

Vistas Secas: a caatinga cearense nas fotografias de Marcel Gautherot

Gutemberg de Queirós Lima

Resumo

O presente artigo tem como objetivo tecer considerações acerca de um possível diálogo teórico entre a História Visual e a História Ambiental, tomando como ponto de confluência as imagens de Marcel Gautherot e sua relação com a iconografia que retrata o sertão e o bioma da caatinga. Para ilustrar tal aproximação apresentamos uma breve análise de duas fotografias de Gautherot que retratam os arredores da cidade de Canindé, no interior do estado do Ceará. Nessa dinâmica, percebemos como as representações históricas do sertão são fortemente difundidas através da figuração da natureza da caatinga, e em algumas ocasiões minimizando os aspectos humanos.

Palavras-Chave: História Ambiental; História Visual; Fotografia; Marcel Gautherot.

Barren sights: the caatinga in the photographs of Marcel Gautherot

Abstract

This article aims to weave considerations of a theoretical dialogue between Visual History and Environmental History, taking as a vector of analysis the images of Gautherot and their relationship with the iconography associated with the sertão and the caatinga biome. To illustrate this approach, we present a brief analysis of two photographs by Marcel Gautherot that depict the surroundings of the city of Canindé, in the interior of the state of Ceará. In this dynamic, we see how historical representations of the sertão are strongly disseminated through the figuration of the nature of the caatinga, on some occasions belittling human sociability.

Keywords: Environmental History; Visual History; Photograph; Marcel Gautherot.

Texto integral

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. (Graciliano Ramos)

Introdução

Imagens e Natureza. Quando adentramos nesses dois domínios no que tange a perspectiva histórica, estamos lidando com dois campos recentes, mas consideravelmente avançados na consolidação de seus pressupostos teóricos. As preocupações ambientais marcam o campo científico há décadas, em especial após os avanços técnicos e científicas da vanguarda industrial do século XIX. A fotografia, produto tecnológico desse mesmo período, como aparato artístico e documental é prevalente desde a primeira metade do século XX.

A história, no entanto, minimizou as expressões visuais em favor dos documentos e fontes textuais. E o esforço de historiadores no que toca o meio ambiente, em especial por meio de uma história ambiental, é ainda relativamente recente, podendo ser traçado até o início da década de 1970.

O que podemos acentuar como ponto comum entre essas duas dimensões é a potente necessidade de uma postura interdisciplinar. A fotografia enquanto documento histórico é processada por diferentes fontes que ultrapassam o tradicional fazer histórico, interligando fontes orais, de diversas ordens iconográficas, teorias da semiótica, teorias da arte e até os pressupostos da física e da química.

A história ambiental, por sua vez, através da perspectiva ecológica (que por si só é um campo transdisciplinar), carece de manter um contato próximo com outras várias ciências:

O historiador deve estar atento, nesse aspecto, às transformações do mundo biofísico ao longo do tempo, buscando reconstituir os ambientes do passado (que se relacionem com os lugares e períodos históricos que estão sendo estudados). A perspectiva interdisciplinar é aqui fundamental, já que, sem o diálogo com as ciências físicas e naturais, tal esforço de reconstituição se tornaria inviável. Nesse diálogo, porém, é importante perceber a historicidade e diversidade

teórica das várias ciências, para que sua incorporação ocorra de maneira crítica e contextual (Pádua, 2010, p. 95).

A perspectiva interdisciplinar é também fundamental no que tange a História Visual, que por sua vez segue a dimensão da visualidade em todos os segmentos da História, se consolidando assim como “um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade” (Meneses, 2003, p. 25). Esse ângulo incorre justamente no visual através de um circuito social das imagens:

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar (Meneses, 2003, p. 28).

Investigar historicamente as imagens, é percorrer sua seu trajeto social, e nesse percurso a postura interdisciplinar é substancial, pois significa veicular as expressões visuais às diversas camadas da produção humana, desde aspectos socioculturais a científicos. Nesses dois âmbitos é que se enquadram a análise que buscamos aqui empreender.

Nesse sentido, podemos construir uma definição do nosso presente esforço como a busca por uma *história ambiental das imagens*, que reconhece nas fontes visuais um caminho para análise das representações dos aspectos ecológicos da vegetação, permitindo assim verificar os recursos naturais, bem como sua valorização e uso no cotidiano social (Drummond, 1991, p. 184).

Imagens da natureza

Fotografia e Natureza se entrelaçam desde o advento técnico dos processos fotossensíveis. Antes dos aprimoramentos que fizeram a fotografia de retrato uma possibilidade, os temas fotográficos se centram nas paisagens urbanas e naturais. E

mesmo após a tecnologia fotográfica passar por um intenso desenvolvimento na virada para o século XX, a natureza ainda continuou sendo um tema intensamente explorado por fotógrafos e fotógrafas até os dias atuais.

Ainda no século XIX a fotografia, em suas primeiras décadas, teve a botânica como área de grande interesse, através dos trabalhos de Fox Talbot (1800–1877) e Anna Atkins (1799–1871), e posteriormente com as fotografias de Karl Blossfeldt (1865–1932) e Imogen Cunningham (1883–1976).

Nos anos seguintes, o trabalho de William Henry Jackson (1843–1942) demonstrou como o movimento ambientalista, ainda que incipiente, se entrelaçava com os fotógrafos de paisagem, quando suas imagens colaboraram politicamente para a criação do Parque de Yellowstone. Além de Jackson, Ansel Adams (1902–1984), fotógrafo estadunidense, se destacou com suas imagens panorâmicas das belezas naturais dos Estados Unidos, com seu trabalho tendo grande reconhecimento como um esforço de preservação ambiental.

A bem verdade, as expressões visuais se coadunam com a atividade das ciências naturais há mais tempo que as ciências sociais e humanas. Principalmente no que diz respeito as ilustrações científicas. Em boa parte da história das ciências encontramos exemplos de cientistas naturais que eram bons desenhistas, que elaboravam rascunhos e gravuras detalhadas acerca dos seus assuntos de pesquisa. Mais notadamente destacamos Leonardo da Vinci, que além de matemático e inventor, fora um dos maiores nomes do Renascimento e, conseqüentemente, da História da Arte. No contexto do humanismo renascentista, em que Ciência e Arte eram complementares, da Vinci produziu imagens icônicas como *Estudo dos Embriões* (1510–1513) e o *Homem Vitruviano* (1490).

Outra obra fortemente caracterizada pela presença de ilustrações é o clássico da anatomia humana *Gray's Anatomy* (1858), elaborado pelo cirurgião inglês Henry Gray que é utilizado até hoje, com as devidas atualizações. Charles Darwin, autor de *A Origem das Espécies* (1859), era um ilustrador competente como atestam suas produções na *The Zoology of the Voyage of H.M.S Beagle*.

No campo das ciências sociais, a antropologia visual emergiu ainda no século XIX, quando etnógrafos utilizavam a recém-inventada câmera fotográfica. Walter Baldwin Spencer, biólogo de formação, foi o fotógrafo oficial da *Hoen Expedition* à Austrália Central, onde fez registros dos rituais da tribo Urabunna, findando em diversas publicações.

A História, por sua vez, pautou as manifestações visuais como passíveis de análise histórica apenas no século XX, com a popularização do cinema, dos álbuns fotográficos e com as inovações metodológicas da Escola dos Annales. Peter Burke, em *Testemunha Ocular*, põe em evidência a utilização das imagens como recurso e fonte histórica de forma mais ampla.

Mas abordando essa relação da história das ciências com as imagens e natureza, podemos citar um dos nomes de destaque da ilustração científica oitocentista no Brasil, José dos Reis Carvalho, cearense e aluno do pintor francês Jean-Baptiste Debret, que se notabilizou pelas pinturas de natureza, chegando inclusive a atuar como fotógrafo no fim do século XIX.

Imagem 1



Botânica, de José dos Reis Carvalho, 1859. **Fonte:** Museu Dom João

Reis Carvalho fez parte da Comissão Científica de Exploração (1859–1862) como pintor, que ficou conhecida como a “Comissão das Borboletas”. Todavia, seu trabalho

se notabilizou no campo da botânica, área cuja combinação entre ciência e arte alcançou uma plenitude (Lacerda; Lima; Vieira; Lourenço; Marques, 2022, p. 26).

Todavia, com o surgimento e aprimoramento da fotografia durante o século XIX, a botânica foi uma das áreas que mais se beneficiou dos experimentos fotossensíveis. Podemos salientar três trabalhos diferentes que ilustram bem essa aproximação entre a fotografia e as plantas.

Em primeiro lugar destacamos a produção de William Henry Fox Talbot (1800–1877), químico e físico inglês, criador do processo negativo-positivo (calotipia). Em meio aos seus experimentos com componentes fotossensíveis, Talbot produziu os chamados “desenhos fotogênicos”, posicionando objetos diretamente em uma superfície sensível à luz com exposição direta do sol. O trabalho de Anna Atkins é elaborado de forma semelhante, como uma “impressão luminosa por contato” (Dubois, 2012, p. 70), pelo processo da cianotipia:

A Cianotipia, termo derivado do grego kyanos (azul), como processo de reprodução de imagens, foi inventada e desenvolvida a partir de 1842 pelo astrônomo e químico inglês Sir John Frederick William Herschel (1792 – 1871), que descobriu as propriedades fotossensíveis de alguns sais férricos, poucos anos antes de William Fox Talbot na Inglaterra e Louis Daguerre na França (Campos, 2007, p. 30).

Anna Atkins, botânica inglesa, se consolidou como a pioneira em uma publicação de livro com fotografias, o *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (Fotografias de algas britânicas: impressões de cianótipo), lançado em 1843, apenas quatro anos após as experimentações de Talbot.

E por último, Karl Blossfeldt (1865–1932), professor e fotógrafo alemão. Suas imagens encarnam um uso habilidoso da macro-fotografia, com um estilo vanguardista que o aproxima do minimalismo contemporâneo. Plantas, flores e brotos figuram em seu trabalho e em seus livros publicados, *Urformen der Kunst* (1929) e *Wundergarten der Natur* (1932).

Blossfeldt tem seu trabalho elogiado e citado por Walter Benjamin em seu célebre ensaio *Pequena História da Fotografia* (Benjamin, 2012). Atuando como professor de escultura na Escola Real do Museu de Artes Decorativas de Berlim, Blossfeldt se especializou na acurada técnica da macro-fotografia, seguindo a linha de Talbot e Atkins com os assuntos botânicos, e chegando a projetar uma câmera para o registro dos pequenos detalhes.

Dentre os temas mais solicitados e comuns na fotografia do século XIX, Boris Kossoy (2014, p. 30) destaca justamente os registros das paisagens urbana e rural, bem como as expedições científicas. Contudo, é preciso destacar que as fotografias no campo científico, herdeira das ilustrações científicas, se ancoram na dimensão realista e objetiva da imagem fotográfica, dimensões essas que são problemáticas. A suposta posição da fotografia como retrato fiel da realidade desconsidera os aspectos que não cabem no fotograma, afinal toda composição fotográfica é um recorte. Se soma a isso as intenções do autor ou autora da imagem, que Kossoy (2014, p. 46) denomina como o *filtro cultural do fotógrafo*.

De toda forma, esses exemplos ilustram bem essa relação histórica entre a imagem e a natureza. Contudo, esse esforço teórico já foi discutido em uma perspectiva histórica por Lilia Schwarcz (2003), ao trabalhar a iconografia produzida pelo IHGB no Segundo Reinado, bem como sua ênfase visual na natureza enquanto símbolo do Brasil:

Nesse processo uma árvore e um riacho deixavam de ser exclusivamente fenômenos naturais. Ao contrário, a natureza, entendida como um elemento da cultura e da história de cada povo, passa a ocupar um espaço de memória e de reinterpretação. Pode ser percebida, dessa maneira, a construção de uma verdadeira mitologia com relação à natureza brasileira, quando vão sendo acopladas à paisagem natural visões culturalmente herdadas a esse respeito (Schwarcz, 2003, p. 8).

Dessa forma, a ampla dinâmica do empenho intelectual na construção de uma identidade brasileira no século XIX, para além do empenho dos literatos, estava também envolta de uma dimensão iconográfica na natureza.

Quase sem negros e escravos, o Brasil dessa geração parecia retratado a partir da natureza e de seus naturais: todos convivendo em um passado não conspurcado pela civilização. Descobrir o Brasil significava, assim, insistir em um país natural – pitorescamente natural (Schwarcz, 2003, p. 10).

Tal discussão se alicerça com o tema central do presente artigo, que visa avaliar fotografias produzidas sob demanda de órgãos oficiais do Estado. Contudo, cabe salientar que são imagens de notável qualidade estética, mas cuja análise pode desnudar narrativas igualmente direcionadas.

Nesse caso, procurou-se examinar imagens fotográficas específicas que retratam o meio ambiente: as fotografias de Marcel Gautherot no sertão cearense. Que além de elucidar a manutenção dessa relação entre imagem e natureza, abre margem para uma análise interdisciplinar entre esses dois campos históricos emergentes: a história ambiental e a história visual.

A natureza cearense em Gautherot

Marcel André Félix Gautherot, parisiense nascido em 1910, chega ao Brasil no final dos anos 1930, onde viveu até 1996, ano de seu falecimento. Arquiteto de formação, acabou dedicando sua vida à fotografia, Gautherot trabalhou por mais de cinquenta anos em terras brasileiras, se destacando por suas produções direcionadas para o SPHAN, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão que atualmente corresponde ao IPHAN.

Diante da diversidade de assuntos registrados no interior do país, a dimensão artística de Gautherot é de grande profundidade, indo do olhar arquitetônico de construções e paisagens urbanas ao olhar antropológico e folclorista das manifestações culturais. Contudo, essa ambivalência convergida nos interessa em seus registros feitos no Ceará. Esse recorte, que corresponde ao segmento do acervo de Gautherot dos anos 1940 a 1960, se dá pela presença considerável de fotografias de paisagem (Angotti-

Salgueiro, 2007). Considerou se ainda que tais fotografias da passagem de Gautherot pelo interior cearense não foram pautadas em outros trabalhos acadêmicos, ao que o presente artigo visa somar esforço na análise desse diversificado arcabouço visual.

Estando suas imagens com o Instituto Moreira Sales, Gautherot possui fotografias catalogadas no Ceará em diferentes momentos: em 1949 e 1951 há registros fotográficos da extração e produção da carnaúba (sem local especificado pelo acervo); em 1950, há diversos retratos dos jangadeiros em Aquiraz (onde Gautherot retorna e produz mais imagens em 1966); e em 1953, retratando a cidade de Canindé e seus arredores. Depois disso há registros marcados em Fortaleza e Paracuru em 1955 (onde fotografa pescadores e feiras locais), e novamente capital cearense em 1966, onde registra imagens do Aeroporto Internacional. Nesse diversificado acervo, as imagens aqui selecionadas estão entre as que mais destacam as paisagens naturais do sertão cearense.

Sendo nosso foco representações fotográficas do sertão cearense, nos convém lembrar aquilo que Albuquerque Júnior (2011, p. 35) aborda sobre a região do Nordeste como um todo, um lugar que se converte em um espaço loteados de enunciados e imagens que se repetem. Essas imagens que se consolidaram mediante um complexo movimento de manutenção e ressurgências, condição essa que remete ao pensamento de Aby Warburg perante as imagens, parecem estar presentes no trabalho de Marcel Gautherot.

Assim como Albuquerque Júnior, nosso intento é pensar essas imagens, não como documentos, mas monumentos da construção de um discurso, que por sua vez está intrinsecamente alinhado com os aspectos biofísicos da geografia cearense: a representação do Ceará como terra da seca. Desse discurso podemos extrair primeiramente sua dimensão geográfica/ecológica, através da análise caatinga (biofísico) e do sertão (espaço político), e a dimensão visual (narrativa fotográfica). É válido ressaltar que nos defrontamos com uma trivalência do conceito de tempo: um tempo geológico (da natureza), um tempo social (da história humana) e um tempo ambíguo (da fotografia).

Dada a vastidão da iconografia de Gautherot, selecionamos duas fotografias para cumprir nossa análise nessa dupla dimensão. Todas elas foram feitas no mesmo período, em 1953, no município de Canindé, através do processo de Gelatina/Prata, preto e branco e na dimensão de 6 × 6 cm.

Imagem 2



Canindé, paisagem, 1953. **Fonte:** Marcel Gautherot, Instituto Moreira Sales (IMS)

Com sua *Rolleiflex* de médio formato, a tradicional película quadrada de 120 mm, Gautherot elabora um enquadramento pouco convencional das fotografias de paisagem, compondo a linha do horizonte no primeiro terço inferior do quadro, deixando a maior parte da imagem com a presença de um céu fortemente iluminado. Essa escolha faz com que a paisagem, permeada pelo solo árido e diversas carnaúbas, se converta em um desenho de silhueta, por conta do efeito de contraluz. Por se tratar de uma câmera TLR, (ou seja, com duas lentes e um espelho cônico) é possível identificar que a posição de Gautherot foi de manter a câmera na altura de sua cintura, permitindo assim a melhor composição panorâmica.

Privilegiar o céu ofuscante pode ser interpretado como uma ênfase em um aspecto ambiental do cenário. A imagem reflete um calor reforçado pela aspereza da terra, de aparente infertilidade. Entre o chão seco e a luz escaldante, na linha do

horizonte, é que na fotografia desponta como personagem central a vida resiliente da caatinga. No céu, as nuvens que suavizam levemente a luz solar, também contrastam com o inicial caráter de esterilidade que a imagem evoca.

Essa análise da imagem nos permite evidenciar aspectos relevantes tanto daquilo que corresponde ao biofísico como também a dimensão sociocultural, e uma vez que o próprio José Augusto Pádua (2012, p. 37) defende “superar as divisões rígidas e dualistas entre natureza e sociedade”, a história visual nos habilita a uma leitura associativa entre esses dois espaços de conhecimento. Com isso, podemos então “explorar as interações entre o quadro de recursos naturais úteis e inúteis e os diferentes estilos civilizatórios das sociedades humanas” (Drummond, 1991, p. 182). Ainda sobre a Imagem 2 podemos identificar os personagens humanos, quase perdidos no cenário natural, figurando um papel secundário no plano geral da imagem:

Imagem 3



Fragmento da Imagem 2

Nesse recorte da fotografia de Gautherot é possível notar de forma mais nítida um cenário de interação social mediado pela natureza. Cinco indivíduos, sendo a primeira da esquerda para direita, possivelmente uma criança, e um asno, figuram um plano quase bidimensional. Além disso, é notável a presença de pilhas de madeira e uma tenda armada entre os troncos das carnaúbas.

O trabalho é assunto registrado, mas dada o plano completo da imagem, parece se ocultar na amplidão da caatinga. Mas o aspecto do extrativismo como base do sistema de produção desse bioma fica explicitado pela fotografia, o que fez desenvolver o sertanejo, enquanto biótipo humano comum nessa região, atuante em um sistema agroecológico pastoril de extrema dependência dos recursos naturais (Tabarelli; Leal;

Scarano; Silva, 2018, p. 25).

Cabe ainda destacar que a dimensão *icônica* do fragmento é potente, dada o caráter de “árvore-símbolo” que a carnaúba detém para o Ceará, figurando a representação do sertão no Brasão do estado. Mas o elemento que a imagem destaca, do trabalho extrativista, faz ressaltar uma importante dimensão histórico e econômica do sertão cearense:

Entre o final do século XIX e início do século XX, a utilização da cera de carnaúba na fabricação de ceras polidoras e na produção de papel carbono dinamizou o comércio internacional e provocou a valorização do produto. O extrativismo se generalizou nas principais áreas de ocorrência da carnaúba, e os carnaubais passaram a ser um fator de valorização da terra, assumindo um novo papel da estrutura das fazendas e dos vales no Estado do Ceará (d’Alva, 2004, p. 45).

O exemplo anterior demonstra como a relação entre os sujeitos e a natureza pode ser intermediada na imagem através do aspecto do trabalho. Mas a própria figuração do cenário, através da identificação de elementos biológicos (ou seja, pautando as caracterizações que dizem respeito aquele ambiente, sua fauna e flora), revela a forma mais intrínseca e evidente dessa relação.

Imagem 4



Canindé, paisagem, 1953. **Fonte:** Marcel Gautherot, Instituto Moreira Sales (IMS)

A fotografia acima segue a tendência de composição da primeira fotografia, porém deixando a linha do horizonte na faixa central do quadro, onde mais uma vez os indivíduos humanos se perdem na grandeza do lugar. Palhoças figuram, em médio plano, no solo árido e diante de um sol tórrido e baixo que ilumina pelo lado esquerdo da imagem. Um céu livre de nuvens ocupa metade da composição, e a vegetação seca emite a candura da cantiga junto ao chão desértico.

A caatinga, cuja tradução do tupi significa “Mata Branca”, ganha um revestimento simbólico nessa imagem de Gautherot. Acentuado pelo monocromático do registro, as pessoas retratadas vestem branco. A cor das roupas se coaduna ao cenário da caatinga, território esse cuja densidade é de grande complexidade histórica e natural:

Se não denso em biomassa vegetal (grande parte da vegetação de Caatinga é composta por arbustos), denso de biodiversidade, de registros arqueológicos, de manifestações culturais, de pessoas buscando melhor qualidade de vida. Sim, é possível prover um relato alternativo e criar novos significados para o semiárido no imaginário coletivo (Tabarelli; Leal; Scarano; Silva, 2018, p. 25).

Esse imaginário coletivo perpassa um extenso e complexo conjunto de representações históricas que Albuquerque Júnior se debruçou em analisar, chamando-o de “espaço da saudade”, reforçando que essa construção representativa está voltada para o passado. Todavia, antes das fotografias e outras formas narrativas de grande dispersão, era a literatura que detinha de um monopólio acerca do que era descrito do sertão. Eudes Guimarães traça uma análise contundente sobre duas obras canônicas da literatura brasileira e sua interpretação do *locus sertanejo*:

O ponto que aqui destaco é a dimensão política que se opera na linguagem de *Os sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, bem como em outros “retratos do Brasil”. São obras que transformam o sertão em um lugar político por excelência, não circunscrito apenas à dimensão geográfica, tampouco ao pitoresco (Guimarães, 2017, p. 223).

Nas imagens de Gautherot, ainda que seja possível identificar a pobreza e o

desamparo estatal para com a região, seu olhar é conduzido por uma perspectiva etnográfica, que não reduz os sujeitos e o biofísico a uma condição de mendicância.

O que podemos identificar em suas imagens é um olhar cuidadoso com os aspectos que circundam os sujeitos e seu lócus, “um tipo de olhar de alguém que é de fora — um estrangeiro —, mas que percebe ou se esforça para perceber a vivacidade do cotidiano de quem pratica o espaço” (Guimarães, 2017, p. 230).

Apesar da condição biofísica da estiagem compor a mise-en-scène de Gautherot, suas imagens acentuam os aspectos socioculturais do bioma, em detrimento da tradicional narrativa baseada no determinismo geográfico que figuram a caatinga e a pobreza:

Entre as cinco macro-regiões fisiobiogeográficas do país, o bioma Caatinga constitui-se como a que possui os mais fortes contrastes sociais, econômicos, culturais e ecológicos. Entre as contradições e fragilidades que marcam a vida neste território, a estiagem pode ser destacada como um dos principais fenômenos da natureza que acentuam os problemas sociais da região, levando-a a apresentar os mais elevados índices de pobreza do país. Convém ressaltar, no entanto, que esses problemas sociais não decorrem, em última instância, das especificidades naturais regionais, pois, esses personagens que o habitaram interagem e criavam astúcias de convivência com esse ambiente. A questão reside na forma como os sertanejos eram explorados pelos grupos oligárquicos rurais aos quais estavam subordinados e que monopolizavam os recursos naturais como as terras para cultivo e pecuária, os reservatórios de águas, etc. (Buriti; Aguiar, 2008, p. 09).

Esses grupos oligárquicos, a burguesia do semiárido, são personagens ausentes nas fotografias de Gautherot, e tal ausência é reveladora quanto a posição do fotógrafo no que toca as suas escolhas sociais de representação desse sertão.

Todavia, cabe destacar que a partir de tais fotografias, a relação entre imagem e natureza (em especial no campo fotográfico do século XX) pode ser esmiuçada em dois eixos: através do ambiente e as relações de trabalho; e a figuração da natureza como cenário majoritário. Outras dimensões são naturalmente possíveis, mas nas imagens elencadas são esses dois aspectos preponderantes.

Por sua formação em arquitetura, é notável a primazia que o autor dá para os planos panorâmicos nessas imagens (algo que ele efetivará em suas fotografias da construção de Brasília, ao fim da década de 1950). Há um cuidado geométrico na composição de ambas fotografias, um ensejo de representar um equilíbrio entre os sujeitos e seu ambiente. O que faz Gautherot é salientar a magnitude monumental da caatinga. Quanto a esta última dimensão, é válido esmiuçar como as fotografias de Gatuherot podem estar relacionadas com outras imagens, sob a perspectiva dessa figuração da natureza, em especial do bioma da caatinga.

A sobrevivência (das imagens) da caatinga

A vida social das imagens perpassa um circuito desde sua produção e difusão, de acordo com o que Phillipe Dubois chama de *ato fotográfico*. Contudo, essa difusão diz respeito não apenas a reprodutibilidade de tal imagem através de exposições, manipulações e republicações através da internet.

A sobrevivência dessas imagens diz respeito ainda a uma dimensão transfiguradora, onde essas expressões visuais se convertem em outras imagens, de diferentes ordens e categorias. Se tratam de apropriações visuais que surgem de modo a sustentar uma narrativa. Em adaptações para *história em quadrinhos* das literaturas canônicas do sertão é possível identificar tal sobrevivência, especialmente quando tematizado os aspectos marcantes do bioma da caatinga:

Imagem 5



Fragmento de *Os Sertões*, adaptação de Carlos Ferreira e Rodrigo Rosa (2019).

A sobrevivência enquanto categoria teórica de análise da imagem é fundada por Aby Warburg, historiador alemão que se dedicou as pintura do Renascimento, e cujo trabalho foi esmiuçado e esquematizado por Georges Didi-Huberman. A sobrevivência é articulada por Warburg através do conceito de *Nachleben Der Antike*, traduzido por Didi-Huberman como “sobrevivência da antiguidade”, podendo ser definida como:

[...] o efeito de sobrevivência de elementos culturais antigos em manifestações do presente (superstições; elementos lúdicos; histórias infantis; expressões linguísticas; tradições antigas, como uso de cores específicas em roupas de festas ou datas especiais; memórias de lendas ou mitos) (Serva; Baitello Junior, 2018, p. 04).

Serve de exemplo o livro *Os Retirantes*, de José do Patrocínio, no qual Albuquerque Júnior (2017, p. 235) identifica na prosa dessa literatura o substrato de imagens sobreviventes, tal como conceituou Didi-Huberman à luz de Aby Warburg. A sobrevivência de uma narrativa é uma possibilidade analítica da imagem quando aproximamos as fotografias de Gautherot com a ilustração acima que adapta o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Estão ali presentes a narrativa da moléstia da terra, da natureza calcinante do semiárido e da figurabilidade do sertanejo, que “é antes de tudo, um forte”.

Nesse sentido é que compreendemos como o papel e o lugar da natureza influencia a instância da representatividade de um grupo humano, que representaria o terceiro e mais profundo nível de uma nova história ambiental. Em tal nível, segundo Donald Worster (1991, p. 202), se investiga uma camada de “interação mais intangível e exclusivamente humano, puramente mental ou intelectual, no qual percepções, valores éticos, leis, mitos e outras estruturas de significação se tomam parte do diálogo de um indivíduo ou de um grupo com a natureza”.

Tal interação ganha um status de figurabilidade através da literatura, e se sedimenta com a fotografia (sendo Gautherot um expoente) e com o cinema, em especial através do Cinema Novo. Os cineastas desse movimento “buscaram denunciar a miséria, a alienação e a exploração do homem na região nordestina, como entraves no processo de desenvolvimento do país” (Gutemberg; Lira, 2014, p. 167).

A perpetuação/sobrevivência dessas imagens faz parte do escopo da problematização de Albuquerque Júnior em *A Invenção do Nordeste*, e leva o mesmo autor a se debruçar especificamente sobre a figura do retirante nas literaturas, que por sua vez o consolida como uma imagem que sobrevive através do inconsciente cultural. (Albuquerque Júnior, 2017, p. 235).

Na imagem de *Sertões*, ilustrada por Rodrigo Rosa (artista que também se envolveu na adaptação para quadrinhos de *Grande Sertão: Veredas*), a composição privilegia o cenário. Riscos fortes tornam o contraste evidente entre as formas da vegetação e a estrada que demarca o centro do quadro. Silhuetas dos personagens aparecem distante do primeiro plano, tornando sua presença diminuta e quase insignificante se comparado ao sol, que por sua vez toma quase $\frac{1}{4}$ da composição. A gravura alude as cenas de introdução do filme *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, onde o grupo de cangaceiros cavalgando é filmado a contraluz em uma composição também panorâmica, enfatizando curiosamente a paisagem seca do interior paulista, que fazia o papel da caatinga. Composição semelhante pode ser encontradas em *A Morte comanda o cangaço* (1961), de Guimarães Motta e Carlos Coimbra. O cenário de Quixadá, do interior cearense, é privilegiado nesse longa, com diversas

tomadas de amplos quadros.

No contexto específico da imagem fotografia, podemos elencar alguns elementos característicos em comum entre a ilustração de Rodrigo Rosa e primeira fotografia de Gautherot (Imagem 2): a composição é feita em contra luz, tornando todas as formas em silhuetas; é perceptível uma priorização da vegetação no plano geral do quadro; ao mesmo tempo, em que os personagens humanos são pormenorizados mediante a grandeza do cenário.

Uma lógica de contraste é perceptível tanto na imagem fotográfica como na ilustração. A diferença entre as formas humanas e a natureza semiárida torna a caatinga um cenário extremo e avesso a presença humana. Podemos caracterizar esse recurso visual do contraste como uma forma de sobrevivência cultural que resiste através das imagens, perpetuando a oposição entre os sujeitos e o seu lugar social, do ser humano e a natureza. Esse bioma contrastante é protagonista, mas por vezes também se apresenta como adereço de uma *mise-em-scène* sertaneja. É o caso que Tyrone Cândido identifica, em sua análise das fotografias da estrada de ferro de Baturité, ao enfatizar os elementos biofísicos da composição de uma das imagens:

Troncos e galhos secos, tão característicos da caatinga, parecem emoldurar o cenário onde ocorriam os trabalhos de construção na ferrovia de Baturité. Apenas nas fotografias de obras concluídas já durante a estação invernososa é que se pode observar plantas folhadas e a água empoçada ou seguindo seu fluxo nos leitos de rios (Cândido, 2023, p. 69).

Esse mesmo contraste, mas por sua perspectiva monocromática na arte de Rodrigo Rosa, remete ainda a tradicional arte das *xilogravuras*, cuja interiorização no nordeste começa no mesmo período em que a fotografia se consolidava como mecanismo de registro visual. Gilmar Carvalho aponta como essa expressão serviu para sedimentar o imaginário ao lado da literatura popular dos cordéis:

Enquanto capa de folhetos, a xilogravura cumpriu um papel decisivo de estilização e transposição em termos de imagem de todo um universo mágico da chamada literatura de cordel. Passou a ser um artifício a que

recorria a atividade editorial para atingir seus objetivos. Seu espaço de atuação deixou as páginas dos jornais para se materializar no formato do folheto de feira. E sob este ponto de vista contribuiu para o vigor que esta literatura popular expressou até entrar num processo irreversível de perda de leitores, fechamento de casas editoriais e redução de seu caráter informativo e de lazer, de sua função encantatória nas noites sertanejas (Carvalho, 1995, p. 150).

Tradicionalmente, as xilogravuras trazem elementos ambientais através dos cactos, arbustos e árvores secas, e animais como o gado, o burro, o carcará, a asa branca, dentre outras figuras. É também o caso das *ciclogravuras*, o artesanato com areia colorida para composição de paisagens em garrafas de vidro. A técnica surgiu no litoral cearense e se popularizou pela litoral de outros estados, se tornando um atrativo turístico. Apesar de ser notadamente reconhecida por imagens do litoral e do cotidiano praiano, é possível encontrar paisagens sertanejas entre os temas retratados.

Se essas representações colaboram na construção e mitificação do sertão nordestino, tal possibilidade não nos interessa, mas é fato notório que expressam ainda que minimamente a riqueza de um entorno biofísico. Múltiplas representações de diferentes categorias visuais (literatura, xilogravura, fotografia e quadrinhos) demonstram que a sobrevivência ou mesmo a vida social dessas imagens se perpetua enfatizando as formas e elementos do único bioma exclusivamente brasileiro.

Em especial as imagens de Gautherot, que mesmo dotada de uma genuína e necessária atitude humanística (e retratista) enquanto fotografia, revelam nas entrelinhas a necessidade pela valorização e cuidado de uma terra e suas peculiaridades. Necessidade essa expressa não apenas em termos sociais, políticos e culturais, mas ainda em uma perspectiva ecológica:

O estudo e a conservação da diversidade biológica da Caatinga é um dos maiores desafios da ciência brasileira. Há vários motivos para isto. Primeiro, a Caatinga é a única grande região natural brasileira cujos limites estão inteiramente restritos ao território nacional. Segundo, a Caatinga é proporcionalmente a menos estudada entre as regiões naturais brasileiras, com grande parte do esforço científico estando concentrado em alguns poucos pontos em torno das principais cidades da região. Terceiro, a Caatinga é a região natural brasileira menos protegida, pois as unidades de conservação cobrem menos de 2% do seu território. Quarto, a Caatinga continua passando por um extenso processo de alteração e deterioração ambiental provocado pelo uso

insustentável dos seus recursos naturais, o que está levando à rápida perda de espécies únicas, à eliminação de processos ecológicos chaves e à formação de extensos núcleos de desertificação em vários setores da região (Leal; Tabarelli; Silva, 2003, p. 13).

Esse elenco de fatores torna substancial os estudos e os esforços por uma história ambiental que tome as relações sociais na caatinga como objeto. Nossa finalidade nessa breve discussão foi demonstrar que a interdisciplinaridade se faz necessária não apenas pela perspectiva ecológica, tão necessária a essa abordagem historiográfica, mas por que tal campo pode ser notadamente acrescido pela utilização de fontes visuais, e pela articulação das obras artísticas como detentoras de potenciais discursos de ordem histórica e geográfica.

Considerações finais

Quando apontamos para a possibilidade de uma *história ambiental das imagens*, trata-se antes de mais nada de conferir às fontes visuais uma dimensão não focada unicamente no meio ambiente, mas tendo tal dimensão como ponto de partida para uma análise mais profícua das imagens e da sociabilidade nelas expressas. Tratar das representações de ordem visual significa estabelecer conexões com o complexo do imaginário cultural, mas ao adicionarmos a camada da questão ambiental, o percurso analítico demanda uma posição de maior inteligibilidade interdisciplinar.

O importante é permanecer atento e aberto em cada situação de pesquisa. Em certas situações os fatores biofísicos são decisivos em outras a tecnologia ou as visões de mundo podem ser decisivas em todas as situações, no entanto, o biofísico, o social e o cultural estão presentes (Pádua, 2012, p. 36-7).

Dessa forma, significa tratar um objeto a partir da ecologia, da geografia, da agronomia, da antropologia e dos estudos visuais em uma sintonização histórica. Quando as imagens são utilizadas como documentos históricos, essa interdisciplinaridade se torna ainda mais ampla e incontornável. As obras de arte, como são as fotografias e as ilustrações de quadrinhos, são meios discursivos potentes, “são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas

funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 41). No que toca as fotografias de Marcel Gautherot, essa circulação foi consideravelmente potente, como salientou a antropóloga Ligya Segala:

Uma parte significativa dessas imagens foi utilizada, repetidas vezes, em publicações e exposições folclóricas. Tornaram-se convenções visuais sobre o Brasil de meados do século XX. Ver o folclore brasileiro é também percebê-lo através das fotografias de Gautherot sobre a vida social como arte documentária. (Segala, 2010, p. 127).

A sobrevivência das formas culturais, pela lógica de Aby Warburg, se aproxima de uma lógica de migração das imagens, o que torna esse conceito ainda mais potente quando abordamos imagens do sertão da caatinga, onde o nomadismo humano e cultural, através da dinâmica histórica dos retirantes, é por si só uma forma de sobrevivência. E tal fenômeno acaba por produzir novas imagens e novos discursos:

A corrupção e a inoperância das elites políticas brasileiras em relação à busca de soluções para os efeitos das secas prolongadas na região Nordeste, levaram os segmentos sociais mais prejudicados e excluídos das decisões e das divisões dos bens sociais, a elaborarem um conjunto de imagens e mitos, e a buscarem novas paragens, geografias desconhecidas, presentes apenas no imaginário das pessoas que idealizaram esses novos solos e essas visões do Paraíso, como o Vale da Promissão, o Eldorado mítico, etc (Buriti; Aguiar, 2008, p. 29).

Mais do que se ater aos pressupostos da iconografia ou da semiótica, as visualidades no pensamento histórico são tomadas por sua circulação e vida social, através de apropriações e ressignificações simbólicas. A sobrevivência das imagens de Marcel Gautherot potencializa a perpetuação de outras narrativas através de suas formas visuais, por meio de uma representação ambiental e cultural do sertão cearense.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. Ed. São Paulo: Cortez: Massangana, 2011.
_____. *As imagens retirantes. A constituição da figurabilidade da seca pela*

literatura do final do século XIX e do início do século XX. **VARIA HISTORIA**, v. 33, p. 225-251, 2017.

ANGOTTI-SALGUEIRO, H.; SEGALA, L. (Org.) ; LUGON, O (Org.). **O olho fotográfico**. Marcel Gautherot e seu tempo. 1. ed. São Paulo: MAB - FAAP, 2007. 408p

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BURITI, C. de O.; AGUIAR, J. O. *Secas, migrações e representações do semi-árido na literatura regional: por uma história ambiental dos sertões do nordeste brasileiro*. **Textos & Debates**, 15, 2, p. 7-31, 2008.

CAMPOS, João Carlos Baptista. **Cianotipia em grande formato: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara**. 2007. 87 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.

CÂNDIDO, T. A. P. *A ótica da seca: considerações sobre o Álbum da Estrada de Ferro de Baturité (1880)*. **CENTÚRIAS - Revista Eletrônica de História**, Limoeiro do Norte, v. 1, n. 3, 2023. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/centurias/article/view/11496>. Acesso em: 08 dez. 2023.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. *Xilogravura: os percursos da criação popular*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo (SP), n. 39, p. 143-158, 1995.

D'ALVA, Oscar Arruda. **O extrativismo da carnaúba no Ceará**. 2004. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Desenvolvimento e Meio Ambiente, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

DRUMMOND, José Augusto. *A História Ambiental*. Temas, fontes e linha de pesquisa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 8, 1991, p.177-198.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

FERREIRA, Carlos; ROSA, Rodrigo. **Os sertões a luta: uma história em quadrinhos de Carlos Ferreira e Rodrigo Rosa**. Quadrinhos Na Cia, 2019.

GUIMARÃES, E. M. B. *Das formas do sertão: diálogo entre história, literatura e fotografia*. **TEMPORALIDADES**, v. 9, p. 216-231, 2017.

GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. *Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo*. **Culturas Midiáticas**, v. 7, n. 2, 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LACERDA, ALINE LOPES DE; LIMA, A. L. G. S. (Org.); ALMEIDA, F. (Org.); LOURENCO, F. S. (Org.); MARQUES, R. C. S. (Org.). **A imagem a serviço do conhecimento: a entomologia nas ilustrações do acervo histórico da Fiocruz**. 1. ed. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC, 2022.

LEAL, Inara Roberta (Org.); SILVA, José Maria Cardoso da (Org.). **Ecologia e Conservação da Caatinga**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2003. v. 1. 815p.

MENESES, U. T. B. de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*. Balanço provisório,

propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 3, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

PÁDUA, José Augusto. *As bases teóricas da história ambiental*. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 24, n. 68, p. 81-101, 2010.

PÁDUA, José Augusto. *As Bases Teóricas da História Ambiental*. In: Franco, J.L.A.; Dutra e Silva, S.; Drummond, J.A.; Tavares, G.G.. (Org.). **História Ambiental: Fronteiras, Recursos Naturais e Conservação da Natureza**. 1ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p. 17-37.

SEGALA, Lygia. *O clique francês do Brasil: a fotografia de Marcel Gautherot*. **Acervo** (Rio de Janeiro), v. 23, p. 119-132, 2010.

SERVA, Leão; BAITELLO JUNIOR, Norval. *O gesto do selfie: seria o selfie um nachleben?*. **Prometeica - Revista de Filosofia y Ciencias**, [S.L.], n. 17, p. 86-92, 3 ago. 2018.

TABARELLI, Marcelo; LEGAL, Inara R.; SCARANO, Fábio R. ; SILVA, José M. C. *Caatinga: legado, trajetória e desafios rumo à sustentabilidade*. **CIÊNCIA E CULTURA**, v. 70, p. 25-29, 2018.

WORSTER, Donald. *Para fazer história ambiental*. **Revista Estudos Históricos**, v. 4, n. 8, p. 198-215, 1991.

O autor

Gutemberg de Queirós Lima

Universidade Estadual do Ceará - UECE

Recebido em 03/2024 • Aprovado em 05/2024 • Publicado em 08/2024