



**VEDE SERTÃO, VERDES SERTÕES: CINEMA,
FOTOGRAFIA E LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DE
OUTRAS PAISAGENS NORDESTINAS.**

Durval Muniz de Albuquerque Júnior*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
durvalal@hotmail.com

RESUMO: Este artigo trata da produção de novas maneiras de ver e dizer o Nordeste, notadamente o sertão nordestino, de novas visibilidades e dizibilidades para as paisagens, para as relações sociais e para as configurações culturais ditas nordestinas e/ou sertanejas produzidas por um grupo de artistas e intelectuais na última década do século passado e nas duas décadas desse século. Ele toma para análise a produção cinematográfica de Paulo Caldas e Lívio Ferreira, a produção literária de Xico Sá e a produção no campo da fotografia de Fred Jordão para mostrar como vêm sendo construídas outras paisagens que rompem com as imagens clichês que por tanto tempo representaram a natureza e a realidade nordestinas.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, literatura, fotografia, Nordeste, sertão, paisagens

**SEE SERTÃO, GREEN SERTÕES: CINEMA,
PHOTOGRAPHY AND LITERATURE IN THE
CONSTRUCTION OF OTHER NORTHEASTERN
LANDSCAPES.**

ABSTRACT: This article deals with the production of new ways to look and talk about the Northeast, notably the Northeastern sertão, of new visibilities and talkability about the landscapes, for the social relations and for the cultural settings known as Northeastern and/or from sertão, produced by a group of artist and intellectuals in the last decade of the past century and in both decades of the current century. It takes for analysis the cinematographic production of Paulo Caldas and Livio Ferreira, the literary production of Xico Sá and the production in the photographic field from Fred Jordão, to show how they are building other landscapes that breaks the cliché images that, for a long time, represented nature and the Northeastern reality.

KEYWORDS: Cinema, Literature, Photography, Northeast, sertão, landscapes.

* Professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Quando o verde dos teus óios
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro, não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração
(*Asa Branca*, Luiz Gonzaga e Humberto
Teixeira)

Um novo olhar se espalha pela produção cultural que toma o Nordeste, a paisagem nordestina, sua cultura e sua realidade como temáticas. Entre os fins do anos noventa do século passado e as primeiras duas décadas deste século, novos olhares foram produzidos sobre o que seria essa região, sua natureza, sua sociedade e suas atividades culturais. Uma geração de artistas e escritores nascidos nos anos sessenta e setenta do século XX, ou que atingiram sua maturidade criativa em meados dos anos noventa, começam a produzir novas formas de ver e dizer o Nordeste, a paisagem nordestina e suas produções culturais. Constitui-se o que se poderia chamar de novas visibilidades e dizibilidades sobre este espaço definido como regional, em todas as suas dimensões.

A emergência dessa nova formação discursiva, fruto da crise do imaginário regionalista nordestino, forjado no início do século XX e reelaborado e atualizado no decorrer de muitas décadas, começa a se ensaiar ainda nos anos sessenta do século passado, com as várias movimentações culturais proporcionadas pela chegada ao Brasil das informações advindas da chamada contracultura, e que articuladas a tradições minoritárias, no sentido deleuziano do termo¹, que atravessaram a cultura brasileira no século XX, como aquela advinda da antropofagia oswaldiana, do experimentalismo surrealista de artistas como os irmãos Rego Monteiro, do concretismo e neoconcretismo, a experiência gráfica e visual de um Aloísio Magalhães e seu *O Gráfico Amador*, vieram todas reverberar e se aglutinar em torno da movimentação tropicalista, muito mais ampla e variada do que a centralidade baiana de a *Verdade Tropical* faz imaginar.² O movimento tropicalista no Recife, por exemplo, com direito a

¹ Ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

² SCHWARTZ, Jorge (org.). Brasil. Da antropofagia à Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2012; ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972; BRUSKY, Paulo (org.). Vicente do Rêgo Monteiro: poeta, tipógrafo, pintor. Recife: Cepe, 2004; GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo. São

manifesto próprio, o *Porque somos e não somos tropicalistas*³, publicado no Jornal do Comércio de 20 de abril de 1968, teve repercussões e produções em áreas culturais diversas, muito para além da música, embora neste campo também tenha dado margem a produções fundamentais para se entender, por exemplo, a construção de uma paisagem sonora distinta na região, que desembocará inicialmente em músicos como Robertinho do Recife e cantores como Alceu Valença e terminará por produzir o movimento Manguebeat.⁴ Talvez tenha sido no Recife o lançamento do que pode ter sido o primeiro disco independente do país, o álbum *Satwa* de Lula Cortês e Lailson, em 1973. O álbum *Paêbirú*, de 1975, nascido da parceria entre Lula Cortês e Zé Ramalho, também é um importante acontecimento pós-tropicalista e fundamental para entendermos por que foi no campo da música popular que se deu de forma mais contundente o questionamento do regionalismo nordestino. Foi na contramão desta movimentação e na reação a ela que podemos entender o *Movimento Armorial*, capitaneado por Ariano Suassuna, que procura construir uma paisagem sonora regional apoiada no que seria a tradição dos cantos e ritmos populares de matriz ibérica e medieval.⁵ Mas o tropicalismo teve repercussões também em áreas como o cinema, notadamente com a produção em super-oito. Não seria possível entendermos esse novo olhar sobre a região, a produção desta nova visibilidade regional sem a contribuição de um Jomard Muniz de Britto, em filmes como *Ensaio de Androginia* (1974), *O Palhaço Degolado* (1977), *Inventário de um*

Paulo: Nobel, 1985; BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2007; LIMA, Guilherme Cunha. O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014; TEIXEIRA, Flávio Weinstein. O movimento e a linha: a presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: UFPE, 2007; VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2011; COELHO, Frederico Oliveira. Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 60 e 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê, 2007; BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

³ BRITO, Jomard Muniz de; GUIMARÃES, Aristides e MARCONI, Celso. Porque somos e não somos tropicalistas. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (orgs.). **Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012; OLIVEIRA, Aristides e BEZERRA, Amílcar. Nos trópicos de Pernambucâncer: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife. Teresina: Revista Desenredos, ano IV, n. 15, outubro/dezembro de 2012, p. 1-16.

⁴ TELES, José. **Do frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

⁵ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: UNICAMP, 2009; VENTURA, Leonardo Carneiro. Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007 (Dissertação de Mestrado em História).

feudalismo cultural nordestino (1978).⁶ Na literatura, o poema-processo, que teria o Rio Grande do Norte como lugar de emergência, mas que logo chegaria a todo Nordeste e a todo país, dialogava com a experiência do concretismo e do neoconcretismo, fazendo experiências verbais e não-verbais, tentava materializar em imagens o próprio imaginário que as palavras evocam, som, sentido e imagem relacionados e tensionados, poesia voco-visual, instaurando novas formas de ver.⁷ Obras como *Opinião 68* do potiguar Dailor Varela trazia para o campo da poesia a própria ideia de montagem, tão fundamental no cinema, ou de foco, tão importante na fotografia.⁸ Toda uma tradição da bricolagem de materiais de diferentes matrizes e matizes se materializam nos chamados poemas objeto, ou na poesia visual, nas artes plásticas, na pintura, no desenho.⁹

Essa crise do imaginário em torno do Nordeste não seria compreensível sem que se trate das próprias mudanças históricas pelas quais passou este espaço. Estas transformações históricas vão contribuindo para tornar as imagens e enunciados em torno do que seria o ser nordestino, sua realidade, paisagem e cultura cada vez mais fora de lugar, deslocados, intemporais. Há uma crescente discrepância entre o que se diz e o que se faz ver sobre a região e aquilo que nela acontece ou o que nela se vivencia. Pensada como um espaço rural, a região se urbaniza rapidamente a partir dos anos sessenta. Já no final dos anos setenta a maior parte de sua população vive em cidades, dado o violento processo de êxodo rural trazido pelas péssimas condições de vida oferecidas no campo. Some-se a isso o fato de que as migrações periódicas para fora da região, permitem que, mesmo aquela população que permanece no campo tenha, em suas trajetórias de vida, experiências urbanas, inclusive de viver temporadas nas grandes metrópoles do centro-sul do país. Embora alijadas das paisagens regionais, as capitais nordestinas se agigantam em termos populacionais, tornam-se grandes cidades e passam

⁶ Ver: MAIA JR, Ricardo César Campos. **Uma poética visual da transgressão em Jomard Muniz de Britto**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009 (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

⁷ Ver: CIRNE, Moacy. **Poemas inaugurais**. Natal: Sebo Vermelho, 2007; GALVÃO, Dácio. **Da poesia ao poema: leitura do poema-processo**. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2004.

⁸ OLIVEIRA, Aristides e MAIA JR, Ricardo. Jomard Muniz de Britto ou Inquérito Cultural Doméstico: sob protestos do próprio (entrevista). Teresina: **Revista Desenredos**, ano IV, n. 13, abril/jun de 2012, p. 2; CIRNE, Moacy. Dailor Varela: do verso ao poema/processo. Petrópolis: *Revista de Cultura Vozes*, n. 2, 1971, p. 82-84.

⁹ MENDONÇA, Antônio Sérgio e SÁ, Álvaro. **Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual**. Rio de Janeiro: Antares: 1983.

a conviver com e consumir todo um universo cultural em que informações trazidas, por muitos, do campo, das cidades do interior, dos sertões, misturam-se com informações trazidas de outros lugares do país e do mundo através dos meios de comunicação de massa: jornais, revistas, o rádio, o cinema e, principalmente, a televisão, que já no início dos anos setenta começa a conquistar e fabricar o imaginário nacional. Era antropofagia praticada no cotidiano.¹⁰

Pensada como uma região de cultura folclórica, artesanal, rural, a região¹¹, desde a instalação dos polos industriais patrocinados pelos incentivos fiscais proporcionados pela SUDENE, e com o conseqüente incremento do setor comercial e de serviços no entorno destes polos regionais, passou a conviver com o mundo da maquinofatura, com o trabalho fabril, com a lógica do capital industrial.¹² Os artefatos industriais, as mercadorias produzidas por estas indústrias atraem consumidores, modificam práticas cotidianas, introduzem novos produtos e objetos na vida das pessoas. Mudanças aparentemente tão banais como a substituição do hábito de moer milho e café em casa, para passar a se comprar na feira, bodegas, mercadinhos ou supermercados, o fubá e o café industrializados, vão tornando a vida regional muito distinta daquela que insiste em ser mostrada no cinema, no teatro, na fotografia ou dita na literatura ou na poesia. A construção, pela ditadura militar, de toda uma rede de estradas de rodagem nesse espaço, aproveitando, muitas vezes, a mão-de-obra barata dos chamados flagelados das secas, incentivando o consumo do automóvel, acelerou e modificou as comunicações entre espaços, articulou definitivamente o rural e o urbano, que, somado a construção de uma rede de comunicações, com a transmissão por satélite e a modernização da telefonia, permitiu o contato das pessoas que moravam na região com informações advindas de todas as partes do mundo, de forma muito mais rápida e imediata. Estes processos tornam a sociedade nordestina cada vez mais complexa e diversificada, nela convivendo múltiplas temporalidades, que já não são mais suficientemente representadas pelas narrativas estereotipadas, clichês que o

¹⁰ SARMENTO, Walney Moraes. **Nordeste: a urbanização do subdesenvolvimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984; VESENTINI, José William. **Êxodo Rural e Urbanização**. São Paulo: Ática, s/d; SILVA, Nilton Pedro. **Modernização autoritária do Nordeste**. Aracajú: UFS, 2002.

¹¹ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

¹² ALBUQUERQUE, Teresa Helena Cicco. **A ação da Sudene para o desenvolvimento regional**. Brasília: Minter, 1977.

regionalismo nordestino continuava veiculando em toda a produção cultural que motivava.

Embora ainda adstrito às camadas médias da sociedade, seja do campo, seja das cidades, o acesso à educação formal, notadamente ao ensino médio e superior - já que o processo de educação popular, generoso projeto apoiado nas ideias de Paulo Freire, havia sido abortado pela repressão política após o golpe de 1964 -, também permite o acesso a informações, a ideias, a autores, a obras, que permitirão gerar uma crescente desenditificação entre pessoas destes setores médios e a caricatura do ser nordestino que elas veem ser veiculada em grande parte da produção cultural da região. Serão muitos destes nordestinos de classe média escolarizados e educados por ideias e autores, pela produção artística, literária e acadêmica vindas da Europa e dos Estados Unidos, que participarão e promoverão as movimentações tropicalistas e pós-tropicalistas na região, que questionarão de forma pioneira dadas formas de ver e dizer o regional¹³. Como denunciava o segundo manifesto tropicalista assinado por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães, Celso Marconi, Moacyr Cirne, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raul Córdula, Dailor Valera, entre outros, era necessário romper com o “feudalismo cultural”,¹⁴ com a prevalência de dadas instituições e dos autores cuja obra institucionalizaram, na hora de se fazer cultura em nome do Nordeste, como toda a movimentação e produção cultural em torno de nomes como Gilberto Freyre, um dos primeiros e principais formuladores da ideia de Nordeste e do regionalismo tradicionalista nordestino e Ariano Suassuna, um destacado defensor de uma visão passadista e romântica em torno da ideia de região, cultura nordestina e cultura brasileira.

Com a desfolclorização das próprias produções culturais populares, com a formação de uma cultura urbana popular e de periferia, com o nascimento de gerações de membros das camadas populares nas cidades, que já não são migrantes vindos do campo, que já não guardam tradições culturais de caráter comunitário ou afeito a relações vicinais ou de pertencimento étnico e corporativo, um movimento cultural como o Manguebeat se fez possível. Embora nascido do contato de pessoas vindas das

¹³ NASCIMENTO, Severina Ilza do (org.). **Movimentos sociais, Estado e educação no Nordeste**. João Pessoa: Ideia, 1996.

¹⁴ BRITTO, Jomard Muniz de et ali. Inventário do nosso feudalismo cultural. In: **Bordel Brasilírico Bordel: antropologia friccional de nós mesmos**. Recife: Comunicarte, 1992, p. 81-83.

camadas médias com pessoas efetivamente nascidas e criadas nos mangues da cidade do Recife, o movimento expressa mais um rechaço à visão folclorizante e folclorizada da cultura popular dita nordestina. O estranhamento que provocou em certos setores da intelectualidade regionalista, os entreveros que os líderes do movimento tiveram com Ariano Suassuna, à época secretário de cultura do Estado, mostra que o movimento questionava de forma poderosa uma dada visibilidade, um dado olhar paternalista e patrimonialista sobre as produções culturais ditas populares. O povo da tradição, do folclore, da cultura regional, da cultura exótica, para inglês ver ficava para trás, gerando grande estranhamento, mas potencializando outras formas de ver e dizer a realidade e a paisagem regional. A antena parabólica fincada na lama, sobre as costas de um siri, não apenas atualizava toda a potencialidade das imagens criadas pelos pioneiros da indústria gráfica e do design, que tiveram em Pernambuco e em *O Gráfico Amador* um importante acontecimento, como criava através da tensão e dialética da imagem entre o moderno, o cosmopolita, o tecnológico e o natural, o pobre, o miserável, até mesmo a fome, uma poderosa alegoria da condição histórica, social e cultural da nação Zumbi, que seríamos todos nós.¹⁵ Nação não apenas de raízes negras, africana, no rufar dos poderosos tambores e na batida do maracatu, mas Zumbi, homenagem ao líder negro, mas também nação fantasma, nação que vagava sem saber direito qual o seu ser, nação negra, mas também nação mergulhada na escuridão de sua própria identidade, composta de filhos e moradores das regiões baixas e invisíveis das cidades, dos afogados e alagados, mas também das regiões desertas dos sertões, nação, muitas vezes, sessão de macumba para turista ver.

Fruto desse processo de modernização do espaço regional, modernização em grande medida conservadora, pois significou a exacerbação da concentração fundiária, com a modernização do latifúndio, o que levou ao crescente êxodo rural e ao crescimento da favelização urbana e à interligação entre capital fundiário, comercial e industrial, com as tradicionais agrupamentos familiares que dominavam as relações econômicas e políticas no campo se assenhorando também de grande parte da produção econômica e das relações políticas nas cidades, se recoloca na pauta das discussões políticas e intelectuais, inclusive acadêmicas a chamada questão regional. Esses debates dão origem a um conjunto de pesquisas e livros escritos no interior das universidades

¹⁵ TESSER, Paula. Mague Beat: húmus social e cultural. **Revista Logos: comunicação e conflitos urbanos**. Ano 14, n. 26, 1º semestre de 2007, p. 70-83.

públicas da região, onde se organizam, desde os anos setenta do século passado, os primeiros programas de estudos de pós-graduação, que também contribuem para o questionamento do discurso regionalista e o imaginário, as simbologias e mitos que mobilizam. Um discurso de distanciamento crítico em relação às imagens e discursos que sustentam a ideia de região Nordeste emerge, inclusive, elaborado por intelectuais que não tendo nascido na região e vindo para nela trabalhar, têm condições subjetivas de se distanciarem das formulações regionalistas. Livros como *Elegia para uma Re(li)gião* do economista Francisco de Oliveira, publicado em 1977, *A questão Nordeste* do sociólogo Silvio Maranhão e *O regionalismo nordestino* da historiadora Rosa Maria Godoy Silveira, publicados em 1984, *O Nordeste e a questão regional* do geógrafo Manuel Correia de Andrade, publicado em 1988, *O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino*, da socióloga Iná de Castro e *O que faz ser nordestino?* da socióloga Maura Penna, publicados em 1992, se constituem em importantes contribuições para o afastamento crítico em relação ao discurso regionalista nordestino.¹⁶ Esse debate em torno da questão regional, no interior da academia, mobilizou, dependendo do momento em que se deu, diferentes instrumentais teóricos e metodológicos, a par com os debates que se faziam no país e com a leitura de novos autores nacionais e internacionais. O livro publicado por mim, em 1996, fruto de minha tese de Doutorado, escrita no início dos anos noventa e defendida em 1994, *A Invenção do Nordeste e outras artes*,¹⁷ foi possibilitado historicamente por esta defasagem crescente entre a diversificada e complexa realidade regional e a caricatura estereotipada que o discurso regionalista reproduzia como discurso da identidade regional, como imagem e texto da região, como narrativa do ser regional. Os temas da seca, do cangaço, do coronelismo e do fanatismo religioso, nucleares em toda a produção discursiva acerca do Nordeste, seja no campo artístico, literário ou acadêmico, se tornavam cada vez mais distantes de representar o que havia se tornado este espaço, embora continuassem sendo repetidos com ênfase, inclusive nos discursos políticos. O

¹⁶ OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma Re(li)gião**. São Paulo: Paz e Terra, 1977; MARANHÃO, Silvio (org.). **A questão Nordeste**. São Paulo: Paz e Terra, 1984; SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O regionalismo nordestino**. São Paulo: moderna, 1984; ANDRADE, Manoel Correia de. **O Nordeste e a questão regional**. São Paulo: Ática, 1988; CASTRO, Iná Elias de. **O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino**. São Paulo: Bertrand, 1992; PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino?** São Paulo: Cortez, 1992.

¹⁷ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez/ Recife: Massangana, 1994.

livro nasceu, também, da insatisfação de seu autor, partilhada por amplos setores da sociedade nordestina, notadamente de seus setores médios e urbanos, com as imagens, com as maneiras de ver e dizer o regional que o regionalismo nordestino teimava em propagar. Imagens e textos que foram assimilados e eram reproduzidos, como pechas, como preconceito ou como desqualificação pelas populações e elites de outras áreas do país. Sendo filho de um pai nordestino e de uma mãe paulista, o autor vivenciou, desde muito cedo, as consequências políticas e culturais da veiculação e reposição desse imaginário que rebaixava e criava um lugar menor para a região no país. Mas o livro é fruto também do contato do autor com toda uma tradição filosófica e teórica de crítica às identidades, que tomou forma na Europa e nos Estados Unidos a partir do final dos anos cinquenta, como corolário das mudanças trazidas pelo impacto da Segunda Guerra Mundial e do holocausto, pelo processo de descolonização dos países africanos e asiáticos e por todo o movimento de contracultura que teve nas identidades um de seus alvos de ataque. As chamadas filosofias da diferença puseram em questão o próprio humanismo e a identidade a-histórica e universal do Homem. Filósofos como Michel Foucault, no pensamento do qual o livro se inspira, Jacques Derrida, Félix Guattari, Gilles Deleuze, ou pensadores da cultura também chamados de pensadores pós-coloniais como Homi Bhabha e Edward Said, possibilitaram essa crítica das identidades sejam étnicas, raciais, de gênero, de classe ou espaciais.¹⁸

O livro *A Invenção do nordeste e outras artes* teve o condão de arregimentar e de pôr em contato os intelectuais, artistas e escritores que há muito tempo ou de forma pioneira haviam feito a crítica a identidade regional nordestina. Assim que foi publicado recebeu calorosa resenha de Jomard Muniz de Brito, que passou a recomendá-lo a toda sua rede de amigos (plural) e aliados nas ideias, inclusive aos pioneiros tropicalistas baianos e pernambucanos. Em São Paulo, o escritor e jornalista Xico Sá, do qual iremos tratar mais adiante, também fez uma entusiasta resenha para o jornal *Folha de São Paulo*, e através dele outras pessoas tomaram contato com o livro. Resenhado para o jornal *Diário de Pernambuco* pela historiadora Isabel Guillen, trabalhando na Fundação Joaquim Nabuco, da qual a tese recebera o prêmio Nelson Chaves de melhor Tese sobre

¹⁸ PETERS, Michel. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000; FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007; DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000; GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2006; BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010; SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

o Norte/Nordeste em 1993 e publicação da editora Massangana em parceria com a editora Cortez, o livro foi lido por e exerceu um importante impacto entre artistas e escritores, ganhando repercussão para além do meio universitário, de onde nascera. Ele veio na esteira de toda uma mutação histórica, social e cultural que permitiu a emergência de novas maneiras de ver e dizer a região, sua paisagem, sua população e sua produção cultural.

Neste texto tratarei de três formas de produção artística: o cinema, a literatura e a fotografia, três formas de construção de imagens e de sentidos para a paisagem natural e cultural da região Nordeste, três maneiras de redefinir o arquivo de imagens em torno dessa espacialidade. Inicialmente tratarei de um trabalho pioneiro nessa mudança de visibilidade da região, datado do ano seguinte à publicação do livro *A Invenção do Nordeste e outras artes*, 1997, um dos filmes emblemáticos do chamado cinema de retomada pernambucano, depois da extinção da Embrafilmes pelo governo Collor, o filme *Baile Perfumado*,¹⁹ dirigido pelos cineastas Lírio Ferreira e Paulo Caldas, com roteiro assinado pelos dois diretores e por Hilton Lacerda. Em seguida abordarei um conjunto de crônicas publicadas na seção *Macumba Acidental* do site *O Carapuceiro*, que foi publicado *on line* entre os anos de 1998 e 2005, reunidos em livro por Adriana Vaz e Roberto Azoubel.²⁰ O site foi uma criação do jornalista e escritor Xico Sá, com a parceria do webmaster h.d. mabuse (que foi responsável pela criação das páginas na internet que divulgaram o movimento Mangue) e Adriana Holanda Vaz. Por fim, tratarei da obra do fotógrafo Fred Jordão, *Sertão Verde: Paisagens*²¹, publicado no ano de 2012.

Baile perfumado é o primeiro longa-metragem das carreiras de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, cineastas nascidos nos anos sessenta, Paulo, nascido em João Pessoa em 1964 e Lírio, nascido no Recife, em 1965, e que já haviam tido experiências com a realização de alguns filmes de curta-metragem. É um filme que trata de um dos temas clássicos ligados à construção do imaginário em torno do Nordeste: o cangaço e, nele, de sua figura mais emblemática, mítica, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Mas o

¹⁹ **Baile Perfumado**. 1996, cor, 93 m. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Produção: Aniceto Ferreira e Beto Monteiro. Roteiro: Hilton Lacerda, Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Distribuição: Rio Filmes.

²⁰ VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto (orgs.). **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014.

²¹ JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012.

faz de modo inovador, ao centralizar a narrativa não em torno da figura do famigerado cangaceiro, mas do fotógrafo e cinegrafista de origem libanesa Benjamim Abrahão, o único a fazer registros fotográficos e cinematográficos de Lampião e de seu bando. Ao invés de tratar o universo do cangaço como sendo arcaico ou representando um sertão tradicional e antimoderno, *Baile perfumado*, como o próprio título sugere, mostra as relações entre o cangaceirismo e o mundo moderno e urbano que se desenvolvia no espaço de sua atuação, notadamente a presença de Recife como polo regional. O que se vê no filme é um Lampião fascinado pelos artefatos modernos, atraído pelo mundo da mercadoria: lenços, joias, brilhantinas, perfumes, bebidas como o whisky agradavam ao Rei do Sertão. Mas o filme focaliza e destaca de modo especial a sedução que os aparatos óticos, que as tecnologias de produção de imagens exerciam sobre o cangaceiro, e como ele estava preocupado com a produção de sua própria imagem e de seu bando. Atraído pelo cinema e pela fotografia, que encontrava nas revistas ilustradas, Lampião, cheio de vaidade, não mediu as consequências que poderia ter aceitar as propostas de Benjamim Abrahão e deixar-se fotografar e filmar.²² Ele tinha uma aguda percepção de que fazer presença era um gesto fundamental em sua atividade, que a forma de aparecer, o aparecimento, a aparência do cangaceiro deveria causar, ao mesmo tempo, surpresa, medo, curiosidade e sedução. A sofisticada elaboração que deu à indumentária de seu bando, mimetizando por vezes o que seriam as cores da caatinga, para nela melhor se esconder, para dela se destacar espalhafatosamente em outros momentos, fazia parte da construção dessa aparência, que devia amedrontar, mas, ao mesmo tempo, marcar, deixar memória por sua diferença. O cangaço era um estilo de vida, que devia aparecer no próprio modo do bando se vestir e se comportar, inclusive durante as batalhas com as forças policiais. É essa dimensão visual do cangaço que é destacada no filme, através tanto do uso das imagens originais feitas por Abrahão, como por aquelas produzidas especialmente para a película.

Mas o que me interessa particularmente nesse filme, para este texto, é o tratamento que ele dá a paisagem sertaneja, aquela vista e dita como sendo a paisagem nordestina por excelência. O clichê imagético sobre a natureza da região a relaciona diretamente com a seca, com o período de estiagem. A caatinga, formação vegetal

²² A este respeito ver: ARAÚJO, Germana Gonçalves de. **Aparência Cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013 (Tese de Doutorado em Cultura e Sociedade).

prevalente no semiárido do país, é elevada à condição de símbolo da natureza regional, ela é uma espécie de metonímia do que seria a paisagem nordestina, e nela o mandacaru. É comum em toda a filmografia sobre a região a caatinga aparecer gretada, cinzenta, garranchuda, desfolhada. Os tons de cinza, marrom ou ocre dessa paisagem constituem uma espécie de paleta, da qual não podem fugir aqueles que queiram construir uma paisagem nordestina que seja crível e verossímil. A presença da água se faz rara, o que se destaca é um sol amarelo, de uma luminosidade excessiva, uma luz saturada, iluminando uma terra marrom, gretada, muitas vezes pontuada por ossos e carcaças de animais mortos. A sensação é de desolação, as estradas poeirentas vão quase sempre terminar em um horizonte aberto, distante e desértico. O céu azul sem um fiapo de nuvens mostra apenas o sol abrasador ou a vastidão de um campo negro salpicado por pontos de luzes brilhantes durante a noite.²³

No entanto, em *Baile perfumado* os cineastas optaram por mostrar a caatinga tomada pelo verde, a caatinga renascida na época das chuvas, uma caatinga salpicada de flores. Toda a movimentação do bando de cangaceiros, as escaramuças militares contra as tropas volantes se passam no interior de uma caatinga esverdeada, tornada ainda mais intrincada e de difícil acesso pela presença das folhas, dos ramos, dos cipós e plantas rasteiras renascidas com as chuvas. Se o filme tem como personagem principal um fotógrafo e cinegrafista, a questão da imagem, a problematização em torno da imagem aparece de forma clara no filme. A adoção dessa estratégia de construir uma outra visibilidade da paisagem regional, me parece nascer de uma reflexão sobre a produção da imagem e sobre a produção da imagem do regional, mais especificamente.²⁴

O conceito de paisagem, em qualquer de suas formulações, implica pensar a relação entre o olhar humano e a natureza. A não ser que se esteja ainda preso a uma noção de paisagem natural, como se esta se desse a ver aos olhos humanos sem nenhuma interferência deste, como se a paisagem fosse uma coisa externa que se impusesse a mirada dos homens. Sabemos, no entanto, desde a emergência das

²³ Experimentem ir até a página do Google e digitar a busca da expressão “imagens do sertão” e vejam quais as imagens serão disponibilizadas. Ver: <https://www.google.com.br/search?q=imagens+do+sertão&biw=1919&bih=892&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=p2ChVcmKL4mTmgTx9KSQDg&ved=0CBwQsAQ>. Acesso em 10 de março de 2015.

²⁴ Para um reflexão sobre o estatuto da imagem e sua relação com a história ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM + EUAM, 2012; **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2014; **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998; **Falenas: ensaios sobre a aparição 2**. Lisboa: KKYM, 2015.

chamadas geografia humana e/ou humanista, que as paisagens não existem por si mesmas, elas são construções do olhar humano. É a mirada humana que realiza um dado recorte na natureza, que dá a ela uma dada conformação e configuração, ao projetar sobre o substrato natural seus afetos, seus sentimentos, seus desejos, seus sonhos, seu imaginário. Nosso olhar não é um receptáculo que apenas percebe e recebe uma paisagem exterior a si. Nosso olhar é dirigido por dadas maneiras de ver, por dados conceitos, por dados valores, por dadas ideias, por dadas mitologias, por dadas memórias. Como chama atenção Simon Schama²⁵, uma paisagem é feita de camadas de rochas, mas também de camadas de memórias, de mitologias, de imagens previamente apreendidas por quem olha. O olhar humano nunca é neutro, é um olhar que seleciona, recorta, hierarquiza, organiza, racionaliza, narra. Sim, o olhar implica não apenas uma forma de ver, mas formas de dizer.²⁶ Há no filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas um exercício de metanarrativa, à medida que ele é uma narrativa mediante o uso de imagens, que induz a uma reflexão sobre o próprio processo construtivo do ato de elaborar imagens. Se Susan Sontag²⁷ afirmava que a fotografia era uma espécie de assassinato de quem era fotografado, que o disparo da objetiva produzia instantaneamente um cadáver, a aventura fotográfica do libanês Benjamin Abrahão foi duplamente mortífera para ele e para o bando de cangaceiros que retratou. A repercussão nacional que suas fotografias do cangaceiro tiveram, ao ser publicadas na revista *O Cruzeiro*, a principal revista de circulação nacional, foi tomada como um acinte e um desafio ao Estado Nacional, que tratou de mobilizar suas forças e suas bases na região, através da modernização dos equipamentos usados pelas volantes e da pressão e ameaça política e militar que levam a que coronéis que acoitavam o bando terminassem por traí-lo²⁸.

Ao escolher construir a paisagem sertaneja de outra maneira, o filme *Baile perfumado*, significou uma mudança do olhar sobre a paisagem regional, significou a ruptura com os clichês imagéticos e discursivos que constituíram um modo de ver e dizer o que seria a paisagem nordestina. Esse novo olhar, essa nova forma de recortar,

²⁵ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²⁶ Ver: BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

²⁷ SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

²⁸ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Benjamin Abrahão: entre anjos e cangaceiros**. São Paulo: Escrituras, 2012; JASMIN, Elise; ABRAHÃO, Benjamin e outros. **Cangaceiros**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

organizar e significar a natureza da região fica muito clara quando o filme apela para o uso de imagens aéreas, imagens feitas através de voos rasantes de helicópteros sobre a garganta de pedra por onde correm as águas do rio São Francisco, próximo à cidade de Paulo Afonso, na Bahia. Optar por mostrar o maior rio da região, com suas águas verdes, espremidas entre paredões de rochas, também coberta por uma vegetação verdejante, quebra com o modo de construir, no cinema nacional, paisagens nordestinas. Este mesmo expediente é utilizado na cena final, em que Lampião, depois de morto, aparece caminhando sobre um paredão de rochas, estacando diante de um precipício, de onde contempla o Raso da Catarina, região emblemática não só da história do cangaço, mas paisagem exemplar da caatinga em toda sua rudeza, agressividade e aridez, que é mostrada, no entanto, em um momento em que se torna uma longa planície pintada de verde, um verde que se perde no horizonte. Cena que reafirma o caráter mítico, pois imortal e atemporal do Rei do Cangaço, mas que, ao mesmo tempo, introduz uma temporalidade outra, constrói novas imagens para a paisagem nordestina. A câmera que do alto, de uma espécie de olhar de Deus, gira sobre o personagem, numa citação da famosa cena de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, faz, ao mesmo tempo, que ele se apequene diante da paisagem grandiosa, que com ela se mistura, numa reafirmação da fusão entre o famoso cangaceiro e sua terra, a identidade de sua terra, mesmo numa terra em que o verde se espalhou e se fez paisagem e novo personagem.

Francisco Reginaldo de Sá Menezes, o Xico Sá, nasceu na cidade do Crato, no Ceará, em 1962, embora tenha iniciado sua carreira de jornalista na cidade do Recife, nos anos oitenta do século passado. Há mais de duas décadas está radicado em São Paulo, onde trabalha na imprensa. Escreveu e publicou doze livros no campo da literatura, destacando-se a sua produção no gênero contos, embora também escreva poemas e romances. No entanto, o que vou tratar nesse texto, como dito anteriormente é de sua produção para o *website* também de sua criação chamado *O Carapuceiro*, - referência e homenagem a um dos primeiros periódicos a circular na cidade do Recife, no início do século XIX, escrito e editado pelo padre Miguel Lopes do Sacramento Gama -, mais especificamente para a seção intitulada *Macumba Acidental*. Essa seção do site estava voltada para a crítica da forma como tradicionalmente é apresentada e tratada a paisagem cultural do Nordeste, notadamente a produção cultural nomeada de cultura popular ou de cultura nordestina. Ele vai cunhar a expressão “síndrome de Mário

de Andrade” numa referência a famosa viagem do modernista paulista pelo Norte e Nordeste, no final dos anos vinte, em busca de manifestações culturais ditas tradicionais e regionais.²⁹ Essa síndrome se expressaria através de um olhar exotizante e folclorizante, que transformaria qualquer manifestação cultural popular em um resquício do passado, em algo desistoricizado, em algo empalhado, atemporal. Suas crônicas, aí publicadas, pretendiam ser um “despacho na encruzilhada do folclore”, contrariando essa síndrome de Mário de Andrade, tratando a cultura e as artes ditas nordestinas como fruto “deste mundo grande sem porteira”.³⁰ Retirar, pois, as fronteiras do campo da cultura e das artes, pensá-las como fruto de fluxos semióticos multidirecionais e multinacionais, desregionalizar a produção cultural, ao mesmo tempo que não deixar de aproveitar o rico arquivo de formas e matérias de expressão que os nove estados da região apresentam. A própria linguagem em que vaza suas crônicas, mistura e mestiça expressões populares, falares ditos regionais, com falares urbanos e expressões em língua estrangeira. Além de Mário de Andrade, suas críticas se dirigem constantemente às posturas do escritor e gestor de cultura Ariano Suassuna, que queria, segundo ele “nordestinos autênticos, sofridos, dóceis, sem mistura, sem *sample*, sem ligar na tomada”.³¹ Vê-se que Xico Sá retoma, em grande medida, as propostas e ideias apresentadas pelos tropicalistas, de quem conhecia a produção e com os quais convivera no Recife. Ele questiona as noções de pureza e autenticidade, de originalidade e fidelidade às raízes, que costumam presidir os discursos e as práticas em torno da chamada cultura nordestina ou cultura popular nordestina. Essas noções também foram e continuam sendo importantes nos discursos do folclore e da etnografia, dos quais o “dotô Mario” era o grande ícone no país. Em artigo datado de 30 de junho do ano 2000, significativamente intitulado: *Síndrome de Mário de Andrade* (o que eu chamaria de síndrome do resgate), ele se despede da sombra do mito do intelectual paulista, que continua assombrando a produção intelectual e acadêmica sobre as manifestações culturais populares:

²⁹ Essa viagem está documentada e comentada no livro: ANDRADE, Mário: **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

³⁰ SÁ, Xico. Síndrome de Mário de Andrade. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 43.

³¹ SÁ, Xico. Síndrome de Mário de Andrade. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 43.

Descanse em paz, “dotô” Mário, o mundo endoidou de vez: Luiz Gonzaga é puro *groove*, e as caixas das nossas bandas de pífabo estão mandando ver no gostoso *drum'n'bass*. Isso não é globalização, a classe operária é que é internacional.³²

O uso da expressão “dotô” para qualificar o escritor paulista denuncia o olhar etnográfico e folclórico como um olhar de cima, como um olhar produtor de hierarquias e separações, produtor de gavetas classificatórias para jogar as produções culturais advindas das diferentes camadas da sociedade. Um olhar piramidal que rebaixa aquilo pelo qual se diz interessar e diz valorizar, que faz de qualquer manifestação cultural dos pobres macumba para turista, daí o título da seção. Sua literatura é também um exercício de mudança de olhar, de produção de uma outra visibilidade para a região, um olhar atento para o mestiço, para o misturado, para a complexidade, para as diversas temporalidades que são vivenciadas e atualizadas nos rituais culturais e cotidianos das camadas populares. Um olhar que fuja de exotizar, de ver como resquícios ou bizarras as produções culturais nordestinas, que deixe de ver como pertencendo a tempos outros o que se passa no presente. Munido de uma mirada irônica, utilizando o humor e o sarcasmo ele promove a crítica aos sentidos estabelecidos e às imagens cristalizadas. Em texto publicado em 04 de outubro do ano 2000, utilizando o recurso recorrente nessa publicação ao uso de um pseudônimo, João A. Cunha (nome que já traz em si um sentido derrisório) ele publica um *Manifesto pela prática da dedada*,³³ prática tradicional, costume corriqueiro no passado dos meninos que estaria desaparecendo, contribuindo para o crescimento da boiolagem entre os adultos, prática, portanto, que merecia a imediata militância em torno de sua preservação. Ele convoca de forma provocativa o Movimento Armorial ou alguma ONG voltada para a “preservação de nossos valores” a encampar a bandeira de defesa e resgate da dedada, ironizando, assim, a atitude de apego a práticas do passado e o saudosismo que costuma grassar em setores da intelectualidade nordestina. E conclui:

Na aurora de um novo milênio, é mister recuperarmos a dedada, sob pena de privar nossos filhos e netos de uma das mais saudáveis manifestações da cultura de rua. É a dedada na infância ou a

³² SÁ, Xico. Síndrome de Mário de Andrade. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 43.

³³ SÁ, Xico. Síndrome de Mário de Andrade. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 47.

almôndega das boates GLS mais adiante. Dito isso, eu não vou dizer é mais nada.³⁴

Tendo a experiência urbana como formadora de sua subjetividade e de sua sensibilidade, a literatura de Xico Sá traz a importante contribuição de trazer a cidade, a vida urbana para compor a paisagem da região. Quase sempre alijadas das representações do Nordeste, a experiência das grandes metrópoles regionais, as vivências que essas proporcionam vão fazer parte de sua literatura. Tendo vivido em Recife e conhecendo muitas das principais cidades da região, Xico Sá traz para sua prosa e para seus poemas imagens do urbano para compor a realidade nordestina. Vivendo em trânsito entre São Paulo e o Nordeste, em muitos de seus textos ele articula e cruza vivências experimentadas ou conhecidas nas cidades paulistas e nordestinas. Embora não deixe de chamar atenção para as diferenças e singularidades que as separam, também mostra que estão muito mais próximas do que a estereotipia de um Nordeste rural, atrasado, comunitário, arcaico, subdesenvolvido faz acreditar. Ele identifica experiências que são vividas de modo idêntico tanto em Piratininga, como jocosamente gosta de nomear São Paulo, até para ressaltar seus costumes e traços provincianos, quanto nas cidades nordestinas, o que denota o cosmopolitismo de muitos de seus traços. Ele desfaz assim as hierarquias e valorizações que normalmente acompanham o imaginário em torno dos espaços regionais no país, ele dissolve ironicamente a pretensa superioridade de São Paulo enquanto experiência moderna, urbana, cosmopolita em relação às cidades nordestinas, da mesma forma que se refere ao contato que elas mantêm com as informações culturais que vêm do exterior. Num texto escrito em 07 de agosto de 2002, intitulado *Uma fábula sobre a velocidade da vida*,³⁵ exemplifica bem o que venho dizendo. Ele constrói uma cena, que se passa nas dunas da praia de Cumbuco, no Ceará, em que de um lado vemos uma francesinha escanchada em um jegue disposta a experimentar a cultura local, totalmente “entregue ao exotique”, no entanto, o jumento, desobediente aos ditames e à ética da Embratur, exhibe um lustrosa peia dura, meio metro de fumo ameaçador enquanto, de outro lado

³⁴ SÁ, Xico. Manifesto pela prática da dedada. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 47.

³⁵ SÁ, Xico. Manifesto pela prática da dedada. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 57.

vemos, ao mesmo tempo, os moradores locais passando a toda velocidade em seus bugues, num “zumzum dos seiscentos”. E ele conclui:

É mais fácil morrer na areia de Cumbuco ou nos arredores de Natal do que nas ruas de São Paulo, Cidade do México, Bancoc e outros desastres metropolitanos. Você bota a cara fora da água e lá vem um bugue voador. Estica a toalha na areia, e lá fica a marca do Firestone do bugue.³⁶

O fotógrafo Fred Jordão nasceu na cidade de Bonito, Pernambuco, no ano de 1964, residindo há bastante tempo em Recife. Em 2012 publica o livro *Sertão Verde: paisagens*, que no próprio título enuncia a novidade de sua mirada, o novo olhar sobre a paisagem sertaneja, fruto de uma nova visibilidade sobre a natureza regional. Como toda paisagem, aquelas fotografadas por Fred Jordão nos espaços nomeados como sertanejos de vários estados do Nordeste nascem do enquadramento de um dado olhar, nascem da escolha de uma dada focalização, de uma dada maneira de retratar. As cerca de 171 belíssimas fotografias que compõem o álbum foram feitas entre os anos de 2006 e 2011, com predominância daquelas feitas neste último ano, quando a ideia deve ter se tornado projeto, ao qual foram agregadas algumas fotografias anteriores. Significativamente o texto de apresentação do álbum intitulado *A festa da primeira chuva ou quando a seca verde tingiu minhas ilusões de óticas*³⁷ é assinado pelo jornalista e escritor Xico Sá, mostrando o intercâmbio de ideias e de concepções acerca do que seria o regional entre estes artistas e intelectuais de uma mesma geração, que têm o Recife como lugar de encontro e referência. O texto de Sá é datado de um dia de São José, dia do padroeiro das chuvas na região, e foi escrito na rua da Aurora, no centro daquela cidade. Importa destacar a própria ideia de que haveria no trabalho do fotógrafo Fred Jordão uma nova ótica, uma ótica tingida de verde, um convite a ver o verde no sertão, mesmo que ele seja o ilusório efeito de uma seca verde, especificidade dessa paisagem sertaneja, que pode ser verde, mas não trazer a verdura e a fartura para aqueles que nela vivem. Como se, lembrando a clássica canção do Rei do Baião, o verde dos olhos de alguém se estivesse espalhado sobre o sertão. E não deixa de ser este o gesto de Fred Jordão, quando racionalmente sai à procura de fotografar o sertão verde.

³⁶ SÁ, Xico. Uma fábula sobre a velocidade da vida. In: VAZ, Adriana & AZOUBEL, Roberto. **O Carapuceiro: crônicas de um website sempre moral e só per accidens político**. Recife: Editora Grupo Paés, 2014, p. 57.

³⁷ SÁ, Xico. A festa da primeira chuva ou quando a seca verde tingiu minhas ilusões de óticas. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 17-21.

Antes de vê-lo e de registrá-lo ele já o leva em sua retina, ele já o leva como projeto, como devir. O verde já se instaurou como possibilidade em sua visão, o que seria impensável para outros fotógrafos que vieram antes dele fotografar o sertão. Eles já traziam nos olhos o cinza, a seca, a paisagem clichê estereotipada que iriam procurar. Todo ato fotográfico é um ato de escolha, ele é, em grande medida, mitificador, pois recobre com uma certa aura o trecho do mundo que resolve registrar. O clica, o cristaliza, o paralisa num gesto de escolha estético e ético, pois valores e intenções políticas também vêm habitar esse gesto de escolha. Não existe um olhar neutro, ele é sempre informado e formador daquilo para o que olha, para aquilo sobre o qual joga sua luminosidade, seu feixe de luz, seu flash. Ao abrir o obturador e deixar a câmara escura ser invadida pela luz exterior, o fotografo dá a luz a uma imagem que ele em grande medida escolheu, mas que não deixa de ter caráter de acontecimento único, onde muitas vezes o acaso, o inesperado vem habitar. Entre o studium, o planejado, e o puctum, o acontecido, há uma distância que faz da foto uma singularidade irrepitível. Pode-se revelá-la em série, mas nunca realizá-la em série.³⁸

Podemos discernir no corpus fotográfico que compõe o álbum algumas temáticas nucleares que dialogam com dadas tradições de fotografar a caatinga, o sertão, mas também que com elas rompem. Além do fato já destacado, de que todas as fotografias captam uma caatinga verde, há outros temas que atravessam este discurso fotográfico. Algumas regularidades imagéticas e discursivas chamam a atenção: a presença do contraste entre céu, sol e vegetação. É quase ao rés do chão, é a partir do interior da vegetação que céus azuis ou céus completamente avermelhados pelo sol no amanhecer ou no entardecer são focalizados.³⁹ Alguns chegam a se assemelhar a pinturas abstratas, onde o forte colorido do pôr do sol quase se sobrepõe completamente ao que seria o figurativo da paisagem que vai esmaecendo.⁴⁰

³⁸ Para as noções de studium e puctum ver: BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Ver sobre o ato fotográfico: DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994; AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1997; VILÉM, Flusser. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

³⁹ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “nordeste do brasil 2012”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 5.

⁴⁰ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Arcoverde/Pernambuco/2008” e “Itaúna/Pernambuco/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 179-180.



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

O entramado da caatinga, das árvores que se superpõem com seus garranchos e espinhos é outra recorrência imagética, que remete a tradições de fazer ver este espaço.⁴¹ O mesmo se dá com a presença dos cactos: o mandacaru, o faxeiro, a coroa de frade, o cardeiro, únicas presenças verdes a se destacar em uma caatinga ressequida na tradição fotográfica da região, aparecem na obra de Jordão cercadas por um verde intenso e, muitas vezes, o que lhe interessa é a beleza das flores e dos frutos destas cactáceas.⁴²



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

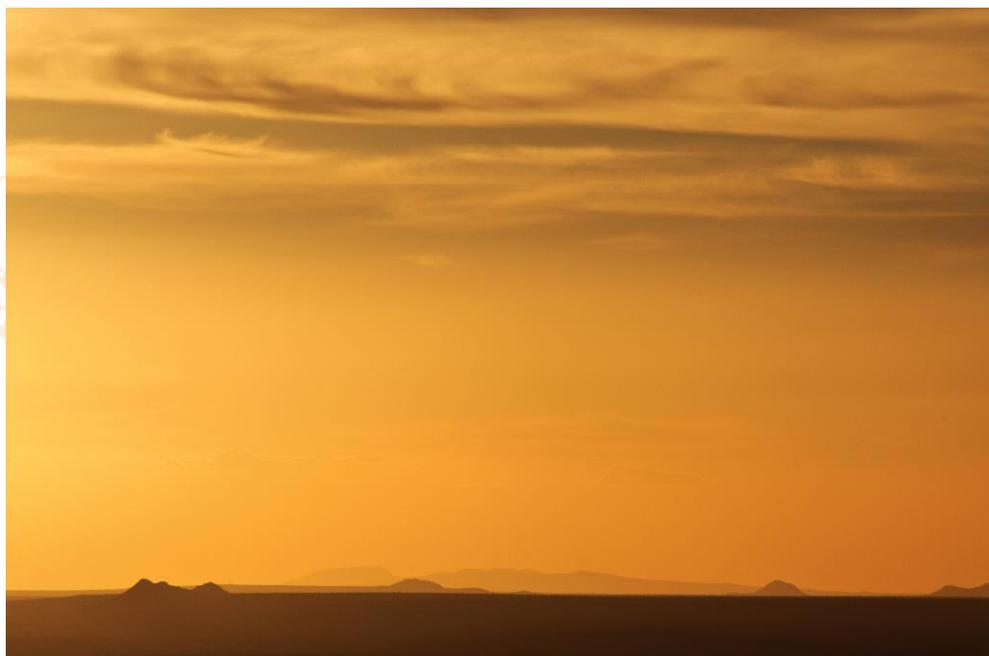
⁴¹ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Brejo da Madre de Deus/Pernambuco/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 6 e 7.

⁴² Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Fazenda Nova/ Pernambuco/2011”, “Cactaceae 2011”, “Rabo de Raposa/2011”, “Coroa de Frade, 2011”, “Mandacaru/2011”, “Xique-Xique/2008”, “Facheiro/2010”, “Mandacaru, 1998”, “Serra Talhada/Pernambuco, 2010”, “Flor de Macambira/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 8, 78-88, 91.

Céus com nuvens carregadas, ameaçando quase desabar sobre a terra, da quais saem a chuva que começa a cair em formato de cordas longas e cinzentas.⁴³ Fotografar a chuva caindo sobre a estrada a partir do interior do carro que o transporta, carro que estaca diante de um rebanho de vacas que caminha sobre o leito da estrada de rodagem instaura a referência a temporalidades diversas, em que o artefato mecânico, tecnológico, urbano vem se colocar ao lado de cenas que poderiam se referir a outros tempos.⁴⁴

(colocar aqui foto 3)

As fotografias que flagram as antenas parabólicas ao lado ou em cima de casas antigas de fazenda ou mesmo de casebres de taipa também deixam emergir estas temporalidades folheadas que constituem, hoje, a realidade sertaneja, em que arcaico e moderno convivem e fazem cena e presença em conjunto.⁴⁵



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

⁴³ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Castelo do Piauí/Piauí/2011”, “Carnaíba/Pernambuco/2010”, “Reserva Biológica de Serra Negra, Floresta/Pernambuco/2009”, “Caraúbas/Rio Grande do Norte/2011”, “Assunção do Piauí/Piauí/2011”, “Mimoso/Pernambuco/2010”, “Serra dos Bastiões, Jaguaribe/Ceará/2010”, “Mimoso/Pernambuco/2010”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 12,13, 36, 37, 39, 109, 117, 119-121.

⁴⁴ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Serra da Imburana/Piauí/2011”, “Retiro/Piauí/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 14-16.

⁴⁵ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Comunidade do Capim, Petrolina/Pernambuco/2005”, “Pedro II/Piauí/2011”, “Umarizal/Rio Grande do Norte/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 137, 141, 144.

É a mirada tropicalista e/ou antropofágica em ação. As várias formações rochosas, os serrotes, as serras, grandes paredões de pedra cinzenta ou azulada que se contrapõem ao verde dos vales em sua volta também são uma constante neste álbum.⁴⁶



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

Muitas delas em avançado estado de erosão por causa de anos de contato com o vento, o sol e a água, terras que se esboroam e que dão origem a belas formações, a figuras que lembram o humano ou o animal.⁴⁷ Serras cobertas por nuvens ou neblina, onde o céu parece beijar a rocha.⁴⁸ As chapadas e chapadões onde o verde da caatinga se perde no horizonte longínquo, formado por elevações do relevo ou pelo mergulho num céu que escurece.⁴⁹ As flores presentes na caatinga, que conferem a ela um particular colorido, que é realçado por distintas luminosidades do sol, configurando

⁴⁶ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Serrote do Meio/Paraíba/2011”, “Vale do Tará/Pernambuco/2010”, “Pedra do Cachorro, São Caitano/Pernambuco/2010”, “Serra do Brejo da Cruz/Paraíba/2010”, “Serra dos Bastiões/Ceará/2010”, “Afogados da Ingazeira/Pernambuco/2011”, “Serra de Mikaella, Curupati/Ceará/2010”, “Junco do Seridó/Paraíba/2011”, “Serra Branca/Pernambuco/2008. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 23, 32-33, 34, 41, 42, 76, 110, 114, 115.

⁴⁷ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Vale do Catimbau/Pernambuco/2010”, “Castelo do Piauí/Piauí/ 2011”, “Oeiras/Piauí/2010; . In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 123, 125, 128, 124, 127.

⁴⁸ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Retiro/Piauí/2011”, “Comunidade Mãe D’Água/Piauí/2001”, “Várzea de Souza/Paraíba/2011”, “Assunção do Piauí/Piauí/2011”, “Chapada do Araripe/Pernambuco/2006”, . In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 23, 24, 26, 28, 30.

⁴⁹ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Buriti dos Montes/Piauí/2011”, “Pedro II/Piauí/2011”, . In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 25, 29, 33.

diversas tonalidades para o verde do sertão.⁵⁰ A presença das estradas asfaltadas que cortam a caatinga e são atravessadas por carros e caminhões são colocadas ao lado do tradicional, lento e pacífico jégué que pasta despreocupado no pátio de uma casa ou se posta indiferente diante do veículo que transporta o fotógrafo.⁵¹



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

É o mesmo contraste entre velocidade, símbolo da modernidade e lentidão explorada pelo conto de Xico Sá. A presença da água, não apenas através do registro da chuva, mas dos grandes açudes que fazem parte da paisagem sertaneja nordestina, desde os anos trinta do século passado, e que pouco fazem presença na construção dessa paisagem, dos rios como o São Francisco, tal como tratado pelo filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, com ênfase em seus paredões de rochas, nas suas águas azuladas, nas embarcações que o atravessam e que trazem as cores diversificadas de suas velas.⁵²

⁵⁰ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Xique-Xique/2008”, “Flor do Umbuzeiro/2008”, “Cariús/Ceará/2011”, “Floriano/Piauí/2010”, “Cova da Onça, São Caitano/Pernambuco/2011”, “Rajada/Pernambuco/2002”, “Pau d’Arco/Águas Belas/Pernambuco/2008”, “Bodocó/Pernambuco/2008”, “Mimoso/Pernambuco/2010”, “Serra Talhada/Pernambuco/2010”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 84, 90, 92, 93, 95, 99, 101, 103, 107.

⁵¹ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Comunidade Mãe D’Água/Piauí/2011”, “Pedro II/Piauí/2011”, “Serra dos Bastiões/Ceará/2010”, “Souza/Paraíba/2010”, “Pesqueira/Pernambuco/2010”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 24, 37, 39, 64, 113, 132.

⁵² Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Açude Castanhão/Ceará/2010”, “Açude Gargalheira, Acari/Rio Grande do Norte/1996”, “Rio São Francisco, Pão de Açúcar/Alagoas/1995”, “Campo Grande/Rio Grande do Norte/2011”, “Rio São Francisco/Paulo Afonso/Bahia/1998”, “Lago de Sobradinho/Bahia/1998”, “Rio São Francisco/Piranhas/Alagoas/1995”, “Açude de Orós/Ceará/2010”,

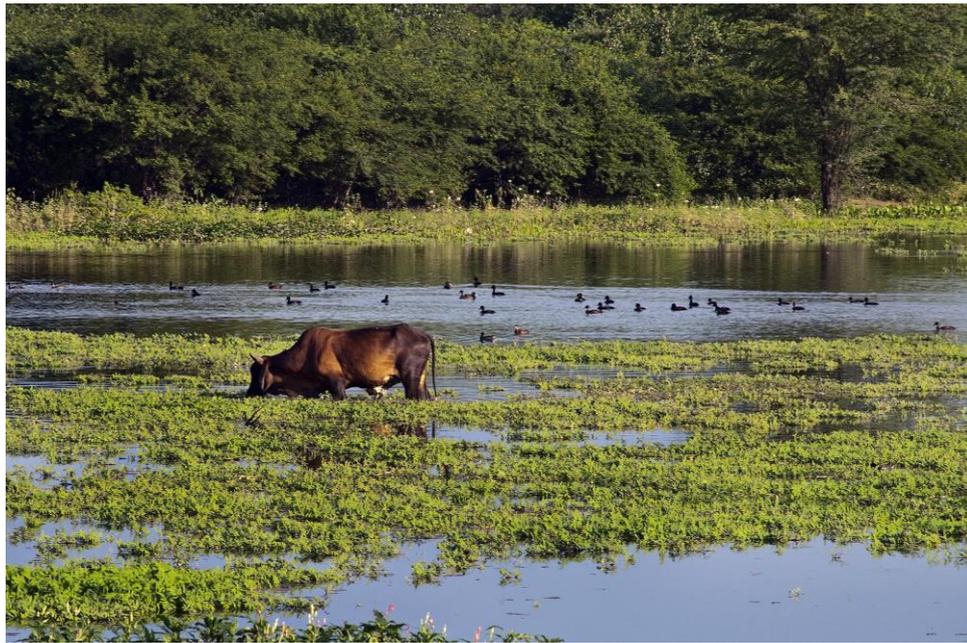


Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

A fauna da caatinga, notadamente aquela que se deixa ver em períodos de chuva, como as aves migratórias, as garças, as marrecas, as corujas, as emas, ou mesmo as aves que se tornaram símbolos regionais como o gavião e o carcará e animais como o tatu-peba.⁵³

“Petrolândia/Pernambuco/1998”, “Açude Poço da Cruz, Ibimirim/Pernambuco/2008”, “Rio São Francisco, Juazeiro/Bahia/2012”, “Rio São Francisco, Petrolina/Pernambuco/2012”, “Salgueiro/Pernambuco/2007”, “Jericó/Paraíba/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 43-55.

⁵³ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Marrecas/Reserva Biológica de Serra Negra, Floresta/Pernambuco/2009”, “Jardim de Piranhas/Rio Grande do Norte/2011”, “Coruja-Buraqueira/2011”, “Gavião Casaca de Couro/2008”, “Gavião Asa Castanha/2006”, “Tatu Peba/2006”, “Salgueiro/Pernambuco/2008”, “Caraúbas/Rio Grande do Norte/2011”, “Comunidade do Capim, Petrolina/Pernambuco, 2008”,. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 56-62, 64-67, 106.



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

O gado pastando ou nos currais, o jumento, o bode, agora tangidos por vaqueiros que montam motocicletas, nesse novo sertão onde práticas ancestrais convivem com o artefato mais moderno, com o artefato tecnológico e urbano.⁵⁴



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

⁵⁴ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Castelo do Piauí/Piauí/2011”, “Assunção do Piauí/Piauí/2011”, “Senador Pompeu/Ceará/2011 “Petrolina/Pernambuco/2006”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 68-69, 98, 104 .

Estes contrastes são explorados em uma série de fotografias onde as motocicletas aparecem lado a lado a carne de sol em preparação, aos arreios tradicionais de um vaqueiro, a carroça de burros.⁵⁵ E, por fim, o casario do meio rural e das cidades sertanejas, com suas cores vivas, com suas portas de duas águas, com seu uso popular de referências *art-decô*, com o uso do combogó, dos caritós, que se misturam com as cores dos cartazes comerciais, dos anúncios e letreiros.⁵⁶ Casas com objetos modernos que contrastam com os tradicionais bancos de madeira, tamboretas, redes de dormir, chapéus de palha, ao lado da máquina de costura, dos objetos de plástico, do tênis moderno, as louças de alumínio ao lado das louças de barro.⁵⁷



Fonte: Acervo pessoal de Fred Jordão.

⁵⁵ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Campo Maior/Piauí/2011”, “Petrolina/Pernambuco/2009”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 70-71.

⁵⁶ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Antônio Martins/Rio Grande do Norte/2011”, “Piranhas/Alagoas/1995”, “Cariús/Ceará/2011”, “Jardim de Piranhas/Rio Grande do Norte/2011”, “Senador Pompeu/Ceará/2011”, “PedroII/Piauí/2011”, “Albuquerque Né/Pernambuco/2009”, “São José do Egito/Pernambuco/2007”, “Peladas/Pernambuco/2011”, “Gravatá de Ibiapina/Pernambuco/2003”, “Vila de Catimbau/Pernambuco/2012”, “Senador Pompeu/Ceará/2011”, “Campo Grande/Rio Grande do Norte/2011”, “Petrolina/Pernambuco, 2012”, “Gravatá de Ibiapina/Pernambuco, 2003”, “Floriano/Piauí/2010”, “Pão de Açúcar/Alagoas/2005”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p.133, 134, 135, 137-142, 144-156.

⁵⁷ Ver, por exemplo, as fotografias intituladas “Paraú/Rio Grande do Norte/2011”, “São José da Lagoa Tapada/Paraíba/2011”, “Castelo do Piauí/Piauí/2011”, “Comunidade Mãe D’Água/Piauí/2011”, “Olho D’Água/Piauí/2011”, “Riacho Doce/Pernambuco/2011”. In: JORDÃO, Fred. **Sertão Verde: paisagens**. Recife, s/e, 2012, p. 157-162, 169-174.

Estes artistas propõem, assim, novas formas de ver e construir a paisagem regional do Nordeste, complexifica e fragmenta sua imagem estereotipada, introduzem a diferença lá onde havia identidade. Ao imperativo de se dar a ver o Nordeste, de se dar a ver o sertão, de se dar a ver a paisagem sertaneja, de se dar a ver a realidade regional, esses artistas respondem com outras imagens, com outras visualidades, com outras visibilidades. A obra desses artistas responde ao imperativo: vê-de o sertão, construindo um verde sertão, como se o verde dos olhos da personagem gonzagueana tivesse finalmente se espalhado por toda a prantação artística da e sobre a região.

RECEBIDO EM: 27/08/2015

PARECER DADO EM: 17/12/2015



www.revistafenix.pro.br