

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO ACADÊMICO

MARIA THEREZA GOMES DE FIGUEIREDO SOARES

FOTOGRAFIA MARANHENSE: estudo de caso da série *Na trilha do cangaço o sertão
que Lampião pisou*, de Márcio Vasconcelos

São Luís

2018

MARIA THEREZA GOMES DE FIGUEIREDO SOARES

FOTOGRAFIA MARANHENSE: estudo de caso da série *Na trilha do cangaço o sertão que Lampião pisou*, de Márcio Vasconcelos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel
Feitosa

Coorientador: Prof. Dr. José Ferreira Junior

São Luís

2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

GOMES DE FIGUEIREDO SOARES, MARIA THEREZA.

FOTOGRAFIA MARANHENSE: : estudo de caso da série Na trilha do cangaço o sertão que Lampião pisou, de Márcio Vasconcelos / MARIA THEREZA GOMES DE FIGUEIREDO SOARES. - 2018.

112 p.

Coorientador(a): José Ferreira Junior.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Fotografia contemporânea. 2. Márcio Vasconcelos.
3. São Luís. I. Ferreira Junior, José. II. Manir Miguel Feitosa, Márcia. III. Título.

MARIA THEREZA GOMES DE FIGUEIREDO SOARES

FOTOGRAFIA MARANHENSE: estudo de caso da série *Na trilha do cangaço o sertão que Lampião pisou*, de Márcio Vasconcelos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa

Coorientador: Prof. Dr. José Ferreira Junior

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa

Universidade Federal do Maranhão

Coorientador: Prof. Dr. José Ferreira Junior

Universidade Federal do Maranhão

Prof.^a Dr.^a Larissa Lacerda Menendez

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Mariano Klautau de Araújo Filho

Universidade da Amazônia

A todos que caminham comigo nesta estrada da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a disponibilidade, gentileza e troca essencial do talentoso fotógrafo aqui estudado, Márcio Vasconcelos. Sem sua nobre colaboração, esse trabalho não teria vida, tampouco sentido. Que sua fotografia siga brilhando mais e mais pelo caminho à frente.

Meus agradecimentos especiais aos meus caros orientadores: à Professora Doutora Márcia Manir Miguel Feitosa e ao Professor Doutor José Ferreira Junior, pelas palavras sábias, disponibilidade incansável e orientações pertinentes em momentos decisivos nesta minha trajetória. Ao caro Professor Arão Paranaguá pelo incentivo. À Professora Marília França pela indicação do curso e à Professora Regiane Caire pelo apoio. Agradeço ainda aos professores Mariano Klautau, Larissa Menendez, Val Barros, Carlos Erik, Amanda Madureira, Adalberto Rizzo, Antonio Fatorelli, Silvio Rogério.

Agradeço meus queridos amigos pelos incentivos com conselhos acadêmicos: Tássia Arouche, Diogo Azoubel, Amarina Lobo, Lorena Saboia, Celia Silva, Sarah Ferreira, Luciana Amorim, Romélia Sampaio, Bruna Castelo Branco e Márcia Carvalho. Aos meus queridos amigos uffinianos: Marcela Amaral, Julia Teles, William Condé, Nina Tedesco, Fernanda Oliveira, Antonio Mota Machado, Aline Nogueira, Clarisse Viana, Eduardo Heleno, Rafael França e Natalia Sahlit.

Aos meus familiares: Manuel Octavio, Teresinha, Octavio, Denise, James, Gabi e João que sempre se mantiveram ao meu lado nessa caminhada. Aos meus queridos tios e primos pelo amor e carinho de todas as horas.

Ao corpo docente e a toda equipe do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade pelo suporte neste percurso e aos colegas, especialmente Asmyne Barbosa, Jamys Santos, Marília Milhomem, Rodrigo França, Amanda Silva, Perla Berwanger - meus sinceros agradecimentos pelo apoio.

Ao revisor Maurício Moraes, obrigada pela disponibilidade de sempre.

À Sheila Oliveira, Jacqueline Heluy e José Moraes: muito obrigada.

Meu obrigada à CAPES, apoio essencial nesta jornada.

Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio.

Susan Sontag

RESUMO

A proposta deste estudo é observar o fazer fotográfico na São Luís contemporânea. A fotografia, em sua era digital, cresce no volume de produção de imagens, resultado da facilidade na captura de imagens a custo reduzido, juntamente com a instantaneidade e a compartilhamento virtual. A escassez de pesquisas na área da história da fotografia são-luisense é um dado evidente. O intuito desta pesquisa é compreender os modos de produção fotográficos contemporâneos a partir do recorte de série de autoria do maranhense Márcio Vasconcelos: *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*. A obra foi selecionada pelo caráter expressivo juntamente com a disponibilidade do artista em ceder documentos de processos, permitindo análise por meio da metodologia das Redes de Criação, que trata da ponderação da obra artística por meio dos documentos de criação. Em seguida, foi utilizado o método de análise formal proposto pela autora Donis A. Dondis, a partir da publicação de *Sintaxe da Linguagem Visual*. Para complementar esta etapa, usou-se o método da triangulação: análise de imagens, coleta de dados e referencial teórico. Assim, as imagens que serão analisadas são breves recortes da publicação em questão em que será abordada a forma com a qual o artista interpreta o tema histórico proposto, as suas escolhas plásticas e os sentidos das imagens. Para isso, serão elencados dados da historiografia da fotografia em São Luís e, em seguida, a fotografia de Márcio Vasconcelos, por meio de levantamento e interpretação de dados, amparados pelo referencial teórico.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea. São Luís. Márcio Vasconcelos.

ABSTRACT

The purpose of this study is to observe the photography making in São Luís in the present. Photography, in its digital era, grows in volume of imagery, with an ease of making images at a lower cost, as well as with instantaneity and easy dissemination. The shortage of research in the history of São Luís photography is an obvious fact. The intention of this work is to research the contemporary photographic modes of production using a cut on the series of literary work of the Maranhão - born author Márcio Vasconcelos *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*. This work was selected because of its expressive character and the availability of the author to cede process documents, allowing analysis through the creation networks methodology, which deals with the pondering of the artistic work through the creation documents. Hereafter, the method of formal analysis proposed by the author Donis A. Dondis was used, from the publication *Sintaxe da Linguagem Visual*. To complement this step, the triangulation method was used: image analysis, data collection and theoretical reference. Thus, the images that will be analyzed are short cuts of the publication aforementioned, which will be approached the way the artist interprets the proposed historical theme, its plastic choices and the senses of the images. To do so, data from the historiography of photography in São Luís and then the photography of Márcio Vasconcelos will be listed, through interviews, data collection and interpretation, supported by the theoretical framework.

Keywords: Contemporary photography. São Luís. Márcio Vasconcelos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Proposta de triangulação | 13 |
| Figura 2 – Benedito Leite (Álbum do Maranhão - Gaudêncio Cunha)..... | 17 |
| Figura 3 – Dona Onorina (chefe da casa) Mundica Stuart e Tereza | 17 |
| Figura 4 - Beco da Alfândega | 18 |
| Figura 5 – Propaganda do Curso de Fotografia do SENAC..... | 21 |
| Figura 6 – <i>Zeladores de Voduns</i> . Tessi Sodokpa, cidade beninense de Catonou..... | 24 |
| Figura 7 – <i>Incorporados</i> | 25 |
| Figura 8 – <i>Deslocação</i> | 26 |
| Figura 9 – <i>Deslocação</i> | 27 |
| Figura 10 – <i>Deslocação</i> | 27 |
| Figura 11 – <i>Deslocação</i> | 27 |
| Figura 12 – <i>Visões de um Poema Sujo</i> | 28 |
| Figura 13 – <i>Welcome home</i> , de Gui Mohallem | 29 |
| Figura 14 – <i>Welcome home</i> | 30 |
| Figura 15 – <i>Na trilha do Cangaço</i> | 30 |
| Figura 16 – <i>Welcome home</i> | 30 |
| Figura 17 – <i>Na trilha do Cangaço</i> | 30 |
| Figura 18 – <i>Red socks White dress</i> | 30 |
| Figura 19 – <i>Na trilha do Cangaço</i> | 30 |
| Figura 20 – <i>Flutuações</i> | 32 |
| Figura 21 – <i>Luciana</i> (Mário Cravo Neto) | 32 |
| Figura 22 – <i>O tigre do Dahomey – A serpente de Whydah</i> | 33 |
| Figura 23 – <i>Nagon Abioton</i> | 33 |
| Figura 24 – site do projeto <i>Na trilha do Cangaço</i> | 38 |
| Figura 25 – Cartaz do filme <i>O Cangaceiro</i> | 47 |
| Figura 26 – <i>Retirantes</i> , de autoria de Cândido Portinari | 52 |
| Figura 27 – <i>Criança morta</i> , de autoria de Cândido Portinari..... | 52 |
| Figura 28 – Luz não zenital (lateral) | 54 |
| Figura 29 – Luz quase zenital..... | 55 |
| Figura 30 – Livro <i>O Chão de Graciliano Ramos</i> , capa e páginas 148 e 149..... | 58 |
| Figura 31 – Livro <i>Céu de Luiz</i> , capa e páginas sem numeração | 58 |
| Figura 32 – Livro <i>A natureza do homem no raso da Catarina</i> , capa e páginas 96-97 | 59 |

| | |
|--|----|
| Figura 33 – Livro <i>Vidas Secas</i> especial 70 anos, capa e páginas 16-17..... | 59 |
| Figura 34 – Livro <i>Cangaceiros</i> , capa e páginas 07, 15 e 17 | 60 |
| Figura 35 – DVDs sobre o Cangaço, autorias diversas | 61 |
| Figura 36 - Livros de autores diversos | 62 |
| Figura 37 – Pasta pessoal de acervo sobre o projeto <i>Na trilha do cangaço</i> | 63 |
| Figura 38 – Anotações variadas | 64 |
| Figura 39 – Anotações variadas | 65 |
| Figura 40 – Anotações variadas | 66 |
| Figura 41 – Anotações variada | 67 |
| Figura 42 – Anotações variadas | 68 |
| Figura 43 – Mapa com destaque de municípios da rota | 68 |
| Figura 44 – Mapa com destaque de municípios da rota | 69 |
| Figura 45 – Anotações variadas | 70 |
| Figura 46 – Destaque da Imagem 19 | 71 |
| Figura 47 – Anotações variadas | 71 |
| Figura 48 – Fotografia inteira (original)..... | 74 |
| Figura 49 – Fotografia recortada (diagramada)..... | 74 |
| Figura 50 – Fotografia inteira (original)..... | 74 |
| Figura 51 – Fotografia recortada (diagramada)..... | 74 |
| Figura 52 – Imagens do livro <i>Na trilha do Cangaço</i> | 75 |
| Figura 53 - Imagens do livro <i>Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou</i> | 77 |
| Figura 54 – Repetição/ Cronofotografia de jumento e mulher em sofrimento | 78 |
| Figura 55 – Locomoção animal (placa 626)..... | 79 |
| Figura 56 – Foto original da capa do livro | 82 |
| Figura 57 – Escala tonal | 83 |
| Figura 58 – Perspectiva | 84 |
| Figura 59 – Regra dos três terços | 85 |
| Figura 60 – Elias Matos Alencar e esposa..... | 88 |
| Figura 61 – Manuel Dantas Loiola..... | 88 |
| Figura 62 – Equilíbrio/ Instabilidade..... | 89 |
| Figura 63 - Equilíbrio/ Instabilidade..... | 89 |
| Figura 64 – Simetria | 90 |
| Figura 65 – Assimetria | 90 |
| Figura 66 – Simplicidade e Unidade | 91 |

| | |
|---|-----|
| Figura 67 – Complexidade e fragmentação..... | 92 |
| Figura 68 – Minimização | 93 |
| Figura 69 – Exagero | 93 |
| Figura 70 – Atividade..... | 94 |
| Figura 71 – Estase | 94 |
| Figura 72 – Transparência..... | 95 |
| Figura 73 – Opacidade..... | 95 |
| Figura 74 – Estabilidade..... | 96 |
| Figura 75 – Variação | 96 |
| Figura 76 – Distorção | 96 |
| Figura 77 – Planura | 97 |
| Figura 78 – Singularidade | 98 |
| Figura 79 – Romaria..... | 98 |
| Figura 80 – Acaso..... | 99 |
| Figura 81 – Difusão | 100 |
| Figura 82 – Repetição..... | 101 |
| Figura 83 – Episodicidade | 101 |
| Figura 84 – Guia turístico..... | 101 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 A FOTOGRAFIA EM SÃO LUÍS | 14 |
| 2.1 Primórdios | 14 |
| 2.2 A fotografia contemporânea em São Luís | 19 |
| 2.3 Márcio Vasconcelos e a fotografia independente | 21 |
| 2.3.1 Séries e obras de Márcio Vasconcelos | 22 |
| 2.3.2 Fotógrafos de referência para Vasconcelos | 29 |
| 3 NA TRILHA DO CANGAÇO O SERTÃO QUE LAMPIÃO PISOU | 37 |
| 3.1 Lampião e o Cangaço | 39 |
| 3.2 Imagens do Nordeste: arquétipos | 41 |
| 3.2.1 “ <i>O Cangaceiro</i> ”: a criação e propagação da imagem cinematográfica do Cangaço..... | 45 |
| 3.2.2 As imagens da série sobre os retirantes nordestinos, por Candido Portinari..... | 50 |
| 3.3 Fotografar o Nordeste: debates sobre a luz tropical | 53 |
| 3.4 Processos de criação do ato fotográfico | 55 |
| 3.5 Análise das fotografias da série <i>Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou</i> | 72 |
| 3.5.1 Análise da capa do livro | 81 |
| 3.5.2 Outras análises: contraste por polaridades | 87 |
| 3.5.2.1 <i>Equilíbrio versus Instabilidade</i> | 89 |
| 3.5.2.2 <i>Simetria versus Assimetria</i> | 89 |
| 3.5.2.3 <i>Regularidade versus Irregularidade</i> | 90 |
| 3.5.2.4 <i>Simplicidade versus Complexidade</i> | 91 |
| 3.5.2.5 <i>Unidade versus Fragmentação</i> | 91 |
| 3.5.2.6 <i>Economia versus Profusão</i> | 92 |
| 3.5.2.7 <i>Minimização versus Exagero</i> | 92 |
| 3.5.2.8 <i>Previsibilidade versus Espontaneidade</i> | 93 |
| 3.5.2.9 <i>Atividade versus Estase</i> | 94 |
| 3.5.2.10 <i>Sutileza versus Ousadia</i> | 94 |
| 3.5.2.11 <i>Neutralidade versus Ênfase</i> | 95 |
| 3.5.2.12 <i>Transparência versus Opacidade</i> | 95 |
| 3.5.2.13 <i>Estabilidade versus Variação</i> | 95 |
| 3.5.2.14 <i>Exatidão versus Distorção</i> | 96 |

| | |
|---|-----|
| <i>3.5.2.15 Planura versus Profundidade</i> | 97 |
| <i>3.5.2.16 Singularidade versus Justaposição</i> | 97 |
| <i>3.5.2.17 Sequencialidade versus Acaso</i> | 98 |
| <i>3.5.2.18 Agudeza versus Difusão</i> | 99 |
| <i>3.5.2.19 Repetição versus Episodicidade</i> | 100 |
| 3.5.3 Ficções Documentais..... | 101 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 104 |
| REFERÊNCIAS | 107 |

1 INTRODUÇÃO

No jargão humanista, a mais elevada vocação da fotografia consiste em explicar o homem para o homem. Mas fotos não explicam; constataam.
(Susan Sontag)

A fotografia está em pleno processo ascendente de produção. A redução do custo do processo fotográfico foi um fator determinante para o grande fluxo de produção fotográfica que se vê atualmente. Aos poucos a fotografia foi se abrindo a outros suportes e experiências, deixando de ser apenas uma imagem em papel, abraçando as múltiplas possibilidades. A câmera fotográfica nos acompanha diariamente, seja pelas lentes dos *smartphones*, seja no computador portátil ou no *tablet*, entre outros aparatos que vão além da tradicional câmera fotográfica tal qual se conhece.

Com produção crescente que segue a tendência, São Luís se mostra uma cidade cuja produção de fotografia independente de âmbito artístico se torna restrita a poucos, mesmo em seu meio, de forma quase invisível. A fotografia visível realizada em São Luís tem como característica a distribuição informal, por meio de redes sociais e de caráter vernacular, majoritariamente. Portanto, se ressalta o fenômeno existente da fotografia contemporânea independente de cunho artístico, elaborada por profissionais, como movimento crescente e em fase de consolidação.

Ao contrário do que acontece com o cinema (segmento pontualmente pesquisado em maior quantidade), a fotografia local não teve a mesma sorte. Faz-se necessário lançar luz sobre a produção fotográfica são-luisense contemporânea, para sua melhor compreensão. A história da fotografia maranhense não possui grande diversidade de estudos publicados e por isso há muitas lacunas a serem preenchidas. O que se observa ocupa espaço de nostalgia (propagação das imagens de São Luís do início do século XX), sejam imagens amplamente divulgadas de Gaudêncio Cunha, sejam imagens de outros fotógrafos de períodos anteriores, como, por exemplo, Dreyfus Azoubel – fotógrafos aos quais ainda se possui acesso aos acervos, enquanto muitos outros apagaram-se com o tempo e com a falta de ações preservacionistas. Devido à inexistência de acervo especializado na salvaguarda deste tipo de documento, aliado ao ensejo de compreender a obra enquanto processo de criação, resultou na escolha da fotografia contemporânea.

Nesta proposta de trabalho, o intuito é analisar o recorte estabelecido na série fotográfica realizada por Márcio Vasconcelos, *Na trilha do cangaço o sertão que Lampião pisou*, a partir da publicação do livro homônimo. Faz-se necessário observar o fenômeno de

projeção nacional e internacional deste artista, tendo em vista a elaboração de um breve painel de recursos para o ato fotográfico em São Luís.

O tipo de abordagem da pesquisa escolhida é o estudo de caso, no qual a proposta é investigar como a fotografia são-luisense, produzida por Márcio Vasconcelos, pode ser analisada a partir de modos de produção, processo criativo e suportes de fomento no contexto regional. Em seguida, será abordada a série já citada, por meio de análises das imagens. Para alcançar os resultados, serão utilizadas, dentro do estudo de caso, técnicas de levantamento de dados e evidências seguintes: entrevista, análise de conteúdo visual e pesquisa documental.

Desta forma, o estudo objetiva destramar a produção fotográfica independente são-luisense de Márcio Vasconcelos, com recorte para sua produção mais atual, como exemplo de trabalho autoral independente. Serão analisadas vinte e cinco imagens, selecionadas por amostragem não aleatória, baseada nas suas representatividades estéticas, a fim de observar como as temáticas são construídas plasticamente; conhecer os processos artísticos do fotógrafo, visando melhor compreensão das obras realizadas; e demonstrar os meios de fomento para fotógrafos e as políticas públicas disponíveis, para avaliar quais fatores econômicos se relacionam a essa atividade profissional em São Luís.

Tendo em vista a importância do processo criativo na construção do ato fotográfico, o referencial teórico aqui utilizado se faz a partir da metodologia das Redes de Criação, por meio do livro *Redes de criação: construção da obra de arte* (2006), de autoria de Cecília Almeida Salles, em que serão balizadas as análises das imagens. Para semelhante análise, será fundamental a obra *Sintaxe da Linguagem Visual*, de Donis A. Dondis (2015).

Redes de Criação é uma metodologia aplicada aos diversos campos do fazer artístico, que busca investigar os passos dos artistas para constituição de suas obras, ou seja, cujo foco é o processo em si, podendo abranger aspectos específicos e generalizados. Como aponta Cecília Almeida Salles (2000), a própria metodologia vem se transformando ao longo desses últimos anos.

Autores complementares a serem abordados serão: Roland Barthes, com sua obra célebre *A Câmara clara: notas sobre fotografia* (2015), no que tange à reflexão acerca do ato fotográfico, dialogando com a teoria de Philippe Dubois e seu livro *O ato fotográfico* (1993), assim como *A ilusão especular: introdução à fotografia* (1984), de Arlindo Machado, além de *Sobre fotografia* (2004), da filósofa Susan Sontag. Somados a eles Vilém Flusser e sua obra obrigatória *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002), mais o fotógrafo e pesquisador Joan Fontcuberta, cujas obras seguem linhas de pensamento de Flusser, sendo *O beijo de Judas: fotografia e verdade* (2010) e *A câmera de Pandora: a*

fotografi@ depois da fotografia (2012) obras que se aproximam das reflexões acerca da contemporaneidade. Tais livros nortearão as análises imagéticas enquanto reflexão de sentido.

Com vistas à complementação do procedimento metodológico, recorrer-se-á a entrevistas já publicadas com o fotógrafo e uma entrevista semiaberta para eventuais informações.

O primeiro capítulo deste estudo será: 1) “A fotografia em São Luís”, em que serão apontados fatos relevantes sobre o percurso desta arte na cidade, tendo as seguintes subdivisões: a) “Primórdios”: panorama conciso historiográfico, b) “A fotografia contemporânea”: breve panorama atual dos atores e suas produções, e c) “Márcio Vasconcelos e a fotografia contemporânea”: apontamentos sobre o trabalho do fotógrafo e seu desenvolvimento na fotografia independente em São Luís.

No segundo capítulo, serão analisadas as imagens. *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*, serão abordados: a) “Lampião: herói ou bandido?”: pequena descrição de como se deu o movimento cangaceiro e a criação da imagem de Virgulino Ferreira da Silva, b) “Imagens do Nordeste: arquétipos”: como foram criadas imagens sobre a região e seus habitantes e possíveis arquétipos, c) Em “‘O Cangaceiro’: a criação e propagação da imagem cinematográfica do Cangaço’ e “As imagens da série sobre os retirantes nordestinos, por Cândido Portinari”, em que serão abordadas questões acerca da circulação de imagens sobre o Nordeste, feitas a partir do ponto de vista de artistas sulistas; d) “Fotografar o Nordeste: debates sobre a luz tropical” que abordará como a luz do país age como índice de identificação, e) “Processos de criação do ato fotográfico” que discorrerá sobre a Metodologia das Redes de Criação e sua aplicabilidade às imagens selecionadas, e f) “Análise das fotografias da série *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou* que tratará das interpretações das imagens a partir de referências pictóricas propostas pelo livro *Sintaxe da Linguagem Visual* e por meio das Redes de Criação.

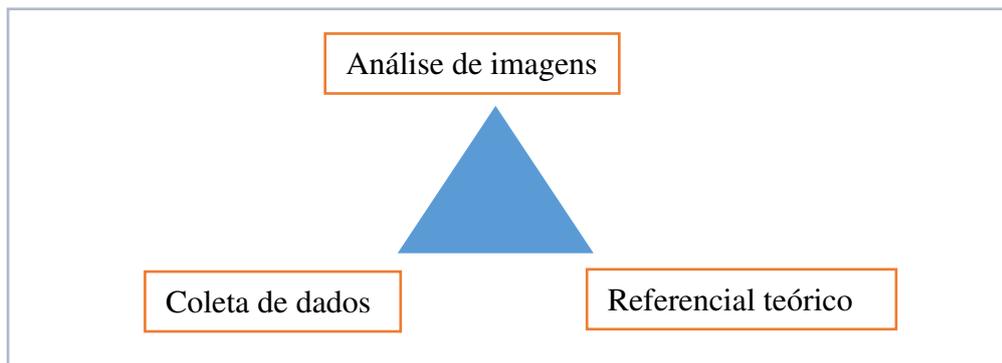
A pesquisa aqui apresentada é do tipo qualitativa, pois aborda interpretações de dados que não se enquadram em quantificações. Segundo Marconi e Lakatos (2011, p. 207), a origem da pesquisa qualitativa refere-se aos estudos antropológicos, tendo-se estendido, aos poucos, às áreas de estudo em Humanas e Sociais: Educação, Sociologia, Psicologia, entre outros. A necessidade de estudos dos dados obtidos por meio das pesquisas etnográficas deu-se por reconhecimento de que o ambiente cultural era desconhecido, somado à necessidade descritiva desse ambiente, inclusive suas relações intrínsecas e da interferência do pesquisador no meio.

A coleta de dados foi realizada diretamente das fotografias integrantes da publicação em livro, partindo da seleção de imagens aqui consideradas mais pertinentes às análises imagéticas a serem desenvolvidas, enquanto amostragem não aleatória.

Segundo Duarte e Barros (2006, p. 64-66), o modelo de tipologia em entrevista pode ser classificado enquanto: qualitativa/quantitativa – cujas questões, por sua vez, podem ser não-estruturadas/semiestruturadas/estruturadas; a entrevista poderá seguir 3 tipos: aberta/semiaberta/fechada; o modelo a ser empregado também se divide em 3: questão central/roteiro ou questionário; já as abordagens podem ser: em profundidade ou lineares; e, por fim, as respostas seguem os dois vieses: indeterminadas ou previstas.

Será utilizado o método de triangulação, a ser composto por análise de imagens – coleta de dados/imagens (das séries de Márcio Vasconcelos e outros fotógrafos) – referencial bibliográfico (Cecilia Almeida Salles, Donis A. Dondis, Joan Fontcuberta, Susan Sontag, entre outros), com intuito de obter a verificação de dados.

Figura 1 – Proposta de triangulação



Fonte: Autora (2017)

O tipo de pesquisa adotado é a pesquisa exploratória, cujos procedimentos técnicos serão materiais da mídia impressa e digital, fotografias, livros, catálogos, peças gráficas, vídeos e entrevistas que ajudam a compreender a visão do fotógrafo sobre sua produção artística no estágio atual, o universo da amostragem de duas séries, e os instrumentos de coleta de informações serão entrevistas e levantamento de registros. A principal fonte de consulta será a bibliografia disponível sobre os temas, mas outros documentos – recortes de jornal, catálogos, mídias sociais, material publicitário, entre outros – também representam recursos úteis, inclusive devido à lacuna de estudos nesse campo.

A pesquisa de campo buscará identificar e analisar o contexto em que Márcio Vasconcelos se insere dentro da fotografia regional e quais mecanismos o artista utiliza para realizar a produção da série a ser estudada.

2 A FOTOGRAFIA EM SÃO LUÍS

A fotografia, arte moderna, sempre despertou o fascínio. Surgida há quase dois séculos, derivou do aparato da câmera escura¹, amplamente utilizada por pintores. Na gênese, pode-se afirmar que ela nasceu sob o mito da Caverna de Platão, entre simulacros e deslumbres. Para Susan Sontag, a fotografia teve papel de forte impacto na produção de imagens no campo das artes:

Desde seu início, a fotografia implicava a captura de maior número possível de temas. A pintura jamais teve um objetivo tão imperioso. A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde de seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens. (SONTAG, 2004, p. 18).

A “cartilha” fotográfica sugere que sua “data de nascimento” tenha sido marcada pela exibição da primeira fotografia - uma imagem registrada em uma placa, a partir do efeito físico-químico de incidência da luz, registrada por Niépce. Muitos caminhos foram tomados até a atual conjuntura fotográfica, abundante em mídias sociais e *gadgets*: do analógico ao digital, das câmeras que precisavam de horas de exposição para o registro às *Polaroids*, do alto custo das placas de cobres ao baixo custo em *pixels*.

Para explicar sobre a fotografia maranhense contemporânea, é imprescindível compreender sobre os primórdios desta arte e como ela se desenvolveu em São Luís. Para isso, divide-se em três momentos: o aparecimento da fotografia, a fotografia em São Luís e, por último, a escolha do fotógrafo Márcio Vasconcelos como estudo de caso.

2.1 Primórdios

A primeira fotografia de que se tem conhecimento surgiu em 1826, a partir do anúncio de Joseph Nicéphore Niépce, que registrou uma paisagem durante um longo período de exposição ao sol. Posteriormente, Louis Jacques Mandé Daguerre lançou em 1839, em Paris, o seu aparelho fotográfico que foi nomeado de dagueriόtipo. Ambos os inventores franceses uniram esforços para desenvolver as técnicas de registro de imagens. O governo francês comprou a patente dos dois autores e tornou a invenção domínio público. Porém eles não estavam sozinhos nesse caminho. Outro francês, Hercule Florence, também desenvolvia projetos de realização de imagem fotográfica, porém no Brasil. Como aponta Walter Benjamin,

¹ Câmera escura surgiu da seguinte observação da imagem física: a luz, ao adentrar um pequeno orifício de um quarto ou caixa escura, projeta a imagem exterior dentro de si, invertida e em menor proporção.

o surgimento da fotografia não tem um ponto seminal, sendo plural, pois vários pesquisadores buscavam processos semelhantes àqueles utilizados por Leonardo da Vinci: “[...] fixar as imagens da câmera escura [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 91).

Devido ao seu altíssimo custo, as primeiras fotografias eram artigos de luxo. Utilizando matérias-primas nobres, como a prata, a fotografia causou espanto pela similitude de imagem real, diferente daquela proposta pela pintura. Nunca antes tinha se visto uma imagem cuja nitidez e fisionomia fossem tão fiéis. A pintura, por sua vez, buscou na fotografia um novo “olhar”. Edgar Degas, pintor impressionista, é um dos exemplos de artista que buscou na instantaneidade da feitura de imagem tecnológica um novo recorte para suas obras. Degas inovou ao buscar novos ângulos para suas pinturas e “congelar momentos”, como o exemplo das bailarinas e dos cavalos em movimento. O fascínio da fotografia ainda permanece vivo e sem data para expirar. Segundo Benjamim (1994, p. 94):

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o local imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.

Diversos processos técnicos se sucederam: calótipo, cinótipo, placas de colódio úmido, papel salgado, gelatina com sais de prata, até os negativos e, por fim, os sensores eletrônicos. Do preto e branco ao colorido muitos fotógrafos buscaram expressar e comunicar discursos em suas obras. Popularizada, a câmera fotográfica portátil aumentou o alcance deste registro. Atualmente, com o advento e acesso à internet, facilitou-se a compra e troca de equipamentos, o compartilhamento de imagens e o acesso ao conhecimento da técnica fotográfica. A gama de câmeras disponíveis no mercado e a quantidade de dezenas de marcas refletem o grande interesse nesse segmento.

Nascida na era industrial, o aperfeiçoamento técnico do fazer fotográfico continuam constantes, na manutenção da rentável indústria fotográfica. É incalculável o volume de fotografias já realizadas mundo afora. Fotos vernaculares, amadoras, profissionais, o volume de produção continua crescente. Contudo, as pesquisas em fotografia crescem, num ritmo menor, limitados aos poucos cursos relacionados à área.

Partindo para breve pesquisa sobre a fotografia em São Luís, foram coletados alguns dados no que tange a fotógrafos atuantes na cidade e pesquisados, sendo eles Pierre Verger, Gaudêncio Cunha e Dreufys Azoubel, meramente como pequeno recorte de fotógrafos que se destacaram neste cenário.

Uma das dissertações que trata da obra de Gaudêncio Cunha é de autoria do pesquisador José Reinaldo Castro Martins (2008) e aponta dados como a data de abertura do estúdio do fotógrafo paraense Gaudêncio Rodrigues Cunha na capital maranhense, em 29 de agosto de 1895, sendo nominado “Photografia União”. Sobre o *Álbum do Maranhão 1908*, é sabido que se trata de álbum encomendado pelo governo para mostrar o desenvolvimento do estado, o que era recorrente à época. Portanto:

Na primeira década do século XX, Gaudêncio Cunha lança a mais importante obra de sua carreira: o *Álbum do Maranhão* em 1908. Com esse trabalho, ele atendia a uma encomenda do Governo do Estado que enviou o álbum para ser exibido no Rio de Janeiro na exposição comemorativa dos 100 anos de Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas.

Foram elaborados, nas duas primeiras décadas do século XX, outros três álbuns com paisagens maranhenses de autores não identificados. O *Maranhão Ilustrado*, de 1899/1900, é um deles. A semelhança no estilo fotográfico e alguns indícios históricos indicam a possibilidade de Gaudêncio ter sido o autor. Os outros, já localizados, são: o *Álbum do Maranhão – Brasil*, ao que tudo indica, de 1904, e o *Álbum Comemorativo do 3º Centenário de Fundação da Cidade de São Luiz, Capital do Estado do Maranhão*, de 1913. (MARTINS, 2008, p. 44).

Outro pesquisador deste mesmo tema, José Oliveira da Silva Filho (2009, p. 13), aponta que foram realizadas 220 fotografias do estado, sendo que 143 somente de São Luís. O autor também aponta que a área mais fotografada era o centro da capital, portanto 620 fotografias. Silva (2010, p. 73-87) classifica as temáticas fotografadas no álbum enquanto retrato (registro de pessoas), monumentalidade (edificações isoladas), circulação (pessoas e meios de locomoção), infraestrutura urbana (iluminação, pavimento, comunicação e trilhos) e paisagem (ordenamento ambiental).

Figura 2 – Benedito Leite (Álbum do Maranhão - Gaudêncio Cunha)



Fonte: Museu da Imagem e do Som (2017)

A presença do célebre fotógrafo francês Pierre Verger no estado se deu em agosto de 1948, tendo realizado mais de 250 imagens, atualmente arquivadas em sua fundação homônima. Dentre as fotografias, teve-se acesso a um pequeno recorte disponibilizado no Museu Afrodigital Maranhão, destacando-se as imagens de cultura popular e da religiosidade de matrizes africanas, como o registro da Casa de Nagô e Casa das Minas, além de tambor de crioula e Festa do Divino Espírito Santo – temáticas recorrentes no trabalho de Márcio Vasconcelos.

Figura 3 – Dona Onorina (chefe da casa) Mundica Stuart e Tereza



Fonte: Museu Afrodigital Maranhão (cedido por Fundação Pierre Verger) (2017)

Sobre o fotógrafo são-luisense Dreufys Azoubel, o pesquisador Diogo Azoubel (2017, p. 5) cita que o fotógrafo, de longa carreira, era filho de outro fotógrafo turco de origem judia, chamado Leão (Leon) Azoubel, tendo auxiliado o pai na instrumentalização dos materiais

fotográficos. Precocemente, iniciou-se na profissão e aos 12 anos no fotojornalismo, sendo pioneiro na fotorreportagem no estado ao registrar um evento no Palácio dos Leões. Trabalhou em jornais e teve estúdios fotográficos particulares. Destaca-se:

A primeira exposição fotográfica dele aconteceu em 1951, depois de muita insistência de amigos, no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís. A única exposição individual, sem caráter comercial, foi idealizada para compartilhar arte e inspiração da técnica acumulada ao longo dos anos. Já na gestão do ex-governador Newton Bello, participou com outros artistas do 1º Salão de Artes do Maranhão, no qual foi agraciado com uma medalha de Honra ao Mérito, o que lhe serviu de estímulo para continuar trabalhando até os 70 anos de idade quando, acometido pela catarata, se aposentou. (AZOUBEL, 2017, p. 6).

Sobre os aspectos intrínsecos que vinculam a fotografia, em especial o fotojornalismo, à relação de memória coletiva da cidade e ao valor de documento que as imagens possuem, a carreira de Azoubel proporcionou registros da cidade por várias décadas, aproximadamente seis, porém muito de sua obra se perdeu, devido a diversos fatores, como o desabamento de parte de seu último estúdio. O que se tem de imagens produzidas por esse fotógrafo encontram-se em acervos de jornais disponibilizados em arquivos públicos estatais e parte dos originais encontra-se de posse da família do fotógrafo. Tendo em vista a relação, Azoubel (2017, p. 27) ressalta: “São imagens que contribuíram e contribuem para evidenciação das identidades coletivas do povo de São Luís diante das inúmeras modificações estruturais operadas na cidade nas décadas mais recentes”.

Figura 4 – Beco da Alfândega



Fonte: acervo da família de Dreyfus Azoubel (cedido por Diogo Azoubel) (2017)

Os três fotógrafos acima mencionados retrataram a cultura maranhense, tema predominante no trabalho de Márcio Vasconcelos, cada um à sua maneira. Seja pelo fotojornalismo (Azoubel), seja de caráter ilustrativo (Cunha) ou mais antropológico (Vergler), -

de todas as vertentes, o que culmina nos trabalhos dos quatro artistas é a fotografia documental do cerne cultural.

Existem lacunas de estudos de diversos segmentos e artistas. Nomes que fizeram e fazem parte da fotografia maranhense, alguns com maior visibilidade que outros, porém sem acesso ao público, seja por falta de institutos de preservação especializados, seja pela falta de aportes financeiros que viabilizem a posse de acervos digitalizados e publicados. Com isso, a fotografia são-luisense se limita em sua história, restando poucas fontes para a pesquisa.

2.2 A fotografia contemporânea em São Luís

A terminologia “contemporânea” não data peremptoriamente. De modo informal, a arte contemporânea teria surgido na segunda metade do século XX, ao passo que o surgimento da fotografia, que irá completar duzentos anos, remonta à arte moderna. Nota-se, portanto:

De fato, no momento do século XIX em que as imagens da arte se redefiniram na relação móvel da presença bruta com a história cifrada é também o instante em que se criou o grande comércio da imageria coletiva, em que se desenvolveram as formas de uma arte dedicada a um conjunto de funções ao mesmo tempo dispersas e complementares: dar aos membros de uma “sociedade” e com referenciais indecisos os meios de se ver e de rir deles mesmos sob a forma de um halo de palavras e imagens que os tornam desejáveis; reunir, graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum: formas de vidas distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados. (RANCIÈRE, 2012, p. 24-25).

Dezenas de fotógrafos residentes em São Luís têm produzido imagens para exibição e publicação literária, o que pode ser observado a seguir:

Nomes consolidados no panorama local de publicações impressas marcam seus nomes na história da fotografia maranhense: Albani Ramos (“São Luís: alma e história”, “Brinquedos encantados”, entre outros), Márcio Vasconcelos (“Na trilha do Cangaço: o sertão que Lampião pisou”, “Visões de um Poema Sujo”, entre outros), Edgar Rocha (“Palácio dos Leões”, “Embarcações de Sentimento – Maranhão – Brasil”, entre outros), Meireles Junior (“Lume”, “Descobrimos Lençóis Maranhenses”, “Entre o céu e a terra – Maranhão, patrimônio de imagens”, “400 Anos Luz”), Veruska Oliveira (“Itaqui-Bacanga: um autorretrato”, “Terra de Palmeiras: as quebradeiras de coco babaçu do Estado do Maranhão”, e “Quilombolas do Maranhão: um retrato”), Brawny Meireles (“Foto na lata – Maranhão”, “Nossa São Luís” e “São Luís: luz de versos”). São fotógrafos que representam uma pequena fatia dos profissionais da imagem que têm produzido, mas que reforçam o número de produções que estão acontecendo. No que tange às exposições fotográficas em espaços museológicos, são realizadas em locais como a Galeria de Artes do SESC Deodoro, a Galeria Trapiche Santo Ângelo, a Casa de Nhozinho, o Museu de Artes Visuais, o Museu Histórico e Artístico do Maranhão, além de shopping centers e outros locais. (SOARES, 2016, p. 3-4).

Segundo a pesquisa acerca da fotografia de Márcio Vasconcelos, de autoria de Walter Rodrigues, ressalta-se que acerca do panorama local:

Muitos trabalham o social como casamentos, quinze anos, batizados, etc. muitos trabalham a questão das belezas naturais do Maranhão, tem um trabalho bastante elaborado e de reconhecida importância, caso de Cristian Agneto e Albany Ramos. Outros estão voltados para o trabalho autoral, como é o caso de Murilo Santos, um exemplo de resistência da fotografia maranhense, nas palavras de Márcio Vasconcelos. (RODRIGUES, 2011, p. 57).

O perfil dos fotógrafos locais se distancia, de certa forma, dessa de Vasconcelos, que não é entendida como fotografia com vínculo institucional ou social (demanda particular de terceiros), restando ao fotógrafo o mercado privado da publicidade e a busca de patrocínios para projetos próprios. Neste caso, o pesquisador se refere ao fotógrafo Albani Ramos, da Arcapress², cujo trabalho documental e publicitário se relaciona com o de Vasconcelos; inclusive os dois fotógrafos têm trabalhado conjuntamente em projetos sob encomenda da iniciativa privada.

A nebulosa denominação de fotógrafo profissional, visto que durante décadas não havia curso superior no Brasil, foi se transformando ao longo dos anos. Entende-se que o fotógrafo com viés mais autoral e conceitual, cujo quarto escuro são os avançados programas de edição de imagem no computador, é assim diferenciado por Donis A. Dondis:

Desse grande exército de fotógrafos que utiliza a câmera com fins limitados, surge um grupo cada vez maior de diletantes sérios, que estuda em profundidade as possibilidades do meio, trabalha em seu próprio quarto escuro e pretende aperfeiçoar sua capacidade criativa. Alguns passam para o campo profissional; a maior parte continua desenvolvendo uma atividade amadora, consumindo enormes quantidades de dinheiro e tempo livre com o que constitui, sem dúvida, o mais popular dos passatempos contemporâneos. (DONDIS, 2015, p. 214)

Outro dado importante é a criação do Fotoclube Poesia do Olhar, cujo intuito é reunir fotógrafos, sobretudo amadores, para compartilhar experiências:

Uma iniciativa que promove exposições, passeios fotográficos, workshops e palestras é o Fotoclube Poesia do Olhar, atualmente presidido pelo fotógrafo Márcio Melo. Dentre as exposições já realizadas, somam-se “Diversão e Arte”, “Olhares em Preto e Branco” (com duas edições), “Mães de coração”, “Celugrafando – a poesia em imagens”, “Expokite”, “De olho no lance - Paixão pelo futebol”, além da exposição e lançamento de livro publicado com fotografias dos participantes do fotoclube “São Luís 400 – um recital de imagens”. (SOARES, 2016, p. 4.).

Sem nenhum tipo de evento que abarque a promoção e o fomento da fotografia por meio de intercâmbios de fotógrafos, tais como festivais nacionais de fotografia, a promoção interna de fotografia se limita às plataformas sociais, tais como *Instagram*, *Flickr*, *Facebook*, entre outras, além de pontuais exposições advindas das iniciativas públicas e privadas.

² Agência de fotografia documental formada pelos fotógrafos Albani Ramos, Guy Veloso, Celso Oliveira, Marcelo Lima, Ricardo Teles, Ed Viggiani e José Bassit.

Não há curso de formação superior em Fotografia no estado do Maranhão. Para a formação de base em fotografia, o único curso permanente em escola é o curso de Fotografia Digital, oferecido pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), além de eventuais cursos realizados por fotógrafos e no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho.

Figura 5 – Propaganda do Curso de Fotografia do SENAC

Curso de
FOTOGRAFIA
DIGITAL **senac**

Início das aulas 16/05/2017

Aulas teóricas e práticas
De seg a sex das 19 às 22 h
Carga horária: 30 h

Tipos de fonte de luz
Câmeras digitais e seus recursos
Objetivas e suas propriedades
Relação entre ISO, diafragma e obturador
Profundidade de Campo
A expressão do movimento
Composição fotográfica

Vagas: 20 Investimento: R\$ 170,00
Maiores informações: (98) 3198 1531/ 1515

Fonte: Cavalcante (2017)

Os fotógrafos são-luisenses abordam temáticas muitas vezes convergentes, o que pode ser observado nas redes sociais. Os aspectos que diferenciam essas imagens das de autoria de Vasconcelos não são apenas temáticas, como certamente o aprofundamento na essência ontológica do fazer fotográfico, por isso faz-se necessário adentrar na trajetória desse fotógrafo, com vistas a descortinar seus caminhos e escolhas.

2.3 Márcio Vasconcelos e a fotografia independente

O fotógrafo maranhense Márcio Vasconcelos é autodidata independente, cuja trajetória iniciou-se em São Luís há, aproximadamente, trinta anos. Ao deixar a carreira de funcionário público e abraçar a carreira artística, Vasconcelos optou por registrar a cultura popular. Transitando entre a fotografia de ensaios, feitura de banco de imagens e fotografias publicitárias, Vasconcelos segue registrando projetos de cunho mais pessoal, que resultam em publicações literárias.

As obras de Vasconcelos são relacionadas às temáticas maranhenses, intrinsecamente afetivas, resultado da sua vida sempre em São Luís e de seu forte laço com a

cultura da cidade. Ao longo dessas três décadas dedicadas à fotografia, seus trabalhos elencados em ordem cronológica são: *Os filhos da Lua – Exposição sobre a Ilha dos Lençóis e seus habitantes* (1990), *Mãos de couro – Mestres do Tambor de Crioula* (1995), *Negros de Fé* (2004), *Artes nas Mãos – Mestres artesãos maranhenses* (2007), *Nagon Abioton* (2009), *Zeladores de Voduns* (2010), *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou* (2014) e *Visões de Um Poema Sujo* (2015), sendo os últimos cinco resultantes em livros.

Segundo o pesquisador Walter Rodrigues (2011, p. 57), no que tange ao mercado fotográfico no Maranhão, na transição do século XX e para o século XXI, é apontado que:

Márcio fala dos fotógrafos que embora não sejam daqui, parecem amar mesmo essa terra, pois vieram, aqui se estabeleceram e fazem muita fotografia do lugar, é claro, muitos trabalham para órgãos governamentais, mas também buscam realizar projetos pessoais, mesmo que não sejam preponderantes. Não se exime de trabalhar para agências de publicidade e propaganda, pois tem grande acervo, mas se identifica mesmo é com seu trabalho autoral, diz: Meu trabalho autoral, que eu me dedico muito forte a ele, principalmente ligado à religião afro-brasileira e na cultura popular, em consequência da influência negra muito grande no Maranhão.

Nesta pesquisa optou-se pelo fotógrafo Márcio Vasconcelos por seu traço dedicado à cultura maranhense, levando-se em consideração a opção de estudo de artista em processo de criação recente e enquanto recorte na história da fotografia são-luisense contemporânea, somado ao fato de seu reconhecimento artístico dentro e fora do país.

Vasconcelos, com ampla experiência na fotografia documental do Maranhão, não se distancia do tema no projeto sobre o Cangaço. Sobre a fotografia documental, Albani Ramos, em entrevista para o Jornal *O Estado do Maranhão* aborda uma das características essenciais deste segmento: “O fotógrafo documental é alguém que estuda e vive o tema, que o retrata em profundidade, que passa a conhecer aquela realidade e por isso mesmo tem propriedade para documentá-la.” (RAMOS, 2013, p. 1). Observa-se diversos mergulhos de Vasconcelos em busca da documentação da cultura maranhense.

2.3.1 Séries e obras de Márcio Vasconcelos

O site do artista³, entendido como o *portfólio* público, serve como fonte de dados de muita relevância para a pesquisa. Consta-se, portanto, que o fotógrafo optou por classificar as suas obras em grupos, de forma não cronológica: *Bumba-boi, Candomblé, Cultura popular, Moqueado, Na trilha do Cangaço, Nagon Abioton, Negros, Tambor de Minas, Zeladores de Voduns, A estética do terreiro, Incorporados, Terecô, Deslocação, Ayahuasca, Palo Monte e Visões de um Poema Sujo*. Trabalhos seminais sobre cultura popular são exemplificados no site com imagens de blocos tradicionais e de reggae, ritmo caribenho enraizado na cultura são-luisense, não deixando de fora o bumba-meu-boi, tipicamente local.

Uma característica inerente ao trabalho do fotógrafo é a relação com as religiões de matrizes africanas, recorrente em diversos tempos na trajetória do artista. É o caso das obras *Nagon Abioton, Tambor de Minas, Zeladores de Voduns, A estética do terreiro e Terecô*. De forma não linear, os trabalhos agrupam registros documentais realizados em diversos locais, tendo a religiosidade negra como elo.

Nagon Abioton e Zeladores de Voduns são séries que resultaram em publicações em livros e exposições homônimas. A primeira, *Nagon Abioton: um estudo fotográfico e histórico da casa de Nagô*, é a tentativa de síntese de Vasconcelos em contribuir para a memória imagética dos rituais das casas e terreiros maranhenses de matriz africana. O livro é assinado em parceria com a antropóloga e professora Mundicarmo Ferretti e com o professor e poeta Paulo Melo Sousa. Sobre este trabalho, extraiu-se o trecho do GPMINA, que situa a religiosidade de origem africana praticada no Maranhão:

A cultura africana, no Brasil, está presente em cada minuto do dia. Ela pode se fazer mais forte e visível em algumas regiões, menos palpável em outras, mas definitivamente é parte essencial e fundamental da formação de identidade dos brasileiros.

No Maranhão, por exemplo, chega-se a falar em *cultos afro-maranhenses* para determinar a vertente cultural africana que ali ganha características próprias, mantidas as semelhanças existentes em outras regiões do país. Assim, a Casa de Nagô é considerada uma das matrizes principais dessa vertente maranhense, e é um dos terreiros mais importantes do Tambor de Mina, que no Maranhão tem importância singular ao Candomblé da Bahia. A Casa foi fundada, segundo algumas versões, em meados do século XIX (embora alguns relatos informam que a fundação teria ocorrido no século XVIII), e a expressão Tambor de Mina se refere ao porto de São Jorge da Mina, na África, de onde vieram escravos de várias etnias. Com nagô são chamados, no Brasil, os diferentes grupos étnicos que usam uma língua comum – e que, na Nigéria, são chamados de iorubá. Como se pode constatar, os pontos de convergência são muitos, como muitas são as ramificações dessas formidáveis raízes africanas que se entrelaçam para formar a nossa cultura, a nossa identidade. (2017, p. x).

Já a série *Zeladores de Voduns* trata de intercâmbio com a África Ocidental, país originário da rainha Nã Agotimé do antigo país Daomé (Benin) e a busca do percurso da rainha

³ Márcio Vasconcelos: <www.marciovasconcelos.com.br>.

escravizada no Brasil, passando para o percurso reverso, partindo do Brasil para o Benin. O projeto retratou os terreiros e seus respectivos chefes tanto no Maranhão (os chefes de terreiros) quanto nas cidades beninenses (sacerdotes). A rainha Agotimé foi a fundadora, no século XIX, da Casa das Minas.

Figura 6 – *Zeladores de Voduns*. Tessi Sodokpa, cidade beninense de Catonou



Fonte: Museu Afrodigital Maranhão (cedido por Márcio Vasconcelos) (2017)

Os agrupamentos de imagens por tema: *Bumba-boi*, *Candomblé*, *Cultura popular*, *Moqueado*, *Negros*, *Tambor de Minas*, *A estética do terreiro*, *Terecô*, *Ayahuasca* e *Palo Monte* são conjuntos de fotografias documentais que servem como amostragem do trabalho de portfólio do artista. São registros pontuais de temáticas ligadas à cultura maranhense, não limitadas à cidade de São Luís, em que transitam música, dança, rituais, religiosidades, entre outros, prevalecendo a cultura negra.

Outras séries que se destacam, referem-se àquelas em que o artista transgrediu a si mesmo, desafiando-se em novos horizontes, tendo a oportunidade de expor em vários locais, como *Visões de um Poema Sujo*, *Na trilha do Cangaço*, *Incorporados* e *Deslocação*. São séries em que se vê nitidamente o crescimento e o amadurecimento artístico do fotógrafo, seguindo sua verve documental.

Incorporados é uma imagem formada por 16 retratos agrupados de 4 homens se transvestido, com fundo neutro escuro e luz uniforme. A técnica do retrato sobre o fundo escuro neutro lembra *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, em que a beleza do rosto ressalta na relação objeto/sujeito *versus* fundo.

Figura 7 – Incorporados



Fonte: Vasconcelos (2017)

Posteriormente, o artista desenvolveu a série *Deslocação*, que dialoga a relação entre o ser humano e a natureza, de forma crua e direta, como uma incorporação do ser inconsciente animalesco do homem no meio ambiente, urbano ou rural.

Figura 8 – Deslocação



Fonte: Revista Old (2014)

Faz-se necessário recorrer ao texto do site do fotógrafo, escrito pelo jornalista Bruno Azevêdo, que indica caminhos para melhor entendimento das imagens que intencionalmente causam estranheza, portanto:

As bestas são, por exemplo, criaturas afastadas do humano. Tanto sua anatomia de rabos e chifres e múltiplos caninos quanto seu comportamento tão errático (relacionado à não cumulação), quanto focado (na obsessão imediatista pela sobrevivência), nos faz vê-las como imagens do mal.

Contudo, ao encará-las atentamente, e ao ser encarados por elas, não deixamos de enxergar um espelho quebrado; pois se não há muita chance de nos depararmos com os quasímodos da imaginação, somos constantemente encarados, e encaramos, figuras humanas tão bestializadas por sua condição entre os demais seres humanos que nelas sobrepõe-se à imagem do mal, que é ativo, a do desespero, que é estático.

É a naturalização do convívio com esses bestializados que Márcio Vasconcelos busca enfrentar com esta série de fotografias. O gado é talvez a metáfora mais poderosa para esse tipo de gente que se vê completamente dissociada de sua humanidade, de suas identidades, locais de nascença e memória, em troca de promessas de menos azar na cidade. (AZEVEDO, 2011, p. x).

As imagens a seguir mostram elementos importantes na obra de Vasconcelos, sendo perceptíveis na série *Incorporados*, que também irá ecoar em outras obras suas, a cor marrom e os tons terrosos enquanto elemento cromático predominante. Outro detalhe que reverbera no estilo do fotógrafo é a presença do elemento boi. Ambos são fáceis de se perceber nas imagens do artista. Todavia, o que destaca esta série das demais é justamente o aspecto de estranheza, caracterizado pelo ar sobrenatural, pelo fantástico nas imagens.

Segundo entrevista do fotógrafo para a *Revista Old*, ainda sobre esta série:

Deslocação tem a intenção de discutir a situação do homem, a ocupação desordenada das terras, a substituição das matas por áreas para plantios de monoculturas, o assoreamento dos rios e suas nascentes, a expulsão dos animais de seu habitat natural e os deslocamentos de grande massa humana para a periferia degradada dos centros

urbanos. Com isso vejo a criação de um ser, que não é nem homem nem bicho, e que não sabe o rumo que deve tomar. (REVISTA OLD, 2014, p. x).

Figura 9 – Deslocação



Fonte: Revista Old (2014)

Figura 10 – Deslocação



Fonte: Revista Old (2014)

Figura 11 – Deslocação



Fonte: Revista Old (2014)

A última série lançada pelo artista até a presente data é *Visões de um Poema Sujo*, em que o artista realiza uma leitura singular do “Poema sujo”, do poeta maranhense Ferreira Gullar. Para Soares (2017, p. 10):

A proposta de Vasconcelos para o desenvolvimento desta série fotográfica surgiu da tentativa de leitura do ponto de vista particular que lhe fosse próprio, do livro de Gullar, a partir da sua apropriação do olhar são-luisense, permeado por memórias próprias da cidade, desde a infância, e pela memória coletiva do são-luisense relacionada à história da cidade. Há de se observar que Vasconcelos se propôs a pensar além da São Luís descrita por Gullar.

Figura 12 – *Visões de um Poema Sujo*



Fonte: Vasconcelos (2017)

Sobre esta imagem, Soares (2017, p. 14) discorre:

Nesta imagem, observa-se uma sequência de morte. São patas cortadas, sangue derramado, boi com pele e boi escarpelado. A imagem das patas dos animais cortadas está lado a lado com a figura humana, contrastante com as pernas dos homens vivos, responsáveis pelo trabalho. Nela reside um diálogo de vida e morte, porém a predominância do teor remete ao sujo e à morte. Há um recorte na cadeia de abate bovino, não há interesse do fotógrafo em documentar todos os processos de fornecimento deste tipo de carne, selecionando apenas a referência ao abatedouro clandestino, da parte primeira do tratamento do animal já morto na separação das carnes. Traz à tona uma verdade agressiva da procedência da carne consumida por humanos, deixando o espectador vulnerável ao choque que a imagem propõe.

2.3.2 Fotógrafos de referência para Vasconcelos

Márcio Vasconcelos tem como referência maior o trabalho de quatro fotógrafos brasileiros: Miguel Rio Branco, Sheila Oliveira, Gui Mohallem e Mario Cravo Neto.

Figura 13 – *Welcome home*, de Gui Mohallem



Fonte: Diário Contemporâneo (2016)

Inevitável não comparar esta imagem às imagens de Vasconcelos da série *Deslocação*, porém sua origem é bastante divergente. A série *Welcome home* surgiu da experiência em diversas viagens a um santuário *queer* americano ao longo dos anos 2009 a 2015, em que o fotógrafo registrou documentalmente a rotina dessa comunidade de pessoas socialmente marginalizadas. Fernanda Grigolin assim descreve essa série:

As imagens surgiram quando Mohallem foi realizar, junto a outras pessoas, a celebração do Beltane, em um santuário localizado nos Estados Unidos. O Beltane é um ritual de origens celtas que nos primórdios era feito em homenagem aos ciclos naturais, à fertilidade e à comunhão de energias, tanto a masculina quanto a feminina, e também estava vinculado ao Renascimento. O ritual contemporâneo, que contou com a participação de Mohallem, tem como temas essenciais a sexualidade e o reencontro com a vida. (GRIGOLIN, 2015, p. 100).

Figura 14 – Welcome home

Fonte: Mohallem (2017)

Figura 15 - Na trilha do Cangaço

Fonte: Vasconcelos (2016)

Figura 16 – Welcome home

Fonte: Mohallem (2017)

Figura 17 - Na trilha do Cangaço

Fonte: Vasconcelos (2016)

Miguel Rio Branco é um artista múltiplo - fotógrafo, pintor, diretor de cinema e artista multimídia, tendo dirigido a fotografia de vários filmes. Estudou no *New York Institute of Photography* (EUA) e na Escola Superior de Desenho Industrial (RJ).

Um dos elos que se pode observar entre Vasconcelos e os fotógrafos que lhe são referência, além do fator cromático, são as composições e as temáticas convergentes.

Figura 18 – Red socks White dress

Fonte: Rio Branco (2017)

Figura 19 – Na trilha do Cangaço

Fonte: Vasconcelos (2016)

Rio Branco, assim como Cravo Neto, documentou Salvador. O primeiro fez, em 1979, a série *Maciel* sobre o bairro homônimo localizado no Pelourinho. Segundo Araújo Filho (2015, p. x) “Rio Branco, assim, provavelmente não teria entrado na Bahia, no Pelourinho, no Maciel, se não fosse a convivência com Mário Cravo Neto e seus livros de 1980.”

Essa série possui propostas que se aproximam e dialogam com algumas obras de Vasconcelos: ao buscar o lado avesso da cidade, a parte marginalizada, o fotógrafo registrou os rostos das pessoas dos prostíbulos, bares e cortiços. Segundo a Revista *Zum* (2007, p. x):

As cores fortes e saturadas, características do fotógrafo, ajudam a tirar o trabalho do campo estritamente documental e levar para um registro mais próximo do ficcional. As imagens não apenas denunciam o estado de miséria e abandono do Maciel, mas também ressaltam a força e a resistência das pessoas que vivem ali.

Sheila Oliveira é fotógrafa conceitual e também é responsável pelo estúdio fotográfico *Empório Fotográfico*, em que realiza fotografia de gastronomia para publicidade. O trabalho conceitual de Oliveira paira sobre dois eixos: o autorretrato e diálogos com o gênero pictórico de natureza morta. Para a artista:

A fotografia é meu fio condutor. É, com ela e por meio dela, que me aproximo de um entendimento da vida no mundo. Gosto de olhar para as coisas e para os gestos simples e perceber os opostos que existem do mínimo ao maior acontecimento da vida. Estou sempre observando e refletindo sobre nossas atitudes e emoções criando analogias entre os mais diversos assuntos que me tocam. Busco compreender a essência da vida através destas analogias, sempre no desejo de dar volume à minha visão de totalidade do mundo e de reverenciar a vida.

Ao iniciar um projeto artístico anoto em imagens minhas equações sobre cada assunto pesquisado. Essas anotações são reflexões filosóficas, psicológicas, científicas e espiritualistas destes comportamentos. É a partir daí que início o processo de construção das minhas imagens, utilizando-me, por vezes, de autorretratos e de interferências fotográficas como forma de fortalecer meu pensamento num paralelo entre o nosso corpo e o corpo da fotografia. (OLIVEIRA, s.d., p. x).

Com fotografias de cunho intimista, sempre realizadas em estúdio, a fotógrafa busca, de forma delicada, traçar emoções fortemente marcadas pelo cromatismo de suas imagens, em que predominam os tons terrosos (que remetem aos trabalhos de Vasconcelos) e azuis.



Fonte: Oliveira (2017)



Fonte: British Journal of Photography (2016)

Assim como Rio Branco, Mário Cravo Neto teve uma extensa carreira, tendo sido fotógrafo, artista multimídia, desenhista e escultor. O fotógrafo baiano realizou várias séries sobre a religiosidade católica e de matriz africana. Assim como no Maranhão, a Bahia detém uma das maiores populações negras do país.

Segundo verbete da Enciclopédia Itaú Cultural (2014, p. x):

Em suas obras, utiliza-se de baixas luzes, enquadramento fechado e foco crítico, que dimensionando volumes e explorando as diferentes texturas, realça o objetivo primeiro de cada foto. A sensação tátil é outro aspecto interessante de seu trabalho, ressaltada pelos jogos de luz e sombra.

Sobre a obra acima exemplificada, *Luciana*, realizada em 1994, que se relaciona a outra obra artística, Campos (2009, p. x) discorre:

Luciana, fotografia de 1994, mostra o quanto Cravo Neto deixava os retratos no limite da luz. A linha contorna o rosto de Luciana, como a Baba Cósmica, de Lygia Clark. Assim, o fotógrafo demonstra o interesse em buscar imagens em situações as mais adversas. Este olhar fica evidente diante dos ritos que ele fotografou.

Cravo Neto elaborava imagens documentais e interpretadas – ficcionalizadas. A manipulação direta, de modo a criar uma nova forma, é a representação recorrente em suas obras. Ainda sobre a ligação da obra de Cravo Neto com outros artistas, Campos (2009, p. x) comenta:

Observando os rituais do candomblé, Cravo Neto também fez imagens diretas dos terreiros. Mas, no retrato, traz homens e bestírios para o estúdio. Salpicava os corpos dos modelos com pó branco, fazendo alusão a pinturas sagradas, ritualísticas executadas nos corpos dos iniciados no candomblé, aproximando-se do Brasil de Debret e Rugendas. Porém, em Cravo Neto, tais marcas eram feitas com talco, absolutamente ficcionais. Com estas fotos de estúdio, o fotógrafo baiano aproxima-se

da poética de Mapplethorpe, fotografa os negros e suas valorizações musculares, eróticas e religiosas, assim como fez também Pierre Verger.

[...]

Enquanto Pierre Verger mergulhara no olhar etnográfico in loco se fazendo mensageiro entre mundos, Cravo Neto aceitava e assumia a farsa, aproveitava as frestas, o olhar de ladrão da imagem.

É importante lembrar que a temática que surge das fotografias sobre o Candomblé desembocam em um ponto convergente, que é a região do Daomé, representada tanto por Vasconcelos quanto por Cravo Neto de forma distinta, com as respectivas séries *Nagon Abioton* e *O tigre do Dahomey – A serpente de Whydah*.

Figura 22 – *O tigre do Dahomey – A serpente de Whydah*



Fonte: Paulo Darze Galeria (2004)

Figura 23 – *Nagon Abioton*



Fonte: Vasconcelos (2017)

Os termos que designam as obras de fotógrafos são, por vezes, ambíguos. Os termos corriqueiros nos mercados das artes “classificam” trabalhos fotográficos impressos em livros, tais como “livro de artista”, “livro de fotografia” e o “fotolivro”.

Segundo a artista visual Letícia Lampert (2015, p. x):

Para começar esta análise, busco algumas definições entre teóricos, historiadores e colecionadores que vem pensando sobre o tema sistematicamente. Segundo Martin Parr e Gerry Badger no livro *The Photobook: A History*, o fotolivro é o veículo mais efetivo para apresentar um trabalho de fotografia e mostrar a visão do autor para uma audiência de massa. Ele seria assim, primeiramente, um veículo de apresentação de um projeto fotográfico editado para este fim. Na definição deles, ressaltam também que estes livros apresentam uma narrativa que se encerra em si, o que os diferencia de um catálogo ou portfolio, por exemplo. Outros autores parecem concordar. Elizabeth Shanon frisa ainda que seu caráter portátil e durável possibilita que trabalhos sejam redescobertos em outros períodos, salientando as vantagens do formato, também como veículo.

Quanto ao livro de artista, Paulo Silveira, em *A Página Violada*, comenta que é justamente a mídia que define esta categoria da arte. Não é a técnica, a tiragem, a concepção ou o conteúdo que apresenta. O livro de artista nada mais é que a obra de arte pensada no formato livro/publicação. E precisamente por este motivo, o livro de artista é um objeto que causa estranheza tanto no campo da arte quanto no da bibliologia, pois não se enquadra nas normas tradicionais de nenhum deles. Amir Cadôr, pesquisador da UFMG que há anos vem se debruçando sobre o assunto, resalta que o livro de artista é pensado como uma unidade: texto, imagem, material e método de produção. Assim, o livro nunca é apenas a expressão de uma ideia, mas sim a negociação possível feita pelo artista, naquele momento, entre custos e processos de produção. E tudo isto faz parte da obra e do seu discurso como proposição artística.

Aqui, uma primeira distinção salta aos olhos: o livro de artista não é definido como um veículo para outro meio, como Parr, Badger e Shanon sugerem ser o fotolivro para a fotografia. Por constituição, o livro de artista é, em si, o trabalho.

Esse estudo não tem por objetivo a classificação da obra de Vasconcelos. Os termos são confusos para quem não pertence a esse meio, por exemplo: ao se pesquisar no *Google* o termo “fotolivro”, a busca irá direcionar para empresas que fabricam álbuns fotográficos personalizados, feitos sob encomenda individual. Já os fotolivros artísticos, cuja publicação é comercializada num mercado mais restrito, apresenta formato de narrativa similar à literária (começo, meio e fim), inclusive com liberdade literária, tais como “ficção” ou “documentário”, “dramático” ou “experimental”, entre outros.

Dentre os fotógrafos mais conhecidos no mundo dos fotolivros, destaca-se Ed Ruscha. Não há regra, mas frequentemente os *photobooks* são autopublicações e/ou publicações independentes, de edição limitada, e não são encontrados em editoras e livrarias comerciais corriqueiras. Em tais modelos de publicação, sempre há intervalos visuais, ritmo e sequência nas imagens, muito bem elaborados do ponto de vista de design: diagramação, textura, maleabilidade, dobraduras, gramaturas e tipos de materiais, de forma geral – isso quer dizer que há maior liberdade de experimentação narrativa para o fotógrafo e experiência sensorial

ampliada para o leitor. Observa-se, também, a proposta diferenciada da feitura deste tipo de publicação, a partir da pesquisa de Fernanda Grigolin:

As editoras artesanais são essenciais para a história das artes gráficas no Brasil. Destaco alguns motivos: por serem espaços de percepção integral das etapas de produção de um livro, trabalharem com baixo orçamento e mesmo assim realizarem livros de qualidade, e terem como princípio a edição de autores estreates e sem vínculo com uma proposta de mercado. (GREGOLIN, 2015, p. 26).

Vale destacar que o livro, objeto deste estudo, é uma publicação composta majoritariamente por fotografias de Vasconcelos, mas possui imagens icônicas de Benjamin Abrahão e texto assinado por Frederico Pernambucano de Mello. O que se sublinha, pelo aspecto fotográfico para além das imagens em si, é a editoração da curadoria da fotógrafa Maureen Bisilliat. Sobre isso, Vasconcelos citou, em entrevista para a jornalista Patricia Cunha (2016, p. 5):

Esta edição dela foi fundamental para a escolha das fotos e para compor uma narrativa interessante sobre a trilha. Fiquei plenamente satisfeito com a edição deste livro, até por considerar como um fechamento de um ciclo de todo o trabalho, pois livro é uma coisa que fica para sempre e sela o projeto. O resultado ficou muito bom.

Grigolin, acerca da edição literária em fotografia, aponta que: “O livro e a fotografia, desde seu projeto embrionário, são objetos reprodutíveis. Nasceram para serem múltiplos.” (GREGOLIN, 2015, p. 10). Em sua pesquisa, a autora traduz o processo editorial do livro de artista que recai sobre a fotografia:

O ato de editar, que inclui o produzir, o editar e publicar, é um ato antigo que remete ao início da imprensa, mas ele se torna vital para o exercício do contemporâneo, já que foi na arte contemporânea que as publicações tomaram um aspecto singular, o de ser um produto de arte. Desde o início do século XX, a ideia de que um artista pode criar um livro diretamente e por meios de produção sob o seu controle é uma característica das vanguardas. Todavia, a ideia do livro de artista como um múltiplo com produção e distribuição massivas é uma questão do pós-Segunda Guerra e da arte contemporânea. (GREGOLIN, 2015, p. 25).

Outro dado reportado pela autora, na mesma pesquisa, retoma o livro de artista: “Fotografia é mais uma entre as tantas mídias utilizadas no livro de artista. E não necessariamente todo livro de fotografia é um livro de artista. Contudo, há muitos livros de fotografia que podem vir a ser livros de artista.” (GREGOLIN, 2015, p. 18).

A partir da seguinte colocação, destaca-se que Márcio Vasconcelos se distancia desses modelos, pois o livro *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou* não se enquadra em nesses moldes. O livro teve editoria, curadoria, texto de autor que não o fotógrafo, e outras funções não estão vinculadas a Vasconcelos, sendo realizadas cada uma por um profissional responsável. Assim sendo:

A autopublicação, bem como o editor artesanal ou o artista experimental têm em comum muitas coisas, entre elas seria a quase ausência da divisão tradicional do trabalho do livro. Isso porque quem realiza, edita, imprime e faz circular a publicação é praticamente uma pessoa ou um grupo de pessoas. (AUTOR, ano, p. x).

A seguir, envereda-se na trilha do sertão pelo viés do Cangaço proposto por Vasconcelos, traçando percursos paralelos com o cinema, a história, a pintura, entre outros parâmetros, para auxiliar na compreensão não só da proposta do fotógrafo, quanto dos processos de feitura de suas imagens.

3 NA TRILHA DO CANGAÇO O SERTÃO QUE LAMPIÃO PISOU

Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga e do roçado [...]
(Dominginhos)
“Lamento sertanejo”

O trabalho fotográfico de Márcio Vasconcelos é fortemente marcado pelo traço documental e esta é a essência do projeto *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*. Primeiramente, o nome desse ensaio foi *Na trilha do Cangaço: um ensaio fotográfico pelo sertão que Lampião pisou*⁴. Segundo o site do projeto desenvolvido por Vasconcelos, a proposta original desta série fotográfica surgiu alicerçada no lastro de imagens produzidas pelos fotógrafos, realizadas no período do movimento cangaceiro, com destaque para o mais célebre de todos, Benjamin Abrahão. Vasconcelos optou por refazer uma trilha possível deixada pelo rastro do cangaço, percorrendo sete estados em busca da memória perene deste inesquecível evento. Tratou-se de um processo de resgate da lembrança histórica em que se optou pelos pontos mais relevantes que permanecem vivos em meio ao cenário intrinsecamente relacionado: o sertão e a caatinga nordestinos. O projeto engloba relações temporais importantes: o que ainda permanece fisicamente da história cangaceira e a situação de vida dos nordestinos sertanejos hoje em dia⁵.

Observa-se que o site é dividido por segmentos: personagens, caatinga, lugares, fé e outras coisas. É evidente o destaque para a aba com o título de “Caatinga” enquanto categoria e outra aba destinada aos “Lugares”, reservando à primeira imagens do meio ambiente, com destaque para vegetação (cactos, sobretudo), personagens sertanejos e para elementos de seca (caveiras e couraças de animais mortos). Já “Lugares” são os locais em que ocorreram atividades pontuais: casa de Maria Bonita e de Dona Jacosa, gruta onde foram mortos os onze cangaceiros, ruínas de outras construções também históricas.

⁴ Informações obtidas no site do projeto: <<http://www.natrilhadocangaco.com.br/projeto.php>>.

⁵ O projeto de Vasconcelos foi laureado com o XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, em 2010. Com o financiamento governamental, o fotógrafo pôde realizar as primeiras imagens e exibi-las em circuitos nacionais de festivais de fotografia. Com este aporte financeiro, o fotógrafo conseguiu desenvolver a primeira parte do projeto, que culminou na realização do site e em participações em festivais, como o ocorrido na Mostra Tiradentes.

Figura 24 – site do projeto *Na trilha do Cangaço*



Fonte: site do projeto *Na trilha do Cangaço: um ensaio fotográfico pelo sertão que Lampião pisou* (2010)

No ano de 2016, o artista publicou o ensaio em formato de livro de fotografia com novo título: *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*, cuja curadoria fotográfica coube à fotógrafa inglesa radicada no país, Maureen Bisilliat, e o texto ao historiador pernambucano Frederico Pernambucano de Mello. Nota-se que este último produto citado é o livro independente, decorrente do acervo iconográfico resultante do prêmio da Funarte, acrescido de nova etapa de complementação fotográfica realizada posteriormente, de tal forma que houve alteração de titulação. Portanto o nome do livro objeto desta pesquisa é *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*.

A proposta apresentada é estudo de caso. Assim compreende-se que o livro, por conter a obra final proposta pelo projeto, serve como material de análise exclusivamente, não sendo, deste modo, analisadas nem as imagens expostas nos festivais, nem as imagens do site, inclusive as que foram excluídas do livro.

Com intuito de relacionar as imagens com os temas a serem abordados, faz-se necessário estabelecer um breve histórico da criação da imagem de Lampião, “o rei do Cangaço”, a partir do estudo de Isabel Lustosa; o conceito da “invenção do nordeste”, a partir do trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Junior, e o entendimento da estética do cangaço por meio da pesquisa de Frederico Pernambucano de Mello.

Para o entendimento da criação imagética do Nordeste, faz-se obrigatório uma breve análise de dois eventos artísticos que auxiliaram na promoção da imagem do Nordeste. O primeiro é o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, realizado na década de 1930, tendo sido ganhador de prêmios em festivais nacionais e internacionais. Em seguida, a pequena série

Retirantes, do pintor Candido Portinari, produzida na década de 1940, durante o movimento modernista brasileiro, ambos entendidos como elementos de projeção negativa da imagem nordestina em nível nacional e internacional.

Em seguida, a análise da luz na fotografia nordestina enquanto elemento referencial de identidade imagética por meio dos debates de diretores brasileiros de fotografia cinematográfica. A luz, elemento primordial na feitura fotográfica, aqui é compreendida como elemento de identidade. Portanto faz-se necessário a compreensão do efeito da luz para auxiliar na compreensão da imagem nordestina.

Por fim, o trabalho de Márcio Vasconcelos será analisado por meio do recorte de 11 fotografias, em que serão observados tanto o processo de criação a partir da Metodologia das Redes de Criação, de autoria de Cecília de Almeida Salles, quanto a padronização das imagens balizadas a partir do estudo de linguagem visual proposto por Donis A. Dondis.

3.1 Lampião e o Cangaço

O movimento Cangaceiro foi liderado por Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, ocorrido no nordeste seco brasileiro. Foram quase vinte anos (1919-1938) do movimento, tendo iniciado em Pernambuco e findado em Sergipe. Segundo Lustosa (2011, p. 11-13), em torno de Lampião girava uma aura mítica, contudo destaca-se o caráter muito violento de seus feitos e de seu bando, que não tinham misericórdia entre pobres e ricos, e incluíam: assassinatos, roubos, sequestros, estupros, torturas, castrações, invasões, incêndios de propriedades, além de outros tipos de delitos. Já a pesquisadora Maria Isaura Queiroz (1986) afirma que o movimento cangaceiro era sazonal e não pode ser considerado enquanto movimento social, mas é preciso levar em consideração o aspecto de luta contra a pobreza, apontando para o seguinte dado: “Foi, realmente, uma resposta à miséria, o que se evidencia no fato de que desapareciam, quando a chegada das chuvas reinstalava o modo de vida habitual [...]” (QUEIROZ, 1986, p. 13). Sobre fatores que teriam levado ao início do movimento, a autora afirma que só surgiu pelo momento econômico enfrentado naquele período:

Não é possível afirmar que a “economia moderna estendia seu sistema de produção na área então adormecida do sertão nordestino”. A área do sertão nordestino *nunca foi adormecida*. Ela se modificou constantemente em sua economia, em sua demografia, desde o início da colonização, num processo que continua sem cessar, muito embora a estrutura familiar e política conservasse certas tonalidades – o que também não excluía certas mudanças. [...]

Lampião e o Padre Cícero foram resultados dessas modificações. O caso é bastante claro para Lampião: para que surgisse, foi necessário que se modificasse o cenário econômico, em fins do século XIX, estreitando as possibilidades de emprego para

muitos e as possibilidades de ascensão sócio-econômica para outros. Um caminho fácil para superar estes problemas foi o cangaço independente. Lampião não exprimiu nenhum espírito de revolta, sua atitude foi de acomodação, aliando-se, tranqüilamente, com alguns coronéis do Sertão para sobreviver. (QUEIROZ, 1986, p. 13-14, grifo do autor).

Vistos por uns como um Robin Hood nordestino, Lampião utilizava o dinheiro de seus atos para munir o grupo, pagar seus aliados, as pessoas que os hospedava ou os escondia, e, raramente, doava dinheiro aos necessitados, assim como pouco fez para auxiliar o sofrimento do seu povo. Para Lustosa (2011, p. 12), “Ele gostava de se sentir um coronel entre coronéis e tinha entre estes muito protetores [...]”. Lampião era negro e, segundo a autora, racista.

A trajetória do líder incluiu uma visita do célebre e devotado “Padim Ciço”, como era conhecido o Padre Cícero Romão Batista, além de uma possível obtenção da patente de capitão, o que não foi confirmado, mas que trouxeram a esperança de reconhecimento e fortalecimento da imagem de autoridade. Ainda, a autora aponta que o cangaceiro negociou com o então governador de Pernambuco a divisão das zonas territoriais, deixando para o político as zonas litorâneas e, para ele, as sertanejas (o nordeste seco).

Lustosa (2011, p. 14) descreve que o grupo, por falta de acesso aos locais para banhos, usava muito perfume, o que se tornou uma das características do rastro. A vaidade e o apuro com a aparência fizeram com que os cangaceiros criassem indumentárias próprias, ricas em ornamentos. Lampião usava seis anéis com pedras preciosas. Como líder, tinha fiéis cangaceiros, a quem retribuía. “Desejava ser conhecido como homem de palavra [...]” (LUSTOSA, 2011, p. 17).

A figura mítica de Lampião elaborou-se pela junção de vários elementos. A alcunha, supõe-se, veio da agilidade e perfeição no tiro. É o autor da famosa música “Mulher rendeira”, considerada o anúncio de invasão das cidades, pois seria o “alarme” do grupo quando entravam nos lugarejos.

Lampião era de “[...] família sertaneja de média situação [...]” (LUSTOSA, 2011, p. 44). Seu pai possuía algumas cabeças de gados bovino e caprino e era comerciante ambulante. Lampião era artesão e trabalhava criando itens de couro, de móveis a chapéus. Foi alfabetizado com professor particular, apesar de a maioria dos componentes do seu grupo ser analfabeto. Lampião era vizinho de Antonio Silvino e Levino, que viriam a integrar o bando posteriormente.

O movimento teve como pano de fundo o período conhecido como “República Velha”, mais precisamente o seu segundo período, conhecido como “República Oligárquica”. É fundamental compreender o período político nacional e sua hegemonia sul-sudeste do país

(predominantemente Rio Grande do Sul, Minas Gerais e São Paulo) e o desfavorecimento do eixo norte-nordeste, marcado pelo período em que reinavam o coronelismo, o clientelismo e o voto de cabresto, marcas que deixaram como herança a compra de votos e fraudes que persistem em regiões mais vulneráveis do país.

A política “Café com leite” girava em torno dos dois estados cujas produções destes dois itens eram abundantes, respectivamente, São Paulo e Minas Gerais. Os contextos políticos e econômicos influenciaram fortemente a situação de miséria do sertão, assim como a migração de nordestinos em condições bastante precárias aos grandes centros. Assim surge a imagem do “retirante nordestino”, a ser abordado posteriormente.

3.2 Imagens do Nordeste: arquétipos

De acordo com Lustosa (2011, p. 20), a caatinga é um tipo de ecossistema que ocorre exclusivamente no Brasil. A região do semiárido da caatinga é a de menor índice pluviométrico do país, o que a torna desértica e insuficiente em espécies vivas. Com as estiagens, vão-se os animais que fogem ou morrem, e as plantas. O cenário de escassez e precariedade compõe a cena. Queiroz (1986, p. 17) amplia a descrição:

Quem caminha a partir do litoral para o interior, no Nordeste, encontra diversas paisagens sucessivas: primeiramente a Zona da Mata, cuja fertilidade fez a riqueza dos engenhos de açúcar; em seguida, o Agreste, de vegetação pouco exuberante, onde se localizavam lavradores de roça de abastecimento (milho, mandioca, feijão, etc.); finalmente o Sertão recoberto de moitas espinhudas, castigado por secas periódicas, caracterizado pelas formas eretas e duras dos mandacarus.

A imagem do sertão nordestino é descrita vastamente na literatura nacional, como, por exemplo, na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cujo enredo gira em torno da Guerra de Canudos, evento ocorrido no final do século XIX, como também em obras de Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, dentre outros. Também ficou registrada em muitas das canções de Luiz Gonzaga, além de cantores como Elba Ramalho e Fagner, entre outros.

Para balizar o entendimento da construção da imagem nordestina (compreendida como estereótipo), recorre-se ao pesquisador Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011), que destaca o fato de que os nordestinos mesmos construíram uma imagem não naturalizada, difundindo o discurso, afirmando que “[...] eles ‘se nordestinizam’, ao mesmo tempo em que são ‘nordestinizados’, instalando-se na dicotomia binária que opõe Nordeste e Sudeste, improdutivos e trabalhadores, rural e urbano, atraso e progresso, pobreza e riqueza.”

(ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 17). E ainda “Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos [...]” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 35).

A exemplo do que o autor fala sobre a repetição do padrão de imagem que se reproduz sucessivamente, são práticas visíveis nos discursos sociais artísticos, políticos e econômicos que perpassam os contextos culturais, administrativos, fiscais e militares, que vão muito além da geografia (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

Faz-se necessário compreender que a região Nordeste não é um bloco homogêneo, portanto não se trata de tão somente recorte espacial, linguístico, político, cultural ou social unitário e fixo. O autor atenta para o fato de que a região não é um ponto diversificado, porém é resultado de processo da tentativa de “[...] homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 37).

É importante destacar que a invenção da ideia de Nordeste permeia propagações de discursos inclusive imagéticos, criando “imagens nordestinas” que se perpetuam num *continuum* como únicas, imutáveis, generalizantes e permanentes. Albuquerque Junior (2011, p. 40) comenta:

O Nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduz na cultura brasileira, na “consciência nacional” e na própria estrutura intelectual do país.

Aproximando-se do contexto histórico do movimento do Cangaço, o autor observou que, na década de 1920, rompe-se com a dimensão natural (geográfica) para adentrar a dimensão artificial (histórica). Um novo regionalismo vai criando forma, em decorrência dos avanços nas comunicações e nos transportes, portanto uma busca pela nova ideia regional.

Como aponta Albuquerque Junior (2011, p. 70), a diferenciação entre as regiões do Sul e do Norte já aparecem durante o século XIX, enfatizadas ao final deste período, seguindo um perfil naturalista, em que essas diferenciações são ligadas ao meio e às raças, o que denota caráter classificatório étnico. Nina Rodrigues, médico psiquiatra maranhense nascido no município de Vargem Grande, apontava dois Brasis prestes a se romperem: os nortistas compostos por mestiços e negros “inferiores”, e o sulista, por brancos “civilizados”. Coube ao norte a imagem de pobre, sem expectativa e subordinado aos serviços mandados do sul, rico e dominante. O Norte-Nordeste “carrega o fardo” da cor da pele e do clima quente e devia “pagar o preço”, pois era entendido até então que o clima tropical “[...] gerava abatimentos físico e

intelectual [...]” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 71). Albuquerque Junior (2011) aponta para as distinções e o raro contato entre essas duas regiões, cujo contexto muda a partir das migrações dos então intitulados “retirantes”, o que altera, por consequência, a especialidade nacional.

Para entender o processo migratório que levou milhares de nordestinos aos centros de maior concentração econômica no país, é necessário compreender as raízes do problema, dentre eles, a seca, enfatizada em 1877, ano em que se agravou consideravelmente. Com o mapeamento da estiagem, ela entra na pauta política, ressaltada nos discursos dos parlamentares na tentativa de chamar a atenção do país para o sofrimento do Nordeste.

Outro dado apontado pelo autor sugere que há dois tipos de migrações seminais: a do intelectual que opta por seu deslocamento em busca de elitismo e a dos escravos que foram libertos por conta da seca, sendo remanejados aos grandes centros.

A seca nordestina é o elo que liga os dois grandes movimentos ocorridos na região: a Guerra de Canudos, ligada ao messianismo, e o Cangaço, ligado ao banditismo. A Guerra de Canudos, liderada por Antonio Conselheiro, situou-se no estado da Bahia, na cidade homônima ao movimento. Conselheiro foi um líder religioso que reuniu fiéis em busca de milagres para reverter a situação miserável de seu entorno, culminando, após quase um ano de disputas, na derrota e destruição de Canudos.

O Nordeste não tem data de nascimento. Após o processo colonizador, ainda não era visto como tal. O Nordeste tem um aumento de noticiamento propulsionado pela grande estiagem de 1877, seguida da Guerra de Canudos e outros eventos. Passa a constar nas pautas midiáticas e na política nacional. Assim sendo:

Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 80)

A partir do órgão denominado Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IOCS), segundo Albuquerque Junior (2011, p. 81), é que a designação “Nordeste” parece começar a constar em documentos oficiais, e a palavra “seca”, o problema mais relevante da região. Nordeste e seca passam a chamar a atenção da região mais rica do país, que passa a realizar doações para a região menos abastada, ações essas noticiadas, reforçando os fortes contrastes sociais, econômicos e políticos entre as duas áreas. As palavras “Norte” e “Nordeste” ainda eram vistas como sinônimos, e, somente com a criação do IOCS, em 1909, e posteriormente, por volta da década de 1920, o Nordeste busca sua identidade enquanto região, tendo sido

realizado o Congresso Regionalista em 1926, organizado por Gilberto Freyre (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 107), em que fomentou a necessidade de autonomia nordestina. Freyre era defensor da unidade da região, não via isoladamente os municípios e os estados, e sim a região como ponto de partida para estudos sociais e históricos. Por mais que combatesse antigos vieses da antropologia, o pesquisador pernambucano ainda determinava alguns dados classificatórios em relação à raça, caindo no perfil apontado por ele de variação étnica por regiões do país, ignorando a descontinuidade histórica.

Um dos motivos apontados pelo autor na consagração das imagens do imaginário do Nordeste deve-se ao tom de elegia, que não aceitava a nova onda modernista (nas artes), por sua proximidade com a contrastante Europa. O saudosismo é visto como ponto de ancoragem, como forma de “manter a tradição”, não cedendo aos valores transitórios e efêmeros no tempo e espaço nordestinos, ressaltando o caráter provinciano.

O imaginário sobre o Nordeste é criado a partir de temas enfatizados e compartilhados, geralmente com o perfil depreciativo. A imagem negativa da falta de recursos hídricos (a seca), do desemprego (remanejamento de antigos escravizados), o messianismo (Canudos) e a violência (Cangaço) ilustram o que aqui se propõe. Albuquerque Junior (2011, p. 74-75) aponta que:

O banditismo ou o cangaço é também outro tema que, eleito pelo “discurso do Norte” para atestar as consequências perigosas das secas e da falta de investimentos do Estado na região, de sua não modernização, adquire uma conotação pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria. Aliás, esse medo do nortista, e, especialmente, do homem de cor negra emerge com a constante insubordinação dos escravos, importados do Norte para o Sul [...].

Adentrando a imagem que se formou em torno do nome “Cangaço”, o autor traça uma possível justificativa para a associação das ações do movimento à imagem depreciativa do Nordeste, seguindo o mesmo pensamento:

O cangaço só vem reforçar essa imagem do nortista como homem violento e do Norte como uma terra sem lei, submetido ao terror dos “bandidos e facínoras”, além da violência de suas “oligarquias”. A descrição das façanhas dos bandidos, colhida principalmente entre amedrontadas populações urbanas daquela área, possui quase sempre a mesma estrutura: descrevem o que “os facínoras fizeram ao saquear as diversas localidades, matando gente e animais, incendiando propriedades, desordenando famílias numa série inenarrável de crimes mais pavorosos e hediondos”. As narrativas sobre o cangaço são um dos raros momentos em que o Norte tem espaço na imprensa do Sul, assim como quando ocorria a repressão a movimentos messiânicos, secas ou lutas fratricidas entre parentelas. Estas narrativas servem para marcar a própria diferença em relação ao “sul” e veicular um discurso “civilizatório”, “moralizante”, racionalista, em que O “Norte” é o exemplo do que o “Sul” não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora “a imagem civilizada do Sul”. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 75)

3.2.1 “O Cangaceiro”: a criação e propagação da imagem cinematográfica do Cangaço

O fascínio em torno do Cangaço despertou a vontade de transpor para as telas as histórias desse movimento nordestino. Ao todo, contabilizam-se mais de 30 obras audiovisuais cuja temática está diretamente relacionada à história do evento. O filme “O Cangaceiro”, cuja grande visibilidade dentro e fora do país é uma das responsáveis pela perpetuação do imaginário em torno da temática, constitui uma das principais referências em estudos sobre a imagem do período. O filme, realizado pela lendária companhia paulista Vera Cruz⁶, traz, de forma espetacular, o enredo fictício filmado com grande elaboração, marca deste estúdio cinematográfico. Para compreender melhor a proposta do filme, se faz necessário contextualizá-lo no âmbito da historiografia cinematográfica brasileira.

A empresa, com intuito de estabelecer um sistema hollywoodiano de produção, buscou na Europa os técnicos especializados para a realização dos filmes (diretores, montadores, técnicos de som, diretores de fotografia, produtores, entre outros). O lema da empresa, segundo Ramos (1987, p. 204-205), era: “Produção brasileira de padrão internacional [...]”. Uma vez pontuada essa proposta de filme de indústria, parte-se para compreender como o filme retratou o Cangaço.

O Cangaceiro (1953) é um longa-metragem dirigido por Lima Barreto, com financiamento patrocinado pelo Banespa e distribuído pela Columbia Pictures. O longa foi um sucesso de público e de crítica, escolhido para representar o Brasil no Festival de Cinema de Cannes, no qual conquistou a láurea, além de vários outros prêmios em demais festivais.

O investimento em busca de alta qualidade em *O Cangaceiro* reuniu, em sua equipe, nomes como o da escritora cearense Raquel de Queiroz, que participou como dialoguista. Contudo, o olhar não-nordestino dominou a cena. Observou-se que o distanciamento do Nordeste se fez presente na escolha da equipe. A direção e o roteiro couberam ao diretor paulista Lima Barreto; o figurino ao artista argentino Carybé, em conjunto com o cenógrafo italiano Pierino Massenzi; a direção de fotografia foi realizada pelo inglês Henry Edward (Chick) Fowle. E como parte do elenco, os atores do Sudeste e Sul do Brasil: Alberto Ruschel (gaúcho),

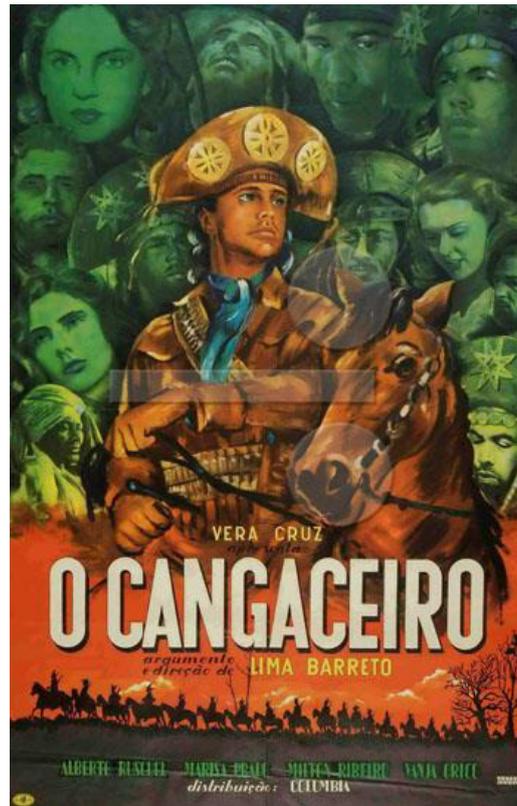
⁶ A Companhia Vera Cruz foi constituída em 1949 enquanto Sociedade Anônima, formada por acionistas que somavam 750 ações; foi sediada na cidade de São Bernardo do Campo em um terreno de 30.077 m². Segundo o livro *História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Ramos, a companhia cinematográfica tem por trás o interesse da “[...] intelectualidade e da elite financeira paulista [...]” (RAMOS, 1987, p. 203), e a proposta de ser manter “autossuficiente”. É primeira tentativa de implantar um cinema industrial no país, compreendendo a complexidade de mercado que envolve o filme – a tríade: produção, distribuição e exibição do produto.

Marisa Prado (paulista), Vanja Orico (fluminense) e Milton Ribeiro (mineiro), além de Adoniram Barbosa e Demônios da Garoa (paulistas) que também participaram como atores no longa.

A escolha do local para as filmagens (à revelia do diretor) destaca o caráter diferente do contexto histórico da obra, por não ter sido o Nordeste, mas Vargem Grande do Sul, município de São Paulo. Este cenário interfere diretamente na imagem criada pelo sertão-caatinga brasileiros. Para acrescentar o tom distante da realidade nordestina, muitas tomadas foram realizadas em estúdio, com elaborada iluminação, contrastando com a luz dura e intensa do sertão nordestino.

O filme em questão foi rodado em película em preto e branco. O cartaz do filme, como observa-se, foi colorizado. É possível notar que a figura em destaque, o protagonista, é pintado a partir de biótipo europeu: pele clara, olhos verdes, o que propõe um processo de embranquecimento do nordestino brasileiro, lembrando que Lampião era negro na vida real. O artificialismo é uma ferramenta indissociável do cinema, porém o afastamento substancial proposto pelo tom elitista do filme, várias vezes mencionado neste texto, infere ar de distanciamento do contexto apropriado, desde o cenário ao protagonista, passando pelas nuances narrativas.

Figura 25 – Cartaz do filme *O Cangaceiro*



Fonte: Cinemateca Brasileira (1953)

Constatou-se o sucesso de público dentro e fora do país. Os personagens criados por Lima Barreto passaram a ser uma das referências do imaginário da estética do Cangaço. Para compreender o possível efeito de distorção imagética criada pelo filme, levando-se em consideração o público elitizado aos quais os filmes da Vera Cruz se dirigiam, recorre-se ao pensamento sobre ilusão do real e sua relação com o cinema a partir do ponto de vista dos teóricos Jacques Aumont e Michel Marie quando designam o termo “realidade / real” no âmbito do cinema:

O cinema não modificou o sentido (complexo, historicamente estratificado) desses termos usuais, mas, no âmbito de certas teorias de inspiração laciana (Oudart 1971; Bonitzer 1976), a distinção entre os dois, que na língua corrente é bastante fraca, foi, por vezes, acentuada. Designa-se por ‘real’, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, ‘o que existe por si mesmo’ e ‘o que é relativo às coisas’. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário. (É lógico, portanto, falar, a propósito do cinema de ‘impressão de realidade’ e não de impressão do real). (AUMONT; MARIE, 2003, p. 252).

Sobre a vasta filmografia cujo tema retrata o Cangaço, Ramos (1987, p. 341) aponta, de forma sugestiva, que “[...] atração pela imagem de um Brasil arcaico e distante podemos citar os filmes que têm como núcleo temático a forma de banditismo denominada

‘cangaço’, existente no Nordeste da primeira metade do século XX [...]”. O autor pontuou ainda que a frequência dessa temática era repetida, ou seja, os filmes possuíam “[...] características estruturais comuns, ao nível dos personagens e estruturas dramáticas recorrentes [...]” (RAMOS, 1987, p. 341), o que fez com esses filmes passassem a ser vistos como filmes de gênero “cangaço”, cuja obra seminal é a película de Lima Barreto. Como o autor pontuou, o filme da Vera Cruz não foi o primeiro a narrar histórias do movimento e citou os projetos (p. 341): *Filho sem mãe* (1925), *Sangue de irmão* (1926) e *Lampião, fera do Nordeste* (1930).

Seguindo a tendência cinematográfica do período, Ramos descreveu que o primeiro filme em tela panorâmica realizado no Brasil foi planejado em função da paisagem sertaneja “como espetáculo visual”, fotografado por Tony Rabatoni “com tons artificiais e filtros de luz”, reconhecidamente não realista. O filme em questão, *A morte comanda o cangaço*, dirigido por Carlos Coimbra, foi lançado oito anos após a obra de Lima Barreto, e criticado, como descreveu Ramos (1987, p. 342), por ser um roteiro que mostra uma família “[...] tipicamente norte-americana, dentro da forma como é retratada nos *westerns* [...]”.

Essa produção contou com os mesmos atores de Lima Barreto: Alberto Ruschel e Milton Ribeiro, e também foi sucesso de público, porém narrando a história de um bando que busca se vingar dos cangaceiros. O filme foi mal recebido pela crítica.

Uma vez percebido o sucesso do tema cangaceiro para as bilheterias cinematográficas, foram realizados ainda os filmes sobre a temática do Cangaço: *Três cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira (1962), desenvolvido quase integralmente no sertão em busca de um tom mais realista, inclusive pesquisando contemporâneos dos cangaceiros. O mesmo diretor ainda filmou *Entre o amor e o cangaço*, em 1965.

Sobre a vasta lista de filmes de cangaço, apesar da onda do Cinema Novo e da representação do Nordeste, Ramos (1987, p. 344, grifo do autor) afirma que:

A filmografia de gênero do cangaço é extensa e percorre toda a década de 1960, extinguindo-se progressivamente nos anos seguintes. Sua existência enquanto gênero marcado, na falta de limites mais claros, se restringe a esse período e à narrativa em sua forma clássica, não incluindo, a nosso ver, obras mais ligadas ao Cinema Novo como *MEMÓRIAS DO CANGAÇO* (direção de Paulo Gil Soares, 1965) ou *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (direção de Glauber Rocha, 1964). Uma filmografia de temática do cangaço no cinema brasileiro até 1969 pode ser encontrada no *Guia de filmes* nº 24 (58), incluindo: *FILHO SEM MÃE* (direção de Edson Chagas, 1927); *LAMPIÃO, FERA DO NORDESTE* (direção de Guilherme Gaudio, 1930); *LAMPIÃO, REI DO CANGAÇO* (direção de Benjamin Abrahão, 1936); *LAMPIÃO, REI DO CANGAÇO* (direção de Fouad Anderaos, 1950); *O CANGACEIRO* (direção de Lima Barreto, 1953); *O PRIMO DO CANGACEIRO* (direção de Mário Brasini, 1955); *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* (direção de Carlos Coimbra, 1960); *OS TRÊS CANGACEIROS* (direção de Vitor Lima, 1961); *TRÊS CABRAS DE LAMPIÃO* (direção de Aurélio Teixeira, 1962); *NORDESTE SANGRENTO* (direção de Wilson Silva, 1963); *O CABELEIRA* (direção de Milton Amaral, 1963); *LAMPIÃO, REI DO*

CANGAÇO (direção de Carlos Coimbra, 1963); *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (direção de Glauber Rocha, 1964); *O LAMPARINA* (direção de Mirko Laurelli, 1964); *ENTRE O AMOR E O CANGAÇO* (direção de Aurélio Teixeira, 1965); *MEMÓRIA DO CANGAÇO* (direção de Paulo Gil Soares, 1965, com enxertos de *LAMPIÃO REI DO CANGAÇO* de Benjamin Abrahão); *CANGACEIROS DE LAMPIÃO* (direção Carlos Coimbra, 1967); *MARIA BONITA, RAINHA DO CANGAÇO* (direção de Miguel Borges, 1968); *A COMPADECIDA* (direção de Georges Jonas, 1969); *O CANGACEIRO SANGUINÁRIO* (direção de Osvaldo de Oliveira, 1969); *DEU A LOUCA NO CANGAÇO* (direção de Néelson Teixeira Mendes, 1969); *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* (direção de Glauber Rocha, 1969); *O CANGACEIRO SEM DEUS* (direção de Osvaldo Oliveira, 1969); *QUELÉ DO PAJEÚ* (direção de Anselmo Duarte, 1969); *CORISCO, O DIABO LOIRO* (direção de Carlos Coimbra, 1969) e *MEU NOME É LAMPIÃO* (direção de Mozael Silveira, 1969).

É importante frisar que o livro organizado por Ramos foi publicado em 1987 e não cita a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), o filme *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), o longa *Baile Perfumado*, dirigido por Lírío Ferreira e Paulo Caldas (1996), *Corisco e Dadá*, dirigido por Rosemberg Cariry (1996), *A luneta do tempo*, dirigido por Alceu Valença (2016) e o documentário *Os últimos cangaceiros*, de Wolney Oliveira, lançado em 2015.

Em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, de Ismail Xavier, o professor e pesquisador relaciona questões para além do cinema autoral ideológico, partindo do notório filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Xavier (2007) seleciona obras para contrapor pontos de vista, dentre elas *O cangaceiro*, da Vera Cruz, no capítulo intitulado “O cangaceiro, ou o bandido social como espetáculo”. O autor traça características gerais dos filmes realizados na linha temática “sertão e cangaço” entre a obra de Lima Barreto e Glauber Rocha:

Há entre ele e o filme de Glauber um certo percurso do gênero “cangaço” no cinema brasileiro, cristalizado num conjunto de filmes basicamente preocupados em transformar essa forma de banditismo social, e seus traços peculiares, em matéria-prima para a confecção de um imaginário nacional, ajustado a uma noção dominante de filme de aventura. (XAVIER, 2007, p. 149).

A crítica Ismail Xavier aponta a especularização dos fatos, transformados em imagens, no filme *O Cangaço*, e discorre:

[...] em “O Cangaceiro” o sertão é mundo fora de história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indispensável, e o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilização por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto. (XAVIER, 2007, p.151).

Xavier (2007, p. 151) aponta para o início do filme de Lima Barreto, que denota a escolha tradicionalista do cineasta, ao optar por iniciar o filme com cartelas de textos utilizando

a frase inicial “Era uma vez...”, que denota a fantasia, ao colocar de lado a opção de trazer o realismo para a tela. Com isso, o filme, segundo o pesquisador, não expõe ao espectador que a obra fora inspirada em fatos reais, deixando o caminho aberto para a licença poética do cineasta. Mas como o filme parece tão real? O autor responde recorrendo ao filósofo Aristóteles: “[...] o filme instala-se no nível do verossímil e não da veracidade histórica [...]” (XAVIER, 2007, p. 151).

O texto de Ismail Xavier interessa na medida em que se pode evidenciar o quanto o celebrado filme colaborou na formação mítica da imagem do homem cangaceiro-sertanejo, para que, com isso, se possam estabelecer elos com as imagens realizadas pelo fotógrafo Márcio Vasconcelos na mesma linha temática. É relevante ressaltar ainda que o filme:

Trabalha o imaginário construído pelas representações populares apenas como matéria-prima, e numa direção muito específica, elaborando uma imagem do cangaceiro que procura eternizá-lo como tipo, projetá-lo fora do tempo, ajustando sua figura de herói a um quadro composto para exaltar valores e sentimentos a preservar, virtudes locais que, a seu modo, ele encarna, mesmo que de forma adulterada. (XAVIER, 2007, p. 152).

Xavier (2007, p. 152) aponta para o fato de que, após a morte dos cangaceiros, o que resta são homenagens, e por isso as representações se tornam mais simbólicas e menos essenciais. Por isso, o filme é realizado em “tom de elegia”. O cinema, diferentemente da fotografia, é som e imagem em movimento. São agregadas informações, mas que, neste caso, somam para acentuar o tom mítico, enfatizado ao som do cancionista popular de autoria de Lampião, “Mulé rendeira”. O autor descreve em palavras uma passagem fotográfica do filme em que, segundo ele, o “[...] cangaceiro adere à paisagem [...]” (XAVIER, 2007, p. 153), na cena do grande plano de atores percorrendo “o sertão”, enfileirados a cavalo e, ao fundo, a imensidão do céu.

O cinema e a fotografia têm relações estreitas. São duas formas de se materializar imagens. São câmeras fotográficas que registram a partir da luz. A luz, portanto, componente essencial neste tipo de feitura de imagem, é importante, entendida como dado de identificação.

3.2.2 As imagens da série sobre os retirantes nordestinos, por Candido Portinari

Candido Portinari, pintor paulista, filho de imigrantes italianos, realizou uma célebre série *Retirantes* em que retrata o lado da dor, miséria, fome e seca nordestinos. “Retirante”⁷ é um termo pejorativo comumente utilizado para se referir à pessoa que migra do interior nordestino para cidades maiores em busca de melhores condições de vida.

Assim como alguns artistas de sua época, o pintor estudou na Escola de Belas Artes, posteriormente, tendo residido na Europa por dois anos, aprofundou o ofício em contato com trabalhos em voga no período. Na sua obra completa, que transita por temas diversificados e marcas estilísticas diferenciadas, encontram-se trabalhadores e pessoas comuns menos abonadas e o traço da temática sobre as questões sociais brasileiras. Utilizou-se de técnicas de desproporcionalidade para a pintura de retratos, como forma de enfatizar as mãos e os pés dos seus trabalhadores, em cenas de paisagens ligadas aos contextos intrínsecos do retrato.

Segundo Silva (2010, p. 112), o pintor nasceu e viveu na pequena cidade de Brodósqui, inserida na região de fazendas produtoras de café, margeada pela ferrovia, de onde via os nordestinos paupérrimos que por lá passavam em busca do novo destino. O convívio com a realidade de seu entorno marcou o artista.

Entre seus trabalhos, percebe-se a influência de vanguardas europeias como o Cubismo, sobretudo de Picasso, inclusive a obra *Guernica*, que retrata os horrores do bombardeio à cidade homônima.

A série *Retirantes* foi realizada após o pintor ter visitado a exposição de Picasso em 1939, no Moma, em Nova Iorque, o que evoca a influência da pintura do pintor espanhol sobre a pintura do artista paulista, Portinari, no que tange à temática sertaneja nordestina, caracterizando assim os nordestinos e o cenário como arquétipos. Portinari trouxe influências dos contornos bem marcados, temáticas de opressão e contrastes de cores expressivas, advindos do estilo cubista dramático de Picasso.

⁷ Retirante é uma palavra usada ofensivamente contra nordestinos, que são vistos de forma inferior principalmente pelos brasileiros do Sul e Sudeste, tendo associados os nordestinos a profissionais de baixa renda e pessoas de formação escolar insuficientes.

Figura 26 – Retirantes, de autoria de Cândido Portinari



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (2010)

Figura 27 – Criança morta, de autoria de Cândido Portinari



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (2010)

O olhar de fora, do artista paulista, retratou de modo estilizado a chegada de nordestinos que aportavam em São Paulo na busca por melhores condições, porém enfatizando, de forma bastante dramatizada, a transposição dos personagens para o Nordeste, visto pelo cenário de chão alaranjado e árido, e o céu sem nuvens. Imagens de dor, tristeza, pobreza,

esqualidez e fome. Assim, o “quadro da imagem nordestina” mais uma vez é replicado por um discurso que lhe é exterior e estereotipado.

3.3 Fotografar o Nordeste: debates sobre a luz tropical

A fotografia, seja ela fixa (fotografia tradicional) ou em movimento (cinema), é composta de luzes e sombras, pois, para haver imagem, é necessária a luz. O fazer fotográfico leva em consideração vários elementos, sendo a luz um dos fatores essenciais. Para cada situação, uma especificidade. A luz solar propõe desafios aos fotógrafos, seja num ambiente desértico, seja na neve. O dia e o local são fatores passíveis de variações de iluminação. Considera-se que a luz se torna heterógena ao longo do país, devido aos fatores climatológicos da própria disposição do extenso território.

A fotografia é uma reação da luz em suportes fotossensíveis, seja ele analógico (o filme) ou digital (o sensor). A luz artificial em estúdio é perfeitamente controlável pelo fotógrafo, cabendo-lhe afiná-la e dirigi-la, diferentemente da luz natural solar. A luz natural no Brasil é um tema discutido por fotógrafos, pelo seu valor estético. No debate (dividido em três textos), travado pelos diretores de fotografia brasileiros Carlos Ebert e Lauro Escorel, no site da Associação Brasileira de Cinematografia, intitulado *Desafio da luz tropical*⁸, os fotógrafos discutem a identidade visual decorrente da luz brasileira, por vezes criticada.

O título dos artigos é *Desafio da Luz Tropical* (seguido do número das réplicas: 2, 3 e 4)⁹. O título já sugere que nossa luz é a tropical, portanto ideia de unicidade. Luz, no caso, do Trópico de Capricórnio, que atravessa os estados de Mato Grosso do Sul, São Paulo e Paraná. Há luz tropical, mas há luz equatorial. O Trópico de Capricórnio é uma linha imaginária, que se caracteriza por ter um dia, a cada ano, de luz plenamente zenital (sol a pino), fenômeno que faz com que a sombra fique exatamente no mesmo lugar que seus objetos. Observa-se que o trópico não atinge a região nordeste, que se situa mais próxima da linha equatorial, o grau zero.

O primeiro artigo questiona qual é a luz mais representativa do país, porém o texto aborda questões técnicas pertinentes quanto ao uso de película colorida ou preto e branco e suas especificidades. O olho humano não é capaz de ver todas as cores que existem no universo, opticamente falando, e a câmera fotográfica reduz tem essa capacidade ainda mais reduzida. A fotografia é limitada. Para cada tipo de negativo, uma necessidade de resposta da luz. O

⁸⁸ Artigos “Desafio da luz tropical 2”, “Desafio da luz tropical 3” e “Desafio da luz tropical 4” disponíveis em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?page=10>>.

⁹ Não foi encontrado o primeiro artigo.

arquétipo da fotografia nordestina é resumido nesta passagem do artigo, quando Escorel (2010, n.p.) cita um colega que diz que a luz do agreste é zenital em horas próximas do meio dia, que desencadeia a luz “dura” (sombras fortemente marcadas), resultando, assim, em altos contrastes.

Com isso, o renomado diretor de fotografia Lauro Escorel defende que não se pode falar em uma única unidade de luz, e sim em várias características que a luz apresenta, dependendo não só das coordenadas geográficas, como também da época do ano. A natureza do debate surge da escolha do diretor de fotografia Breno Silveira ao optar pelos horários da nascente e poente para fazer as tomadas do filme *Eu, tu, eles*, assim como Escorel defende a escolha estética de Silveira. Ele rebate com críticas ao mercado publicitário que grava a zona agreste com uma luz mais “limpa”, ou seja, artificial.

Abaixo seguem exemplos contraditórios da análise de imagem de extratos do filme *Eu, tu, eles*, de direção de Andrucha Waddington. Na primeira imagem, é possível observar a direção perpendicular da luz, marcada pela posição da sombra. As setas sinalizam a orientação da luz e, por consequente, da sombra.

Figura 28 – Luz não zenital (lateral)



Fonte: Tela Crítica (2000)

A imagem seguinte mostra a seta sinalizando o possível posicionamento da projeção da luz (solar) oriunda de posição mais zenital, marcada pela posição da sombra quase exata abaixo dos personagens. Não são perceptíveis as sombras da vegetação, apenas nos atores.

Figura 29 - Luz quase zenital



Fonte: Tela Crítica (2000)

Na tréplica desse debate, Carlos Ebert cita o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

Como o fotógrafo aponta:

Filmes cujas histórias teoricamente se passavam em várias latitudes brasileiras, mas que na realidade foram filmados sempre em São Paulo. O exemplo mais fragrante é o "Cangaceiro" 1952, de Lima Barreto, fotografado por Chick Fowle em Vargem Grande do Sul, interior de São Paulo, contra a vontade de Lima Barreto que pesquisara suas locações no sertão da Bahia. (EBERT, 2010, n.p.).

A luz no cinema nordestino é um tema amplo, merecedor de estudo aprofundado. De fato, a luz do cinema ou fotográfica direta pode ser apontada como luz verdadeira, sem aparatos de filtros ou luzes artificiais. Sempre existirá a sensação de artificialidade, pela limitação técnica da câmera na captura de latitude do espectro da luz. A luz é instrumento para o fotógrafo, sua licença poética, por isso opção estética. O entendimento da luz solar é um fator de identificação imagética, sendo referência para leitura de imagem, não devendo, pois, ser ignorado.

3.4 Processos de criação do ato fotográfico

A autora Cecilia Almeida Salles (2006) discorre sobre o processo criativo e a crítica artística enquanto método de pesquisa científica. A autora questiona o “definitivo da obra”, ou seja, quando a obra se encontra “completa”, pois o processo é um *continuum* passível de interrupção ou não. A metodologia sugerida auxilia na análise e interpretação de dados intrínsecos ao processo criativo artístico e seu pensamento. Para isso, Salles entende que as obras não são totais e concluídas, porém destaca-se que “[...] há sempre uma diferença entre

aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado [...]” (SALLES, 2006, p. 20-21), o que vem a resultar num constante inacabamento na tentativa de alcançar a completude.

Salles afirma que a criatividade é um processo do tipo rede, ou seja, de conexões com múltiplas dinâmicas. Para a autora, o processo criativo nunca acaba, pois o artista, mesmo que tenha dado como finalizado o seu processo, em um determinado ponto, nunca está satisfeito e está sempre repensando seu trabalho de forma contínua.

Quando a autora cita o famoso artista da videoarte Bill Viola, ela relata que o artista se utiliza da câmera (de vídeo) para olhar as coisas mais de perto, para elevar “[...] o senso comum a níveis mais altos de consciência [...]” (SALLES, 2006, p. 75). A câmera, para Viola, é o material por ele escolhido para dar vida às suas obras, assim como Márcio Vasconcelos escolhe a câmera fotográfica. A fotografia possui diferentes tipos de lente, que nos dão a falsa sensação de aproximação, naturalidade e afastamento do objeto fotografado, pois, por razões óticas, as lentes conseguem preencher os quadros de maneiras diferentes. Isso pode ser uma das razões da escolha de Vasconcelos sempre pela lente de 50 milímetros, conhecida, dentro do jargão fotográfico, como lente normal, pela sua proximidade de angulação comparada ao olhar humano.

Outro dado importante levantando por Salles (2006, p. 76) é o “ato de decidir”, ou seja, as opções tomadas a partir de uma educação do olhar em momentos que a autora aponta como “retroatividades do processo”, inerentes ao processo de criação. A revisão de etapas, mesmo que inconscientes, também podem ser acrescidas de eventuais metodologias que surgirão ao longo desse caminho, afinal o que ocorre nesta etapa é a escolha. Uma das afirmações constantemente replicadas por teóricos de criatividade diz respeito ao mito da inspiração do artista, A escolha é apenas um dos fatores que proporciona o resultado artístico, como meio e não como finalidade:

Diante de tantas possibilidades e potencialidades de novas possibilidades surgirem, o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, que envolvem muitas escolhas. Esses movimentos da construção da obra vão fazendo sua história (diferentemente do que muitos gostam de pensar sobre o mistério das soluções mágicas de um autor romanticamente inspirado). (SALLES, 2006, p. 76).

Para se aplicar a Metodologia das Redes de Criação no trabalho de Vasconcelos, se faz necessário compreender o que a autora conceitua como “tramas do pensamento”, que são as associações com as relações e memórias do artista, inclusive a “bagagem cultural” e, por que não, emocional também. Para a pesquisadora Camila Manguiera Soares, a aplicabilidade dessa metodologia de pesquisa:

Enquanto uma perspectiva faz alusão a uma ideia de um fazer fotográfico contínuo rumo a uma configuração que reúne e contempla as decorrências de idealização, transposição, experimentação, ordenação, apresentação e gerenciamento. Contempla e valida as qualidades, características e diretrizes emergentes e herdadas nas perspectivas de *processo* e *produto*.

De modo mais amplo admite-se aqui o fato de que a rede criativa fotográfica é fundamentalmente inferencial, de maneira tal que as tendências que concebem o movimento em direção à realização de um projeto advém de relações e adaptações, de maneira que não são totalmente demarcadas [...]. (SOARES, 2016, p. 182-183).

Os dois pontos de partida do fotógrafo já estavam escritos e notórios: um movimento histórico e o outro, um poema em forma de livro, premiado e ovacionado. Vasconcelos nasceu no ano de 1954, portanto quase duas décadas após o fim do movimento cangaceiro, mas era menino no período da ditadura. Sempre vivendo em São Luís, ou seja, no Nordeste do país, teve compreensão e vivência dessa região, contexto das duas obras, e em períodos não tão distantes.

Ao ser questionado sobre o processo de inclusão e exclusão de fotografias (edição) para exposição e livro, o fotógrafo conta:

Quando comecei a fazer a edição dispus todas as fotos sobre uma mesa, aí vi que várias imagens começaram a conversar entre si, querendo uma aproximação. Acho essa forma de polípticos muito interessante porque aumenta uma narrativa de conteúdo. Tem muitas fotos que naturalmente se atraem, além do aspecto estético que fica bem bonito quando você entra numa galeria ou mesmo num livro, e vê aqueles conjuntos de fotos, bem melhor que fotos isoladas. (VASCONCELOS, 2016, p. 1).

Os polípticos mencionados pelas artistas são conjuntos de imagens agrupadas em par (dípticos), em trio (trípticos) e assim por diante, ao invés do uso da imagem individual isolada.

Numa análise técnica simplificada, os instrumentos utilizados pelo fotógrafo foram: câmera Canon Mark II 5D, lentes 35 mm (grande angular) e 50 mm (normal) e luz natural, com poucos ajustes de pós-produção. Suas referências fotográficas gerais são os fotógrafos Miguel Rio Branco, Gui Mohallem, Sheila Oliveira e Mário Cravo Neto.

Vale assinalar que Salles (2006, p. 95) aponta que:

[...] o processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade etc. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo.

Para a aplicação da Metodologia das Redes de Criação, Márcio Vasconcelos cedeu diversos materiais para registro e análise. As imagens aqui processadas que formulam o processo criativo revelam aprofundamento na temática sobre o sertão e o cangaço a partir da pesquisa imagética, textual e de campo. Dentro do referencial fotográfico, Vasconcelos escolheu livros de Tiago Santana (fotógrafo cearense premiado, assim como Vasconcelos) cujos ensaios são norteados pela obra de Luiz Gonzaga e Graciliano Ramos, ambos em parceria com o jornalista e escritor Audálio Dantas.

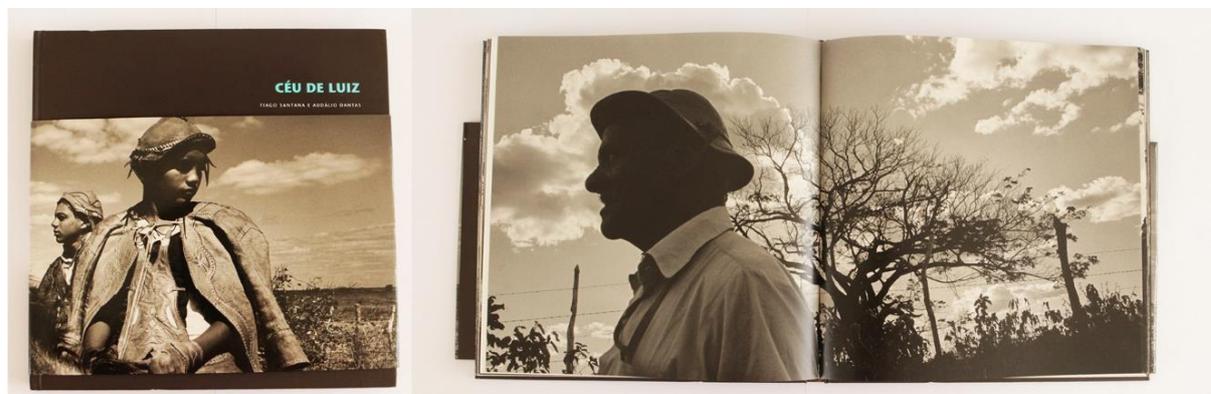
É importante destacar que, a partir da dissertação de Camila Mangueira Soares acerca do uso desta metodologia aplicada à fotografia, notou-se, num primeiro momento, que se tratou de análise de contato fotográfico (processo analógico de revelação de fotogramas de um filme em um só papel fotográfico, em formato de miniatura, auxiliando o fotógrafo no processo de seleção e edição de imagens). Esse material fez parte do processo, assim como vídeos de entrevistas de fotógrafos enquanto materiais possíveis para o estabelecimento das redes.

Figura 30 – Livro *O Chão de Graciliano Ramos*, capa e páginas 148 e 149



Fonte: Dantas e Santana (2007)

Figura 31 – Livro *Céu de Luiz*, capa e páginas sem numeração.



Fonte: Dantas e Santana (2013)

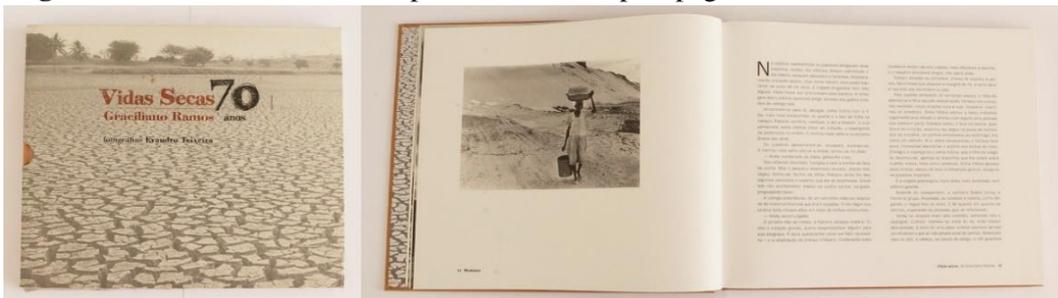
Vasconcelos optou pelos nomes de Álvaro Villela e a obra *A natureza do homem no raso da Catarina*, a edição comemorativa de 70 anos de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, lançada pelo fotojornalista Evandro Teixeira e pelo livro *Cangaceiros*, de Élise Jasmin.

Figura 32 - Livro *A natureza do homem no raso da Catarina*, capa e páginas 96-97



Fonte: Villela (2006)

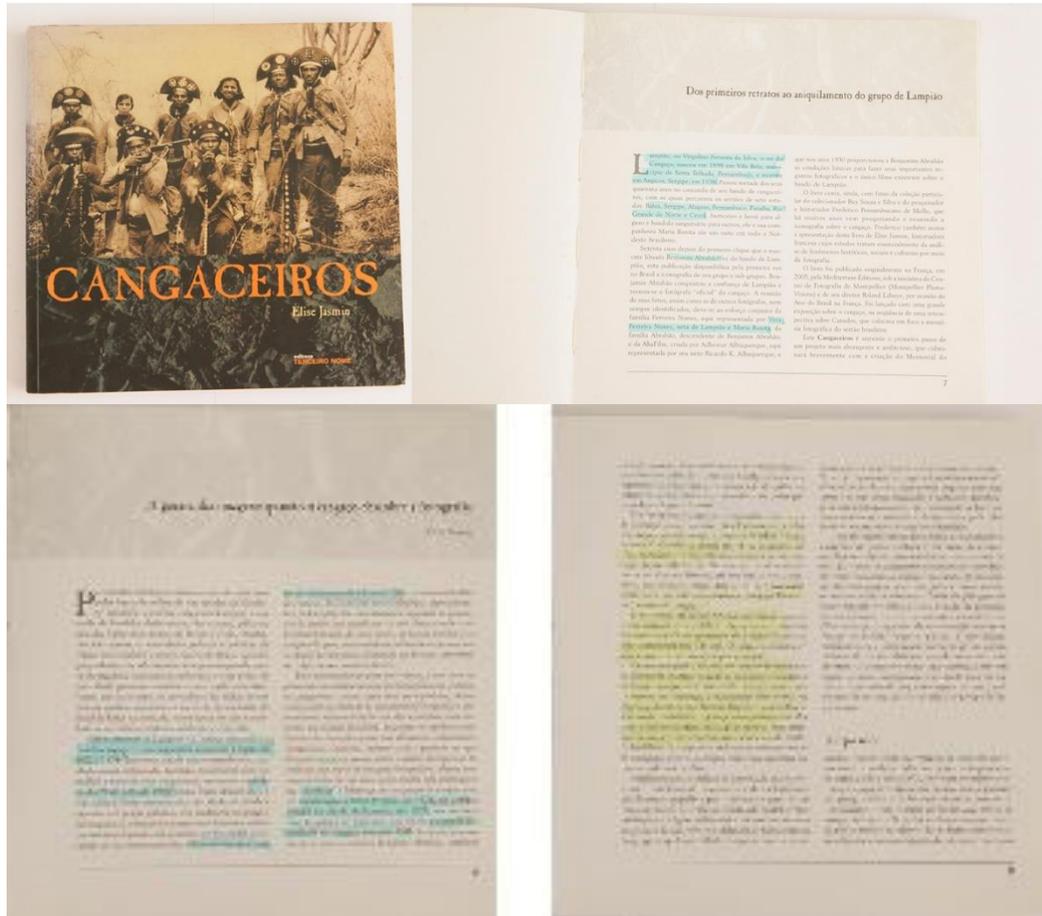
Figura 33 – Livro *Vidas Secas* especial 70 anos, capa e páginas 16-17



Fonte: Ramos (2008)

Porém, no livro de Élise Jasmin, destacam-se grifos de Vasconcelos como parte do estudo sobre o Cangaço. O livro tem texto de Frederico Pernambucano de Mello e vasto repertório fotográfico documental sobre os Cangaceiros, de autoria de Benjamin Abrahão, Eronildes Carvalho, João Damasceno, João Olavo, Lauro Cabral de Oliveira, Pedro Uchôa e outros não identificados.

Figuras 34 – Livro *Cangaceiros*, capa e páginas 07, 15 e 17



Fonte: Jasmim (2006)

No livro acima, em sentido horário, lê-se os destaques em azul que o fotógrafo realçou (JASMIN, 2006, p. 7): “Lampião, ou Virgulino Ferreira da Silva, o rei do Cangaço, nasceu em 1898 em Vila Bela, município de Serra Telhada, Pernambuco, e morreu em Angicos, Sergipe, em 1938.” Logo após: Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará”. “Benjamin Abrahão” e “Vera Ferreira Nunes, neta de Lampião e Maria Bonita”. Seguindo pela página 15, foram destacados os seguintes trechos: “Sob o comando de Lampião – o ‘senhor do sertão’, o ‘rei do cangaço’ -, os cangaceiros assolaram a região de 1922 a 1938 [...] morte no dia 28 de julho de 1938”; [...] e ficaram depois expostas em um museu da Bahia até 1969”. Em seguida: “[...] ‘ascensão’ [...] substituição a Sinhô Pereira, em 1922; sua entrada triunfal na cidade de Juazeiro, em 1926 [...] a entrada das mulheres no cangaço, nos anos 1930.” (JASMIN, 2006, p. 15).

O que se observa é que o fotógrafo pesquisou em diversas fontes o caminho a percorrer para a realização das imagens. Segundo o artista, o desejo de realização desse trabalho era tão intenso que ele o realizaria com ou sem patrocínio. A pesquisa não tem marco inicial,

tendo sido alimentada ao longo dos anos, intensificada a partir do vislumbamento do esboço do projeto. Vasconcelos descreve em entrevista para Patrícia Cunha (2016, p. 5): “Fazer *Na trilha do Cangaço* foi muito pela pesquisa e pelo interesse que o mito Lampião sempre despertou. Este é um episódio muito vivo no imaginário popular. Então, ter refeito esta trilha, ter encontrado lugares e personagens simbólicos foi muito forte.”

Em suas andanças pelo trajeto, acumulou algumas publicações que se somaram ao seu repertório, aumentando as possibilidades de caminhos a serem seguidos. Pesquisou títulos pouco divulgados e restritos de filmes e livretos, incluindo cordéis. Seu processo de elaboração, portanto, foi contínuo ao longo das duas viagens realizadas para conclusão do projeto fotográfico do livro. É importante frisar que houve duas viagens, uma antes e outra após o patrocínio para a publicação do livro, entendida como viagem complementar à primeira, que se restringiu a contemplar o prêmio Marc Ferrez, cujo produto final foi o site e a exposição fotográfica.

Figura 35 – DVDs sobre o Cangaço, autorias diversas



Fonte: Vasconcelos (2016)

Figura 36 - Livros de autores diversos

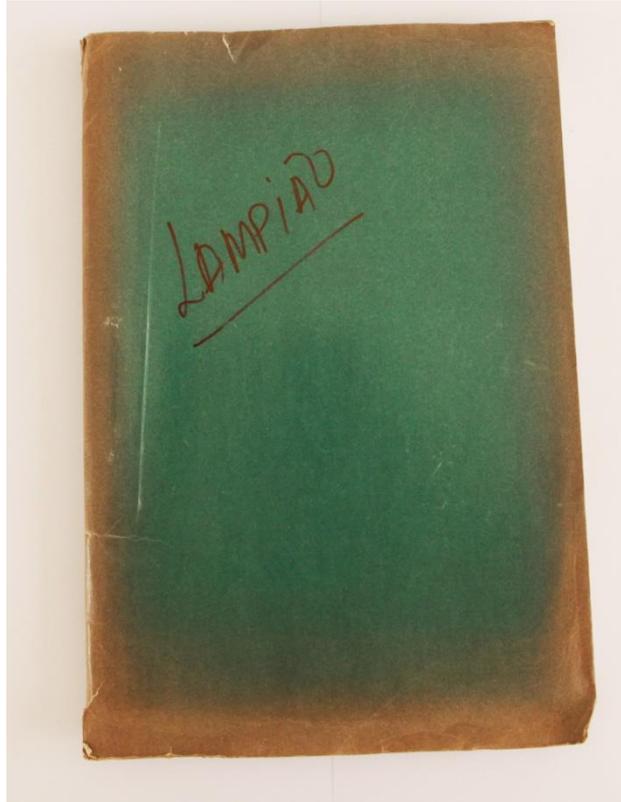


Fonte: Vasconcelos (2016)

O fotógrafo reuniu textos impressos diversos no conjunto temático de seu trabalho, assim como suas próprias anotações em uma pasta que constituiu o universo essencial dessa análise empreendida. Apesar do “título” da pasta ser “Lampião”, os assuntos nela contidos versavam sobre Cangaço e sertão, além da proposta da trilha a ser fotografada.

Os diálogos estabelecidos por Vasconcelos e sua obra não recorrem a rascunhos de imagens ou desenhos, limitando-se aos textos grifados e ao repertório visual dos livros, revistas e filmes. Vasconcelos optou por desbravar a trilha, recorrendo em muitos casos ao acaso, o que é compreendido enquanto processo criativo fotográfico documental, diferentemente dos processos criativos da pintura figurativa retratista, por exemplo, em que é exigido um esboço. A câmera, enquanto aparato tecnológico, substitui o gesto da mão do pintor, como dito por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

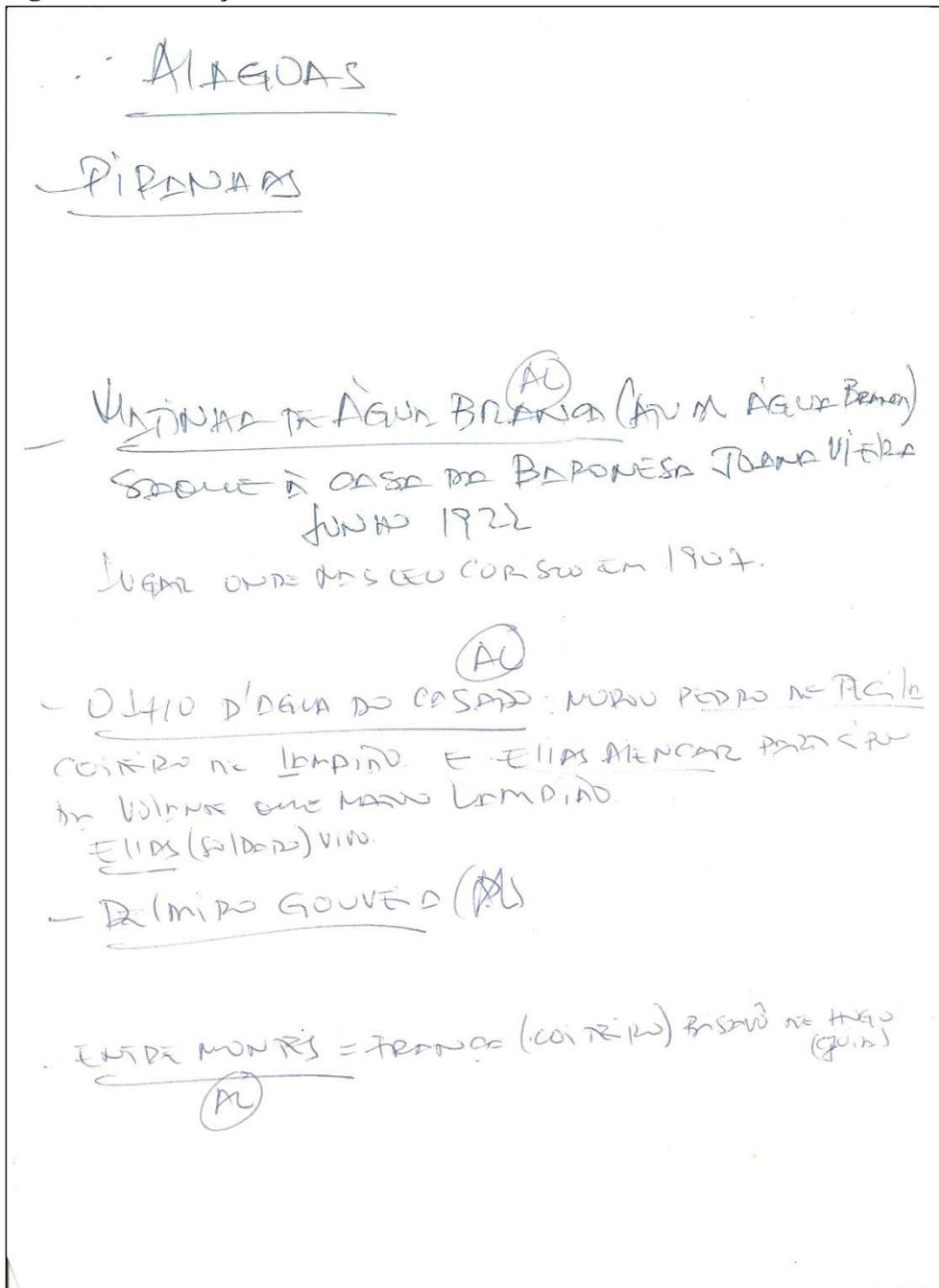
Figura 37 – Pasta pessoal de acervo sobre o projeto *Na trilha do cangaço*



Fonte: Vasconcelos (2016)

A seguir, na Figura 38, registros das anotações que delineiam o trajeto a ser seguido pelo próprio fotógrafo.

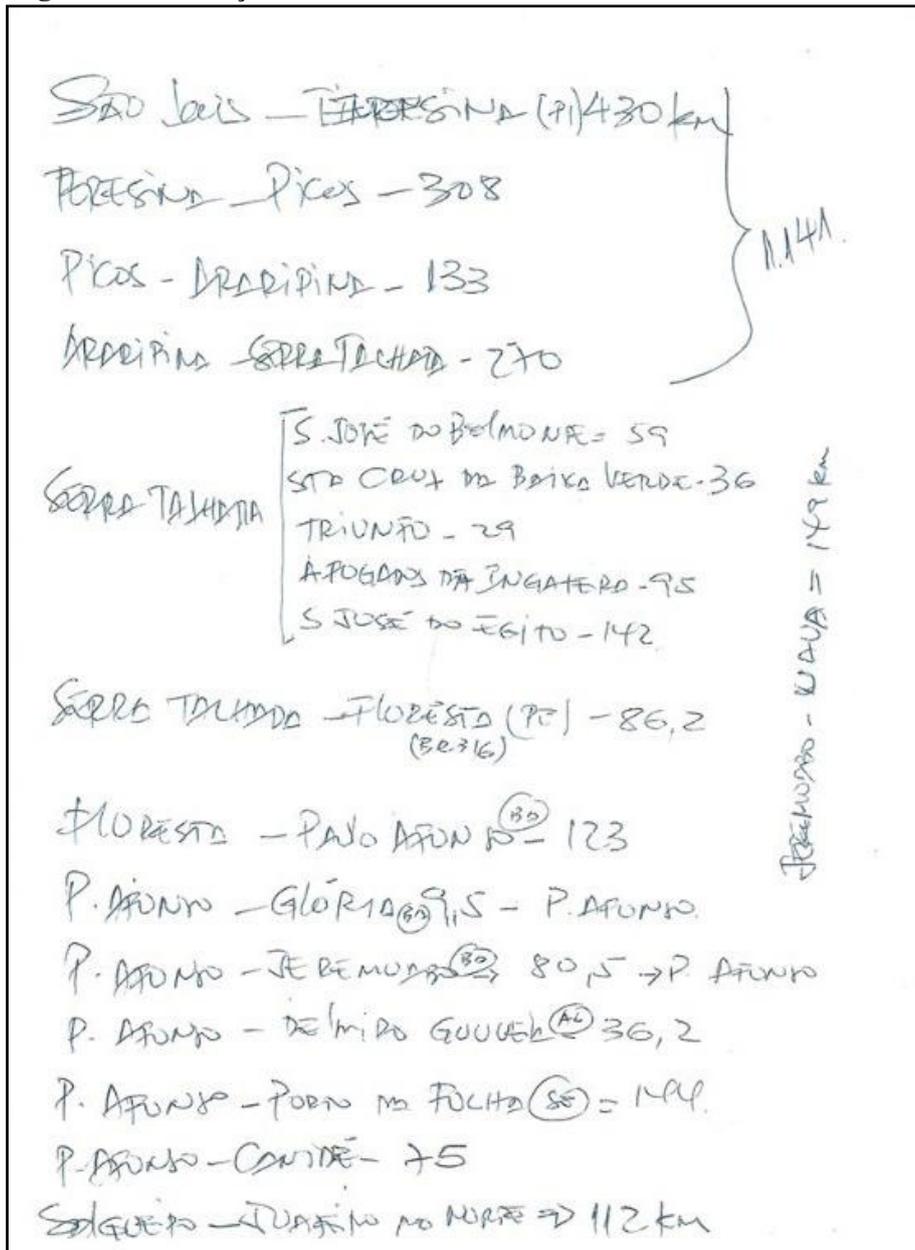
Figura 38 – Anotações variadas



Fonte: Vasconcelos (2016)

Na Figura 38, lê-se a rota correspondente ao estado de Alagoas, tendo sido elencada em: 1) Piranhas; 2) Matinha de Água Branca (atual Água Branca). Saque à casa da Baronesa Joana Vieira, junho 1922; 3) Olho d'Água do Casado: morou Pedro e (?), coiteiro de Lampião e Elias Alencar parceiro do volante que matou Lampião. Elias (soldado) vivo; 4) Delmiro Gouveia (?); Entremontes: França (coiteiro) Bisavô de Hugo (Guiba?), AL.

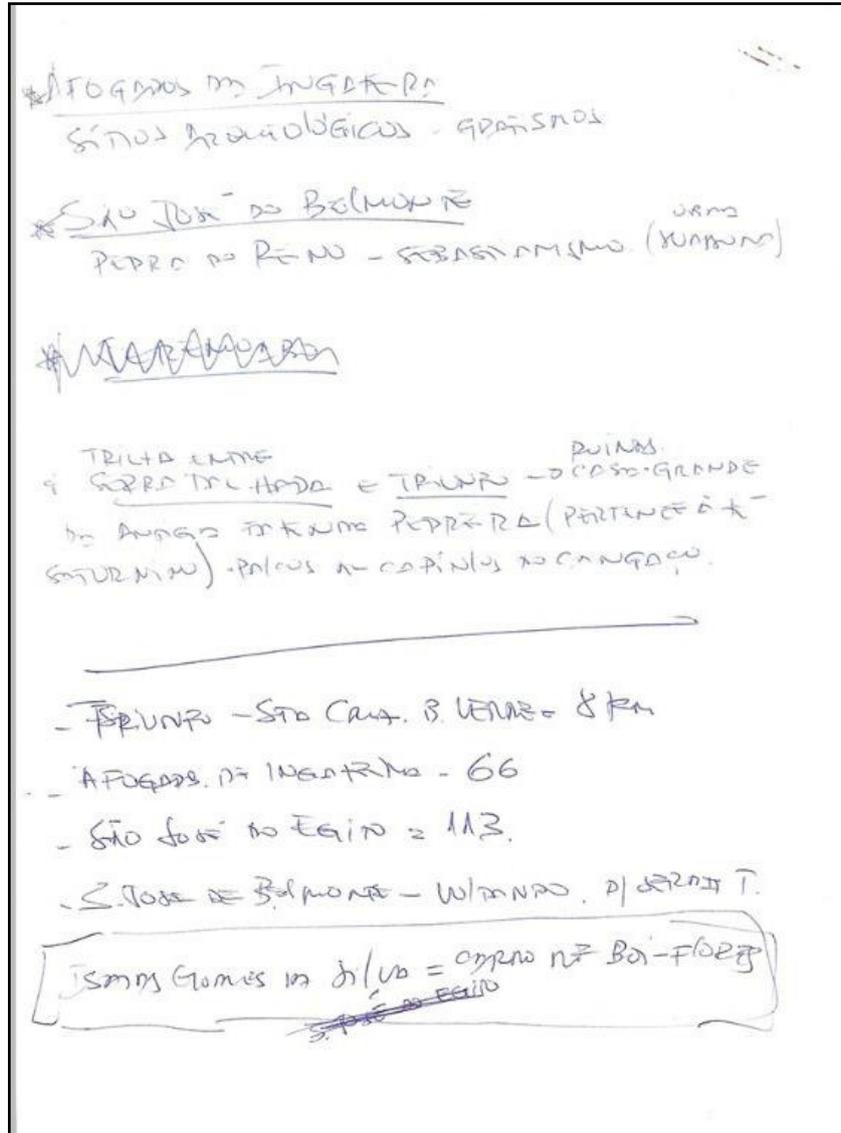
Figura 39 – Anotações variadas



Fonte: Vasconcelos (2016)

Na Figura 39, segue o ordenamento de distâncias de cidades a partir de Paulo Afonso (na parte inferior) e o suposto cálculo total da saída do fotógrafo de São Luís até a chegada em Serra Talhada (na parte superior).

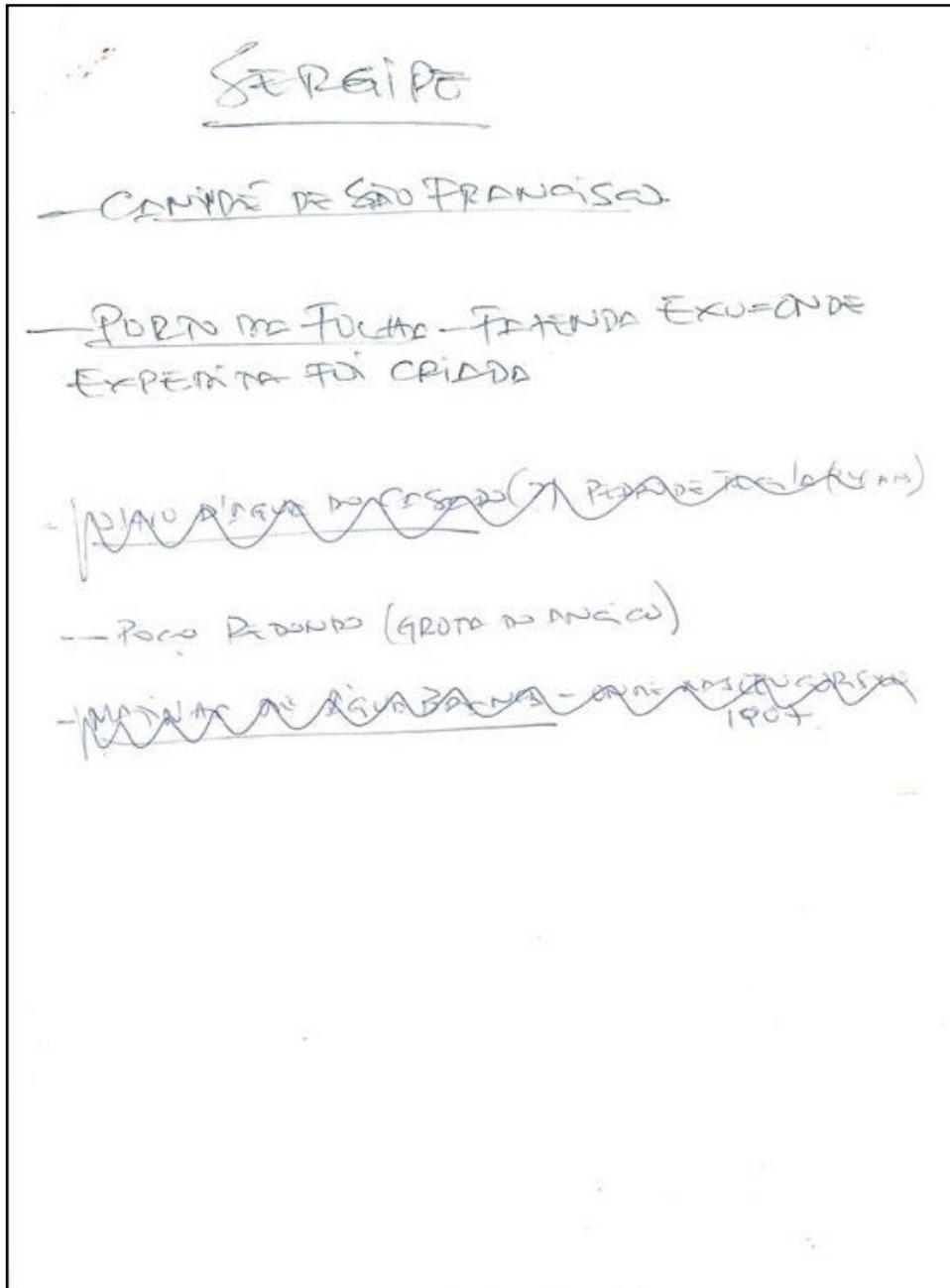
Figura 40 – Anotações variadas



Fonte: Vasconcelos (2016)

Na Figura 40, nota-se ainda a sequência de distâncias a serem percorridas, porém deduzindo-se os pontos de partida. É importante ressaltar que há duas rasuras com nomes de cidades, sendo a primeira não identificada e a segunda é São José do Egito.

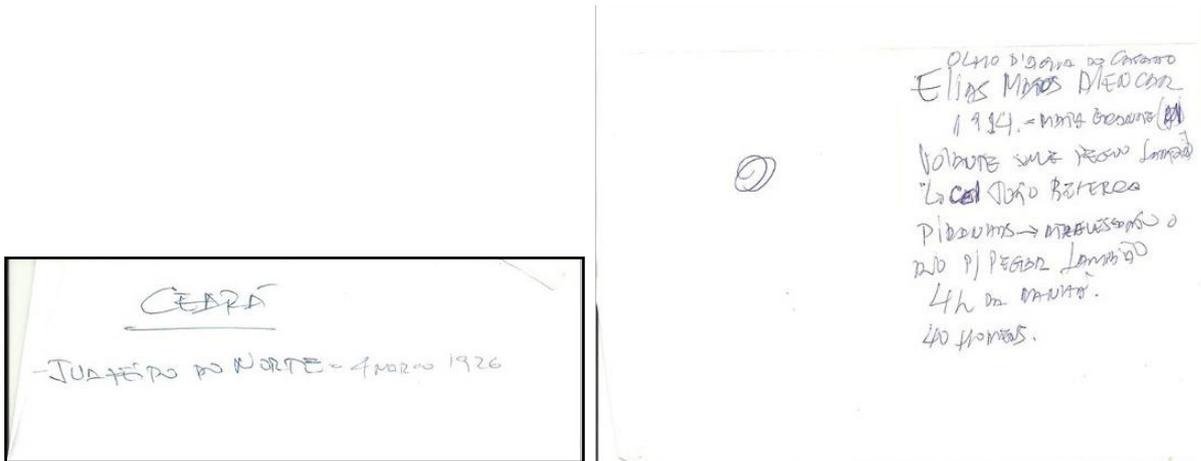
Figura 41 – Anotações variadas



Fonte: Vasconcelos (2016)

Em Sergipe, o fotógrafo planejou a ida a Canindé de São Francisco e Porto da Folha – Fazenda (?) onde Expedita foi criada. Depois o artista riscou a cidade de Olho d'Água do Casado (?), preservou Poço Redondo (Grota do Angico) e voltou a riscar outra cidade: Matinha de Água Branca.

Figura 42 – Anotações variadas



Fonte: Vasconcelos (2016)

Há o destaque para a cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará. Já na Figura 42, o artista elencou os seguintes dados: Olho d'Água do Casado; Elias Matos Alencar; 1914 (?); Volante (?) (?) Lampião; Cel (?) (?); Piranhas atravessaram (?) o rio p/ pegar Lampião; 4h da manhã; 40 homens.

Figura 43 – Mapa com destaque de municípios da rota



Fonte: Vasconcelos (2016)

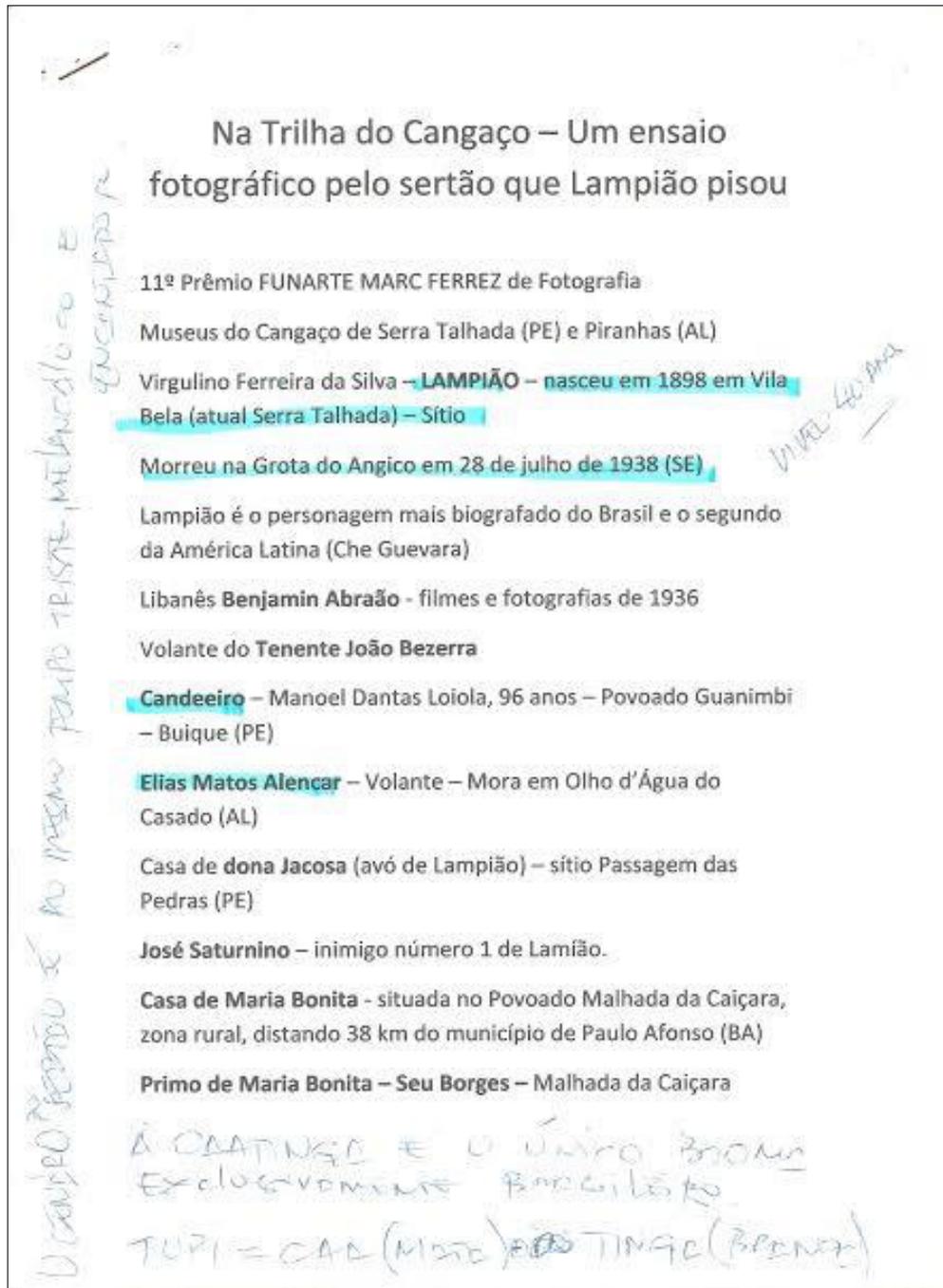
Na Figura 43, observa-se o mapa cedido pelo fotógrafo com cidades determinadas, incluindo uma manuscrita: Buíque, município pernambucano. Observa-se o ponto de partida do fotógrafo para possível rota das imagens, porém é possível observar, na Figura 44, que outras cidades foram incluídas e excluídas.

Figura 44 – Mapa com destaque de municípios da rota



Fonte: Vasconcelos (2016)

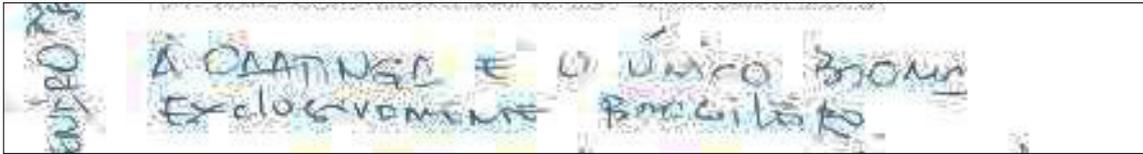
Figura 45 – Anotações variadas



Fonte: Vasconcelos (2016)

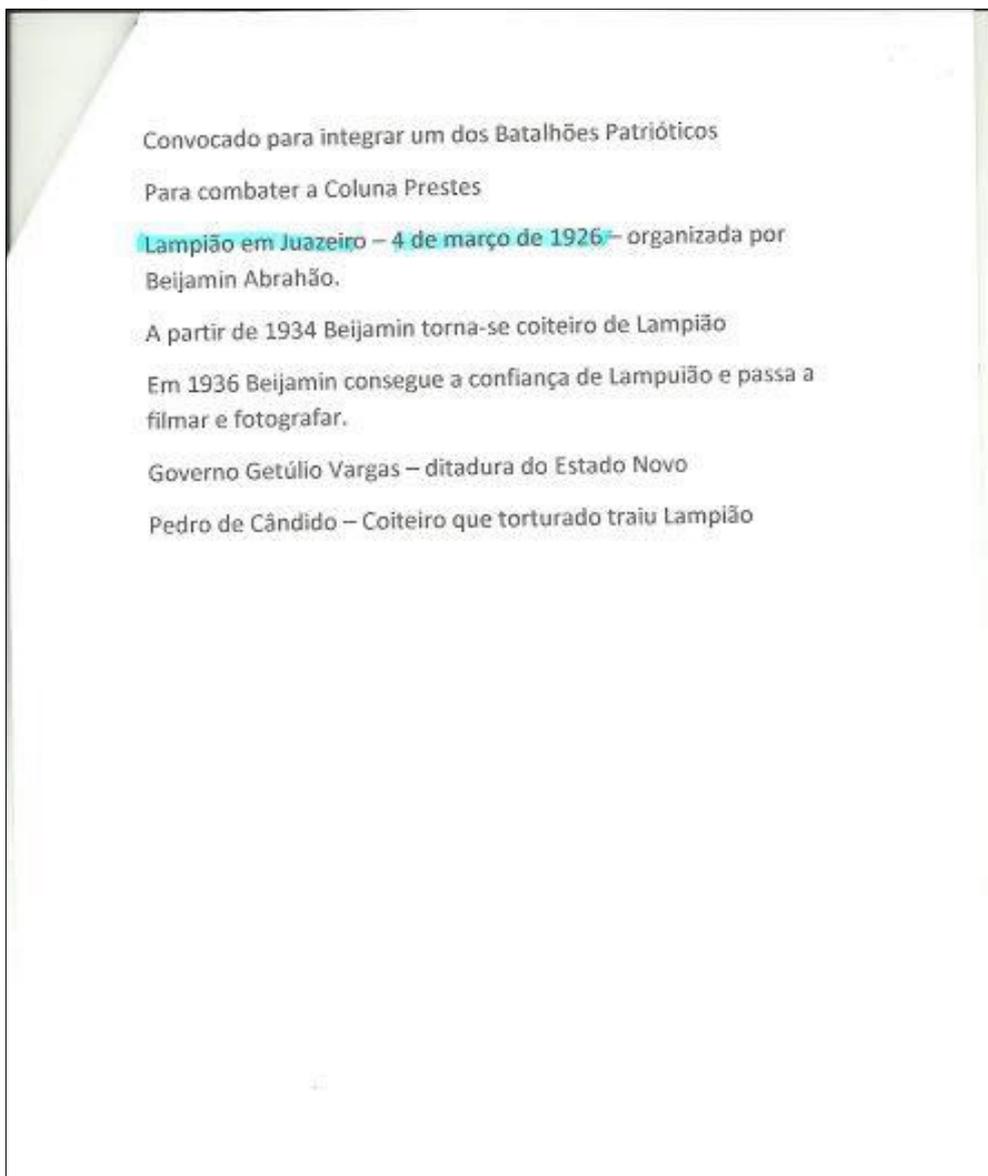
Na Figura 45, destacam-se os seguintes manuscritos: no canto esquerdo superior, há uma pequena nota em “viveu 40 anos”, referindo-se a Lampião.

Dentre as informações, destacam-se anotações avulsas à mão em documentos impressos do fotógrafo: “A caatinga é o único bioma exclusivamente brasileiro”. Tendo isso em mente, e em se tratando de um livro sobre o sertão à luz do Cangaço, Vasconcelos anota que pode ser compreendido como transmutação imagética de seu pensamento.

Figura 46 – Destaque da Imagem 19

Fonte: Vasconcelos (2016)

A par desta informação, Vasconcelos seguia pela trilha a registrar a exclusividade do bioma, da forma tal como se apresenta, ou seja, situacional/ sazonal. Nenhuma das imagens será perene a quem for lá constatar. As paisagens, a luz, as pessoas, tudo é passível de mudança e nada é para sempre o mesmo, somente a fotografia.

Figura 47 – Anotações variadas

Fonte: Vasconcelos (2016)

A presença de padrão de anotações pode ser observada com tendências claras. As anotações servem de guia para auxiliar o artista na busca de determinados objetos de interesse na fotografia da série, resultantes de suas pesquisas textuais, de forma a atingir os objetivos idealizados. O que diferencia seu trabalho dos demais fotógrafos de temas sertanejos é que cada fotógrafo traz consigo um propósito e escolhas individuais:

Há inúmeras variáveis à disposição do fotógrafo, e estas lhe permitem controlar a inexorável informação ambiental. Em primeiro lugar, e isso é o mais importante de tudo, está a expansão dos conceitos visuais através dos exercícios de alfabetismo visual. Os projetos para uma foto ou uma história em imagens podem ser elaborados sobre o papel – trata-se de uma boa forma de pré-planejamento. Mas é provável que o fotógrafo vá pensar em termos de imagens visuais e vê-las projetadas numa espécie de tela mental. As opções compositivas exploradas em forma de esboço e projeto devem ser concretizadas de outras maneiras. (DONDIS, 2015, p. 216).

É importante ressaltar que o artista disponibilizou vários documentos de diversas fontes, impressos a partir de buscas pela internet, que, somando aos demais materiais, auxiliaram o fotógrafo “no embasamento histórico para a realização do percurso”.

3.5 Análise das fotografias da série *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*

Todo fotógrafo carrega consigo uma intencionalidade, nenhuma imagem é aleatória ou impensada. Ao olhar através de uma câmera, de campo de visão retangular, automaticamente há um recorte. Há processos de inclusão e exclusão por parte do artista. Há um planejamento, um plano de execução, um retorno esperado da prática de tal técnica. Quanto mais se pratica, mais se aprende e mais apurado o olhar fica. Portanto:

O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (MACHADO, 1984, p. 16).

Flusser assinala que o fotógrafo é um caçador, sempre munido com sua “arma”, a câmera, e sempre à espreita de sua “caça na tundra”. O autor relativiza que essa tundra seria uma “floresta densa da cultura”. Vasconcelos se lança metaforicamente nesse espaço simbólico, que é a caatinga, munido com seu equipamento. Nessa “selva” há escolhas, logo: “A selva consiste em objetos culturais, portanto objetos que contêm intenções determinadas. Tais objetos intencionalmente produzidos vedam ao fotógrafo a visão da caça. E cada fotografia é vedado à sua maneira.” (FLUSSER, 2002, p. 29).

Recorre-se, quase como obrigatoriedade, ao pesquisador francês Philippe Dubois e sua obra *O ato fotográfico* para evidenciar a relação entre semiótica e fotografia. Para este autor a problematização sobre a foto ser representação do real é antiga, portanto entendida como testemunho, semelhança: “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra [...]” (DUBOIS, 1993, p. 25), o que é enfatizado neste estudo de caso, cujo teor é fortemente marcado pelo traço documental. O autor avalia a fotografia em três níveis. Esse primeiro momento, o da mimese, em que a fotografia assume o nível de ícone, foi há muito superado enquanto pensamento reducionista que enxerga apenas a condição de verossimilhança, a foto “[...] enquanto espelho do mundo [...]” (DUBOIS, 1993, p. 53). No nível do simbólico, Dubois (1993, p. 53) entende que a fotografia pode ser “[...] analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e percentualmente codificada, questionando o teor ‘real’ da foto e entendida como um “conjunto de códigos [...]”.

Não há neutralidade na fotografia, e a imagem deve ser analisada, interpretada e pautada em todas as complexidades que lhe são inerentes. Por isso, é importante ressaltar que:

Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar *índice*. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1993, p. 53, grifo do autor).

Um pouco mais adiante, o pesquisador francês reforça essa última categoria enquanto a mais representativa no campo *signico* peirceano:

[...] é que a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro* [...]. Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de “*signos*” (*sensu lato*) chamado pelos filósofos e semiótico Charles Sanders Peirce de “*índice*” por posição a “*ícone*” e a “*símbolo*”. [...], direi apenas que os índices são signos quem mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral. (DUBOIS, 1993, p. 61).

O livro de Márcio Vasconcelos foi lançado em 2015, em formato de capa dura, com dimensões de 23,5 cm de altura por 27,5 cm de largura, fechado. É composto por 46 fotografias de Vasconcelos¹⁰, além das 2 de Benjamin Abrahão, todas em posição horizontal. Há uma

¹⁰ Entende-se que a imagem da capa é repetida dentro do livro, portanto contada duas vezes. Também, a pequena série de 18 imagens montadas em forma de sequência foi contada como uma imagem.

mescla entre fotos que ocupam as duas faces da folha, portanto com aproveitamento total da superfície das páginas, alternadas com imagens que ocupam, aproximadamente, dois terços das duas folhas, e em raras exceções, uma fotografia por página, inclusive a foto de capa e contracapa.

A escolha de diagramação do livro limitou-se ao recorte das fotografias, visto que uma fotografia tem proporcionalidade de 10 por 15, o que não corresponde ao tamanho do livro de 23,5 por 27,5 (no caso de uma folha) ou 23,5 por 54 (no caso de duas folhas).

As imagens que ocupam dois terços de duas páginas são alternadas por espaços vazios (negativos) ora em preto, ora em tom de bege, neutralizando esses espaços. Com esta configuração, as imagens possivelmente não foram recortadas, tendo aproveitamento total.

Figura 48 – Fotografia inteira (original)



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 49 – Fotografia recortada (diagramada)



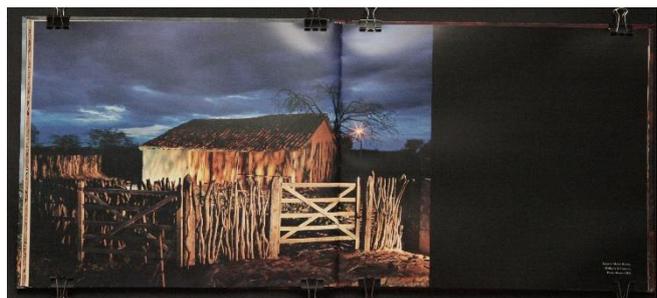
Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 50 – Fotografia inteira (original)



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 51 – Fotografia recortada (diagramada)

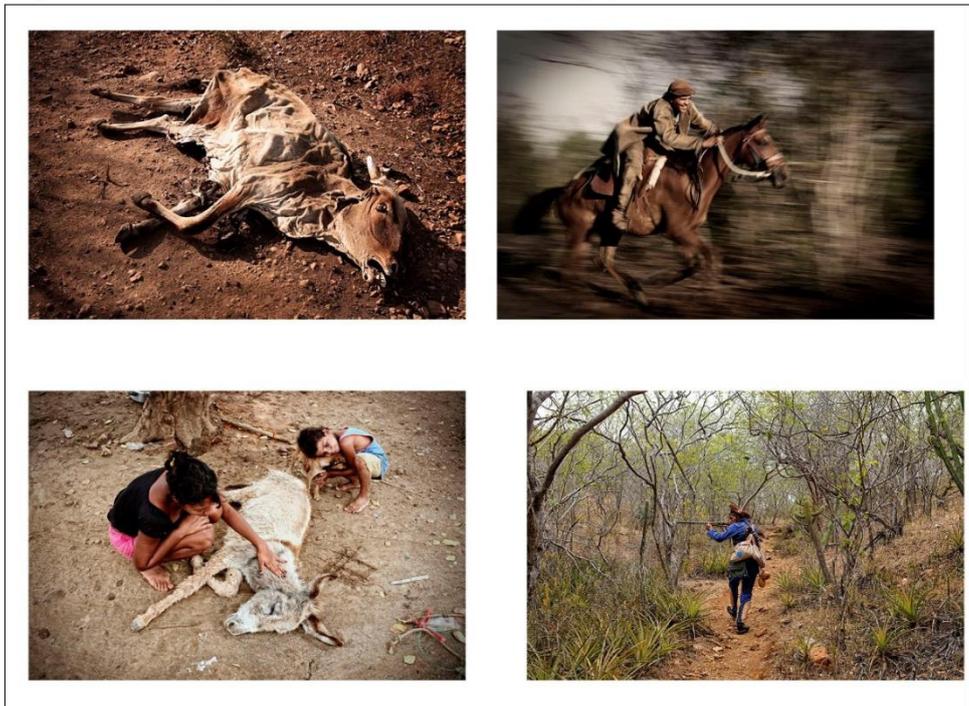


Fonte: Vasconcelos (2017)

É possível observar que algumas imagens são acompanhadas de legendas, porém outras não o são. Isso causa dúvida na identificação dos elementos, porém Vasconcelos tem o cuidado de designar cada fotografia que seja, de fato, o rastro do Cangaço: pessoas, objetos e lugares relacionados aos eventos estão indicados. As demais fotos são registros dos mesmos locais onde o Cangaço aconteceu, demonstrando os dias atuais e a situação em que vivem os moradores das localidades.

Devido ao vasto número de fotografias que compõem o livro de Vasconcelos, foram selecionadas aquelas de maior representatividade estética, levando-se em consideração todos os subtemas, tais como o sertanejo, o cangaceiro, a religiosidade, a seca. Sem dúvida o livro é objeto artístico de contemplação. Rico em cores, linhas, luzes, formas.

Figuras 52 – Imagens do livro *Na trilha do Cangaço*



Fonte: Vasconcelos (2016)

De certo, todas as fotografias de Márcio Vasconcelos são entendidas como signos, pois todas são representações de algo e são passíveis de causar implicações representativas. Todas, também, podem apontar os legi-signos (em sentido horário): boi morto no chão, vaqueiro a cavalo, cangaceiro em ronda e pessoas lamentando a morte do burrinho.

Neste primeiro grupo de imagens, observam-se os valores simbólicos entendidos como códigos a serem decifrados enquanto cenários típicos do Nordeste brasileiro, sendo eles: o gado morto de sede no chão árido, seguido pelo vaqueiro cavalgando em alta velocidade com vestimenta apropriada para enfrentar os espinhos da vegetação agressiva; em seguida outra cena de animal morto que possivelmente era o sustento do lar e, por último, o cangaceiro atuando no sertão, com as indumentárias que lhe são específicas.

No que tange à esfera do projeto enquanto tendência, pode-se observar nesse agrupamento que há uma unidade, pois as cores se perpetuam ao longo deste ensaio fotográfico de Vasconcelos. Há sempre o tom sobre tom: marrom /ocre/ cor de terra em seu trabalho, o que lhe é característico. Eventualmente sobreposto por uma cor contrastante, seja no azul do

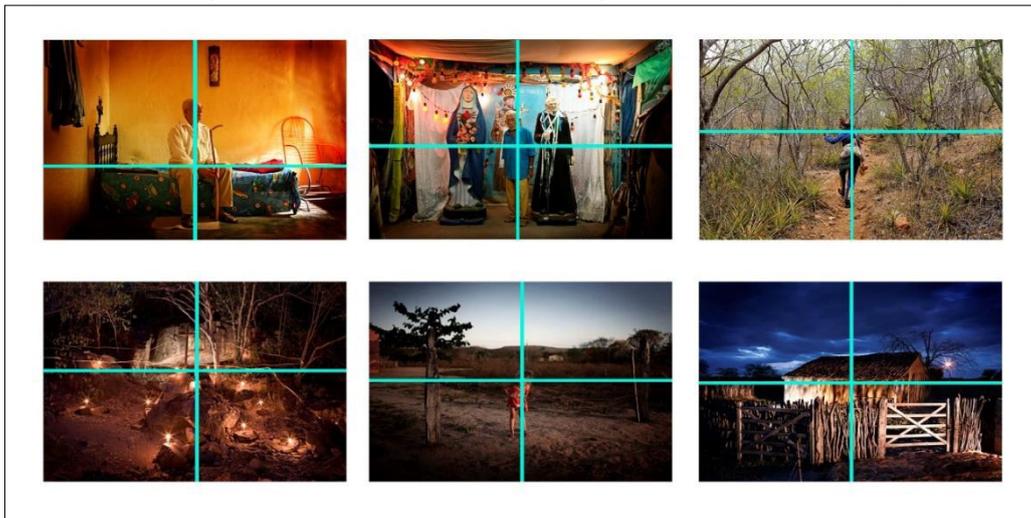
uniforme, seja no vermelho da roupa da moça. O papel da cor é fundamental para a fotografia. Dito isso, observa-se que o artista optou pelas imagens coloridas, em alguns casos como mencionado anteriormente em esquemas tonais, excluindo-se as em preto e branco (a gênese da fotografia):

As representações monocromáticas que tão prontamente aceitamos no meio de comunicação visual são substitutos tonais da cor, substitutos disso que na verdade é um mundo cromático, nosso universo profusamente colorido. Enquanto o tom está associado a questões de sobrevivência, sendo portanto essencial para o organismo humano, a cor tem maiores afinidades com as emoções. É possível pensar na cor como glacê estético do bolo, saboroso e útil em muitos aspectos, mas não absolutamente necessário para a criação de mensagens visuais. Esta seria uma visão muito superficial da questão. A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais. No meio ambiente, compartilhamos os significados associativos da cor das árvores, da relva, do céu, da terra e de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos. E a tudo associamos um significado. (DONDIS, 2015, p. 64).

Continuando a linha de tendência das obras de Vasconcelos, o artista mantém um viés tradicionalista, baseando-se em regras canônicas de enquadramento da fotografia para realizar seus registros, compondo, assim, sua unidade estilística. As linhas são, quase sempre, centralizadas, formando simetrias, atraindo, sucessivamente, os olhos para o centro da imagem.

As imagens de dor, da presença da morte são tão impactantes quanto as imagens que dão vida e movimento, umas ao lado das outras.

Figuras 53 - Imagens do livro *Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou*



Fonte: Vasconcelos (2016)

Por vezes outras cores dominam, como se pode observar na Figura 22, como é a casa da primeira imagem em sentido horário, em que os tons alaranjados dominam a imagem ou na quarta imagem em que o azul sobressalta. A fotografia aqui pode ser compreendida tal qual o exemplo da pintura de Matisse, analisada por Santaella (2002, p. 85-97): “[...] é pura superfície [...]”, onde são adicionadas as formas (casa, pessoa, planta, objeto etc), as cores, as linhas. Há aqui, comparado à obra de Henri Matisse, coincidentemente, uma preocupação com as ocupações das superfícies de cada imagem, observando os pesos e volumes dos sujeitos/objetos fotografados, além dos contrastes de cores.

Há, indubitavelmente, um traço simbólico em se tratando de projeto com tendência, para além das cores amarronzadas, na trajetória fotográfica de Vasconcelos: a presença do boi. Para o fotógrafo, isso se deu de maneira não intencional, e possivelmente uma marca (símbolo) que se iniciou com o princípio da sua carreira ao fotografar as manifestações culturais maranhenses, cujo “carro-chefe”, para ele, é a brincadeira do bumba-meu-boi. Este trabalho trata de um tempo atual e a convenção fotográfica documental por ele escolhida usa lente fixa do tipo 50mm e pouco ou nada de tratamento de imagem em processo de pós-produção (VASCONCELOS, 2017).

Figura 54 – Repetição/ Cronofotografia de jumento e mulher em sofrimento

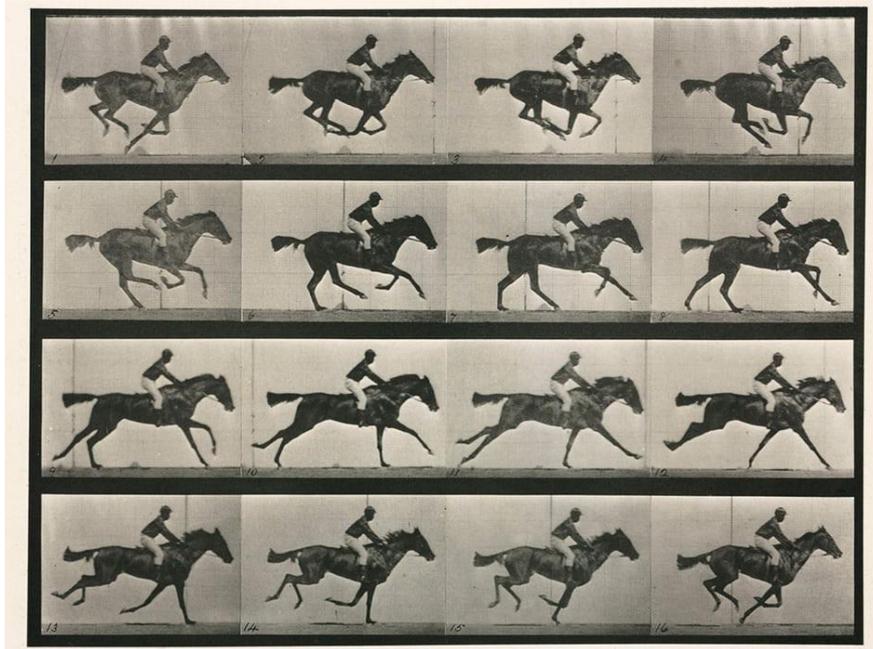


Fonte: Vasconcelos (2017)

Na sequência de imagens acima, há a referência direta ou não do que se chama de cronofotografia, que é o estudo do movimento/ tempo por meio da fotografia. Nota-se que o fotógrafo aproxima-se e afasta-se da cena, de forma que a sequência tem três linhas de tempo horizontais: a primeira fileira superior, a intermediária, e a inferior. Formalmente não correspondem ao plano fixo da câmera em relação ao objeto, pois o fotógrafo se movimenta em cena.

De acordo com Johnson, Rice e Williams (2011, p. 294-295), esses estudos foram notoriamente alavancados por dois pesquisadores: Eadweard J. Muybridge, fotógrafo inglês radicado nos Estados Unidos, que iniciou os estudos de movimentos parados, tendo sido lembrado devido à sua aposta com o então magnata Leland Stanford que desafiou o fotógrafo a registrar os movimentos de um cavalo galopando, afirmando que, em certo momento, todas as patas do animal não tocam o chão simultaneamente.

Figura 55 – Locomoção animal (placa 626)



Fonte: The Guardian (2013)

Já o outro pesquisador, o fisiologista francês e professor de história natural Étienne Jules Marey, cujo trabalho norteava o movimento animal – como é o caso dos cavalos correndo –, em 1884, se associou à Universidade da Pensilvânia para investigar, por meio da fotografia, a locomoção humana.

Retomando essa leitura de “cronofotografia possível” da Figura X de Vasconcelos, observa-se que dialoga com a dor humana e a dor animal, em cenário de precariedade, sendo supostamente a dona do jumento que acompanha o sofrimento em que o animal se encontra, observado por uma criança e por um cachorro. A dor da pessoa ao ver seu possível meio de sustento e/ou transporte em agonia. O animal estava vivo nas imagens - fato esse observável graças ao registro desse disparo contínuo da câmera, pois, por meio da sequência de imagens, é que se pode verificar que o animal abre e fecha os olhos.

Susan Sontag reflete sobre a analogia entre a feitura de imagem na presença da dor real, discorrendo sobre as primeiras fotografias feitas em campos de guerra, que, com a compactação dos aparelhos, possibilitou aumentar o campo de cobertura das guerras, ressaltando que a Guerra Civil Espanhola foi a primeira cobertura em nível de imediatismo no jornalismo (SONTAG, 2003, p. 12). A filósofa destaca como o receptor pode interpretar as imagens de dor:

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver — à distância, por meio da fotografia — a dor de outras pessoas. Fotos de uma

atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2003, p. 8).

A autora ainda fala sobre como as câmeras foram se versatilizando, de forma a abandonar os tripés. Foram desenvolvidas lentes mais eficazes para os diferentes tipos de situações, o que permitiu a aproximação corporal do fotógrafo da cena a ser registrada.

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. (SONTAG, 2003, p. 12).

Evidencia-se que, ao fazer essa sequência fotográfica do desespero da dona ao ver o animal em aflição, mostra um cenário recorrente, pois as imagens documentais são, de certa forma, repetidas *ad infinitum* nos jornais mundo afora, pois são registros cotidianos diários.

Acerca de uma espécie de padronização da imagem da dor, através do percurso iconográfico estabelecido pela arte ocidental pictórica, Sontag pondera:

O que significa protestar contra o sofrimento, como algo distinto de reconhecer sua existência? A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana. (O sofrimento decorrente de causas naturais, como enfermidades ou parto, é escassamente representado na história da arte; o sofrimento causado por acidente quase não é representado — como se não existisse sofrimento causado por descuido ou por má sorte.) (SONTAG, 2003, p. 19)

Numa tentativa de explicar a miséria que acomete aqueles habitantes da caatinga, que sofrem com a falta de água ou de alimentos, que não têm sustento digno nem qualidade de vida, Vasconcelos chama a atenção, de forma crua, para essa sequência. É um pequeno filme dentro do livro.

A repetição é uma regra bastante recorrente na arte pictórica e é entendida como o uso de um mesmo elemento repetidas vezes para dar a sensação de ritmo. Destaca-se por ser um momento único, ao qual o fotógrafo disparou sua câmera no modo de disparo contínuo e usou diversas fotografias dessa sequência, de forma a ocupar três páginas do livro, usando de padrões de repetições para documentar aquele momento. Certamente afeta o espectador que não consegue desviar o olhar da cena que se apresenta:

Em cada exemplo, o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento. O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado nas pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado — e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa idéia. (SONTAG, 2003, p. x).

Sontag lembra que há tempos as imagens de horror não remetem mais à Europa, lembrando que, quando se registra o outro, esse outro muitas vezes não merece a dignidade, sendo mostrado de forma crua. A fotografia documental é invasiva por vezes, sobretudo aquelas realizadas em zonas de conflito, mas também reside nela a ferramenta de registro daquele recorte tempo-espacial denunciatório:

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico — além da sua música sensual — sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados, desde as imagens da fome em Biafra, no fim da década de 1960, até os sobreviventes do genocídio de quase 1 milhão de tútsis em Ruanda, em 1994 e, poucos anos depois, as crianças e os adultos cujas pernas e braços foram amputados durante a campanha de terror em massa promovida pela ruf, um movimento rebelde de Serra Leoa. (Mais recentemente, as fotos mostram famílias inteiras de aldeões indigentes que morrem de Aids.) Essas imagens trazem uma mensagem dupla. Mostram um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado. Confirmam que esse é o tipo de coisa que acontece naquele lugar. A ubiqüidade dessas fotos e desses horrores não pode deixar de alimentar a crença na inevitabilidade da tragédia em regiões ignorantes ou atrasadas — ou seja, pobres — do mundo. (SONTAG, 2003, p. 30).

Contraopondo-se à já consolidada iconografia da imagem estabelecida na literatura deste tema e pelos museus- entendida como a história da arte europeia (sobretudo a ocidental) e, posteriormente, dos Estados Unidos – sempre tidos como os centros da arte mundial –, a imagem do interior do nordeste brasileiro ainda configura moldes do que está à margem desta história da arte, vista, portanto, enquanto “exótica”. Não há quadros, esculturas ou representações de cânones artísticos que tratem da seca e da caatinga nos grandes museus.

3.5.1 Análise da capa do livro

Para Donis A. Dondis, o Alfabetismo Visual relacionado ao entendimento do que a autora cita como sintaxe visual (composição, mensagens, comunicação, informação, sistemas visuais), serve para analisar e compreender as mensagens visuais. Portanto a autora chama de “caixas de ferramentas”, composto pelos seguintes “elementos básicos”:

[...] o *ponto*, a unidade visual mínima, o indicador e marcado do espaço; a *linha*, o articulador fluido e incansável da forma, seja na soltura vacilante do esboço, seja na rigidez de um projeto técnico; a *forma*, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o

triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões; a *direção*, o impulso do movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o *tom*, a presença ou ausência de luz, através da qual enxergamos; a *cor*, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional; a *textura*, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais; a *escala* ou *proporção*, a medida e tamanhos relativos; a *dimensão* e ou *movimento*, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência. São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria-prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências. (DONDIS, 2015, p. 23).

Partindo de uma análise aprofundada da fotografia da capa do livro, ponto a ponto dos oito elementos apontados pela autora, segue-se em ordem.

Figura 56 – Foto original da capa do livro



Fonte: Vasconcelos (2016)

Neste primeiro aspecto, literalmente, corresponderia ao pixel (unidade mínima registrada pelo sensor da câmera digital). A imagem é formada por milhares de pixels, o que a difere da pintura. As linhas são constituídas pelo encadeamento de pontos. As linhas, como se pode observar, são delineadas com formas retas (cerca de madeira) ou mais orgânicas (nuvens e demais elementos) – e estão presentes em todos os elementos que compõem a imagem, mesmo que não seja um contorno tal qual o desenho. As linhas são observáveis pela “justaposição de dois tons” (DONDIS, 2015, p. 57). As linhas e as formas, assim como o ponto, nas fotografias de Vasconcelos, se diferem da pintura por não são serem expressas pelas mãos (gesto) do artista sobre a tela, pois não é um desenho. As formas mais precisas estão relacionadas ao item anterior, pois somente a cerca inclui elementos geométricos mais protocolares, não excluindo o formato triangular do crânio do boi ou a nuvem mais espessa quase retangular.

O movimento é sugerido pelas nuvens, que se movem para a direita (no caso das nuvens superiores), na contramão das nuvens mais leves abaixo. O resto da cena parece estar

estática e não há artifícios fotográficos que proporcionem essa ideia (*light painting, panning* entre outros). Segundo Dondis (2015, p. 80):

A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida. Em parte, essa ação implícita se projeta, tanto psicológica quanto cinesteticamente, na informação visual estática.

O impulso, ao qual a autora se refere, vem do primeiro plano (caveira) em relação aos demais planos, que estão atrás. O tom está escalonado de forma interessante, pois a caveira segue sob a luz do sol de forma bastante evidenciada, trazendo consigo a saturação alta da cor (item analisado à parte), enquanto que as nuvens se compõem de forma múltipla. Na imagem abaixo, é facilmente possível localizar o preto (cerca canto inferior esquerdo) e o branco absolutos (nuvem, parte central da imagem), além da escala tonal variável, sendo a caveira a equação média da escala. Sobre o tom, destaca-se: “O mundo em que vivemos, é dimensional, e o tom é um dos melhores instrumentos de que dispõe o visualizador para indicar e expressar essa dimensão” (DONDIS, 2015, p. 62), sendo, portanto, essencial para a elaboração de representação bi e tridimensionais.

Figura 57 – Escala tonal



Fonte: Autora (2017)

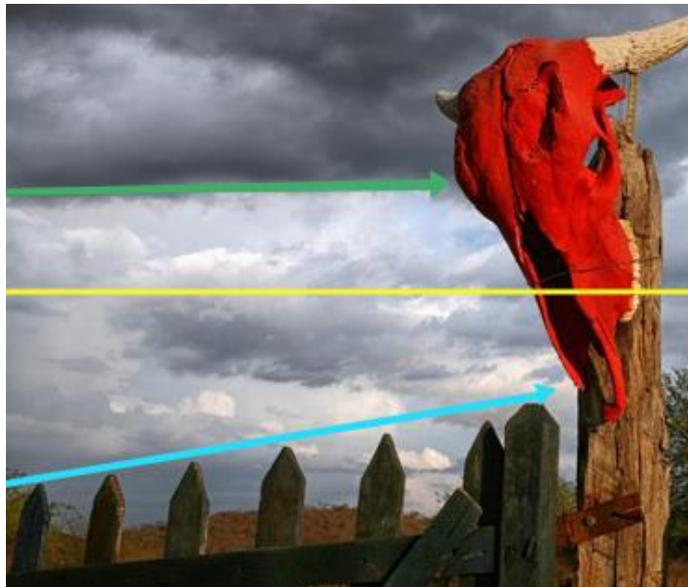
Claro que toda a cena está submetida à mesma luz solar, porém as nuvens não são atingidas da mesma maneira que o crânio, tendo maior participação neste quesito (variações de tons). Outro aspecto, semelhante à escala tonal, no que tange à dimensionalidade do objeto, refere-se à luz enquanto volume por meio da impreterível relação: luz *versus* sombra, portanto

“[...] os efeitos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação tonal através do claro-escuro [...]” (DONDIS, 2015, p. 75).

“A perspectiva predomina na fotografia [...]” (DONDIS, 2015, p. 77). Ainda sobre o item dimensão, os pontos de fuga da imagem e as perspectivas na Figura 58 mostram:

- a) Linha amarela representa o centro da imagem, ou seja, o nível do olho/horizonte.
- b) As linhas vermelha e azul mostram o ponto de fuga. O uso da linha diagonal (azul) é usado para mostrar equilíbrio.

Figura 58 – Perspectiva



Fonte: Autora (2017)

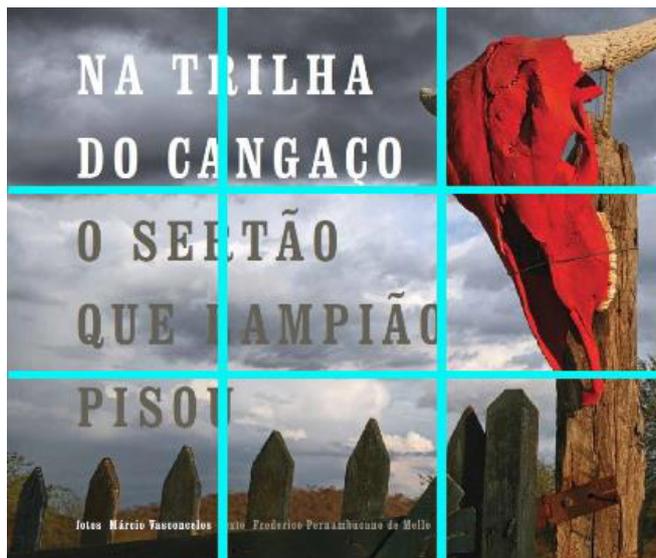
A autora ainda afirma que: “A amplitude de campo da câmera é variável, ou seja, o que ela pode ver e registrar é determinado pelo alcance focal de sua lente”. A lente normal, no caso a lente utilizada por Márcio, é que busca mais fielmente o campo de visão do olhar humano. Segundo Machado (1984, p. 102):

Da mesma forma como o recorte efetuado pelo quadro pressupõe uma escolha e uma intenção que se materializa no resultado, outra opção ideológica da mesma natureza vai ocorrer na determinação do ângulo de tomada, ou seja, na posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao objeto fotografado. Esse ponto privilegiado do espaço que define os valores na cena é uma decorrência lógica da construção da perspectiva, já que esta é por natureza uma topografia organizada em função do ponto de vista do sujeito da representação, tal como ele está cristalizado no olho fixo e único da objetiva. O enquadramento e a angulação constituem justamente a petrificação desse ponto de vista que coincide, no extremo diametral do contracampo, com a posição do campo de fuga.

A textura da imagem teria uma relação mais aproximada, de maneira óbvia, por exemplo, com a fotografia dos óculos de Lampião. A textura pode ser analisada de forma isolada por cada componente da imagem. Já a escala/proporção é bastante evidente nesta composição, visto a relação real inversamente colocada pelo fotógrafo entre o pequeno objeto (caveira de crânio) e a paisagem. Para melhor compreensão deste item, recorre-se às regras fotográficas de composição.

A regra dos três terços é uma das regras tradicionais da fotografia em que se divide a tela do visor da câmera em nove tamanhos iguais a fim de distribuir melhor os elementos e pesos visuais, de forma a buscar composições mais atraentes, evitando colocar o objeto/sujeito no centro da imagem. Tendo isso em vista, possivelmente o fotógrafo optou pelo recorte da imagem para aumentar o *punctum*, como para variar o enquadramento em relação à centralidade do objeto/sujeito.

Figura 59 – Regra dos três terços



Fonte: Autora (2017)

A cor foi o item escolhido para maior aprofundamento de análise. A exemplo da presença do boi, a foto acima traz a forte presença do vermelho quase centralizado, sobressaindo o cinza das nuvens de chuva que preenchem o canto superior esquerdo, enquanto o canto inferior direito é ocupado pelo marrom, ocre e verde. Retomando o pensamento de Donis A. Dondis acerca da potencialidade da cor, destaca-se:

Também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos. O vermelho, por exemplo, significa algo, mesmo quando não tem nenhuma ligação com o ambiente. O vermelho que associamos à raiva passou também para a *bandeira* (ou capa) *vermelha que se agita diante do touro*. O vermelho pouco significa para o touro, que não tem sensibilidade para a cor e só é sensível ao

movimento da bandeira ou da capa. Vermelho significa perigo, amor, calor e vida, e talvez mais uma centena de coisas. Cada uma das cores também tem inúmeros significados associativos e simbólicos. Assim, a cor oferece um vocabulário enorme e de grande utilidade para o alfabetismo visual. (DONDIS, 2015, p. 64).

A analogia coincidente entre a imagem analisada, Figura 59, com o texto acima propõe uma reflexão acerca das possibilidades das relações entre o homem e o animal, “cego” para o vermelho, mas que é o homem que pinta sua carcaça desta cor, como uma espécie de troféu, de conquista.

Não se finda a análise cromática com esta observação. A analogia acima é um ponto dentre muitos possíveis. A teoria das cores é complexa, pois há a matiz, a saturação, a cor-luz, cor-pigmento, contrastes, dentre outros. Dondis (p.65) ainda aponta que, enquanto o vermelho é uma cor “mais ativa e emocional”, o azul é “passivo e suave”. A autora ainda faz a relação entre vermelho/ expansão e azul/contração. Isso fica evidente na Figura 69, visto que não só o objeto vermelho (cuja luz incide diretamente) está em primeiro plano ocupando a parte proporcional de 2 terços dentro dos nove, da tradicional regra dos três terços fotográfica, em contraste assim como o fundo em cores mais neutras tonais em azul e cinza. O olhar é chamado para o vermelho, que é, de fato, a cor mais saturada da imagem, ou seja, mais próxima da cor pura.

As cores na era da fotografia digital sofrem alterações, visto que, aos olhos dos fotógrafos em frente à cena a ser fotografada, é uma e no registro da máquina já é outra, visualizada no *display* da câmera. A imagem que o fotógrafo importa e vê no seu computador tem uma calibragem de cores x do monitor, que já não é a mesma do monitor da gráfica e que não será o resultado do papel impresso.

O sin-signo da capa do livro seria a fotografia original em sua dimensão física enquanto livro fechado, ou seja, 23,5 cm por 27,5 cm. O livro pode ter muitos contextos de inserção: a casa de um admirador de fotografia, a biblioteca especializada, o exemplar do curador, entre outros.

A fotografia com seu aspecto indexical pode ser compreendida pelo lado interno (composição) e pelo externo (poder indicativo). No que tange à indexicalidade interna, esta imagem não tem um título, pois trata-se da capa do livro do fotógrafo. O que há de dubialidade referencial reside na figura do crânio bovino: decorativo ou sinalizador?

No plano interno, observa-se que a caveira é meramente ornamento. A casa e a árvore indicam área residencial, sinalizada pela cerca. No nível externo, evocam o interior nordestino. As nuvens indicam que é dia e que irá chover, assim como é sugerido o período oposto à estiagem – marca estereotipada do sertão nordestino. Indicam que Vasconcelos optou

por destacar a caveira vermelha e aguardar a formação de nuvens que lhe fornecessem o fundo que realçasse o contraste da cena.

O objeto imediato é indicado pelo traço da fotografia documental, que segue quase à risca a regra fotográfica dos três terços¹¹, sem, no entanto, criar um novo padrão. Já o objeto dinâmico reporta às fotografias de pequenas cidades do Nordeste em que predominam a pobreza e a seca.

Retomando o nível simbólico, a questão que esta série de Vasconcelos coloca é se é passível de reconhecimento, ou seja, de impacto de assimilação por outras pessoas que não sejam brasileiras, ou de terras tropicais, ou que tenham vivência com esta realidade representada por meio das fotografias. Márcio Vasconcelos enquanto nordestino tem fortes laços com as imagens, mas será que o mesmo aconteceria com um estrangeiro de terras temperadas, sem repertório cultural brasileiro?

3.5.2 Outras análises: contraste por polaridades

É importante notar que as imagens de Vasconcelos seguem regras consolidadas do fazer fotográfico. Há uma busca estética por plasticidade de forma rigorosa, não só pela eleição quase constante da centralidade e simetria quase perfeita, assim como pela eleição de horários mais apropriados para a feitura das fotografias, variando de acordo com a proposta estética do autor. Em particular, cenas como a da Grota do Angico, local onde os principais cangaceiros foram mortos pela polícia, sofreram interferência direta do fotógrafo ao usar a técnica de *light paint*¹² para desenhar linhas e a colocação de onze velas representando os onze mortos na emboscada.

Algumas imagens produzidas por Vasconcelos se enquadrariam, de certa forma, no que a professora e pesquisadora de cinema Ivana Bentes denomina como “cosmética da fome”, que sugere um embelezamento estético da pobreza e da miséria, muitas vezes visto no cinema brasileiro, sobretudo do período da retomada em diante. Há um valor plástico alto que encobre de certa forma o potencial realístico, apesar do não uso de luz artificial ou filtros na produção das imagens.

¹¹ Regra que sugere ao fotógrafo imaginar o retângulo do visor da câmera sendo dividido em três terços iguais, ou seja, 9 retângulos, produzindo 4 pontos de interseções nas suas junções, no intuito de auxiliá-lo na composição fotográfica e evitar a centralidade do assunto, deslocando o objeto principal para uma das 4 interseções.

¹² Do inglês “Pintura com luz” (tradução nossa). Técnica que consiste em regular o botão do obturador em baixíssima velocidade, em acordo com o diafragma, para conseguir o efeito de registro da luz em movimento, resultando em traços e formas criadas a partir da luz.

A obra de Vasconcelos é uma tentativa de realização de obra fotográfica sobre o sertão, se esvaindo de imagens já concebidas e arquétipos consolidados sobre a temática, buscando trilhar um conceito próprio que revalide algumas imagens enquanto arquétipos que, contudo, são representações reais do Nordeste pelo olhar do fotógrafo.

A seguir, serão analisadas outras imagens componentes do livro pelas dezenove relações polarizadas propostas por Donis A. Dondis. Para iniciar estas análises, separam-se duas cuja representativa temática extrema é visível: o último Cangaceiro vivo, Manuel Dantas Loiola, e o último policial/volante remanescente, Elias Matos Alencar.

Figura 60 – Elias Matos Alencar e esposa



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 61 – Manuel Dantas Loiola



Fonte: Vasconcelos (2017)

As imagens representam duas personalidades antagonistas e remanescentes, cujo peso simbólico se evidencia não só pela idade de ambos, mas também pelo modo como foram representados pelo fotógrafo. Tanto o último policial remanescente quanto o último cangaceiro vivo pousam para as fotos em ambiente doméstico, reconhecidamente íntimo, a denotar o modo de vida nos anos finais de suas trajetórias. O curioso, como destacam as legendas do livro, é que ambos faleceram no mesmo ano, 2013, aos 97 anos.

É possível ler, em ambas as imagens, a situação de vida simples. A luz que entra pelas casas é a luz natural, mas enfatizada na foto de Candeeiro, em que se destaca o olhar do retratado em direção a outro ponto, que não o da câmera, e cuja cadeira vazia fortemente iluminada pode sinalizar a ausência de companhia conjugal.

Antes de adentrar na análise das polarizações, faz-se necessário observar que as duas imagens são retratos. Sobre isso, Arlindo Machado (1984, p. 58) destaca:

Descendente direta de uma tradição pictórica aristocrática, de que é também resquício ideológico, a pose nem sempre se deixa compatibilizar com as facilidades democráticas da câmera fotográfica: ela impõe, antes, uma certa sublimação do motivo e uma espécie de “seleção natural” dos referentes.

3.5.2.1 *Equilíbrio versus Instabilidade*

Segundo a autora Donis A. Dondis, o equilíbrio é o segundo elemento mais importante na composição, logo após o contraste. O equilíbrio “é uma estratégia de design em que existe um centro de suspensão a meio caminho entre dois pesos”. A instabilidade “é ausência de equilíbrio e uma formulação visual extremamente inquietante”. (DONDIS, 2015, p. 141). Enquanto o primeiro sugere uma imagem calma, o segundo sugere desordem. Entende-se que a imagem que se refere à instabilidade tem formulação visual cheia de elementos, cujas informações são variadas em relação à imagem de equilíbrio. A desordem é sugerida pelo cenário, não propriamente pela composição fotográfica, que busca centrar o todo da cena, permitindo extravasar as bordas laterais para além do cenário delimitado com cortinas. Por outro aspecto, os conceitos podem se inverter, pois o equilíbrio da Figura 62 sugere que a instabilidade também está presente na continuidade do movimento de mover o objeto ainda que seguro, assim como a estabilidade da Figura 63 está na pose fixa do senhor retratado bem como do cenário e das figuras.

Figura 62 - - Equilíbrio/ Instabilidade



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 63 - Equilíbrio/ Instabilidade



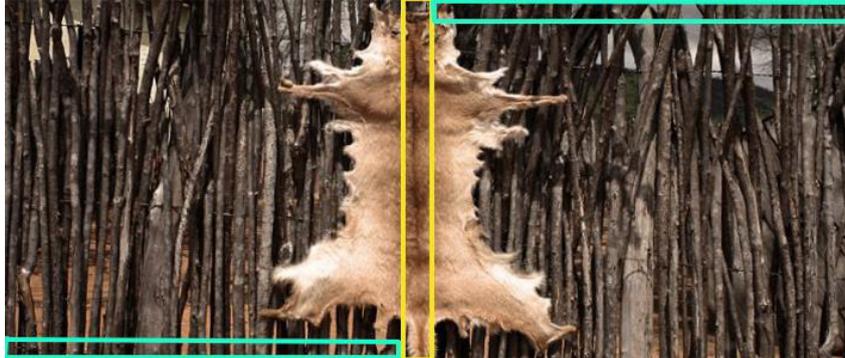
Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.2 *Simetria versus Assimetria*

Como demonstrado anteriormente, as imagens de Vasconcelos são frequentemente simétricas, pois o artista preza pela centralidade dos objetos, mas, em se tratando de fotografia, a câmera e o olho não são possíveis de fotografar num nível exato de simetria, portanto leva-se em consideração que o rigor relacionado ao eixo axial das imagens não é feito com exatidão. Dondis (2015, p. 142) aponta características importantes nesses dois aspectos:

Simetria é equilíbrio axial. É uma formulação visual totalmente resolvida, em que cada unidade situada é rigorosamente repetida do outro lado, trata-se de uma concepção visual caracterizada pela lógica e pela simplicidade absolutas, mas que pode tornar-se estática, e mesmo enfadonha. Os gregos veriam na assimetria um equilíbrio precário, mas, na verdade, o equilíbrio pode ser obtido através da variação de elementos e posições, que equivale a um equilíbrio de compensação.

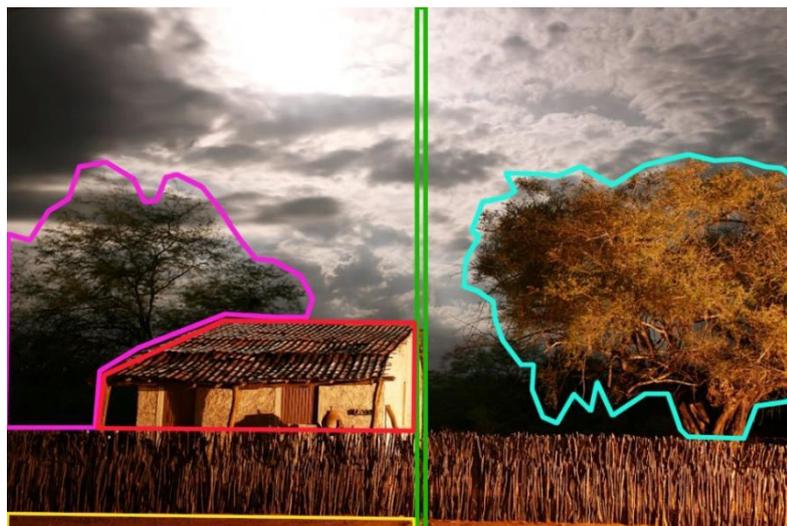
Figura 64 – Simetria



Fonte: adaptado de Vasconcelos (2017)

Na fotografia em que vemos a simetria, trata-se de um recorte feito em cima da imagem original visando se aproximar daquela que é a primeira foto dentro do livro. A simetria vista no livro fora bastante calculada, pois o traçado da linha no centro do couro animal (na vertical, sinalizada pelo amarelo) coincide com a dobradura do livro. Não há rigor na forma do couro do animal na cerca, pois são formas orgânicas, mas que resultaram numa imagem simétrica. Na Figura 65, vê-se que não há simetria alguma, tendo o eixo verde como a divisão matemática da imagem:

Figura 65 – Assimetria



Fonte: adaptado de Vasconcelos (2017)

3.5.2.3 Regularidade versus Irregularidade

Para esta polarização, não foi possível associar imagens da série fotográfica no quesito da regularidade, visto que, como dito anteriormente, não há precisão rigidamente métrica nas fotografias desta série, com métodos invariáveis e constantes, como sugere Dondis, logo todas as imagens componentes do livro pertencem à categoria de irregulares.

3.5.2.4 *Simplicidade versus Complexidade*

A simplicidade significa “[...] uma técnica visual que envolve a imediatez e a uniformidade da forma elementar, livre de complicações ou elaborações secundárias.” (DONDIS, 2015, p. 144). Já seu inverso é entendido como várias unidades e diferentes forças elementares e “[...] resulta num difícil processo de organização do significado no âmbito de um determinado padrão”. (DONDIS, 2015, p. 144). A simplicidade e a complexidade nesta série podem ser ilustradas pelas mesmas fotografias que tratam do subitem a seguir.

3.5.2.5 *Unidade versus Fragmentação*

A unidade é um elemento de equilíbrio bastante utilizado nos retratos de pintura, como os fotográficos, a exemplo do familiar 3x4. Não necessariamente significa representação de um objeto, mas podem ser vários, mas que o todo seja uma totalidade unitária e harmoniosa. A fragmentação já significa uma decomposição dos elementos em que cada um mantém seu valor isoladamente.

Figura 66 – Simplicidade e Unidade



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 67 – Complexidade e fragmentação



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.6 *Economia versus Profusão*

A economia é compreendida por Dondis (2015, p 146) como o uso restrito de unidades, o que resulta no uso em demasia pela técnica da profusão:

[...] carregada em direção a acréscimos discursivos infinitamente detalhados a um design básico, os quais, em termos ideais, atenuam e embelezam através da ornamentação. A profusão é uma técnica de enriquecimento visual associado ao poder e à riqueza, enquanto a economia é visualmente fundamental e enfatiza o conservadorismo e o abrandamento do pobre e do puro.

Tal relação é bastante evidenciada nesta série fotográfica. Ora o fotógrafo utiliza a profusão, ora a economia. Basta observar as imagens em que o fotógrafo isola um objeto, seja um cacto ou a mandíbula sobre a terra, como mostrado no item anterior. A profusão pode ser ilustrada pelo item que se refere à instabilidade, pois há tanta informação na imagem, que faz com que o espectador tenha de percorrê-la mais vezes para obter uma leitura completa.

3.5.2.7 *Minimização versus Exagero*

Dondis assinala que esta polarização tem relação direta com a anterior, pois se diferenciam apenas no contexto. A minimização busca a “[...] máxima resposta a partir de elementos mínimos [...]” (DONDIS, 2015, p. 147). Do outro lado, o exagero “[...] deve recorrer

a um relato profuso e extravagante, ampliando sua expressividade para muito além da verdade, em sua tentativa de intensificar e ampliar [...]” (DONDIS, 2015, p. 147).

Figura 68 – Minimização



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 69 – Exagero



Fonte: Vasconcelos (2017)

Ressalta-se que, na imagem da Grotta do Angico, o exagero é percebido pela interferência do fotógrafo que enfatizou com pontos luminosos estelares (velas por ele dispostas e acesas) que corresponde a execução de cada pessoa naquele lugar, além da ampliação dramática do rastro luminoso que “paira” no local, feita com luz contínua em modo B e *light painting*, portanto técnicas exclusivamente fotográficas. Em entrevista à jornalista Patricia Cunha (2016, p. 5), o fotógrafo revela sua interferência na cena:

Para finalizar a trilha, escolhi o local que considero mais simbólico em toda a história do cangaço, a Grotta do Angico, às margens do rio São Francisco, no lado de Sergipe. Acompanhado de Hugo, meu guia, segui no final da tarde por setecentos metros, na mesma trilha percorrida pelo volante do tenente João Bezerra, até chegar ao local da chacina, acendi onze velas pelas almas dos cangaceiros ali sacrificados, fiquei em silêncio por vários minutos até a chegada da luz ideal para efetuar o último disparo, dessa vez não de morte, mas pela celebração à vida.

E por meio da fala do artista, é possível observar que houve planejamento desta sequência e, portanto, há a previsibilidade que trata a polaridade abaixo.

3.5.2.8 Previsibilidade versus Espontaneidade

Essas duas técnicas também são fáceis de ser relatadas no trabalho do artista. A previsibilidade indica algo convencional ao extremo. Para diferenciá-las, Dondis (2015, p. 148) cita: “Seja através da experiência, da observação ou da razão, é preciso ser capaz de prever de antemão como vai ser toda a mensagem visual, e fazê-lo com base num mínimo de informação”. Desta forma, é perceptível que as fotografias que remetem diretamente a dados históricos

listados por Vasconcelos nos documentos de processos, como, por exemplo, os locais onde moraram os personagens ou os óculos de Lampião, destacam o planejamento do artista em mostrar os resquícios do movimento histórico.

Na contramão, a espontaneidade “[...] é uma técnica saturada de emoção, impulsiva e forte [...]” (DONDIS, 2015, p. 148) e o melhor exemplo é a sequência da mulher que chora frente à agonia do jumento, amplamente reverberada no livro. Não há como prever esta cena, pois foi algo com o qual o fotógrafo se deparou no caminho e pôde registrar.

3.5.2.9 *Atividade versus Estase*

A atividade é uma técnica ligada ao movimento, seja pela sugestão ou pela representação, enquanto a estase representa calma e repouso.

Figura 70 – Atividade



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 71 – Estase



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.10 *Sutileza versus Ousadia*

Para melhor explanação desta relação, recorre-se a Dondis (2015, p. 150):

Numa mensagem visual, a sutileza é a técnica que escolheríamos para estabelecer uma distinção apurada, que fugisse a toda obviedade e firmeza de propósito. Embora a sutileza [...] sugira uma abordagem visual delicada e de extremo requinte, deve ser criteriosamente concebida para que as soluções encontradas sejam hábeis e inventivas. A ousadia [...] é, por sua própria natureza, uma técnica natural óbvia. Deve ser utilizada pelo designer com audácia, segurança e confiança, uma vez que seu objetivo é obter a máxima visibilidade.

Enquanto exemplos pode-se remeter à mesma relação entre minimização e exagero, abordadas anteriormente, sendo o cacto a amostra de sutileza, ao passo que a grota, a de ousadia.

3.5.2.11 Neutralidade versus Ênfase

A neutralidade, como aponta Dondis (2015, p. 151), é uma técnica um tanto quanto contraditória. É uma das relações mais difíceis de serem estabelecidas. Novamente, recorre-se à autora para melhor entendimento:

Um design que parece neutro [...] seria, em termos, quase uma contradição, mas na verdade há ocasiões em que a configuração menos provocadora de uma manifestação visual pode ser o procedimento mais eficaz para vencer a resistência do observador, e mesmo sua beligerância. Muito pouco da atmosfera de neutralidade é perturbada pela técnica da ênfase [...], em que se realça apenas uma coisa contra um fundo em que predomina a uniformidade.

Para a ênfase, novamente pode-se destacar tanto a imagem da mandíbula animal sobre a terra quanto a do cacto com o céu azul ao fundo. Não parecer haver neutralidade nas fotografias de Vasconcelos, visto que há sempre um predomínio de um ou mais objetos/sujeitos enfatizados.

3.5.2.12 Transparência versus Opacidade

A transparência, como é sugerida, é a representação em que se pode ver as camadas por trás dos objetos/sujeitos, enquanto a segunda sugere o bloqueio e ocultação. Abaixo as imagens que auxiliam no entendimento do conceito, ressaltando que a imagem dos óculos é vista através de cubo de vidro de uma exposição museológica, como mostra o arquivo original e inteiro (diferente do que é visto no livro, mas que não influencia na classificação enquanto transparência):

Figura 72 – Transparência



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 73 – Opacidade



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.13 Estabilidade versus Variação

Estabilidade se refere à composição coerente e uniforme, enquanto seu oposto sugere o uso da variação como sortida e diversa.

Figura 74 – Estabilidade



Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 75 – Variação



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.14 Exatidão versus Distorção

Esses dois itens são facilmente identificados na fotografia, pois um reproduz a realidade e o outro a distorce com manipulações (seja com uma lente olho-de-peixe, seja com efeitos de pós-produção que acrescentam ou subtraem elementos). A distorção altera o realismo de forma a controlar “seus efeitos através do desvio da forma regular e, em alguns outros casos, até mesmo a forma verdadeira”. (DONDIS, 2015, p. 154). Sendo assim, observa-se que Vasconcelos utilizou o recurso de obturação lenta para “borrar” o movimento do menino, uma forma de distorção.

Figura 76 - Distorção

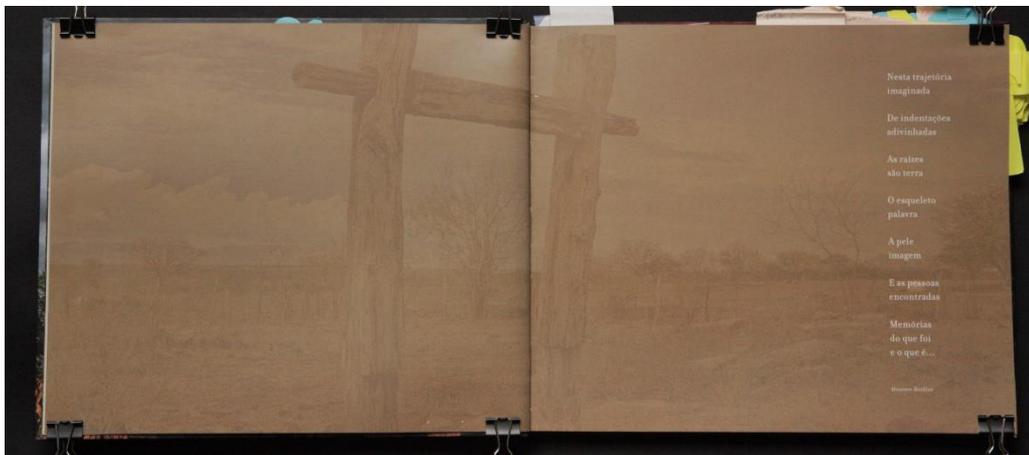


Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.15 *Planura versus Profundidade*

Profundidade é um termo caro à fotografia e à pintura, pois é determinada pelos planos, nitidez e perspectiva. Quando se diz que numa fotografia há pouca profundidade, isso quer dizer que não há muita nitidez dentre as diversas distâncias no ponto focal. As imagens realizadas por Vasconcelos, com luz solar e de paisagem, são ricas em profundidade de campo, com focos em todos ou quase todos os planos. Já a planura tem a ver com uma atenuação do jogo entre luzes e sombras, reduzindo, assim, a aparência natural da dimensão dos objetos.

Figura 77 – Planura



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.16 *Singularidade versus Justaposição*

A singularidade é uma norma bastante antiga e recorrente na pintura e, por consequência, na fotografia. É uma regra recorrente de composição, em que se isola o tema sem outras informações ao seu redor, como é observado no quadro *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, como foi anteriormente mencionado ao ser comparado à série *Incorporados*. Para esse exemplo, selecionou-se uma imagem mais próxima do conceito, ao qual é remetida a um furo na Grota do Angico, uma “ferida de bala”.

Figura 78 – Singularidade

Fonte: Vasconcelos (2017)

A justaposição mostra “a interação de estímulos visuais, colocando, como faz, duas sugestões lado a lado e ativando a comparação das relações que se estabelecem entre elas.” (DONDIS, 2015, p. 156). Poucas são as imagens que poderiam figurar neste item, devido aos diversos elementos nelas inseridos que não permitem comparações apenas entre duas partes, como propõe a autora. Na imagem a seguir, observa-se a relação entre uma pessoa (uma criança) e um local, repleto de velas, com indicativo de promessa de romeiros. O menino e a fé / pessoa e espaço / inúmeras velas e uma pessoa / coisas estáticas e ser humano que se locomove.

Figura 79 - Romaria

Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.17 Sequencialidade versus Acaso

Como o nome sugere, a sequencialidade representa uma ordenação constante dentro de uma lógica, dentro de um padrão rítmico. Novamente, o exemplo para esta imagem reside na Figura 80, cujas fotografias estão dispostas em ritmo igual, numa cadência formal exata de quadrados. Já o acaso é a desordenação e a falta de planejamento intencional ou uma “apresentação acidental” (DONDIS, 2015, p.157), lembrando que os conceitos estabelecidos por Dondis, por vezes, é baseado na arte gráfica/design. Arrisca-se denotar a seguinte imagem dentro do extremo “acaso”, pois, apesar de um certo ritmo (os dois cavalos e o senhor que olha para nós), há uma carroça carregada e um homem que não presta atenção à cena.

Figura 80 – Acaso



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.18 *Agudeza versus Difusão*

Para estes dois tópicos, recorre-se à autora para melhor elucidação desta relação: “A agudeza [...] como técnica visual está estreitamente ligada à clareza do estado físico e à clareza de expressão. Através da precisão e do uso de contornos rígidos, o efeito final é claro e fácil de interpretar.” (DONDIS, 2015, p. 158). A agudeza é perceptível em praticamente todas as imagens da série, visto a constante preocupação com a nitidez em todos os planos fotográficos. Já a difusão “[...] é suave, preocupa-se menos com a precisão e mais com a criação de uma atmosfera de sentimento e calor.” Na imagem abaixo, há uma intencionalidade na

captura das trajetórias estelares no céu e no vento que mexe as folhas da árvore, dando-lhes vida.

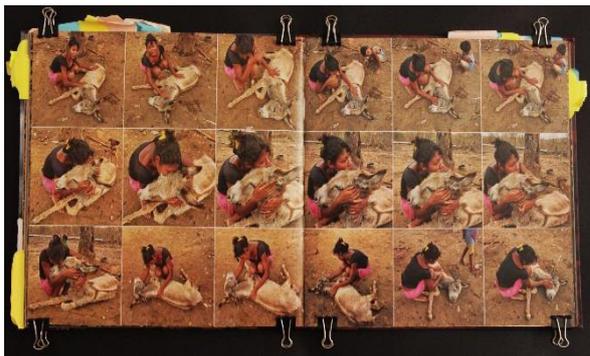
Figura 81 – Difusão



Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.2.19 *Repetição versus Episodicidade*

A repetição é uma regra muito utilizada na fotografia, como foi exemplificado com a Cronofotografia, cujas relações de ligação de pontos entre as imagens é automática. São apresentações rítmicas, sistemáticas. Quando se vê uma, se olha a outra sucessivamente – como foi o caso da Figura 67. Já a episodicidade diz respeito à desconexão ou “[...] conexões muito frágeis. É uma técnica que reforça a qualidade individual das partes do todo, sem abandonar por completo o significado maior.” (DONDIS, 2015, p. 159). A episodicidade pode ser notada na imagem do local dos primeiros conflitos entre Virgulino e Zé Saturnino, no Sítio “Passagem das Pedras”, localizado no município de Serra Talhada, por meio da disposição das pedras, vegetações e nuvens (as formas mais evidenciadas) que não seguem sequencialidade constante.

Figura 82 – Repetição

Fonte: Vasconcelos (2017)

Figura 83 - Episodicidade

Fonte: Vasconcelos (2017)

3.5.3 Ficções Documentais

A imagem a seguir se destaca das demais presentes do livro – a representação é um guia turístico vestido, a princípio como um cangaceiro. Põe-se em xeque o debate sobre possibilidades entre realidade e ficção na narrativa fotográfica.

Figura 84 – Guia turístico

Fonte: Vasconcelos (2016)

As fotos que mais nos decepcionam ao se revelarem montagens e encenações são aquelas que parecem registrar momentos de clímax íntimos, sobretudo de amor e de morte. O importante em “A morte de um soldado republicano” é que se trata de um momento real, captado por acaso; ela perderá todo valor se descobirmos que o soldado que cai estava apenas representando para a câmera de Capa. Robert Doisneau nunca reivindicou abertamente a condição de instantâneo para uma foto tirada em 1950, para a revista Life, de um jovem casal beijando-se na calçada perto do Hôtel de Ville, em Paris. Contudo, a revelação, mais de quarenta anos depois, de que a foto foi

uma encenação dirigida, com um homem e uma mulher contratados por um dia de trabalho para ficarem de beijinhos diante da câmera de Doisneau, provocou muitos espasmos de tristeza entre aqueles que a tinham como uma imagem venerada do amor romântico e da Paris romântica. Queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmera, estejam “desprevenidas”. Nenhuma idéia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta. (SONTAG, 2003, p. 24).

Outro pensamento que questiona limites entre o que seria documental ou não na fotografia parte do artista Joan Fontcuberta e para quem essa relação muda na transição do sistema analógico (cuja manipulação era mais restrita) para o digital (cuja liberdade de manipulação é incalculável):

O procedimento parecia garantir assim a consecução de análogos confiáveis do mundo real, reflexos minimamente codificados, crença que sustentou os imperativos documentais da fotografia formalizados ao redor da noção de rastro que tanto êxito teve nas formulações teóricas da fotografia. Quando essa sensação de automatismo desaparece do processo técnico, o referente se desadere da imagem e o realismo fotográfico se desvanece. Talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança, permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia e verdade desaparece. Uma fotografia sem esse tipo de realismo se torna então uma fotografia desconcertada, o produto de um meio que esgotou seu mandato histórico. A fotografia não chega a desaparecer como modelo do visual nem como cultura: simplesmente sofre um processo de ‘desindexilização’. A representação fotográfica se liberta da memória, o corpo se ausenta, o índice se evapora. A questão da representação da realidade da lugar à construção de sentido. (FONTCUBERTA, 2012, p. 65)

O Cangaceiro, movimento histórico findado, “volta à vida” para trazer à tona aquele momento único da espreita pelo inimigo na caatinga, ao fotografar um guia vestido de cangaceiro, brincando com os parâmetros de tempo e com a verdade documental. Para Rouillé (2009, p. 215): “[...] o passado sendo apenas um antigo presente, o presente sucedendo naturalmente ao passado. Uma simples diferença de grau, e não de natureza, separaria o presente do passado, embora a passagem de um para o outro se efetuasse gradualmente”. Outro ponto que o autor francês observa, quanto à postura documental, fala que:

Enquanto a mimese permanece o objetivo principal do fotógrafo documental – e preocupação capital do fotógrafo – artista em suas próprias tentativas em ultrapassá-la -, para os artistas que trabalham com a fotografia ela, ao contrário, não é nem objetivo nem um obstáculo a ser suplantado, mas somente um dos elementos do processo criador. É pelo fato de os fotógrafos ainda acreditarem na realidade da realidade que o documento, esse ideal do verdadeiro, tanto os preocupa: ou para tentar aproximar-se o mais possível da representação ideal; ou para questioná-la e redefini-la. (ROUILLÉ, 2009, p. 369).

O que se nota no trabalho de Vasconcelos pode ser entendido como uma alegoria lúdica, neste último caso, porém as imagens estão mais voltadas para a representação ideal, uma busca pela realidade, para firmar esse contrato implícito do título da série que ele buscou

retratar. Segundo Rouillé (2009, p. 383): “A alegoria caracteriza-se por sua dupla estrutura, cuja primeira parte (um sentido próprio, explícito) remete a uma segunda (um sentido latente, figurado) [...]”, por isso, o trabalho de Vascelos transita nos dois lados, mais enfaticamente no primeiro quesito – sentido próprio-, deixando poucas imagens para a segunda opção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma pequena analogia entre as imagens analisadas de autoria de Márcio Vasconcelos que pode remeter aos fotógrafos ambulantes – aqueles que iam de lugar em lugar retratar as pessoas que não moravam em cidades que possuíam estúdios fotográficos. É claro que esse trabalho não versa sobre a encomenda de retrato, mas sim sobre espírito aventureiro “caixeiro viajante” que levou o fotógrafo em busca desta jornada fotográfica. O que se ressaltou foi o olhar diferencial de um nordestino sobre o Nordeste, que trouxe consigo o entendimento desta cultura, de forma a mostrar o sertão e a caatinga sem artifícios, aproximando-se, não abarcando, porém, o purismo fotográfico.

As imagens de Vasconcelos extrapolam aquelas feitas por outros fotógrafos maranhenses, em busca de uma linha diferenciada do olhar fotográfico, de modo geral, corriqueiro de São Luís. Suas imagens trazem complexidade artística, elaboração apurada e exatidão estética. Vasconcelos é um fotógrafo reconhecido dentro e fora do Brasil por seu estilo determinado pela preferência em fotografar sua cultura, mas que não se encerra de forma monotemática, permitindo-se sempre experimentar para além do registro documental.

Atualmente, Vasconcelos trabalha numa nova série denominada *Espíritos de Senzalas*, em que ele investiga a relação dos possíveis registros de espíritos em fotografias (também conhecida como “fotografia espírita”) e faz analogias com seus novos registros de descendentes de pessoas escravizadas, retomando seus laços com a cultura maranhense e a busca por trilhar um caminho ao passado, não no Cangaço ou na poesia de Ferreira Gullar, mas mantendo-se ligado aos trabalhos anteriores, como a *Nagon Abioton*. Certamente, essa proposta experimental ao qual o fotógrafo se lança, trará um novo olhar sobre esta temática, pois, para além do registro documental, há a influência mística do sobrenatural pairando sobre os antepassados.

Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou, sob o ponto de vista técnico fotográfico, notou-se que o artista manteve um padrão estético mais tradicional, ou seja, a busca por enquadramentos mais centralizados, pouca ou nenhuma interferência no sujeito/ cena, a predominância da luz natural, a alternância de temas: retrato, paisagem, objeto, de forma a incluir o sujeito da cena de tamanho inteiro, apresentando-o de forma frontal, dentre as vinte e cinco imagens analisadas.

Com a disponibilidade de documentos originais cedidos pelo artista, pôde-se dar continuidade ao uso da metodologia de redes de criação, cujo intuito foi compreender os caminhos que guiaram o artista para a produção das fotografias.

No processo de criação, notou-se a preocupação central com os dados históricos apontados pelos locais, personagens e objetos que compuseram eventos do Cangaço. Contudo, se observou que o artista não se limitou aos itens previamente listados para a feitura das imagens, usufruindo de outras possibilidades ocasionais. O uso das redes de criação como método auxiliar de análise das imagens se mostrou, em certos pontos, um desafio para sua aplicação no campo da fotografia, por se distanciar das artes cujo gesto manual, ou seja, não automático, permite recursos manuscritos mais ricos ao investigador. Por conseguinte, o resultado desta análise demonstrou que o pragmatismo logístico conduziu o artista na jornada planejada em sequências de cidades, não seguindo uma lógica dos fatos históricos, apesar de a evidência revelar, nos documentos do processo, a constante preocupação com os dados documentais, seja com os personagens, edificações e objetos remanescentes, seja com as paisagens que fizeram parte do todo do movimento Cangaceiro como um todo.

Pela ótica da Sintaxe Visual, concluiu-se que o artista não seguiu severamente regras da composição visual, mas optou por seguir algumas linhas pré-estabelecidas pelos cânones pictóricos, tais como linhas de perspectivas congruentes, regra dos três terços, contrastes tonais, simetrias e assimetrias, repetições, dentre outras polaridades ricamente exemplificadas. Esta proposta de análise permitiu apurar, com o rigor estético, os pontos formais da imagem.

Com a edição de Maureen Bisilliat, os contornos do livro seguiram um caminho para além do trabalho de Márcio Vasconcelos: as fotografias ficaram limitadas pelo formato gráfico escolhido: mais quadrado, obrigando, em função do formato regular fotográfico, algumas subtrações. Somados à feitura de novas imagens, foi possível novo aporte financeiro, o que proporcionou ao fotógrafo mais apuro nas fotografias realizadas nesta segunda etapa, tendo em vista a elaboração do livro, logo sua finalidade diferenciada das anteriores: o site e a exposição. Dito isso, destaca-se que a sequência imagética e os processos de inclusão e exclusão das fotografias não couberam ao fotógrafo, o que limitou a apuração de outras imagens feitas na primeira etapa do projeto e foram eliminadas pela curadoria do livro.

O livro analisado fornece um panorama valioso para reflexões acerca do legado vivo do Cangaço e sobre a realidade atualizada da Caatinga e Sertão brasileiros, mesmo que apresentado sob forma de fragmentos imagéticos. Aliados à curadoria e ao texto de base, o livro é dado referencial sobre o assunto.

A fotografia são-luisense segue ganhando admiradores e profissionais, munindo-se, ao poucos, de pesquisadores, engrandecendo sua memória histórica e aumentando sua visibilidade.

A complexidade do fazer fotográfico ganhou mais nuances após a era digital, o que alarga o campo de explorações para estes novos caminhos. A vastidão de temas ainda não

estudada na fotografia, tais como o recorte que cabe à fotografia são-luisense, vai, pouco a pouco, preenchendo os lapsos de sua historiografia. É uma estrada aberta, com caminhos diversos, cujo ponto final se encerra na arte em si.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO FILHO, José Mariano Klautau de. **Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem**. 2015. 362 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AZOUBEL, Diogo. **Click: configuração do fotojornalismo em jornais impressos diários de São Luís (MA) entre 1892 e 1916**. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém. No prelo.
- _____. **Meu Avô era fotógrafo: São Luís - MA por Dedé Azoubel. Olhares Complexos**, 2018. No prelo.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.:_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANCO, Miguel Rio. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br/>>. Acesso em: 28 set. 2017.
- CABRAL, Debb. Diário Contemporâneo realiza Encontro com Gui Mohallem. **Diário Contemporâneo**, p. x, maio 2016. Disponível em: <<http://www.diariocontemporaneo.com.br/2016/05/11/diario-contemporaneo-realiza-encontro-com-gui-mohallem/>>. Acesso em: 27 set. 2017.
- CAMPOS, Marcelo. Mario Cravo Neto: êxtase e comunhão. **Dasartes**, p. x., out. 2009. Disponível em: <<http://dasartes.com.br/materias/mario-cravo-neto-%C2%96-extase-e-comunhao/>>. Acesso em: 28 set. 2017.
- CASTRO, Sílvio Rogério Rocha de; FAGUNDES, Esnel José. Fotografia e imprensa no Maranhão: o início. **Cambiassu**, Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís, ano 19, n. 8, p. 142-152, jan./jun. 2011.
- CINEMATECA BRASILEIRA. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 18 set. 2016
- CUNHA, Ana Stela de A. (Org.). **Caboclos Nkinsis: a territorialidade Banto no Brasil e em Cuba**. [S.l.: s.n.], 2015a. x p.
- CUNHA, Patrícia. Na trilha do sertão de Lampião: fotógrafo maranhense Márcio Vasconcelos percorreu o caminho de um dos personagens mais polêmicos da história brasileira no livro a trilha do Cangaço – o sertão que Lampião pisou. **O imparcial**. São Luís, p. 5-7, abr. 2016.

DAGUERREÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DUARTE, Jorge. BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea**. In: CATÁLOGO a invenção de um mundo. São Paulo: Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris, 2009. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em: 20 jun. 2015.

EU, TU, ELES, DE ANDRUCHA WADDINGTON. [S.l.: s.n.], 2000. Disponível em: <http://www.telacritica.org/ArtigoTelaCriticarevista9_EuTuEles.htm>. Acesso em: 05 dez. 2016.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERREIRA JUNIOR, José. **Capas de jornal: a primeira imagem e o espaço gráfico visual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

FISETTE, Jean. Por um pensamento do signo fotográfico: a questão do objeto da imagem. **Revista Tabuleiro de Letras**, Salvador, v. 8, n. 1, p. 43-70, jul. 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

_____. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Editora Gustavo Gilli: Barcelona, 2010.

GRIGOLIN, Fernanda. **A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular**. 2015. 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2015.

GRUPO DE PESQUISA RELIGIÃO E CULTURA POPULAR. **Nagon Abioton: um estudo fotográfico e histórico sobre a Casa de Nagô**. São Luís: GPMINA, 2015, 2 p. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/site/index.php/nagon-abioton-um-estudo-fotografico-e-historico-sobre-a-casa-de-nago/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Terceiro nome, 2006.

JOHNSON, William S.; RICE, Mark; WILLIAMS, Carla. **A history of photography: from 1839 to the present**. Los Angeles: Taschen, 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LAMPERT, Letícia. Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão: reflexões sobre distanciamento e aproximações quando o livro se torna o fim na arte e na fotografia. In: ENCONTRO PENSAMENTO E REFLEXÃO NA FOTOGRAFIA, 4., 2015. **Anais eletrônicos...** [S.l.]: Museu da Imagem e do Som, 2015. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>>. Acesso em: 09 out 2017.

LIVRARIA CULTURA. [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: <<https://www.livrariacultura.com.br/p/livros/artes-e-fotografia/fotografia/na-trilha-do-cangaco-46285305>>. Acesso em: 04 out. 2017.

LUSTOSA, Isabel. **De olho em Lampião: violência e esperteza**. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARANHÃO. **Lei Nº 9.437, de 15 de agosto de 2011**. Dispõe sobre a concessão de incentivo fiscal para contribuinte de ICMS que financiar projeto cultural. São Luís: Diário Oficial do Estado do Maranhão, 2011. Disponível em: <<http://portal.sefaz.ma.gov.br/portalsefaz/pdf?codigo=634>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2011.

MARQUES, Walter Rodrigues. **Fotografia: a singularidade no olhar fotográfico do imagético social de Márcio Vasconcelos**. 2011. 94 f. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2011.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Passado e modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha**. 2008. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MELO, Carla. Novo espaço para fotografia. **Jornal O Estado do Maranhão**. São Luís, p. 1, dez. 2013. Disponível em: <<http://imirante.com/oestadoma/online/12122013/pdf/A01.PDF>>. Acesso em: 25 set. 2017.

MOHALLEN, Gui. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: < <https://www.guimohallem.com/>> . Acesso em 27 set. 2017

MUSEU AFRODIGITAL MARANHÃO. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/zeladores-de-voduns-e-outras-entidades-do-benin-ao-maranhao/>>. Acesso em 25 set. 2017

NA TRILHA DO CANGAÇO. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <www.natrilhadocangaco.com.br>. Acesso em: 18 set. 2017.

PAULO DARZE GALERIA. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<http://www.paulodarzegaleria.com.br/exposicao/mario-cravo-neto/>>. Acesso em 28 de set. 2017.

POWELL, Jim. Galloping horse by Eadweard Muybridge. **The Guardian**, p. x, jun. 2013. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/jun/15/horse-eadweard-muybridge>>. Acesso em: 26 set. 2017.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço**. São Paulo: Global, 1986.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REVISTA OLD. **Deslocação, um ensaio de Márcio Vasconcelos**. ago. 2014. Disponível em: < <http://revistaold.com/blog/deslocacao-um-ensaio-de-marcio-vasconcelos/>>. Acesso em 26 de set. 2017.

REVISTA ZUM. Miguel Rio Branco fala sobre exposição do Masp que revisita a famosa série Maciel. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/exposicao-miguel-rio-branco/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SAMPAIO, R. F; MANCINI, M. C. Estudos de Revisão Sistemática: um guia para síntese criteriosa da evidência científica. **Rev. bras. fisioter.**, São Carlos, v. 11, n. 1, p. 83-89, jan./fev. 2007

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. Brasília: Editora Brasiliense, 1986. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/producaoaudiovisualunip/livro-o-que-semiotica-lucia-santaella-editora-brasiliense>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SÃO LUÍS. **Lei Nº 3.700, de 22 de abril de 1998**. Dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do município de São Luís e dá outras providências. [São Luís]: s.n., 1998. Disponível em: <www.jusbrasil.com.br/.../lei-n-3700-de-22-de-abril-de-1998-do-municip...>. Acesso em: 28 jun. 2015.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. [S.l.: s.n.], 2015. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/sede/>>. Acesso em: 24 jun. 2015.

SHEILA OLIVEIRA. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<http://sheilaoliveira.format.com/#1>>. Acesso em 27 de set. 2017

SILVA FILHO, José de Oliveira da. **Tramas dos olhares: a arte de inventar a cidade de São Luís do Maranhão pela lente do fotógrafo Gaudêncio Cunha**. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

SILVA, Antonio Almeida Rodrigues da. Análise da “Série Retirantes” de Cândido Portinari à luz dos estudos tillichianos sobre as artes plásticas. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, n. 17, jun. 2010. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/2100>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

SOARES, Lílian. A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 15, p. 243-246, jul. 2010. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Fotografia.pdf>. Acesso em: 25 jun.

SOARES, Maria Thereza G. de F. A fotografia são-luisense contemporânea. **European Review of Artistic Studies**, n.4, p.35-46, dez. 2017. Disponível em: <<http://www.eras.utad.pt/docs/DEZ%20VISUAIS%202017.pdf>>.

_____. **A imagem latente de São Luís: diálogos possíveis entre a fotografia de Márcio Vasconcelos e a poesia de Ferreira Gullar à luz da memória da cidade**. 2018. No prelo.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

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

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

SRITHARAN, Brennavan. Finding transcendence through the image: the work of Mario Cravo Neto. **British Journal of Photography**. p. x., jan. 2016. Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/2016/01/mario-cravo-neto/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

VASCONCELOS, Márcio. (Org.) **Zeladores de Voduns do Benin ao Maranhão**. São Luís: Pitomba livros e discos, 2016.

_____. **Na trilha do Cangaço o sertão que Lampião pisou.** São Paulo: Vento Leste, 2016.

_____. **Na trilha do Cangaço:** um ensaio fotográfico pelo sertão que Lampião pisou. Site sobre o projeto “Na trilha do Cangaço: um ensaio fotográfico pelo sertão que Lampião pisou”, 2016. Disponível em: <<http://www.natrilhadocangaco.com.br/ensaio.php>>. Acesso em 16 mai. 2016.

_____. **Santo de casa:** Entrevista do fotógrafo Márcio Vasconcelos. [26 de maio de 2015]. Rádio Universidade FM. Entrevista concedida a Gisa Franco.

_____. **Site do fotógrafo.** [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: <www.marciovasconcelos.com.br>. Acesso em 25 set. 2017

_____. **Visões de um Poema Sujo.** São Paulo: Vento Leste, 2016.

_____. **Visões de um poema sujo:** Site sobre o projeto “Visões de um poema sujo”, 2016. Disponível em: <<http://www.visoesdeumpoemasujo.com.br/>>. Acesso em 23 mar. 2016.

VERGER, Pierre. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. **Revista USP**, São Paulo, n. 6, p. 151-158. jun./ago. 1990. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35735/38451>> . Acesso em: 02 out. 2017

VI SALÃO DE ARTES VISUAIS DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO. [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: < <http://visalaoartesvisuaissaoluis.blogspot.com.br/2016/03/marcio-vasconcelos.html>> . Acesso em: 25 set. 2017

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.