

As Veredas de Araquém Alcântara: Reflexões sobre a Identidade Sertaneja em um Exercício de Leitura de Imagem¹

Mateus Henrique Rodrigues Teixeira²

Ingrid Hötte Ambrogi³

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP.

Daniel Marcelino dos Santos⁴

Cristina Schmidt⁵

Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP.

Resumo

Esse estudo propõe um exercício de leitura de imagem a partir das fotografias de Araquém Alcântara. Com o intuito de identificar nas fotografias elementos que possam, ou não, materializar as características da vida do sertão brasileiro e de seus habitantes, assim como compreender as escolhas estéticas e as intenções comunicativas do fotógrafo, foram selecionadas três imagens publicadas em seu livro “Veredas”. A leitura dessas imagens foi realizada a partir de descrições e interpretações associadas à levantamentos bibliográficos. Foram identificados nas fotografias de Araquém Alcântara os retratos das dimensões territoriais e culturais do sertão brasileiro, e elementos que materializam as características da vida de seus habitantes, captadas em uma perspectiva que corresponde às identidades sertanejas já vistas no campo literário, no cinema e nos estudos acadêmicos.

Palavras-chave: Fotografia; Leitura de Imagem; Sertão; Identidade; Araquém Alcântara.

Esse estudo propõe um exercício de leitura de imagem a partir das fotografias de Araquém Alcântara. Para isso, foram selecionadas três imagens do seu livro “Veredas”, publicado em 2014, trabalho que retrata o imaginário sertanejo Brasil afora. A escolha dessas imagens se deu a partir das demandas relacionadas à representação das identidades sertanejas ao longo do livro. Principalmente, quando se elenca imagens pautadas nas questões da

¹ Trabalho apresentado no GP de Fotografia, no XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAHC - UPM). Professor de Educação Básica II – Artes da Prefeitura Municipal da Estância Hidromineral de Poá. E-mail: mateushrteixeira@gmail.com

³ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAC - UPM). E-mail: ihambrogi@gmail.com

⁴ Mestrando em Políticas Públicas pelo Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes (UMC). Professor de Educação Básica I da Prefeitura Municipal da Estância Hidromineral de Poá. E-mail: dan.marc@hotmail.com

⁵ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), Mestre em Teoria e Ensino da Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes (UMC). E-mail: cris_schmidt@uol.com.br

religiosidade messiânica e na representação de gênero. Para que isso ocorra, em um primeiro momento, serão apresentados os fundamentos da fotografia como fonte de pesquisa, em seguida, será apresentada a formação das identidades nacionais, sob a ótica do antropólogo Darcy Ribeiro, o que permite discutir, a seguir, o sertão e o sertanejo – figuras que despertam e povoam a imaginação social nacional. Na sequência, por meio de depoimentos, serão destacadas as motivações que levaram o fotógrafo Araquém Alcântara a registrar o sertão. Após a exibição desse panorama, as imagens selecionadas serão analisadas a partir de seus elementos descritivos e interpretativos associados ao viés teórico eleito.

A Imagem Fotográfica como Fonte de Pesquisa

Gaskell (1992), ao discutir o uso de imagens fotográficas como fonte de pesquisas históricas, aponta que é inquestionável o alcance cultural da fotografia e de seus derivados – como a imagem em movimento – que transformaram o espaço visual e as maneiras de se transferir conhecimentos na maior parte do mundo. E assim, ela pode ser vista – em seus extremos – tanto como um canal de comunicação claro e preciso quanto como uma ferramenta artística codificada.

Desse modo, essa pesquisa pretende, por meio da leitura de imagem, contrabalancear esses dois extremos fotográficos: o descritivo e o interpretativo, compreendendo que a fotografia não se esgota nem na sua superficialidade mimética nem nos seus códigos mais profundos, ao contrário, ela deve ser entendida, *a priori*, pela relação que há entre a imagem e o seu referente fotográfico, do qual Barthes elucida que não é: “[...] a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p.114-115).

Isso posto, Dubois (2012) revela que, apesar de fundante, o alicerce indiciário da fotografia é, de fato, apenas um episódio da tomada fotográfica. Junto a esse fluxo de gravação automática dos referentes exteriores sobre o papel fotossensível, temos também, intervenções e cifras de ordens inteiramente culturais, que são subordinadas às predileções e aos julgamentos humanos.

Podemos sintetizar esse movimento fotográfico, naquilo que Avancini considera como: “o antes (a concepção da imagem a ser produzida pelo emissor-fotógrafo), o clique fotográfico (o momento-traço em torno da mensagem, exclusivo da câmera) e o depois (a contemplação da fotografia pelo receptor-leitor)” (AVANCINI, 2011, p. 53).

Para Martins (2014), decodificar os elementos que se ocultam por detrás do visível, incluindo o visível fotográfico, ainda é uma árdua tarefa para os pesquisadores que trabalham com as representações imagéticas das realidades humanas.

Nessa perspectiva, ao longo desse trabalho, a fotografia será entendida como uma linguagem de relações diretas com seus referentes reais, mas que também, adere denotações e conotações conforme os contextos onde foi produzida, lida e difundida. Propõe-se analisar, por meio de seus aspectos descritivos e interpretativos, três imagens do livro “Veredas” de Araquém Alcântara, a fim de se aproximar das intenções comunicativas do fotógrafo em relação ao ideário sertanejo ligado às questões da religiosidade messiânica e aos papéis de gênero.

Identities Nacionais e Identidade Sertaneja

Na visão de Darcy Ribeiro, o Brasil é o resultado de um confronto entre o pensamento burocrático aliado à realização de um projeto oficial com a espontaneidade surgida a partir das possibilidades e das limitações de uma ecologia tropical, e também, da influência de um poder mercantil global. Para ele, “embora embarcados num projeto alheio, nos viabilizamos ao nos afirmar contra aquele projeto oficial e ao nos opor aos desígnios do colonizador e de seus sucessores” (RIBEIRO, 1995, p. 246).

Ribeiro destaca que nenhum povo “vive sem uma teoria de si mesmo” (RIBEIRO, 1995, p. 265). Para ele, se a antropologia não se encarrega dessa tarefa, essa teoria será improvisada e difundida pelo folclore. Nesse sentido, o antropólogo fala de fontes históricas que comprovam que, a protocélula étnica neobrasileira se formou poucas décadas após a invasão do Brasil. Diferente tanto da matriz portuguesa quanto da indígena, essa etnia embrionária se proliferou por vários núcleos, da costa atlântica até os sertões, e deu origem às diferentes ilhas socioculturais do Brasil. Foram sendo adicionados a esses nichos, novos grupos oriundos tanto da África quanto da Europa, que deram prosseguimento a essa gestação étnica brasileira (RIBEIRO, 1995).

Ribeiro apresenta a formação do povo brasileiro por meio de uma narrativa que se abstém de um discurso de inferioridade, e destaca o caráter inédito dessa formação concebida de maneira sincrética, na qual caboclos, mestiços, cafuzos – figuras híbridas – desafiaram as regras da modernidade e reafirmaram sua essência numa luta contra os que negavam suas existências. Assim, seu raciocínio se aproxima ao dos autores pós-coloniais, que propõem uma crítica a partir do pensamento pós-moderno, e procuram desconstruir discursos coloniais e neocoloniais (MIGLIEVICH-RIBEIRO, SOUSA, GASPERAZZO, 2012). Em sua obra, o

antropólogo destaca a proliferação de identidades brasileiras representadas, principalmente, pelas culturas: cabocla, caipira, crioula, gaúcha e sertaneja.

A cultura cabocla é originária das populações da Amazônia, que tinham a função de coletar remédios na floresta, inclusive nas matas de seringueiras; a cultura caipira é procedente da população mameluca paulista, e desenvolveu-se por meio da atividade de caça indígena, depois, pela extração de minas de ouro e diamante, e logo em seguida, pelo cultivo do café e por sua industrialização; a cultura crioula se estabeleceu nas terras úmidas e produtivas do Nordeste, a partir dos engenhos de açúcar; a cultura gaúcha se originou a partir da prática do pastoreio nos campos do Sul do Brasil, dividindo-se em duas vertentes, a matuta açoriana, que se assemelha a cultura caipira, e a gringo caipira, aquela das áreas colonizadas por imigrantes nativos da Alemanha e da Itália; por fim, a cultura sertaneja, que se espalhou do seco Nordeste ao Centro-Oeste, e está relacionada, principalmente, à prática dos currais bovinos (RIBEIRO, 1995).

Um país pode ser pensado, entre muitos aspectos, tanto pela sua dimensão geográfica quanto pela sua constituição cultural. Na concepção de Oliveira (1998), o sertão – seu espaço social ou físico – é fruto de contraditórias considerações. Pode ser descrito tanto como uma “região agreste, semi-árida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos” (OLIVEIRA, 1998, p. 196) quanto um “lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes” (OLIVEIRA, 1998, p. 197). Já na perspectiva de Rodrigues (2013), o sertão é historicamente um ponto de desencontro, um lugar em que o território nacional diverge dele mesmo, uma terra sem dono, um ermo brasileiro. Seus habitantes, os sertanejos, são reflexos desse universo, indivíduos igualmente discordantes e intituláveis.

A cultura e a territorialidade, de acordo com Santos (2007), mantêm entre si laços estreitos. Para o pesquisador, a cultura confere o caráter de pertencimento entre o sujeito e o grupo, e resulta de suas interações herdadas, mas também se configura num aprendizado de suas relações com o meio – uma forma de consciência e de comunicação entre os pares e entre o universo. Já a territorialidade é mais do que o espaço, os objetos, o lugar em que se mora e se trabalha. É um dado simbólico, que supera a ação de viver e se expressa na comunhão que se tem com um determinado espaço.

Especialmente, o Brasil sertanejo é descrito por Darcy Ribeiro como uma extensa área que se inicia no Nordeste e se estende por toda superfície central do Brasil:

Para além da faixa nordestina das terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde se implantaram os engenhos de açúcar, desdobram-se as terras de uma outra área ecológica. Começam pela orla descontínua ainda úmida do agreste e prosseguem com as enormes extensões semi-áridas das caatingas. Mais além, penetrando já o Brasil Central, se elevam em planalto como campos cerrados que se estendem por milhares de léguas quadradas (RIBEIRO, 1995, p. 338).

A geografia sertaneja e seus moradores foram encarados, ao longo do tempo, dicotomicamente pelas vias do romantismo e do realismo. No olhar romântico, o modo formidável de viver do sertanejo, marcado por sua desenvoltura e desambição, transforma-se no símbolo da nação brasileira. Suas características naturais e sociais formam a base de um julgamento afirmativo, contradizendo o modo de viver depravado e corrupto das áreas urbanas litorâneas – as cidades. Na ótica realista, o modo de viver do sertanejo perde essa idealização. O mundo sertanejo, em oposição à urbanização das áreas litorâneas, é visto como uma questão a ser resolvida pela nação. (OLIVEIRA, 1998).

É percebido então que o sertão alimenta diferentes imaginações sociais, seja como uma questão a ser solucionada ou como o retrato de um país. Desse modo, essa ambiguidade fez com que o sertão fosse incessantemente criado e recriado nos diferentes campos do conhecimento humano. A literatura e o cinema, antes mesmo das ciências sociais, procuraram investigar o Brasil e refletir sobre seus problemas, e nesse processo, transformaram o universo sertanejo no signo da identidade nacional (PEREIRA, 2008). A exemplo, são representantes dessa produção artística, o filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha (1964), e o livro “Grande sertão: veredas”, de João Guimarães Rosa (1956).

O filme de Glauber Rocha representa o nascimento árido do povo brasileiro e de sua possibilidade de libertação das forças colonialistas, paternalistas, messiânicas e da violência gratuita dos cangaceiros. Coloca em debate, por meio do personagem sertanejo Manuel, a subserviência, e, simbolicamente, discute a relação de poder entre a humanidade, as suas concepções de Deus e Diabo, e outros seres humanos (TELLES e SILVA, 2012). Por sua vez, o livro de João Guimarães Rosa é uma importante obra da literatura brasileira publicada em 1956. Nesse livro, o personagem Riobaldo conta suas memórias a um interlocutor, ora chamado de “doutor”, ora de “senhor”. Suas lembranças se passam em um Brasil inespecífico, denominado apenas de “sertão”, local onde ele viveu seus amores, se juntou a um bando de jagunços e subintende-se que firma um pacto com o diabo (BOLOGNIN e ROCHA, 2015).

O Sertão de Araquém Alcântara

O sertão brasileiro também foi tema do quadragésimo sétimo livro da carreira do fotógrafo florianopolitano Araquém Alcântara, intitulado “Veredas” e publicado em 2014. O livro conta com a curadoria de Eder Chiodetto, que também curou a exposição de mesmo título – com quinze ampliações das imagens encontradas no livro – na galeria de Babel em São Paulo. “Veredas” apresenta sessenta e nove imagens que representam o imaginário sertanejo, seus habitantes humanos e animais, e seus territórios geográficos e culturais. Nessa expedição, Araquém viajou pelos cantos mais inóspitos do sertão brasileiro, deslocando-se entre os estados de Minas Gerais, Piauí, Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte, Ceará, Paraíba, Goiás, Tocantins, Espírito Santo, Amazonas, São Paulo, entre outros. As imagens colhidas passaram por um processo especial de impressão, denominado quadritone, no qual elas ganharam uma colorização monocromática terrosa, que faz lembrar, simbolicamente, o tom árido do sertão (ARAQUÉM Alcântara lança novo livro “Veredas”, 2014).

Araquém conta que o livro “Veredas” foi pensado, inicialmente, como uma forma de celebrar o cerrado e a caatinga, porém, o rumo do projeto tomou uma outra proporção, após ele ter tido uma epifania. O fotógrafo relata que escutava, durante uma viagem de carro pela Serra das Confusões, no Piauí, o disco do músico baiano Elomar Figueira Melo, intitulado “Na quadrada das águas perdidas” (ARAQUÉM Alcântara no Metrópolis, 2014). Em uma das faixas desse álbum, escuta-se o seguinte trecho:

Da Carantonha mili légua a caminhã; muito mais, inda mais, muito mais; da Vaca Seca, Sete Varge inda p'ra lá; muito mais, inda mais, muito mais; Dispois dos derradêro cantão do sertão; lá na quadrada das águas perdida; Reis, Mãe-Senhora; beleza isquicida [...] (MELO, 1978).

A partir dessa canção, Araquém começou a pensar na vereda não apenas como o único eco sistema brasileiro: incógnito e mágico; mas também, como o eixo temático da busca pela beleza esquecida do sertão. “Veredas” foi concretizado através de várias viagens sertão adentro, que contabilizaram mais de 100 mil quilômetros andados durante dois anos. Araquém relata ter ido a fundo na busca pela verdade, pelo real, que em sua concepção, não se encontra no fim da estrada, mas assim como pensava Guimarães Rosa, no processo de sua travessia. Para o fotógrafo, a beleza reside na unicidade das coisas, e ela aparece quando um conjunto rígido de formas se organiza nos territórios em que frequenta: a mata atlântica, a Amazônia e o sertão. (ARAQUÉM Alcântara no Metrópolis, 2014).

O Sertão e a Religiosidade Messiânica



Figura 1 - Dona Sebastiana, Juazeiro do Norte, Ceará (ARÁQUEM, 2014)

Nessa cena, destacam-se duas figuras humanas e idosas: no lado direito, em primeiro plano, aparece uma mulher sertaneja – Dona Sebastiana – enquanto que, no lado esquerdo, em segundo plano, é possível observar um quadro da ilustre figura de Padre Cícero. O foco da imagem se encontra no rosto da idosa, e sua nitidez enfatiza as marcas dos anos vividos em sua pele. Seu rosto encontra-se parcialmente iluminado, com maior incidência de luz na região esquerda, enquanto que sua face direita se encontra coberta por tons de breu. Seu olhar está direcionado ao fotógrafo, e ao mesmo tempo, a quem vê essa fotografia. Também é notável o terço que essa idosa segura nas mãos postas.

Já a imagem de padre Cícero, emoldurada por um quadro, se encontra duplamente iluminada: tanto pela luz do ambiente, da qual não se vê sua fonte, quanto pelo efeito artístico presente no quadro, que ilumina o entorno de sua cabeça, produzindo em seu rosto uma espécie de áurea sagrada. Porém, em relação à idosa, o quadro está levemente desfocado. Na parte inferior da moldura que o recobre, também se nota um pequeno recorte da figura de Nossa Senhora, possivelmente, de Fátima.

Acima do quadro de padre Cícero, observa-se a porção inferior de dois outros quadros, dos quais não é possível identificar o conteúdo. A parede em que os quadros estão pendurados se estende por detrás da idosa, e possui uma característica rugosa, típica de uma casa arcaica, e

encontra-se dividida por uma passagem, encoberta pela imagem da mulher. Ao seu lado, é possível perceber um elemento que indica ser parte de uma rede ou de um tecido preso à parede. Observa-se também, atrás e acima da cabeça da mulher, uma pequena lamparina apagada.

A singela religiosidade sertaneja é propensa ao messianismo. O fanatismo religioso, a predisposição ao sacrifício, e a inflexão diante de opiniões contrárias, também são características do sertanejo arcaico, desencadeadas pela situação de penúria e pelas condições de seu mundo cultural. A crença messiânica se estrutura a partir de um ideal em que uma figura surgirá e eliminará toda forma de pobreza e sofrimento do sertão. Essa crença é herança do messianismo português, vinculado à figura do rei Dom Sebastião. Nesse contexto, o povo é chamado a rezar, a jejuar e a purificar-se, na perspectiva da vinda do salvador, que resgatará a dignidade dos humildes (RIBEIRO, 1995).

Padre Cícero é uma figura icônica na religiosidade do sertão. Romeiros de diferentes localidades peregrinam à Juazeiro do Norte para pagar promessas e agradecer as graças alcançadas por intermédio do padre milagreiro. Sabbatini (2006) destaca que cerca de 200 a 300 mil pessoas visitam a estátua de padre Cícero, a capela de Nossa Senhora do Socorro, e o Museu Memorial Padre Cícero, nos feriados religiosos, o que confere, ao local, uma importância dentro dos circuitos religiosos brasileiros.

Percebe-se, nessa fotografia, um recorte visual dos códigos ligados à religiosidade sertaneja e à relação que há entre o devoto – pertencente ao plano do concreto, e sujeito às variações da iluminação ambiental em seu rosto – e a divindade – pertencente ao plano do imaginário, e sujeito às artificialidades de uma iluminação absoluta, resultante da sua constituição pictórica. A idosa, figura real, está inserida em um contexto de recursos precários, evidenciado pela constituição paupérrima do cômodo, e realiza suas preces à figura messiânica e imaginária de padre Cícero. Evidenciado pelo tamanho do quadro, Cícero toma mais espaço e importância, nessa foto, do que a santa católica oficial, Nossa Senhora. Essa fotografia representa, com nitidez, a predisposição sertaneja ao messianismo, descrita por Ribeiro (1995). De outro ponto de vista, o rosto da mulher, repleto por rugosidades, assim como as paredes cheias de cavidades do cômodo, reforça o equilíbrio com o espaço em que vive: o sertão arcaico e a sua peculiar rusticidade.

O Sertão e a Mulher Sertaneja



Figura 2 – Dona Maria Rosa, Baraúnas, Bahia (ARÁQUEM, 2014)

Nessa foto, aparece no centro da imagem a figura de uma mulher idosa, Dona Maria Rosa, que veste uma camisa, uma saia longa, e um lenço amarrado na cabeça. Apesar de estar com os olhos cerrados, sua atenção parece estar voltada para os objetos que estão sobre a mesa de madeira também localizada no centro da composição. Em cima dela, vê-se a chaleira, que a idosa segura com uma das mãos, os pratos, as frutas, o coador, as facas e outros utensílios que indiciam que a fotografia foi tirada em uma cozinha. Em suas laterais, um pouco menos discerníveis devido ao recorte visual, são vistas bacias, panos de limpeza, um banco de madeira, uma folha de uma janela de madeira aberta, e uma passagem coberta de sombras.

A fonte de luz dessa imagem é dada pela claridade que entra diretamente pela janela aberta, iluminando de maneira intensa, as materialidades de seus elementos indiciários: madeira, aço, alumínio, algodão, além da própria pele humana. A consequência dessa luz teatral é a projeção de sombras profundas que enegrecem os elementos que não são atingidos por ela.

A composição nos remete, por espantosa semelhança, à obra do célebre artista holandês Johannes Vermeer: *A Leiteira* (1657-1658). Tal inquietação se dá tanto pela distância geográfica entre os lugares que foram feitas – os países baixos e o sertão brasileiro – quanto pelo tempo que as separam – mais de trezentos e cinquenta anos. Podemos reconhecer, nas duas obras, os mesmos elementos: a mulher ao centro, sua vestimenta, seus desígnios domésticos, a mesa, os objetos de cozinha, a luz que entra pela janela etc. Diferenciando-se, uma da outra,

apenas pelo uso das colorações (policromia/monocromia), uso das luzes (difusa/dura), pelas linguagens artísticas (pintura/fotografia), e pela etariedade das protagonistas (jovem/idosa).



Figura 3 - A Leiteira, Johannes Vermeer (1657-1658)⁶

Martins (2014) revela que na cultura sertaneja, a casa é considerada símbolo arquitetônico do útero, e seus papéis sempre são ligados à feminilidade. A casa e os seus objetos pertencem à mulher. Provém dessa mentalidade os rituais de expurgação feitos para evitar que esse espaço seja infectado pelos males externos – doenças e mortes. Nessa cultura e na crença popular, a casa é o oposto daquilo que gera a morte e daquilo que pode matar, de modo real ou metafórico.

Já na visão universalista de Perrot (2007), em muitas sociedades, a invisibilidade feminina e o seu silêncio foram confinados ao espaço do lar, e isso parecia ser um elemento natural desses contextos:

O trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades, ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, e na vida das mulheres. E um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. E um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona-de-casa. (PERROT, 2007, p. 114).

⁶ Disponível em < http://www.essentialvermeer.com/catalogue_xl/xl_milk.html> Acesso em 12 jul. 2016.

Essa cena, apresentada de forma teatral por um complexo jogo de luz e sombra, demonstra a destreza do fotógrafo que mistura os códigos relacionados ao imaginário sertanejo – a rusticidade do cômodo, os objetos arcaicos, a luz dura e direta do sertão – com os elementos formais de uma pintura europeia do século XVII – evidenciados pela organização espacial e pelo equilíbrio composicional da imagem. Porém, por debaixo dessa camada de beleza romântica, esconde-se a perpetuação de um signo pertencente tanto ao contexto regionalista sertanejo, na perspectiva de Martins (2014), quanto ao contexto universalista, na perspectiva de Perrot (2007) – as incumbências domésticas que o gênero feminino está sujeito, e os reflexos dessa associação na construção de suas identidades femininas.

O Sertão e o Homem Sertanejo



Figura 4 – Vaqueiro Almir, Parque Nacional do Catimbau, Mato Grosso (ARÁQUEM, 2014)

Essa imagem conta com duas figuras em evidência: o cavalo e o vaqueiro, Almir. O cavalo, localizado em primeiro plano e a direita da imagem, é recortado ao meio pelo enquadramento fotográfico, assim, a cena revela apenas sua cabeça e suas patas dianteiras. O vaqueiro, em segundo plano, encontra-se sentado, com a mão esquerda apoiada sobre o joelho esquerdo e o braço direito estendido ao lado do corpo, em posição dinâmica. As disposições da cabeça do cavalo e do vaqueiro parecem voltar-se uma à outra. O vaqueiro faz uso de uma vestimenta típica do sertão – o gibão de couro – além de chapéu e calça. Ambas as figuras –

homem e animal – parecem compartilhar do mesmo tipo de vestimenta, ornamentadas por pontilhados brancos sobre o couro.

A iluminação da imagem é atribuída a uma fogueira, que está localizada na região inferior da figura masculina, dividindo espacialmente o primeiro e o segundo plano dessa imagem. As labaredas voam para a direita da imagem, com pequenas chamas que se espalham pelo ar nessa mesma direção. A luz da fogueira destaca a irregularidade do paredão que se estende por detrás do vaqueiro, composta por crateras e rugosidades. O chão também conta com pequenos declives e irregularidades. O cavalo e o vaqueiro possivelmente estão abrigados em uma caverna ou em uma cavidade rochosa.

A população sertaneja se especializou no pastoreio, uma atividade que se desenvolveu associada aos engenhos de açúcar e que objetivava a produção de carne e couro de boi. Essa atividade se estendeu por diferentes áreas – no agreste, na caatinga e no cerrado – com gados trazidos pelos portugueses das ilhas de Cabo Verde, primeiramente, ao agreste de Pernambuco, com posterior formação de currais – conjuntos que se espalharam ao longo de cursos de rios permanentes, em terras cedidas pela Coroa portuguesa à criadores que se transformaram em latifundiários (RIBEIRO, 1995).

As atividades pastoris, nas condições climáticas dos sertões cobertos de pastos pobres e com extensas áreas sujeitas a secas periódicas, conformaram não só a vidas, mas a própria figura do homem e do gado. Um e outro diminuíram de estatura, tornaram-se ossudos e secos de carne. Assim, associados, multiplicando-se juntos, o gado e os homens foram penetrando terra a dentro, até ocupar, ao fim de três séculos, quase todo o sertão interior [...] (RIBEIRO, 1995, p. 344).

Nessa atividade de pastoreio, os vaqueiros carregavam a incumbência de agrupar o gado e conduzir o rebanho entre os currais. Conforme Ribeiro (1995), a relação entre os vaqueiros e os donos fundamentava-se a partir da dicotomia senhor/amo, de modo que o proprietário, além dos bens, por vezes também se colocava como o detentor de vidas, em um modelo hierárquico distante e brutal.

Em contraposição a essa definição, essa fotografia de Araquém Alcântara destaca a figura do vaqueiro sertanejo permeada por elementos relacionados mais aos conceitos de masculinidade e de dominação, do que aos conceitos de fraqueza e submissão. Essa cena é representada, principalmente, pelo cavalo, animal que complementa a figura de seu dono e é símbolo de virilidade e força. Isso também é reforçado pelas roupas pesadas e de couro que o sertanejo veste, por seu isolamento, por sua desconfiança, e por sua autossuficiência. O fogo,

elemento natural que foi dominado pelo homem, também reforça, simbolicamente, os traços comportamentais associados ao gênero masculino.

Essas concepções alegóricas originadas pela leitura dessa fotografia e da anterior apontam que, a divisão do trabalho no universo sertanejo também se dá pela ordem de gênero – a casa pertencente à mulher; o mundo exterior pertencente ao homem – e em consonância ao pensamento de Bourdieu, percebemos que “cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares [...]” (BOURDIEU, 2002, p. 18), que em contrapartida, também destaca que, “as mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêm ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos”. (BOURDIEU, 2002, p. 18).

Considerações Finais

Ao longo do tempo, a figura do sertanejo alimentou diferentes imagens, e hoje, a sua representação pode ser encontrada tanto em veículos artísticos, como o cinema, a literatura e a fotografia, quanto em veículos ligados aos estudos das ciências sociais. As discussões sobre a formação do povo brasileiro elucidam as características desses habitantes de uma vasta área do território nacional, que se estende do Nordeste ao Centro-Oeste, e é conhecida por sertão.

Compreende-se que as relações simbólicas entre o território e a cultura estabelecem relações fundamentais na constituição da identidade humana. Nesse sentido, foi possível identificar nas fotografias de Araquém Alcântara retratos das dimensões territoriais e culturais do sertão brasileiro, além de elementos que materializam as características da vida de seus habitantes, mais precisamente, por meio de indícios relacionados à religiosidade e aos papéis de gênero dessa sociedade.

A fé, por sua vez, é manifestada na materialização de duas figuras complementares: o devoto, Dona Sebastiana; e a divindade, Padre Cícero. A mulher demonstra sua fé enquanto segura o terço em suas mãos. No campo visual, a figura de Padre Cícero, não reconhecida oficialmente pela Igreja, toma mais importância do que a santa oficial, Nossa Senhora, o que reforça o valor de culto à figura messiânica do padre.

Na segunda fotografia, destaca-se a figura de uma senhora, Dona Maria Rosa, concentrada em seus afazeres domésticos. A disposição e os elementos constitutivos dessa foto fazem alusão à pintura holandesa de Johannes Vermeer – A Leiteira (1657-1658). Ambas

figuras parecem reforçar a perpetuação do gênero feminino ao ambiente doméstico, seja no contexto europeu do século XVII, seja no contexto sertanejo contemporâneo.

Na última imagem analisada, é apresentada a figura de um vaqueiro – profissão ligada à cultura sertaneja – e um cavalo – seu animal de trabalho. Os dois personagens dispostos em planos diferentes na fotografia, complementam-se. Diferentemente da concepção de que os vaqueiros seriam figuras inferiores – subjugadas pelos donos do rebanho – a fotografia apresenta, por meio de seus elementos simbólicos: o cavalo, o fogo e o couro, as características ligadas à virilidade e a força, culturalmente relacionada ao gênero masculino.

Entre as fotografias analisadas, foi possível perceber que, na busca por uma verdade, o fotógrafo, que utiliza de artifícios materiais, como o tom quadritone, para simbolizar o matiz arcaico do sertão, captou suas imagens em uma perspectiva que corresponde às identidades sertanejas já vistas no campo literário, no cinema e na academia.

REFERÊNCIAS

ARAQUÉM Alcântara no Metrópolis. Publicado no canal da Tv Cultura, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WwkDNja-QhU>> Acesso em 06 jun. 2016.

ARAQUÉM Alcântara lança novo livro “Veredas”, 2014. Disponível em <<http://www.galeriadebabel.com.br/imprensa/>> Acesso em 12 jun. 2016.

ALCÂNTARA, Araquém. **Veredas**. Curadoria Eder Chiodetto. São Paulo: TERRABRASIL, 2014.

AVANCINI, Atílio. **A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo** In: Brazilian Journalism Research, v. 7, n. 1, p. 50-68, 2011. Disponível em <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/viewFile/285/267>> Acesso em 9 jul. 2016.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Tradução Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOLOGNIN, Renan Augusto Ferreira; ROCHA, Rejane Cristina. Grande sertão: veredas, Nove noites e a construção do 'eu' através do 'Outro'. **Signótica** (UFG), v. 27, p. 75-98, 2015. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/34100/19748>> Acesso em 09 jun. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução Marina Appenzeller. 14^a ed. Campinas: Papirus, 2012.

GASKELL, Ivan. História das imagens In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. LOPES, Magda. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. 2ª ed., São Paulo – SP: Ed. Contexto, 2014.

MELLO, Elomar Figueira. **Na Quadrada das Águas Perdidas**, 1978. Disponível em <<http://elomar.com.br/discografia/letras/quadradaaguasperdidas.html>> Acesso em 09 jun. 2016.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; SOUSA, Antonio Carlos Rocha de; GASPERAZZO, Marcus Vinicius. O empenho epistemológico pós-colonial e o ponto de vista subalterno em Darcy Ribeiro - uma proposta de diálogo. **Simbiótica**. Revista Eletrônica, v. 2, p. 71-85, 2012. Disponível em < <http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/4802/3700>> Acesso em 08 jun. 2016.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. **Soc. estado.**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, abr. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922008000100003&script=sci_abstract&tlng=es> Acesso em 06 jun. 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **Hist. cienc. Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 5, supl. p. 195-215, jul. 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400011&lng=pt&nrm=isso>. Acesso em 08 jun. 2016.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Rafaela Do Prado. A terra como grande sertão: O Ser e o sertão na literatura brasileira. **Revista Húmus**, v. 3, n. 7, 2013. Disponível em <<http://www.periodicoelectronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/1506>> Acesso em 06 jun. 2016.

SABBATINI, Marcelo. O museu de ex-votos de Padre Cícero: um olhar museológico sobre o turismo religioso em Juazeiro do Norte In: MARQUES MELO, José; GOBBI, Maria Cristina; DOURADO, Jacqueline Lima (orgs). **Folkcom**. Do ex-voto à indústria dos milagres: *A comunicação dos pagadores de promessa*. Teresina – PI: Ed. Halley, 2006, p.243-257.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SILVA, Alexandre Rocha; TELLES, Márcio. Nem Deus nem o Diabo, Rosa na Terra do Sol. **Imagofagia**, v. 5, p. 5, 2012. Disponível em <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/187/159>> Acesso em 08 jun. 2016.