

Caroline Sant'Anna

Universidade Federal da
Bahia – UFBA
E-mail:
carolvieira74@gmail.com

Daniel Macêdo

Universidade Federal de
Ouro Preto – UFOP
E-mail:
daniel.3macedo@gmail.com

Poliana Sales

Universidade Federal de
Minas Gerais – UFMG
E-mail:
polianasales@gmail.com

Financiamento:

Este trabalho é fruto de parcerias interinstitucionais entre grupos de pesquisa vinculados à UFBA, UFOP e UFMG no âmbito da Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Mirando montagens nas encarnações da Secca de 1877/78 em fotografias de corpos flagelados

Looking at montages in the incarnations of Secca of 1877/78 in photographs of flagellated bodies

Mirando montajes en las encarnaciones de Secca de 1877/78 en fotografías de cuerpos flagelados

Macêdo, D., Sales, P., & Vieira Sant'Anna, C. Mirando montagens nas encarnações da Secca de 1877/78 em fotografias de corpos flagelados. Revista Eco-Pós, 27(2), 442-461. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v27i2.28184>

Dossiê O livro hoje: leitura e diversidade - <https://revistaecopos.eco.ufri.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 27, n. 2, 2024

DOI: 10.29146/eco-ps.v27i2.28184

RESUMO

O conjunto fotográfico em carte-de-visite intitulado *Secca de 1877/78*, realizado em colaboração entre José do Patrocínio e Joaquim Antônio Corrêa, mobiliza corpos de retirantes em Fortaleza para compor imaginários sobre os flagelos da fome e da miséria que assolavam a região em período de estiagem. Em conjunto com relatos jornalísticos, as imagens de corpos flagelados constituíram-se como testemunhos visuais da barbárie frente aos moradores da Guanabara que se recusavam a acreditar nas narrativas partilhadas por jornais e por parlamentares demandando políticas de assistência. Associadas a frases que propõem sentidos às imagens, retomamos estas proposições tomando-as como 'montagens' pelas quais nos propomos a discutir sobre as relações com o corpo no ato fotográfico a partir das inscrições emergentes naquele contexto e nas composições de arquivo em que as acessamos.

PALAVRAS-CHAVE: *Seca de 1877; Fotografia; Flagelados; Corpo.*

ABSTRACT

The photographic series on carte-de-visite titled *Secca de 1877/78*, created in collaboration between José do Patrocínio and Joaquim Antônio Corrêa, mobilizes groups of migrants in Fortaleza to compose imaginaries about the scourges of hunger and poverty plaguing the region during the drought period. Alongside journalistic reports, the images of afflicted bodies constituted visual testimonies of barbarism to the inhabitants of Guanabara who refused to believe in the narratives shared by newspapers and lawmakers demanding assistance policies. Associated with phrases proposing meanings to the images, we revisit these propositions, considering them as 'assemblages' through which we aim to discuss the relationships with the body in the act of photography, based on the emerging inscriptions in that context and in the archive compositions in which we access them.

KEYWORDS: *Drought of 1877; photography; afflicted; body.*

RESUMEN

El conjunto fotográfico en carte-de-visite titulado *Secca de 1877/78*, realizado en colaboración entre José do Patrocínio y Joaquim Antônio Corrêa, moviliza cuerpos de migrantes en Fortaleza para componer imaginarios sobre los flagelos del hambre y la miseria que assolaban la región durante el período de sequía. Junto con informes periodísticos, las imágenes de cuerpos afligidos se convirtieron en testimonios visuales de la barbarie frente a los habitantes de Guanabara que se negaban a creer en las narrativas compartidas por periódicos y legisladores que exigían políticas de asistencia. Asociadas con frases que proponen significados a las imágenes, retomamos estas proposiciones considerándolas como 'montajes' mediante los cuales nos proponemos discutir sobre las relaciones con el cuerpo en el acto fotográfico a partir de las inscripciones emergentes en ese contexto y en las composiciones de archivo en las que accedemos a ellas.

PALABRAS CLAVE: *Sequía de 1877; fotografía; afligidos; cuerpo.*

Submetido em 13 de novembro de 2023.

Aceito em 26 de março de 2024.

1 Notas sobre os corpos e a Seca de 1877/1978 no Ceará

Largos períodos de estiagem eram comuns no século XVIII e no início do século XIX no Ceará, e conferiam uma experiência rural em que os penantes eram acobertados pelos fazendeiros a quem prestavam serviços numa relação que é discutida pelo historiador Frederico Neves (2000, p. 77-79) em termos de paternalismo. Com o avanço das obras de infraestrutura na capital da província e da criação e ampliação das linhas férreas, a promessa de emprego e os imaginários sobre progressos urbanos mobilizaram deslocamentos de pessoas de ambientes rurais rumo ao litoral a fim de superarem a fome e as mazelas da seca que emergia em 1877. Naquele ano, a população de Fortaleza – que era de 30.372 habitantes – alcançou a marca de 100 mil pessoas com a chegada de retirantes que vinham de todos os cantos desta e de outras províncias, como observa Tanísio Vieira (2002, p. 32), ao estudar as transformações urbanas naquele período.

Com a chegada de camponeses em Fortaleza nos idos de 1877, retirantes deslocavam a seca do *mundo dos fazendeiros* para as vias urbanas e, assim, tanto faziam emergir a seca como uma experiência visual para os habitantes da capital que por ela não eram antes abalados; quanto tornavam-se elementos tidos como “estranhos” na cidade (Neves, 2005, p. 117). Testemunhando a seca com as marcas no corpo e com as performances nas ruas que constituíam signos atribuídos à pobreza e à miséria, a presença dos retirantes representava temores entre os habitantes que se ressentiam das práticas atribuídas aos espaços rurais e tidas como incivilizadas e da insubordinação aos bens privados.

Os corpos dos retirantes performando atos de mendicância e constituindo-se parte do espaço urbano, deslocava Fortaleza dos rumos de “uma cidade civilizada e cristã” para uma “terra de bárbaros”, como disse Rodolpho Teóphilo (1901, p. 80), farmacêutico que atuava nas políticas sanitárias de popularização da vacinação contra varíola nos pontos de aglomeração de famílias que aportavam na cidade. A presença dos retirantes, tidos como *ocioso, pestilento’ e imorais*, contrastava com os preceitos morais de uma elite católica e com as coordenadas urbanísticas e paisagísticas projetadas por Adolfo Herbster, para aformoseamento de uma cidade que queria ser parte do além-mar, que buscava tornar-se um pedaço da Europa no norte do Império.

Fortaleza queria ser uma “Paris Tropical”, aponta Berenice Neves (1993), ao discutir as influências da capital francesa nas regulações visuais que Herbster propunha à cidade desde 1871. O projeto previa alargamento das ruas em boulevares, pavimentações das vias principais que também seriam adornadas com canteiros centrais que, aliadas aos arranjos neoclássicos dos prédios e das praças, fariam dali um lugar civilizado que admitia retirantes apenas como trabalhadores, não como cidadãos.

Com a quantidade excessiva de trabalhadores sem atribuições e com o expressivo aporte financeiro do Império para lidar com a seca e com a fome, obras de infraestrutura paralisadas foram retomadas e projetos idealizados começaram a sair do papel. Tanísio Vieira argumenta que, apesar dos fluxos migratórios terem surpreendido os habitantes de Fortaleza, “tornou-se o principal meio de consolidação dos projetos de transformações urbanas, pois a província viria a ter a maior quantidade de financiamento imperial jamais sonhada pelas elites locais e tudo sob o pretexto de combater a seca” (Vieira, 2002, p. 40).

O trabalho, tido como uma experiência civilizatória para camponeses, era uma possibilidade sob pagamentos irregulares (Neves, 2013); enquanto, aqueles que já não possuíam condições físicas ao trabalho, eram alojados nas bordas da cidade sob sistema que convencionou-se chamar por abarracamentos (Neves, 1995; Teophilo, 1901), que conferia higienização social ao relegar os corpos tidos como indignos ao trânsito no centro urbano para a graça de toda sorte às vistas de ninguém.

Os conflitos marcados pela alta presença de retirantes em Fortaleza mobilizaram discussões na capital do Império, em proposições narrativas diversas que oscilavam entre as atestações das tensões promovidas por famintos e as negações da existência de penantes. A redação do *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, acompanhava de perto as discussões parlamentares sobre os recursos empenhados para lidar com a seca no Ceará e, com frequência, citava o assunto em suas publicações ao longo de 1877. Dentre os jornalistas que ali atuavam, estava José do Patrocínio, na condição de redator na coluna *Semana Parlamentar*, assinando sob o pseudônimo Prudhome.

Esta alocação permitia a José do Patrocínio contatos com o que ocorria no Ceará e, dados os recortes e as limitações editoriais na *Gazeta*, escreve para a recém-lançada *Revista O Besouro* (1878) o artigo *Sermão de Lágrimas* em que o jornalista toma posição sobre as

“lágrimas componentes e desesperada penúria de uma parte da população brasileira”. Apresentado como um neologismo, ao termo retirante é associado à “virgindade sofrendo em seu pudor na semi-nudez andrajosa da miséria”, à impossibilidade de aleitamento das mães que, em vão, buscam “sucretar de seu amor uma gotta de leite, para com ela iludir a secura vesana e a consunção da fome que lhes assassina impiedosamente os filhos”; à “profanação dos mais castos sentimentos conjugaes” e a outras performances pelas quais “symboliza uma iniquidade” e pelas quais Patrocínio entende que os socorros não devem apenas inibir a mortandade, mas deve “preservar a moral social”.

Os imaginários propostos na publicação d’*O Besouro* (1878) e nos recorrentes apontamentos da *Gazeta de Notícias* (1878), tidos como incríveis para muitos leitores, despertam particular interesse para este último periódico que custeava a ida de José do Patrocínio à cidade, a fim de produzir *notícias exactas* sobre o que acontecia na província. A expedição entre maio e agosto de 1878 resultou na coleção ‘*Viagem ao Norte*’, publicada na coluna *Folhetim* que ocupava a primeira página da *Gazeta* entre junho e setembro daquele ano. Conforme apresentando na Figura 1.

Figura 1 – Anúncio da *Gazeta de Notícias* sobre cobertura da seca no Ceará



Fonte: *Gazeta de Notícias* (1878) / Biblioteca Nacional.

Naquele período, o território dividia-se entre *Norte* e *Sul* tomando a cidade da Guanabara como referência. A primeira compreendia o espaço entre as províncias do Amazonas ao Espírito Santo, enquanto a segunda envolvia do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul. Para Mello (1984), além dos marcadores cartográficos, os territórios provinciais do Norte eram tidos como “longínquos” e, por isso, enfrentavam dificuldades comuns para implementação dos projetos de modernização. A distância dos centros de poderes, por sua vez, repercutia tanto no parlamento em articulações por maiores aportes de recursos para região; quanto na vida cotidiana da capital em que a pluralidade de dinâmicas sociais daquelas províncias recaía sob a alcunha homogênea em torno de espaços inexplorados e por descobrir. É neste contexto que a *Viagem ao Norte*, promovida pela Gazeta, orientava-se sob lógica exploratória a fim de narrar aos habitantes da cidade neutra os espaços desconhecidos para a maioria e as lógicas de sociabilidade que conferiam diferenças com os hábitos da corte.

Sob a alcunha jornalística, Patrocínio buscava acompanhar a aplicação dos recursos imperiais no combate à seca a partir da linha editorial do periódico, enquanto conferia os horrores que se anunciavam nas capitais e os partilhava em narrativas enviadas para *O Besouro*, que assumiam a verve política por ele defendida. Ao desembarcar no Ceará e sentir que a província “vai caminhando para um completo aniquilamento” (Gazeta, 1878), a construção de imaginários com palavras já não era suficiente para descrever o que visualizava ao caminhar pela cidade. Nisto, Patrocínio buscou munir-se de imagens para constituir contornos visuais ao que Fortaleza lhe apresentava. Ele recorre ao fotógrafo Joaquim Antônio Corrêa, que comercializava serviços como retratista em anúncios de jornais locais, como *O Cearense* (1877), para registrar essas imagens.

Para além de dispor de um ateliê no centro de Fortaleza, Joaquim Antônio Corrêa divulgava seu trabalho – recém iniciado em 1877 – em formatos que centralizavam em composições com o corpo. Antes do contato com Patrocínio, Correa realizava inscrições visuais sobre a seca ao “buscar nas ruas e nas praças da cidade as criaturas flageladas para fotografá-las em seu estúdio”, como destaca Ary Leite (2019, p. 163), ao propor um perfil do fotógrafo. Assim, os interesses comuns entre Corrêa e Patrocínio confluíram na elaboração de uma coleção com 14 *carte-de-visite* afixados sob papéis de tamanho 9,5 x 6,0cm com montagens textuais, imagens e palavras articuladas, mostrando corpos em fundos neutros como

testemunhos visuais do *aniquilamento*”, ora apresentado nas narrações de Patrocínio (Gazeta, 1878). Dentre os quais, destacamos quatro composições contidas na Figura 2.

Figura 2 – Carte-de-visite *Secca de 1877/78*



Fonte: Brasiliana Fotográfica/Biblioteca Nacional.

Aqui, não são os espaços urbanos abarrotados de pessoas ou a paisagem árida do território que narram os flagelos da seca. Corpos em dismorfias causadas pela fome e por enfermidades, selecionados nas ruas como encarnações da seca, delimitavam um sujeito *outro* que se distanciava daqueles que ocupam a urbe da capital imperial; e, em performances possíveis diante da câmera, textualizavam com o corpo e faziam das fotografias uma construção partilhada sob diferentes exercícios de poderes. As imagens, combinadas com legendas, inclinam-se como montagens que orientam modos de constituir miragens instáveis sobre a seca a partir dos corpos e das linhas que a eles atribuem sentidos.

A narrativa visual, impossibilitada de circular na *Gazeta de Notícias*, é enviada para o imperador D. Pedro II a fim de notificá-lo da situação acometida aos retirantes, e disponibilizada para compor publicação d'*O Besouro*. O conjunto intitulado “Secca de 1877/78” é tido por Kossoy (2002), por Leite (2019) e por Joaquim Andrade, em conjunto com Rosângela Logatto (1994, p. 79), como a primeira produção fotojornalística no país e, para estes últimos, tornam-se “anticartão de visita, veemente panfleto que denuncia uma realidade que muitos membros da corte se negavam a enxergar”.

Não somos da corte portuguesa e tampouco vivemos os idos do século XIX. Os contatos com essas produções viabilizaram-se a partir do acervo da Biblioteca Nacional e da Brasileira Fotográfica do Arquivo Nacional, que nos permitem praticar encontros embalando as contradições que nos são possíveis em meio às instabilidades do presente que praticamos ao realizarmos esta pesquisa. Com os cartões, nos volvemos a *mirar montagens* como prática investigativa de textualizações com fotografias que, proposta por Macêdo (2023) a partir de leituras em Didi-Huberman (2017), constituem em um gesto teórico-metodológico que busca problematizar os manejos simbólicos e temporais que entramam os atos de escrita de um texto visual conferindo as parcialidades, as perenidades e as incompletudes cadentes em tomadas de posição.

Para deslocar a obra ao *mirar montagens* que as constituem, consideramos os encontros com os textos verbo-visuais que nos são possíveis em 2023, a partir dos dispostos em arquivos públicos como experimento metodológico para investigar processos de escrita em visualidades. Nessas condições, valorizamos na obra o que há de testemunhal sobre os contextos e as tomadas de posições que tensionam modos de compor narrativamente uma experiência; considerando, para isto, as condicionantes sociotécnicas que envolvem a escrita com fotografia naquele período e as operações de sentidos propostas por Patrocínio e Correa, ao tomarem determinados corpos como testemunhas de um espaço/tempo em meio a transformações urbanas.

2 Mirando montagens de experiências encarnadas em fotografias

Os *carte-de-visite* foram composições visuais comuns no século XIX e serviam como *souvenir* oferecidos por ateliês fotográficos a partir do registro visual de um corpo. Trata-se de uma construção estética que se associa ao gênero retrato e, como característico desta composição visual, vincula-se à afirmação da identidade. Esses dispositivos estiveram associados às transformações urbanas, de modo que a invenção do cartão de visita por André Disderi, em 1850, ampliou as possibilidades de representação dos sujeitos urbanos. Ou seja, deixava de ser acessível somente aos burgueses, ávidos em se posicionar socialmente, para atingir também outros perfis, como nos faz ver Annateresa Fabris (2004).

Naquele período, essa forma de construção da imagem se forjou como uma invenção de uma persona sociocultural, criando uma distinção entre o sujeito propriamente dito e a sua imagem. A própria disposição dos estúdios, o recurso da pose, e as vestes implicavam uma performance para a câmera. Os ateliês naquele período eram compostos, conforme nos assinala Gisele Freund (1979), tal como um depósito de acessórios cênicos, onde eram forjados “um ritual de teatralização de uma identidade social”. Para isso, os estúdios ofereciam uma variedade de indumentárias, entre elas cartolas, bengalas e roupas distintas. A partir desta percepção, podemos dizer, dialogando com Patrícia Lavelle, que a fotografia oitocentista apresenta um duplo papel:

ao mesmo tempo em que aponta para a interioridade e a singularidade de cada um, também se esforça para normatizar as condutas e tipificar os indivíduos. Assim, a fotografia reflete essa dupla necessidade: de autorrepresentação do “eu” – através, principalmente, do retrato de ateliê -, mas também de identificação dos sujeitos [...] (Lavelle, 2003, p.31).

O retrato oitocentista foi concebido, de modo geral, nos estúdios fotográficos, onde o modelo era “colocado geralmente de pé contra um fundo neutro, sob uma claraboia alta, numa atitude de alerta, congenial àquela vontade de criar um instantâneo psicológico [...]” (Fabris, 2004, p.24). Em sua análise detalhada sobre o gênero retrato e suas semelhanças e diferenças com o similar pictórico, Fabris ressalta o quanto as imagens tinham como *práxis* o foco no indivíduo e naquilo que o rodeava – sua vida cotidiana.

Mas o que dizer ou pensar dos retratos dos retirantes? As imagens feitas por Joaquim Corrêa, publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, não seguiram os mesmos parâmetros dos retratos burgueses, posto que eram registros jornalísticos. Havia nessas imagens, supomos, um desejo de denúncia, de chamar à atenção para as condições precárias vividas pelos nordestinos. Os textos que acompanhavam as imagens corroboram para a situação de penúria. Portanto, o retrato, sobretudo, a partir da criação dos cartões de visita, vai assumir a função de representação e autorrepresentação não só das camadas abastadas da sociedade, mas também do proletariado, a exemplo dos retirantes da seca no Ceará. Em outras palavras, a performance, e sua ênfase na gestualidade, vai assumir um protagonismo como um modo de olhar. É a partir

do ato performativo discutido por Butler (2018), como um processo de afirmação em que o sujeito mostra-se e direciona-se aos outros que o leem, que podemos pensar as dinâmicas do estúdio como um ato que se volta a propor, em uma montagem performativa, imagens que regularizam a imaginação dos sujeitos e dos espaços naquele contexto de estiagem e de alta migração para centros urbanos.

O exercício da fotografia em retratos, nesse período, faz dos estúdios um espaço de escrita visual em que, com os corpos, construímos imagens que afirmam - e que negam - identidades e exercícios de poderes a determinadas pessoas. É nesta chave que Fabris se propõe a pensar as práticas de Disderi no estúdio:

À diferença do interesse pelo rosto do modelo, que era o traço característico dos fotógrafos que o havia antecedido, Disderi prefere representar seus clientes de corpo inteiro para poder enfatizar a teatralização da pose. Cria, para tanto, um sistema preciso, no qual um papel fundamental é desempenhado pelo espaço abstrato do ateliê. Nele tem lugar a formalização da imagem, feita tanto de elementos técnicos quanto de truques retóricos. A distância focal entre o fotógrafo e o modelo torna-se maior para permitir a representação do corpo; a luz é direcionada de maneira a proporcionar nitidez em todo o campo visual e a conservar os detalhes em preto, os contrastes de claro e escuro são distribuídos de modo equilibrado para que o conjunto resulte unitário e imediatamente inteligível (Fabris, 2004, p. 31).

A montagem com corpos realizada por Disderi ao interagir com pessoas construindo afirmações, ainda que se aproxime performaticamente das praticadas por Corrêa e Patrocínio ao posicionarem cenas em que o corpo inteiro se dá a ver em conjunto com a ação diante das câmeras como objeto de atenção, é a qualidade dos signos na montagem que os diferencia. Enquanto o primeiro montava os corpos como figuras ornadas de determinados poderes sociais e econômicos a partir das roupas e das poses associadas ao imaginário de riqueza possível na Paris oitocentista, o segundo, marca-se pela escassa presença de vestimentas e pelas posturas de retidão e/ou de encolhimento em que o corpo se associa aos signos de penúria e miséria.

Cabe, nesse sentido, questionar as afirmações identitárias que são propostas visualmente. Afinal, ao elencarmos o ateliê como um espaço cênico em que a fotografia demarca inscrições sobre os outros que nela habitam, são as montagens como processo de textualização visual e de inscrição social que se tornam visíveis e sensíveis. Logo, torna-se

pertinente notar que estamos nos relacionando com fotografias em que as feições particulares de um determinado perfil não estão disponíveis, ao passo em que, com os corpos de flagelados, se montam figurações amplas e genéricas que situam os retratos como demarcações de *tipos humanos*.

Ao considerarmos que a fotografia é um ato social e, conseqüentemente, um ato de sociabilidade, a performatividade para engendrar *tipos humanos* deixam ver as “normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, de ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social [...]”, como destaca Fabris (2014, p. 38), ao pensar as práticas de Disderi; bem como cabe ao pensar as lógicas vivenciadas no Estúdio de Corrêa em Fortaleza. Os retirantes da seca, ao posarem para a câmera, colocam em evidência as tensões emergentes no modo de se relacionar com o espaço - seja ele o ateliê, seja ele as páginas em que estas imagens circularão.

É neste sentido que podemos tomar as montagens da coleção fotográfica da *Secca de 1877/1878* como um esforço de demarcação identitária, atribuindo aos corpos os contornos visuais para imaginarmos a seca e o Norte. Essa coleção se vale de poses nos estúdios que tentavam emular uma identidade em construção, uma afirmação de uma certa posição, de uma dada casta social tomando os gestos e as insígnias corporais como marcas identitárias dos flagelados pela seca. Nesse caso, a fotografia de tipos humanos esteve associada à construção de distinções nos corpos e nas performances que os diferenciavam dos sujeitos reconhecíveis aos espaços urbanos - aos olhos dos moradores da Guanabara - montando-os como figuras monstruosas.

A ênfase em gestualidades e nas corporeidades atribuem às imagens uma dimensão de autenticidade em contraposição à artificialidade dos retratos feitos por outros perfis nos estúdios. Os corpos narrados e as montagens produzidas pelo jornalista produziam fissuras entre a dimensão documental nas encarnações e a encenação praticada no estúdio por onde agências de diferentes níveis de poderes se negociavam e se exerciam na textualização.

Para pensarmos a centralidade do corpo neste caso, dialogamos com Michel de Certeau (1998, p. 301), que compreende o corpo como um “texto social” e pelo qual uma significação atribuída constitui em pista para colocarmos em questão as relações que permeiam diferentes sentidos emergentes quando nos propomos a ler os textos. Para isso, é justo considerarmos os

corpos como um terreno móvel em razão dos sentidos que com ele transitam e, nisto, admitirmos que as elaborações narrativas possíveis com corpos corroboram apontamentos da “ficção do corpo escrevível” (Certeau, 1998, p. 300), com os quais descobrimos menos sobre o corpo em tela para, por outras miradas, elencarmos as tensões – que nos envolvem – ao confrontarmos o corpo como um texto.

Ao evidenciarmos as textualizações com corpos na obra, o corpo dos flagelados, outrora disposto nas ruas cearenses do século XIX, firma-se como um texto que testemunha, para além das histórias individuais, experiências sociais da seca. Ao serem deslocados das ruas ao estúdio, ao participarem das fotografias sob exercícios desiguais de poderes ou ao integrarem articulações verbovisuais nos cartões de visita, é o corpo que firma-se como um texto sob lógica de textualização que não se encerra em quem o encarna, como discute Bruno Leal (2006), ao tomar os corpos como textos a partir de experiências cotidianas.

O corpo dos flagelados, ao figurar-se com as câmeras, adorna as imagens em paratextos pelos quais os enredamentos do ato fotográfico situam os corpos retratados como dados presentes e circulantes em Fortaleza. O monstruoso encarnado nas montagens é, pois, uma proposição visual da experiência narrada por Patrocínio e Corrêa. Assim, performar com a câmera e o uso de recursos estéticos exteriores ao próprio sujeito compõem simulacros. Sabemos que isso não é um axioma, posto que qualquer imagem guarda consigo dimensões históricas e ficcionais como já apontara Didi-Huberman (2017).

A impossibilidade de compreensão da realidade em contornos verbo-visuais, para além de posicioná-la como uma proposição ficcional, torna sensíveis as operações simbólicas que as fundamentam como “tomadas de posição”, nos termos de Didi-Huberman (2017), para quem a agência é decisiva na proposição de imagens. Sejam nos atos fotográficos ou nos legendamentos dos cartões de visita, as imagens aqui discutidas revelam-se como montagens que atestam os esforços para propor imaginários sobre a seca.

As imagens produzidas por José do Patrocínio e Corrêa para o Gazeta de Notícias e para O Besouro carregavam o status de verdade e foram montadas com este fim. Mirar as imagens realizadas para circulação jornalística como montagem é, aqui, um deslocamento que admite e valoriza a escrita visual como tomada de posição, portanto, como criação. A existência dos textos que ilustravam os cartões de visita fornecia pistas destas operações enunciativas,

bem como o uso dos estúdios fotográficos também ampliava o caráter construído destas imagens.

Ainda que a estética realista das fotografias associada aos termos grotescos das legendas se faça verossímil, mirar montagens dos cartões de visita é, aqui, um empenho para construir um ponto de inflexão em torno das perspectivas teóricas entre fotografias e acontecimentos. Como uma montagem, os cartões já não depõem uma verdade absoluta e inquestionável, ao passo em que também não são falsários dos aspectos sociais daquele tempo. Em oposição à lógica dicotômica entre verdade e mentira, entre real e ficção, mirar montagens é um exercício para coabitar os limiares das imagens admitindo a coexistência nos extremos, como diz Macêdo (2023).

Nos colocamos a refletir, portanto, o que das imagens aqui por nós selecionadas nos aponta enquanto história e o quanto elas se oferecem, também, enquanto uma ficção. Quando usamos o termo ficção, estamos querendo dizer o quanto os modelos agenciam a sua própria imagem e, nesta mediação com o fotógrafo, inscrevem uma versão singular dos acontecimentos. Estes corpos, expurgados das ruas do centro para áreas abarracadas como uma forma de retirá-los da visualidade do progresso urbano, encarnam na fotografia imaginários sobre a seca tornando-a visível em enredamentos imagéticos. Com isso, indagamos: o que essas imagens evidenciam ou evocam sobre o sujeito que a coleção e o arquivo escondem ou não revelam? O que elas, em seu conjunto, enunciam enquanto espaço de poder que forjam uma certa discursividade em torno desses corpos? O que estes corpos em suas performances, modos de olhar para câmera, em suas vulnerabilidades são capazes de reconstituir e elucidar acerca dos processos que os levaram a definhar, já que estamos em contato com corpos extremamente fragilizados?

Para montar as imagens retirando qualquer elemento urbano que pudesse identificar estes sujeitos, a fotografia constituía no/com o corpo as marcas para dizer de um perfil que ocupa a urbe - mas a ela não pertence - e, assim, retratar a seca. Os corpos quase nus no estúdio, submetidos a longas exposições, demanda aos retirantes ficarem imóveis por alguns segundos, deixando à mostra o corpo montado sob a luz fria para figurar-se abjeto, monstruoso, grotesco. São corpos que fogem às normas sociais e, nas cenas, apresentam-se disformes ao conjunto dos perfis retratados na obra de Corrêa, a quem os figurinos do estúdio

eram dignos de cobrir. Os modos de alocação dos corpos nas escritas - fotográficas e legendas - reverberam e aprofundam lógicas de violências pois, ao selecionar corpos vulneráveis, eles terminam por eleger e tornar visível uma composição visual aos retirantes e à experiência de (con)viver com a seca engendrada em homogeneizações das penúrias e em explorações das dores dos outros.

A exploração da dor dos outros em narrativas visuais, para além dos aspectos éticos discutidos por Susan Sontag (2003), evidenciam na obra discutida as tomadas de posições para figurar os contextos de Fortaleza narrados por Patrocínio na *Gazeta* (1878). Dentre a multiplicidade de formas para compor as imagens e para contar histórias, as escolhas estéticas e narrativas que permeiam a montagem da obra são testemunhos importantes que deixam ver tanto a ação envolta no processo narrativo realizado por Patrocínio e Corrêa, em conjunto com corpos flagelados num estúdio em Fortaleza, quanto visibilizam o público a quem se destina: a população da Guanabara e os debates sociais sobre a inexistência de seca que circulavam pela cidade neutra.

É justo, então, mirar montagens sem delimitá-las ao produto final, tampouco ao percurso produtivo que as enreda. Ainda que estas dimensões sejam importantes e que localizá-las nos permita complexificar a compreensão da obra - como temos feito até aqui -, cabe admitir os testemunhos diversos que coabitam cada montagem. A dinâmica social, os conflitos políticos, os contextos econômicos e históricos também entramam a montagem; de modo que, nos cartões-de-visita, encontramos testemunhos da ação política dos envolvidos. Ainda que consideremos o peso da exploração da dor dos outros que incorrem nas imagens, é justo evidenciar a motivação política de Patrocínio ao se dispor a cruzar o país a fim de disputar as compreensões e os imaginários da seca, a fim de, com seu trabalho, contribuir para superação das penúrias e tensionar politicamente o Império.

A montagem das imagens a partir de estética realística e grotesca a fim de convencer a população da Guanabara sobre os horrores da seca é, neste sentido, um testemunho do caso, da construção narrativa e das estratégias para inserção das perspectivas e das ações políticas manifestadas por Patrocínio e admitidas - de modos diferentes - nos periódicos em que escrevia. O testemunho não se encerra como uma afirmação inquestionável, ainda que embebido de exercícios de poderes que o legitimam, como propõe Seligmann-Silva (2022).

Para o autor, as aberturas criativas e os cerros da factualidade entram em cisão configurando tanto o testemunho, quanto o que denomina como uma “poética do convencer”.

Importante lembrarmos que nos situamos diante de arquivos e repertórios (Taylor, 2013), posto que os corpos em pauta carregam uma performance que fala sobre um território, uma cultura e um modo próprio de performar socialmente, indo na contramão dos arquivos e daquilo de que o documento é capaz de informar. O arquivo enquadra e sedimenta um ponto de vista que termina por colocar esse corpo no lugar de abjeto, monstruoso, construindo em torno dessas performances um imaginário que inscreve o sujeito em determinados lugares fixos – como tipos humanos.

A fotografia, enquanto uma tecnologia arquivista, contribuiu para a consolidação de imaginários sobre os corpos dos criminosos, dos escravizados, das mulheres e dos perfis que desviavam à norma civilizada idealizada aos espaços urbanos. Ao nos voltarmos empiricamente ao mirar montagens da *Secca de 1877/78*, podemos conjecturar as posições políticas presentes nas imagens, tanto nos modos como constroem um imaginário estereotipado e perverso desse conjunto de personagens históricos, quanto na maneira em que a presença desses corpos e suas performances gestuais são capazes de rasgar, metaforicamente, o documento para dele emergir enquanto uma cena que aponta para um determinado contexto e suas condições. Assim, em diálogo com Benjamin (2017), ao convocar nas imagens as posições políticas que as envolvem, é justo considerarmos que tanto do ponto de vista do arquivo, quanto do ponto de vista dos corpos, e o que eles ensejam em suas performances corporais ao fotografarem e serem fotografados, há algo que escapa do controle arquivístico – um saber que é da ordem do corpóreo.

Ainda que exista uma forma de produzir o retrato, oriunda do retrato pictórico, e que carrega consigo um padrão que determina as formas e modelos de construção da identidade do indivíduo e dos tipos humanos a partir desse gênero, o sujeito que se coloca em relação com a câmera possui uma agência, e é essa autonomia que diferencia, ante aos diferentes exercícios de poderes, fotógrafo e fotografado. Instabilizam a mise-en-scène. Isto é, em diálogo com Butler (2018), ao pensar as imposições institucionais atribuídas aos corpos e as práticas de ruptura, considerarmos que as montagens dos corpos nos carte-de-visite transpassam as estabilidades

da forma textual, na medida em que as miramos como elaborações, como montagens sob poderes desiguais dos agentes em cena.

Considerações finais

A fotografia, como máquina semiótica, deve ser vista para além dos seus atributos técnicos, como um dispositivo que capta e traduz a realidade social. A fotografia, como pensamos aqui, é uma inscrição de performatividades que consideram os valores da ordem política e social vivida a partir da segunda metade do século XIX. O valor de testemunho, de documento oficial, pesou nas escritas de Corrêa e de Patrocínio sobre qualquer outra definição que a linguagem pudesse assumir naquele momento. Reconhecer este aspecto é, em diálogo com Kossoy (1999, p. 26), ao pensar as relações entre realidades e ficções na fotografia, admitirmos que “o espaço e o tempo [estão] diretamente ligados ao contexto histórico específico da imagem[...]”, de modo que estas imagens muitos nos deixam ver sobre as tensões políticas e sociais de Fortaleza em meio a *Grande Seca* oitocentista.

Valendo-se dos corpos como textos, *Secca de 1877/78* firma-se nas encarnações das penúrias da estiagem como testemunhas convincentes legitimadas a depor ao imperador e a corte da cidade neutra. Testemunhando com o corpo em inscrições verbo-visuais, a seca encarnada nos flagelados é montada por Patrocínio e Corrêa como uma proposição sígnica da escassez. Esta percepção, associada à construção estética que associa realismo e grotesco, posiciona as encarnações da seca em dois sentidos que julgamos pertinentes de serem discutidos: as demarcações de alteridade e as implicações históricas no imaginário atribuído à seca.

No primeiro aspecto, notamos que a seca, montada como agente capaz de tornar a vida monstruosa, constitui-se na obra como uma experiência encarnada que demarca o *outro* que se antepõe ao sujeito civilizado da capital imperial e do que posteriormente passamos a convencionar como *cidadão* dos grandes centros urbanos: *moderno* e *progressista*, se nos amparamos nos escritos de Alexandre Barbalho (2005). Para convencer os cidadãos da estiagem no Norte, o corpo dos flagelados que encarnavam a seca é enredado nos testemunhos verbo-visuais de Patrocínio e de Correa que impingem ao *flagelado* uma alcunha identitária.

Isto é, elabora-se o retirante como um tipo humano possível de ser descrito em linguagem fotográfica para alçar as classificações modernas.

As encarnações da seca testemunhadas nos corpos e montadas nos cartões de visita propuseram uma afirmação identitária para o *flagelado* que, neste caso, corroboram para instrumentalização da produção de “imageries que engessam a imagem de grupos e nações”, como discute Seligmann-Silva (2022, p. 29), ao lançar questões aos problemas do *design* de um rosto para comunidades de sentidos. A homogeneização simplifica as diferenças, anula a humanidade que nos singulariza. Por isso, a montagem verbo-visual com fins de encarnar na fotografia os flagelos da seca localiza as tomadas de posição como exercícios de *políticas identitárias* que, por sua vez, “são construídas na trama da memória e do esquecimento” (Seligmann-Silva, 2022, p. 17), pelo qual admitem-se formas de esquecimento a determinados sujeitos, a histórias condicionadas.

Esta coleção tornou-se basilar para investimentos identitários no sentido de demarcar o *miserável*, o *bárbaro* e o *atrasado*, segundo os testemunhos nos corpos de uma vida atingida pela seca, como observa Barbalho (2005) ao problematizar que o raciocínio classificatório e homogeneizador fez da seca e dos sujeitos provenientes desta condição, não só resultados de um infortúnio climático; mas, foram lidos, em sua maioria, como sujeitos de caráter duvidoso, o que tensionou também em um modo de ver o território como atrasado e miserável. As encarnações da seca nos corpos como textos, quando associadas a esses signos nesta obra, terminam por expressar e corroborar com esta premissa reducionista da região, sobretudo, quando consideramos que as fotografias ainda eram pensadas como uma cópia fiel da realidade no século XIX.

As montagens da *Secca de 1877/78* colaboraram com a construção de um imaginário sobre o território associado à pobreza e à miséria. Esta percepção, partilhada por Barbalho (2005), ao destacar o caráter inaugural desta coleção de cartões, é retomada por Albuquerque Jr. (2021), ao mobilizar uma coleção diversa de narrativas e notar como tais elementos simbólicos tornaram-se recorrentes e repetitivos e, com isso, enraizaram imaginários associados à fome e à seca ao que hoje conhecemos como região Nordeste.

Neste trabalho, empreendemos um exercício metodológico para mirar montagens e, deste modo, dar atenção às operações simbólicas e as tomadas de posição nos percursos de

textualização dos cartões em estudo. Tomar notas dos contextos que fundamentam uma produção a fim de complexificar as compreensões sobre um caso, em face do conjunto de relações que se dão a ver em testemunhos nas obras, é, aqui, um gesto para localizar as contradições, as impurezas e as permeabilidades que fundamentam processos narrativos.

Em outra direção, assim como Ana Pato (2012, p. 197), reconhecemos que obras visuais não se estabilizam ao momento que foram produzidas e seguem conosco em movimento extrapolando os arquivos ao se fazerem “como um conjunto de vestígios de uma cultura”, que demandam um olhar que considere as tensões do presente em que o pesquisador com elas se relaciona. Esta é uma premissa para trabalhos futuros com a *Secca de 1877/78* em que nos propomos a empreender leituras das narrativas visuais e, com elas, “montar miragens” (Macêdo, 2023), tomando notas dos sentidos e significados que emergem nestes encontros em torno das monstruosidades que nos são sensíveis nas encarnações das secas nas montagens em estudo.

É na desmistificação da fotografia e nas parcialidades da montagem que o corpo como um texto permanece depois de tudo aquilo que com ele é construído em paratextos. O corpo resiste. Mesmo que a montagem realize seleções, o corpo é capaz de abrir uma fissura a ponto de sair da cena fotográfica ao testemunhar os encarnados e nos contar de modos imprecisos em vias sensíveis quando com eles nos relacionamos. É preciso mover-se com os corpos e, em aliança com os flagelados, ler o que não é dito nas linhas da legenda e escutar o que não lhes é permitido dizer - com palavras e gestos - ao participarem das montagens. Ao delegar este protagonismo, ao rasgar a cena, consideramos que os corpos podem urgir sob forma de denúncia ao apagamento imposto por aqueles que detém o poder de legitimar a história.

Referências

ANDRADE, Joaquim; LOGATTO, Rosângela. Imagens da seca de 1877-78 no Ceará: uma contribuição para o conhecimento das origens do fotojornalismo na imprensa brasileira. *In Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 114, 1994.

ALBUQUERQUE JR., Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2021.

BARBALHO, Alexandre. Corpos e mentes dilacerados: o grotesco nas imagens da seca 1877. *Trajeto: Revista de História UFC*. Fortaleza, v. 3, n. 6, 2005.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DE CERTAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando imagens tomam posição: o olho da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FREUND, Gisèle. *Photographie et Societé*. Paris: Editions du Seuil, 1979.

GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, A. IV, n. 201, 23 jul. 1878.

GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, Ano IV, n. 198, 20 jul. 1878

GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, Ano IV, n. 196, 18 jul. 1878

GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, Ano IV, n. 127, 10 mai. 1878.

JORNAL O Cearense. Fortaleza, Ano XXXI, n. 8, 28 jan. 1877.

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

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LEAL, Bruno. Do corpo como texto: na mídia, na rua. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*. V. 7, n. 2, 2006.

LEITE, Ary. *História da fotografia no Ceará do século XIX*. Fortaleza: Ed. do autor, 2019.

MACÊDO, Daniel. Mirando montagens e montando miragens com fotorreportagem: campos de concentração na Folha de S. Paulo. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 50, 2023.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império: 1871-1889*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

NEVES, Berenice. *Engenheiro e a província: Adolfo Herbster e o Ceará na segunda metade do século XIX*. Fortaleza: Biblioteca Carlos Studart do Museu do Ceará, 1993.

NEVES, Frederico. O discurso oculto dos retirantes das secas. *Raízes*, Campina Grande, v. 33, n. 2, p. 67-81, 2013.

NEVES, Frederico. Estranhos na Belle Époque: a multidão como sujeito político (Fortaleza, 1877-1915). *Trajetos - Revista de História UFC*, Fortaleza, v. 3, n. 6, 2005.

Dossiê **O livro hoje: leitura e diversidade** - <https://revistaecopos.eco.ufri.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 27, n. 2, 2024

DOI: 10.29146/eco-ps.v27i2.28184

NEVES, Frederico. *A seca na história do Ceará*. In: SOUZA, Simone. (org.). Uma nova história do Ceará. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2000.

NEVES, Frederico. Curral dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 93-122, 1995.

PATO, Ana Mattos Porto. *Literatura Expandida: arquivo e ficção na obra de Dominique Gonzalez-Foester*. São Paulo: Edições Sesc SP; Associação Cultural Videobrasil, 2012.

Revista O Besouro: Folha Ilustrada Humorística e Satyrica, Rio de Janeiro, v. 1, n. 16, 20 jul. 1878.

Revista O Besouro: Folha Ilustrada Humorística e Satyrica, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, 04 maio. 1878.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: EdUnicamp, 2022.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TEOPHILO, Rodolpho. *Secas do Ceará (século XIX)*. Fortaleza: Minerva, 1901.

VIEIRA, Tanísio. *Seca, disciplina e urbanização: Fortaleza – 1865/1879*. In: SOUSA, Simone; NEVES, Frederico de Castro; VIEIRA, Tanísio. (orgs.). *Seca*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

Caroline Sant'Anna - Universidade Federal da Bahia – UFBA

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Integrante do Grupo de Pesquisa em Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades - CHAOS/UFBA.

E-mail: carolvieira74@gmail.com

Daniel Macêdo - Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Professor na Universidade Federal de Ouro Preto. Integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência/UFMG e do Grupo de Pesquisa Cultura Fotográfica/UFOP.

E-mail: daniel.3macedo@gmail.com

Poliana Sales - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Doutoranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – Fapema.

E-mail: polianasales@gmail.com