavra “Sertões” nos orienta e fixa a leitura das imagens em torno de uma categoria e um *corpus* teórico, restringindo as possibilidades de leitura; “Luz & Trevas” também pode possuir essa função restritiva, mas também se porta como etapa na construção dos jogos de avessos, das inconstâncias do ambiente sertanejo. Desse modo, provavelmente, fixação e etapa não configuram funções opostas, mas complementares no ato de leitura e significação das imagens fotográficas. Porém, faz-se importante observar que, nesse caso, como nosso objeto é as fotografias dispostas no livro-fotográfico, o verbo é mero parasita da imagem¹⁵.

Aproximamo-nos da obra de Maureen Bisilliat. Na próxima etapa, passamos à análise da fotografia que compõe a quarta página do livro, a primeira página fotográfica, portando-se como uma espécie de epígrafe da obra. Esta imagem parece-nos aglomerar os sentidos atribuídos em nossa leitura e, por isso, foi escolhida para uma análise mais minuciosa. Queremos entender *o que é o sertão* na proposta de Bisilliat e quais são suas formas e sentidos.

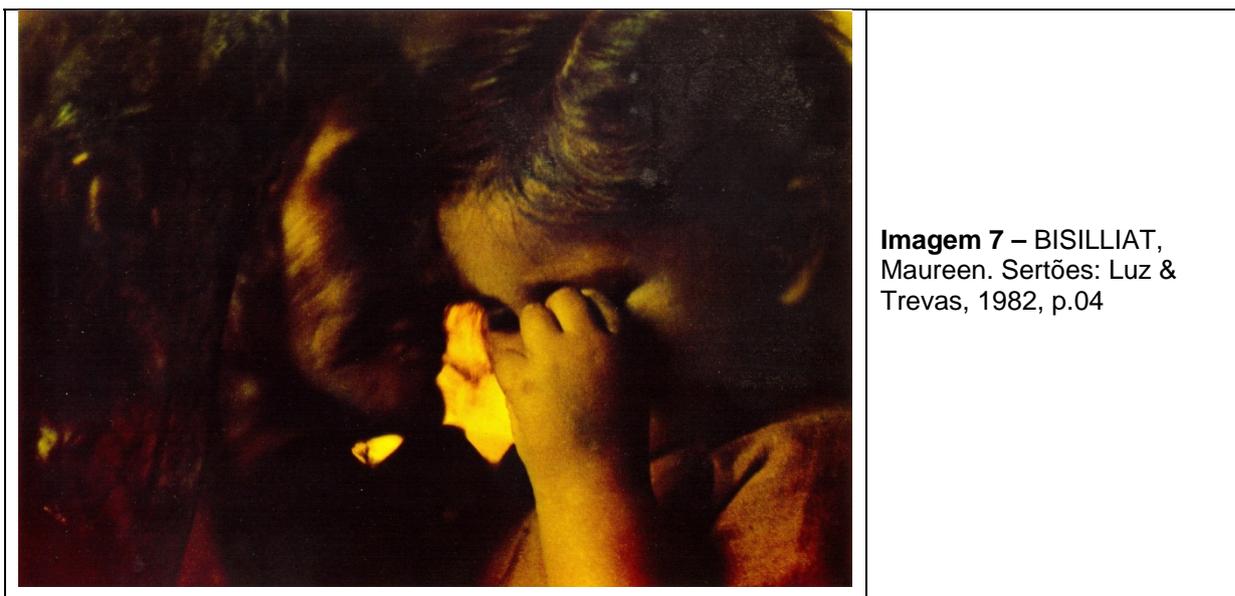
4.2.3 O Sertão de Maureen

Essa foto (Tabela 4 – Imagem 7) está localizada na quarta página do livro logo após a contracapa e se comporta como uma espécie de epígrafe, ou seja, ela introduz e ao mesmo tempo aglomera os sentidos da obra (SAMOYAUULT, 2008), indicando um caminho por que a autora seguirá. Dissemos que essa foto comporta-

¹⁵ E isso se faz verdade nos contextos de recepção da obra porque o consumo dos livros-fotográficos é impulsionado pelo consumo das fotografias; os textos, muitas vezes, sequer são lidos.

se como epígrafe, porque esta classificação é geralmente um recorte de outro texto indicando também uma filiação genética, o que nesse caso não se faz verdade – embora a fotografia tenha sido realizada em um contexto anterior e com propósitos diferentes do livro-fotográfico ulterior.

Tabela 4 – Primeira fotografia do livro Sertão: Luz & Trevas, de Maureen Bisilliat.



Na fotografia podemos enxergar signos plásticos e icônicos (JOLY, 1996)¹⁶. Os primeiros se referem às escolhas plásticas da fotógrafa: a proximidade do enquadramento; a composição que divide a fotografia em proporções iguais; um ângulo de tomada perpendicular em relação às personagens; o contraste entre uma zona de alta luminosidade à direita e uma zona de baixa luminosidade à esquerda da imagem; a utilização de um filtro amarelado; o baixo tempo de exposição que borra o lado esquerdo da imagem. Já os signos icônicos são aqueles que apresentam certa semelhança em relação às coisas visíveis: uma mulher magra, velha e marcada à esquerda, com um véu que parcialmente cobre sua cabeça, com movimento em direção à outra personagem; uma criança cabisbaixa e com a mão no rosto à direita.

Realizando a passagem dos signos denotativos para os significados de conotação, temos então: uma mulher velha, magra, marcada à esquerda, que representa uma vida estressada pelo sofrimento; uma senhora de luto, alguém que vê a morte de um ente querido, mas resiste à vida mesmo próxima da morte; uma

¹⁶ Observar a análise da imagem 7 (Anexo C).

criança à esquerda que ao conotar juventude, sofre pelo luto, pela perda, pela incompreensão da morte. Em um nível mais elevado ainda vemos uma contraposição entre a decadência, a resignação e a esperança que começa a ser açoitada logo nos primeiros anos de sua existência.

Esses jogos dos avessos são evidenciados pela contraposição entre claro/escuro, borrado/congelado, preto/amarelado, inexpressividade/expressividade, velhice/juventude, magreza/macies, etc. E, assim, essa foto exposta ao lado do título *Sertão: Luz & Trevas*, expressa a batalha pela vida nos ermos agrestes brasileiros. Uma batalha que começa ainda quando se é jovem e esperançoso, mas que pelas adversidades da vida torna o sertanejo um indivíduo resignado, em uma vida que sempre ruma para um caminho fúnebre, uma religiosidade mórbida.

4.2.4 Cruzamento de Veredas (VII)

Buscamos nessa etapa explorar a obra fotográfica de Maureen Bisilliat, especificamente a obra *Sertões: Luz & Trevas*. Em um primeiro momento, discutimos os encontros entre a categoria sertão e a fotógrafa, percebendo sua fotografia naquela dupla articulação temporal da nação moderna apontada por Bhabha (2001): uma pedagogia que aponta para um passado de narrativas sedimentadas; e uma performance que introduz o passado das narrativas no presente, revivendo e atualizando a nação. Também observamos como essa busca por uma identidade nacional se confunde pela busca de uma identidade individual da fotógrafa.

No segundo momento, analisamos de forma geral a obra escolhida, trabalhando com as noções de livro-fotográfico, intertextualidade, sintaxe, fixação e etapa. Vimos no livro-fotográfico uma maneira de atualizar as fotografias, que em si nascem do processo de atualização. Uma atualização que utiliza também a literatura, no caso o livro *Os Sertões*, para traçar novos sentidos que afirmam ou dialogam com as obras anteriores, criando relações intertextuais. Como formas significantes, esses livros-fotográfico utilizam a sintaxe, o encadeamento das imagens para criar conotações que se estabeleçam na sequência das imagens, o que serve como possibilidade criativa para os fotógrafos. Essas obras, além de relacionarem imagens, relacionam imagens e textos; estes podem fixar os sentidos das imagens ou participar na construção. Cabe ao analista explicitar essas funções.

Por último, analisamos semiologicamente uma imagem que parece aglomerar os jogos de avessos que compõe a obra e o mundo sertanejo construído pela autora. Esse mundo é criado a partir de signos visuais que se sintonizam com a oposição *Luz & Trevas* expressada no título, mas que também opõem a juventude à velhice, a esperança à fatalidade, a vida à morte, o desconhecido à lembrança, o longínquo ao familiar. Um sertão criado por meio de linguagens e do encontro entre fotógrafo, fotografados, romances etc.

Esse trabalho abre espaços para abordagens muito mais aprofundadas de agora em diante. Podemos então analisar as imagens separadamente procurando seus sentidos, mas também analisar os sentidos possíveis na leitura do livro-fotográfico. Também podemos procurar mais desvios em relação a outras narrativas sobre o sertão, evidenciando singularidades na obra fotográfica de Maureen Bisilliat.

Se o sertão é onde os pastos carecem de fechos (ROSA, 2006), nossas perquirições continuam abertas. Estamos em plenas veredas que provocam dúvidas e encontros, que criam labirintos de signos; estamos nesse lugar onde estar perdido é também estar no rumo certo. Assim, continuamos a investigar esses autores e fotógrafos que se debruçam sobre esta categoria tão árdua e importante para o pensamento e imaginário popular brasileiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: VEREDAS SEM FIM

Nosso objetivo principal nesse trabalho foi o de abrir veredas para um estudo que nos permitisse aproximar e observar os cruzamentos das variáveis temáticas sertão e nação na produção fotodocumental brasileira. Porém, desde o primeiro momento, entendemos que tal empreita não seria possível sem que recorrêssemos a um estudo da categoria antropológica sertão, abordada em diversas obras da literatura nacional. Por isso, nosso primeiro passo foi analisar os cruzamentos entre o sertão literário e a nação em certos momentos da história brasileira.

Vimos que o sertão já estava presente em nossa história mesmo muito antes da proclamação da independência. Na verdade, a palavra sertão foi utilizada pelo escritor português Pero Vaz de Caminha para designar um espaço que se estendia para além do litoral brasileiro. O termo é utilizado por duas vezes na carta em que o escritor lusitano anunciava a descoberta das novas terras além-mar para o rei de Portugal. Nessa gênese, observamos que a palavra sertão carregava dois sentidos: designava um ponto geográfico ao mesmo tempo em que significava um lugar que, nos devaneios da imaginação do viajante português, deveria ser salvo, conquistado e explorado.

Analisamos também o perdurar da imaginação de um Brasil só-natureza que serviu de base para a produção romântica literária no momento da criação de um primeiro projeto nacional brasileiro, em meados do século XIX. Como vimos, o sertão era um espaço genuinamente nacional sacrificado ao longo dos séculos. Os autores românticos lançaram narrativas, objetivando resgatar esse lugar como o “ponto um”, o “marco zero”, de nossa história. O sertão e sua carga simbólica transforma-se naquilo que nos diferenciava dos portugueses.

Porém, o lugar sertão era apenas imaginado e mítico. O Brasil vivido não se estendia para além de poucas léguas no interior de nosso território. Desse modo, observamos que existia uma divisão entre o litoral, espaço onde se desenvolvia a sociedade e a civilização brasileira, e o sertão, um lugar virgem existente apenas na imaginação do escritor romântico e dos leitores dos folhetins.

Dissemos que era natural que o Movimento de Canudos causasse verdadeira histeria nas ruas da capital federal, o Rio de Janeiro. Canudos era o sertão que não

era vazio: um sertão revoltoso, uma república popular. O previsível massacre dos conselheiristas e o posterior romance *Os Sertões* de Euclides da Cunha deixaria para a história nacional a chaga de uma república que se fundou no sangue de seus homiziados. O arraial de Canudos como capital dos sertões carregava os símbolos que eram utilizados para descrevê-los: uma cidadela desengonçada, mas resistente – a “troia de taipa”.

Com seu romance, Euclides da Cunha fundou um projeto para a brasilidade. Para o autor, o sertão era o *locus da brasilidade*, enquanto o litoral organizava-se conforme uma civilização de empréstimo. Desse modo, para criar uma nação integrada e uma civilização positiva era necessário o encontro entre os diferentes: os sertanejos e os litorâneos.

Os ensinamentos de Euclides dão origem a outros textos. Entre eles, analisamos a obra de Guimarães Rosa, escritor que dando voz ao jagunço Riobaldo lança contraposições às propostas do autor de *Os Sertões*. No romance *Grande Sertão: Veredas*, observamos uma inversão dos pontos de vista que nos alerta para necessidade das revisões históricas de modo a dar o poder de fala aos excluídos dos círculos de poder.

Essa análise do desenvolvimento do sertão literário nos possibilita enxergar a maneira como a nação brasileira foi sendo construída em torno das narrativas sobre a *hinterlândia*. Por isso, observamos a precisão da proposta das Comunidades Políticas Imaginadas de Benedict Anderson (2008). Compreendemos que as nações são formada em torno das narrativas e dos símbolos, que geram elos afetivos entre os indivíduos. Porém, também observamos que essa perspectiva acaba por transformar a nação em um campo de disputas discursivas.

As propostas de Homi Bhabha (2001) nos fizeram entender a processualidade da nação moderna. Assim, o sujeito que busca enunciar as narrativas de fundação do povo nacional desloca-se em um jogo de uma dupla temporalidade: a pedagógica e a performática. A introdução pedagógica dos mitos fundacionais no presente disjuntivo performático abre então um entre-lugar de negociação entre o presente e o passado. Desse modo, observamos a origem das narrativas suplementares, que buscam apontar as faltas nas narrativas fundacionais.

Nesse processo de suplementação narrativa, observamos o modo pelo qual a nação moderna se mantém até o presente. Ela está em contínua transformação simbólica e narrativa. Assim, mesmo o processo de *Globalização* não é capaz de

causar o ocaso das nações. Pelo contrário, observamos o surgimento de novas narrativas que partem de inúmeros referenciais, antes escondidos, adequando a vida nacional à existência contemporânea.

Lembramos que no último século observamos a transição de uma panorama da “Cultura de Massas” para a “Cultura das mídias”. Ao tirar o espectador da inércia da recepção dos produtos culturais (SANTAELLA, 2007), a “Cultura das Mídias” vem alterando a maneira pela qual imaginamos nossas comunidades, pois podemos observar agora ainda mais produtores culturais. Observamos portanto a emergência de novas vozes, novos símbolos e novos laços comunitários suplementares.

Essa modificação gradual também é realizada nos âmbitos das linguagens existentes. Por isso, analisamos a passagem do sertão literário ao sertão captado pelas objetivas fotográficas. Entendemos que a fotografia é uma linguagem com características singulares. Assim, as narrativas que nascem de suas possibilidades possuem sentidos que diferem das narrativas literárias, o que pode ser capaz gerar novas possibilidades para a imaginação nacional.

Observamos que as fotografias são objetos paradoxais, elas aproxima ao mesmo tempo em que distanciam, mobilizam ao mesmo tempo em que apaziguam, os indivíduos. Portanto, o consumo das fotos pode adquirir a forma de consumo alheio para a afirmação do próprio eu. Mas também pode servir à potencialização dos laços afetivos nacionais como vimos no caso das fotografias da guerra de Canudos, captadas por Flávio de Barros.

A fotografia também se torna assim um meio de expressão nacional. A obra fotográfica *Sertões: Luz & Trevas* de Maureen Bisilliat é exemplar nesse sentido. Possuída pelo espírito da narrativa euclideana, a fotógrafa de origem inglesa lança sua proposta de sertão: um espaço de contradições e diferenças. Mas, mais do que lançar um narrativa sobre o sertão, ela encena a brasilidade pensada por Euclides da Cunha. Assim, a fotografia se transforma em performance nacional.

Após toda essa análise e desenvolvimento do trabalho, uma sensação se faz mais forte: tudo isso que aqui propomos não aceita qualquer palavra cabal. Como nos diz o jagunço Riobaldo, o sertão é onde os pastos carecem de fechos, ele está em toda parte. O sertão não tem fim. Ele está sempre se transformando como algo que tem uma vida própria. Assim, não poderíamos encerrar esse trabalho sem focar questões que nascem da abertura de veredas, esboçada nesse trabalho.

Seria a fotografia do sertão uma proposta de vingança, tal qual a narrativa de Euclides da Cunha? Qual seria o modo mais adequado de realizar essa vingança? Qual a face mais apropriada para o sertão fotografado?

Essas perguntas nos movem para outras paragens, mas sem deixar as ideias aqui levantadas para traz. Podemos dizer que esse trabalho nasceu da entrega e do abandono, pois somente o abandono de nosso pensamento nessa forma que é a escrita possibilitou a sua existência. Mas não podemos dizer que esse trabalho irá nos abandonar algum dia. O sertão é tema muito viscoso, em tudo ele adere. Ele verte, reverte e sobrevive em nossos pensamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de História Colonial**. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

ALCÂNTARA, Araquém. **Sertão Sem Fim**. São Paulo: Editora Terrabrasil, 2009.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

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

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANJOS, Ciro dos. **A Amanuense Belmiro**. Belo Horizonte: Garnier, 2000.

ARINOS, Afonso. **Os Jagunços**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora Philobiblion/INL, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 5.ed. Campinas: Papirus, 2005.

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

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. et. al. **Introdução a análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

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

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. 2. Ed. Lisboa: Ed. 70, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

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

_____. **Sertões**: Luz e Trevas. São Paulo: coedição Editora Raízes e Rhodia, 1982.

BOLLE, Willi. **GrandeSertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Ed.34, 2004.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.

BRIZUELA, Natália. **Fotografia e Império**: Paisagens para um Brasil Moderno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Sales, 2011.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

CUNHA, Euclides da. **Canudos e outros temas**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18947. Acessado em: 04 de agosto de 2011, às 20h52.

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

DANTAS, Audálio; SANTANA, Tiago. **O chão de Graciliano**. Fortaleza: Tempo d'imagem, 2007.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. V.1. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

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

GALVÃO, Walnice. **O Império de Belo Monte**: vida e morte de Canudos. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2002.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUMBRECHT, Hans U. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Ed.34, 1998.

HARDMAN, Francisco Foot. **Morte e Progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Unesp. 1998.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

LLOSA, Mário Vargas. **A Guerra do Fim do Mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MANHÃES, Eduardo. Análise do Discurso. In.: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2010. p.305-315.

MARÁI, Sandor. **Veredicto em Canudos**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, V.10, n.16, p.33-50, jan.-jun., 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira do pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**. V.5, p. 195-215, 1998.

OLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 6.ed. São Paulo: Pontes, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. A estética das linguagens líquidas. In.: ARANTES, Priscila; SANTAELLA, Lúcia (orgs.). **Estética Tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008.

_____. Cultura das Mídias Revisitada. In.: **Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Porque as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Goiamérico F.C. Canudos: a República inventada. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia: GO, v.13, n. Jul, p.151-162, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Candice V. **A pátria geográfica**: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

STARLING, Heloísa M. M. Travessia: a narrativa da república em Grande Sertão: veredas. In.: BIGNOTTO, Newton (org.). **Pensar a República**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

STAROBINSKY, Jean. **As máscaras da civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é Longe Daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

VEIGA, José J. **A Casca da Serpente**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoria de la imagen**. Madri: Pirámide, 2009.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e Política**. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

ANEXO: TABELAS DE ANÁLISE DAS IMAGENS

ANEXO A – ANÁLISE DA IMAGEM 2 – AUTORRETRATO DE FLÁVIO DE BARROS (CANUDOS, 1897)

		
<p>Imagem 2 – Flávio de Barros, Fotografias da Guerra de Canudos, 1987. In.: BRIZUELA, 2012</p>		
<p>Descrição</p> <p>Na fotografia, vemos a figura de um homem, trajado com vestes grossas, em pose ereta, na posição de marcha, mãos para trás e olhar que se direciona para além da fotografia. Esse homem ocupa posição central na fotografia, mas ao direcionar seu olhar para o lado esquerdo da foto aponta para algo que escapa à fotografia. Ao fundo, vemos uma barraca em um solo despido, sem vegetação.</p>		
<p>Signos plásticos</p>		
Elemento	Significantes	Efeitos na leitura
Quadro	-----	-----
Enquadramento	Plano Geral Médio	Ambientação da Personagem e Valorização da Pose
Ângulo de Tomada	<i>contre-ponglée</i>	Força da Personagem
Escolha da Objetiva	-----	-----
Composição	Centralizada	Força da Personagem
Formas	-----	-----
Dimensões	-----	-----
Cores	-----	-----
Textura	-----	-----
Pose	Marcha	Avanço, Progresso, Movimento
<p>Signos Icônicos</p>		
Significante icônico (Imagem)	Significados de primeiro nível	Conotações de Segundo Nível
Homem	Homem	Força, Guerra
Vestimentas	Vestimentas Grossas	Guerra, Ambiente e Situações

Acampamento	Barraca	Adversas; Militarismo. Linha de Frente, Batalha, Fora de casa, aventura.
Solo	Terra despida	Lugar seco, desértico.
<p>Mensagem Linguística</p> <p>O título da imagem exerce as funções de fixação e etapa. Ele nos ajuda a restringir a identidade desse homem, pois nos informa que se trata de Flávio de Barros, fotógrafo oficial da Guerra de Canudos. Ao mesmo tempo em que restringe, o título nos ajuda a ampliar e a expandir os sentidos dessa fotografia, evocando uma memória sobre o local e o episódio em que essa fotografia foi captada.</p>		
<p>Síntese Geral</p> <p>Trata-se do autorretrato do fotógrafo das forças expedicionárias Flávio de Barros, no <i>front</i> da Guerra de Canudos. Os significantes plásticos contribuem para a centralidade da personagem e para atentarmos a altivez de sua pose. Os signos icônicos conotam a guerra, o militarismo, a aventura em uma paisagem adusta. Portanto, podemos dizer que os signos plásticos e os signos icônicos apontam para um fotógrafo que se torna um combatente, que possui uma missão e uma tarefa, a plena confiança em um caminho que justifique sua marcha.</p>		

ANEXO B – ANÁLISE DA IMAGEM 3 – ANTÔNIO CONSELHEIRO (CANUDOS, 1897)



Imagem 3 – Flávio de Barros, Fotografias da Guerra de Canudos, 1987. In.: BRIZUELA, 2012

Descrição

Vemos um homem deitado de 'barriga para cima', braços cruzados, pés juntos, cabeça levemente inclinada em direção ao espectador da imagem fotográfica. Suas vestes são o 'camisolão', sobre o qual escreveu Euclides da Cunha, sandálias. Barbas longas, cabelos despenteados, olhos fechados. Esse corpo está deitado em um solo acidentado e sem vegetação. A composição é centralizada, criando um caminho dos pés à cabeça; o enquadramento é um plano médio geral (mostra o homem inteiro e parte do ambiente), em um *plongée*.

Signos plásticos

Elemento	Significantes	Efeitos na leitura
Quadro	-----	-----
Enquadramento	Plano Geral Médio	Ambientação da Personagem e Valorização da Pose
Ângulo de Tomada	<i>Ponglée</i>	Opressão da personagem
Escolha da Objetiva	-----	-----
Composição	Centralizada	Atenção à personagem
Formas	-----	-----
Dimensões	-----	-----
Cores	-----	-----
Textura	-----	-----
Pose	Deitado, olhos fechados e cabeça voltada para o espectador	Morte exposta

Signos Icônicos

Significante icônico (Imagem)	Significados de primeiro nível	Conotações de Segundo Nível
Homem, barba e cabelo	Homem rústico	Rusticidade
Vestimentas	Camisola e sandálias	Simplicidade, mendicância, religiosidade. Andarilho.

Solo	Solo despido	Lugar adusto
Mensagem Linguística A mensagem linguística favorece à identificação do homem exposto na imagem fotográfica. Trata-se de Antonio Mendes Maciel, o Conselheiro, líder do Movimento de Canudos e que morreu dias antes do fim da Guerra da cidadela baiana.		
Síntese Geral A fotografia de Antônio Conselheiro nos remete à exposição da morte, à fotografia mortuária, às exposições de cabeças em praça pública. Trata-se do inimigo da República. Um inimigo que se expressa nas vestimentas, nas características corporais, etc. Vemos entre nascer entre a personagem e o expectador um jogo de opostos: civilizado/incivilizado, progressivo/atávico, etc.		

ANEXO C – ANÁLISE DA IMAGEM 7 - PRIMEIRA FOTOGRAFIA DO LIVRO SERTÃO: LUZ & TREVAS, DE MAUREEN BISILLIAT

		
<p>Imagem 7 – BISILLIAT, Maureen. Sertões: Luz & Trevas, 1982, p.04</p>		
<p>Descrição</p> <p>Vemos uma divisão clara na fotografia. À esquerda, observamos o perfil sombreado de uma mulher que aparenta ser mais velha. À direita, uma criança que coloca a mão em seu rosto. As duas são iluminadas por uma luz amarelada que atinge a mais nova de forma mais direta e causa sombras na personagem mais velha. Esta também aparenta estar trajada com um véu utilizado principalmente em rituais fúnebres (véu de cor preta), enquanto a expressão da primeira é expressão de sofrimento.</p>		
<p>Signos plásticos</p>		
Elemento	Significantes	Efeitos na leitura
Quadro	-----	-----
Enquadramento	Primeiríssimo plano (Close)	Atenção à expressão das personagens
Ângulo de Tomada	Normal	-----
Escolha da Objetiva	-----	-----
Composição	Divisão central	Relação de oposição
Formas	-----	-----
Dimensões	-----	-----
Cores	Colorida, amarelada	-----
Textura	-----	-----
Iluminação	Pontual, Dura	Provoca sombras que criam a oposição claro/escuro na imagem.
Poses	Perfil da personagem da esquerda que vai em direção à personagem da direita Personagem da esquerda com a mão do rosto e cabeça baixa	Consolação Tristeza

Signos Icônicos		
Significante icônico (Imagem)	Significados de primeiro nível	Conotações de Segundo Nível
Personagem da Esquerda	Mulher idosa (Pele marcada)	Experiência
Vestimenta da personagem da Esquerda	Véu Negro	Funeral, tristeza
Personagem da Direita	Criança	Vida, alegria, inocência
Mensagem Linguística		
<p>Essa fotografia é uma epígrafe da obra <i>Sertões: Luz & Trevas</i> e sua leitura é orientada diretamente pelo título do livro fotográfico. O título executa uma função de etapa metaforizando a imagem que estamos observando. A imagem nos apresenta um encontro entre a Luz e as Trevas.</p>		
Síntese Geral		
<p>Vemos na imagem o jogo de avessos entre personagens. À esquerda, temos uma personagem mais velha coberta com um véu negro e por sombras que parece consolar a personagem da direita. Esta é a criança, que simboliza a vida, a inocência, a esperança. Assim, o jogo de avessos se mostra pela contraposição entre claro e escuro, borrado e congelado, preto e amarelado, inexpressividade e expressividade, velhice e juventude, magreza e macies, etc. Apesar das contraposições, podemos observar uma ligação profunda entre as duas personagens. A primeira parece consolar a segunda. Essa relação mostra talvez uma ligação temporal entre a personagem mais velha e a criança, um prenúncio do futuro, uma existência e vida trágica.</p>		