

# *A rua, o mato e a foto: Antropologia e Imagem no Sertão Pernambucano*

Laís Meneguello Bressan

Doutoranda em Antropologia Social/Institut de Hautes Études Internationales et du Développement

## **Resumo**

Este trabalho discute a forma como a fotografia, sobretudo aquelas dispostas em muitas residências do sertão pernambucano, auxilia no reconhecimento e fortalecimento da unidade familiar sertaneja. Estas imagens, que podem ou não compor uma coesa genealogia familiar, quando analisadas pelos que as detém remontam a diferentes histórias que correntemente tangem a história política local, uma vez que nesta região as noções de política e família muitas vezes se entrelaçam. O trabalho apresenta também um panorama das diferentes composições iconográficas nas zonas rurais e urbanas das residências sertanejas, que igualmente auxiliam na construção de suas identidades. A memória familiar no sertão está sempre, de uma forma ou de outra, tangenciando a política, e nessa relação a imagem age como o elo conector e fortalecedor de lembranças que possibilitam a continuidade da unidade e coesão familiar nos dias de hoje. Neste processo a rua e o mato entrelaçam-se através do tripé família, política e imagem, pela admiração que nutre a população do segundo por seus representantes na primeira, o que acaba também por refletir as dinâmicas vigentes de apadrinhamento político.

**Palavras-chave:** Antropologia da Família; Antropologia Visual; Sertão Pernambucano; Fotografia; Memória.

## **Abstract**

This work discusses how photography, especially those displayed in many residences in the interior of Pernambuco, help in the recognition and strengthen of the family unit in the region. Those images, which can or not compose a cohesive familial genealogy, when analyzed by their contemporary holders, reassemble to different family stories that currently touch upon local politics dynamics, once familial and political there are commonly entangled. This work also presents a panorama of the different iconographic compositions of urban and rural households, which equally support the construction of people's identities. Familial memories in that region is always, in one way or another, tangential

to politics and in this context images operate as the connecting link that strengthens memories, allowing for present continuity of family unity and cohesion. In this process, the city and the countryside – a *rua* e o *mato* – are intertwined through the family-politics-image triad, translated by the nourishment of an admiration by population of the latter for their representatives in the former, which ultimately also reflects existing dynamics of political patronage.

**Keywords:** Anthropology of the family; Visual Anthropology; Sertão Pernambucano; Photography; Memory.

Quando parti ao sertão Pernambucano para realizar uma pesquisa que, por um novo viés metodológico, abordaria um tema que há muito era tratado por meu então orientador e seu grupo de pesquisa, carregava comigo um objetivo principal, além de grande responsabilidade em fazer jus aos trabalhos já conduzidos: analisar o papel da fotografia na construção da memória familiar e política de famílias sertanejas que, como extensivamente descrito por Villela (2004, 2009) e Marques (2002), há anos competem no cenário político em diversas cidades daquela região. O ano era 2011, a cidade era Floresta do Navio, e aquela, minha primeira experiência antropológica em campo. Talvez seja esta a principal razão de muitas das observações contidas no presente texto serem de ordem metodológica e epistemológica. Afinal, apesar de ter certa experiência com fotografia amadora, aquela era a primeira vez em que descobria este recurso para fins (e meios) de pesquisa acadêmica.

Muitas foram as descobertas durante aquela experiência, e eu, amante da fotografia em suas mais variadas formas, fui inúmeras vezes surpreendida pelo poder daquele recurso bidimensional como agente propulsor de interações etnográficas, até mesmo – e sobretudo – para a antropóloga inexperiente que era. Por conta disso, antes de adentrar a análise da centralidade da iconografia familiar – e de suas especificidades nas zonas urbana e rural, na *rua* e no *mato* – no fluido processo de identificação dos vários sertanejos com quem conversei durante minha pesquisa de campo, começo com algumas considerações mais abrangentes acerca do uso da fotografia como método de pesquisa na antropologia antes de focar no uso da mesma nesta pesquisa em específico – já que, enquanto fotógrafa-antropóloga, estive envolvida tanto na captação visual daquele presente etnográfico, quanto, em conjunto com os pesquisados, no desbravamento de templos mnemônicos que as já existentes fotografias familiares escondem.

## **Atestando o real ou espelhando memórias – a fotografia enquanto método de pesquisa antropológica**

Diversas são as maneiras pelas quais a antropologia pode se valer da fotografia enquanto ferramenta de pesquisa. Todas elas integram um longo debate circunscrito na intersecção das ciências humanas e das artes visuais. Formas de captar informação a partir e através de imagens são exploradas desde a primeira metade do século XX, quando a fotografia começou a ser considerada como potencial aliada do antropólogo,<sup>1</sup> dada sua suposta capacidade de expandir os horizontes do pesquisador enquanto ferramenta descritiva,

1 Para uma análise detalhada da evolução do uso da fotografia na antropologia, ver Pinney (2011).

analítica, comunicacional e interpretativa do comportamento humano (Society for Visual Anthropology).<sup>2</sup>

Em seu Manual de Etnografia, Marcel Mauss (2007) já havia apontado para a utilidade da fotografia na antropologia, enquanto fonte documental, já que para ele “todos os objetos [em campo] devem ser fotografados, preferivelmente sem serem artificialmente arranjados” (2007: 15). Ainda para ele, “fotografias do campo nunca serão demais” (2007: 15), desde que sempre precisamente datadas, localizadas e acompanhadas de comentário explicativo. Neste mesmo sentido, Margaret Mead também ressaltou que embora seja impossível não afirmar que a comunicação estabelecida com a imagem e através dela seja imediata, o uso de um texto vocabular explicativo sobre o arquivo fotográfico feito/encontrado em campo faz-se estritamente necessário para que ele possa ser incorporado ao trabalho científico (Mead 1995).

Esta primeira forma de se utilizar a fotografia para fins de pesquisa científica facilitou a apreensão e análise do campo pelo antropólogo, uma vez que, como definiu Sontag (2010: 13) “[...] o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens”. Para além, a fotografia serviu também como ferramenta objetiva para se *atestar o real* (Sousa 2012), uma vez que a câmera era capaz de produzir o que se acreditava serem dados imparciais sobre a existência e a cultura humana. A câmera nunca mentia, era uma forma de “perfeição técnica [...] [que] suplantava as deficiências da fala/escrita”,<sup>3</sup> embora seu cientificismo tenha sido questionado por tantos cientistas sociais (Pinney 2011: 154). Tais questionamentos, entretanto, não impediram a fotografia de continuar ganhando espaço na pesquisa antropológica.

Em seu manual *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, John Collier (1986) lista de maneira quase exaustiva as diversas formas em que a fotografia pode ser utilizada pela antropologia, uma vez que a ferramenta pode ser tanto produzida pelo antropólogo para diversos fins – mapear, orientar, ilustrar, captar interações, etc. –, quanto pode ser encontrada em campo pelo pesquisador e utilizada como fonte documental ou ponte de comunicação entre um e outro, uma vez que a fotografia “pode funcionar como pontos de partida e de referência para as discussões sobre o familiar ou desconhecido, e seu conteúdo literal quase sempre pode ser lido dentro e através de fronteiras culturais”<sup>4</sup> (Collier 1986: 99). É sobre esta última maneira de utilização da fotografia pela antropologia que este trabalho se debruçará mais adiante.

Todavia, estas utilizações sugeridas da fotografia pela antropologia seriam, em última instância, somente “meios para um fim: a observação holística e precisa, uma vez que somente a interpretação humana pode abrir os olhos da câmera para uso significativo em pesquisa”<sup>5</sup> (Collier 1986: 5). Nesse contexto, portanto, caberia sempre ao antropólogo “observador participante, avaliador e intérprete” (Leite 1993: 152) das imagens e das interações entre imagens e interlocutores, o árduo trabalho científico da *busca pela objetividade* contida naquelas superfícies carregadas de história e memória.

Entretanto, tomando por base as observações feitas durante pesquisa de campo desempenhada no sertão pernambucano,<sup>6</sup> o presente trabalho inverte a premissa clássica

2 <http://societyforvisualanthropology.org/about/>.

3 Tradução livre a partir do original em inglês.

4 Tradução livre a partir do original em inglês.

5 Tradução livre a partir do original em inglês.

6 A pesquisa foi conduzida nas zonas rural e urbana das cidades de Floresta e Serra Talhada durante dezembro e janeiro de 2011.

da fotografia enquanto ferramenta metodológica operando em função da antropologia, para analisar o fazer antropológico quando é possibilitado pela fotografia. Procurando contribuir com o vasto e controverso debate acerca da legitimidade científica dos mais variados sentidos atribuídos à fotografia através da investigação etnográfica, este trabalho empresta de Sousa (2012) sua oportuna análise da linguagem fotográfica através do arcabouço teórico apresentado por Deleuze (2006) em *A Lógica do Sentido* para ensaiar uma nova maneira de se entender a validade das memórias espelhadas nas fotografias no contexto familiar, sobretudo no sertão pernambucano.

Da experiência de campo que vivi, a fotografia representou a essência enquanto dava sentido à pesquisa através de sua dupla utilidade como ferramenta para execução da investigação. Mais precisamente, enquanto tinha a fotografia familiar – sobretudo aquelas expostas nas paredes dos lares sertanejos – no centro de minha pesquisa que buscava compreender a intersecção entre família, política e imagem naquela região, também imortalizava aqueles encontros etnográficos em superfícies bidimensionais. Afinal, como bem colocou Caiuby, “em situação de pesquisa, as fotografias me permitem expressar aquilo que dificilmente consigo por meio de palavras. O que a fotografia revela é, para mim, a possibilidade de fazer disparar na análise antropológica os aspectos emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue” (Caiuby 2008: 115).

Então, longe de procurar utilizar o ensaio meta-fotográfico que nasceu daqueles encontros etnográficos como fonte legitimadora de meus argumentos, apresento algumas destas imagens ao fim deste trabalho apenas para, como sugeriu Caiuby, dividir com o leitor os aspectos “emocionais, subjetivos e sensíveis” contidos naqueles encontros. Principalmente porque, como nos lembra Sontag, “[a] presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, [...] não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade” (2010: 16).

Contudo, durante aqueles encontros que tiveram fotografias familiares como mediadoras, testemunhei a combinação de inúmeras reações, da mais simplista à mais emocionada, que a imagem fez brotar, e apresentar aqui algumas das imagens produzidas naqueles encontros é uma maneira de, minimamente, fazer jus àqueles momentos.

Utilizando a via imagética para apresentação aos sertanejos do foco de interesse da pesquisa, pude perceber que a fotografia agiu como uma espécie de catalisador no processo de conhecimento do objeto de estudos. Os arquivos fotográficos pessoais e/ou familiares facilitam a inserção do antropólogo no meio que esse pretende estudar e, conseqüentemente, no progresso da pesquisa, uma vez que as imagens parecem ter estranha força emocional que minimiza possíveis barreiras entre pessoas até então estranhas entre si.

No caso de minha pesquisa especificamente, sugiro que a fotografia tenha sido o meio que me permitiu conhecer, de alguma forma, a história, a memória e muitas vezes os sentimentos de cada sertanejo com quem conversei. Sobretudo por ter tido tão curto período em campo para desempenhar uma pesquisa que se baseia em fatores tão pessoais quanto a combinação entre a memória familiar e o posicionamento político, inevitável conjuntura para a compreensão daquele cenário. O compartilhamento, entre pesquisadora e interlocutor, de momentos pautados na interpretação conjunta de arquivos imagéticos faz, de alguma forma, florescer instantânea sensação de empatia entre as partes como se aqueles, ainda que por alguns instantes, comungassem do mesmo desejo de desvendar aquelas superfícies

carregadas de lembranças. Mas estariam aquelas fotografias que operavam como força catalizadora da relação entre pesquisadora e interlocutores mediando narrativas do real por estes últimos, que revelavam a verdade por trás de cada imagem?

Primeiramente, vale lembrar que, como disse John Berger, “nunca olhamos apenas uma coisa, estamos sempre olhando para as relações entre as coisas e nós mesmos” (apud Leite 1993: 21). Portanto, quando a pesquisa de um antropólogo depende da análise fotográfica de seu interlocutor, o que está em jogo não é a veracidade das narrativas despertadas por aquelas imagens, mas sim o conjunto de fatores que levaram àquela significação individual da imagem, “que leva em conta condições não intrínsecas à imagem, mas absolutamente extrínsecas que a tangem no que ela apresenta de intrínseco” (Sousa 2012: 20). A aplicação de Sousa do *paradoxo da superfície*, construído por Deleuze em *A Lógica do Sentido*, traz fluidez e dinamismo à análise fotográfica proposta por este trabalho. A partir dele, a imagem “não permite apenas um sentido único de leitura na afirmação de suas proposições [...], mas sim uma profusão de sentidos que não se anulam” (Sousa 2012: 20). A partir dele, o acontecimento retratado na imagem é eterno, não cessa. “Ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e se atrasar, de esperar e relembrar” (Deleuze 2006: 153).

Nesse nexos deleuziano, a essência estática imortalizada na fotografia pode levar o retratado (ou até mesmo o interlocutor referente ao retrato) a perder sua identidade. Entretanto, a identidade se perde não pelo esvaziamento de sentido, mas pela profusão de diversos sentidos dados àquelas imagens – fato este que ficará mais claramente explicitado a partir da análise do trabalho dos retratistas sertanejos. Muitas vezes no sertão, a fotografia “remete-se a registros que não são uma consequência dos fatos, mas fatos que são consequência de suas fotografias” (Sousa 2012: 26). A fotografia não só registra a vida, ela gera interpretações da mesma, ela faz o retratado existir. Tudo é possível no paradoxo construído na superfície fotográfica afinal, como apontou Deleuze, “na singularidade dos paradoxos nada começa ou acaba, tudo vai no sentido do futuro e do passado ao mesmo tempo” (2006: 82). Em suma,

a partir da abordagem deleuziana, pode-se substituir a ideia de verdadeiro e falso na análise da imagem fotográfica e seu referente em favor da noção de condição de verdade, que liberta o referente da oposição entre modelo e cópia, verdadeiro e falso. Opera-se uma passagem da leitura dualista e platônica para se chegar a uma abordagem amoral em Deleuze. Ao abdicar de uma análise calcada exclusivamente em um suposto ápice do acontecimento, pode-se chegar a labirintos temporais [...], como um amálgama no qual se vai em direção ao passado e ao futuro simultaneamente, subvertendo a relação de causa e efeito (Sousa 2012: 32).

Portanto, partindo da abordagem deleuziana da fotografia, como estabelecida por Sousa, ela aqui é pensada não como o retrato de um acontecimento, mas “como o próprio acontecimento. A imagem não fala de uma história anterior a ela, de um passado a ser escavado, de um sentido além da superfície. O sentido está na própria superfície e só existe nela” (Sousa 2012: 27-28). Partindo deste princípio, a próxima sessão deste trabalho apresentará pedaços de uma etnografia construída a partir de fotografias familiares e as interações despertadas a partir delas. Não obstante, o que fica evidente a partir da análise é a relação quase intrínseca entre família e política na região, assim como suas disparidades nas zonas urbana e rural.

## Recriando vidas – A fotografia e o Sertão Pernambucano

Durante os trinta dias de pesquisa de campo realizada em Pernambuco nas microrregiões do Pajeú e de Itaparica, tive as zonas rural e urbana da cidade de Floresta como foco central das análises e utilizei as zonas rural e urbana da cidade de Serra Talhada para efeito comparativo, dadas as diferenças em tamanho e características socioeconômicas destas cidades. Neste período realizei entrevistas, tive conversas, ouvi e contei histórias, participei de festas tradicionais, de jantares em diferentes famílias e tentei me familiarizar o quanto pude com a vida sertaneja, tanto na *rua* como no *mato*. Em todos os locais percorridos, a fotografia foi utilizada como mediadora entre pesquisadora e interlocutores, uma vez que o processo de identificação individual em muito recai sobre a memória e esta, por sua vez, é eficazmente ativada por imagens que fazem com que as pessoas relembrem suas histórias, suas origens – mesmo que as lembranças sejam de algo não vivido.

Como disse Barthes, a fotografia tem uma força emocional estimulante que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (1984: 48), sobretudo no sertão pernambucano, onde famílias carregam de geração para geração as lembranças detalhadas dos antepassados. A fotografia retrata a ausência e a eventual separação daqueles que se amaram, daqueles que já se foram, e tiveram suas histórias perdidas em algum lugar do passado. Ela nasce como um prolongar de vida, uma negação do nada, e há quem acredite que ela captura a essência da alma do referente<sup>7</sup> fotográfico. A imagem não é uma simples representação do que um dia foi real, ela é uma extensão (re)criadora daquela realidade, uma metonímia do que já existiu, que otimiza manifestações da memória, uma vez que, como disse Sontag, “por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma” (2010: 19). Arrisco sugerir assim que a essência da identidade individual no sertão se firma na memória que mantém vivo o vínculo entre passado e presente, ajudando sertanejos a fazer e compreender a si mesmos. E neste contexto, a fotografia auxilia na manutenção, criação e recriação da memória, uma vez que essa é constantemente atualizada por aquela, o que concilia temporalidades “embora num certo sentido, mais genérico, eles pertençam a um mesmo mundo estilhaçado” (Pelbert apud Sousa 2012:27).

Muitas vezes, durante o campo, não soube se o momento imortalizado na imagem foi de fato significativo ou tornou-se memorável por ter sido imortalizado. O fato é que, em muitos casos, quando pensamos em antepassados que há muito partiram, dificilmente não somos levados a pensar em fotografias dos mesmos. Para além, o que me interessou no sertão pernambucano foi o fato de que essas fotografias – muitas vezes simples retratos – carregam muitas histórias familiares vividas pelo referente fotográfico. Dessa maneira, é interessante apontar para como, naquela região, o processo de identificação familiar se molda em grande medida através de representações de mundo que, embora mudas, têm a capacidade de carregar muitas histórias.

Mesmo que a memória desencadeada pela fotografia seja de tudo subjetiva, e as histórias contadas a partir dela possam não corresponder ao que aconteceu em um passado perdido pelo tempo, são estas memórias, ainda que recriadas, que fazem com que o indivíduo se reconheça como tal, sobretudo neste caso, enquanto sertanejo. Afinal, como bem colocou

---

7 Barthes chama de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto” (1980: 114-115).

Marcio Goldman na apresentação que fez para *O povo em armas*, de Jorge Vilela, Lévi-Strauss, ao se colocar frente à posição clássica da antropologia que nasce com Malinowski, sustentou a concisa e precisa expressão que afirma que “a história não é, pois, nunca a história, mas a história-para” (Goldman 2004: 9). Ainda que esta expressão faça clara referência à História enquanto estância maior, parte do ramo científico que se ocupa em registrar e explicar cronologicamente fatos do passado julgados dignos de atenção pública, quando carregada para o seio de uma família radicada em alguma parte do sertão pernambucano que constrói, passa adiante, reconstrói e repassa sua própria história em um ciclo que se retroalimenta, essa mesma noção continua sendo válida e aplicável. Ademais, o que é a história de uma família, se não aquilo que a faz se reconhecer enquanto unidade orgânica?

### A rua, o mato e a foto

A princípio, minha pesquisa pretendia focar sua análise na zona urbana sertaneja uma vez que é comum a disposição de retratos figurando a genealogia familiar nas salas daquelas residências – que comumente estimulam narrativas sobre o cenário político da região.



Entretanto, a possibilidade de expansão da pesquisa também para as zonas rurais de Floresta e Serra Talhada trouxe um elemento interessante para a análise do papel da fotografia na constituição da identidade familiar, dado, principalmente, a centralidade que tem a imagem em ambas as regiões, apesar da clara diferença de recursos disponíveis.



Importante, então, é notar que este recurso usado para capturar, revelar, manter e, quando necessário, recriar a memória familiar, é central na construção da identidade sertaneja, independentemente da posição social do portador do produto final. Todavia, é preciso considerar que, embora aja da mesma forma, não está disponível à mesma maneira: uma família que vive na zona urbana tem, geralmente, a possibilidade de construir e manter um arquivo fotográfico consideravelmente maior e mais coeso do que uma família da zona rural.

É comum que famílias vivendo no *mato* tenham herdado um único retrato de entes queridos, e que esse se multiplique dando origem a outros que recebem nova roupagem, nova coloração, novas companhias, e no caso descrito abaixo, até companhia para si próprio se fez. Em muitas dessas residências, é comum encontrar a mesma imagem mais de uma vez exposta – às vezes lado a lado. Dona Mariquinha, moradora da zona rural de Serra Talhada, mostrando-me as quatro imagens de sua mãe que ficam expostas em sua sala de visitas, todas originadas de uma mesma fotografia 3x4, duas das quais se encontram juntas no mesmo retrato, explicou-me:

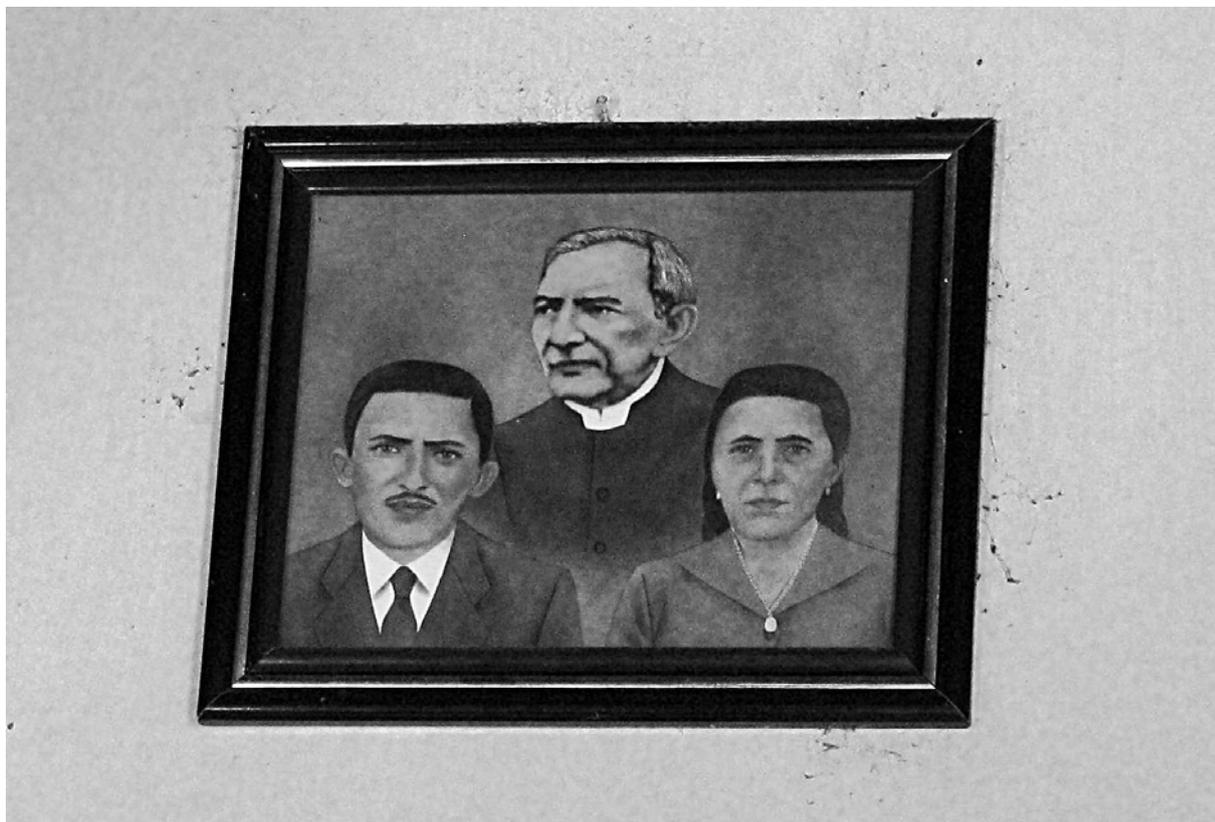
*Essas daqui são todas de minha mãe, eu tenho três fotos dela. É que é assim, aqui as traças começam a devorar, aí eu mandei revelar de novo [...]. Então mandei fazer igual. [...] Tem uns [rapazes] que vêm do Recife, na porta da gente pra perguntar se a gente quer fazer foto.*



Já na residência de Dona Neuza, que vive em uma área rural próxima à cidade de Floresta, também encontrei a mesma imagem de seus pais exposta duas vezes, sendo que em uma delas, Neuza e seu marido foram adicionados ao retrato embora ela esteja, nesta representação, com mais idade que sua própria mãe. Sobre os retratos expostos, vistos em relação aos originais que saíram de sua caixa de memórias, e ali os tinha em minhas mãos, perguntou-me:

*Essa foto aí parece com aqueles dois, não é? Agora com esses dali já não parece não, e a foto é a mesma. Vieram uns rapazes aí que queriam carregar*

*a foto pra fazer outra pra poderem ganhar um trocado. [...] Todos disseram que ia ficar uma beleza. Quando chegou de volta, o que levou não entrou nem aqui dentro de casa pra falar comigo, porque viu que a pintura não parecia de jeito nenhum.*



Os rapazes que Dona Mariquinha e Dona Neuza fazem referência são os chamados retratistas ou bonequeiros, profissionais tipicamente conhecidos na região que ampliam e reinventam imagens de antepassados, seja digitalmente ou através da pintura manual.<sup>8</sup> Esses, que desde a década de 50 do século XIX (Riedl 2002: 111) viajam interior adentro oferecendo às famílias a possibilidade de rejuvenescimento das lembranças dos antepassados, transformam, através de tintas, pincéis, e, mais recentemente, através de programas digitais de edição de imagens, a vida daqueles retratados ainda que apenas em uma representação da realidade.

É muito comum que a única imagem que familiares tenham de seus antepassados sejam fotografias em tamanho 3x4, feitas para fins documentais. Assim sendo, sertanejos têm essas fotografias enviadas à cidade, onde ampliações, tratamentos e montagens são feitos a partir das mesmas. Neste processo, é possível a união de casais que jamais posaram juntos para uma fotografia, o estabelecimento de reencontros entre entes familiares distantes, a devolução da vida às pessoas falecidas,<sup>9</sup> e até mesmo a distribuição de bênçãos de ícones religiosos.

8 Uma boa visualização do trabalho realizado por estes profissionais sertanejos pode ser encontrada no curta-metragem "Retrato Pintado" do cineasta Joe Pimentel, vencedor do Concurso de premiação de obra audiovisual de curta metragem criado pelo MINC. O vídeo pode ser facilmente encontrado na internet.

9 No sertão, são comuns as imagens em que a família se põe de pé ao redor do caixão do parente falecido, ou em que esse aparece sozinho em um plano fechado. Ainda que hoje essas imagens possam causar estranheza, elas eram comuns até algumas décadas atrás, e ainda hoje são facilmente encontradas nos

Tanto no trabalho hoje em extinção dos retratistas, que por anos desempenharam manualmente as funções de programas de edição, quanto nas práticas digitais que substituem as originais para continuar recriando a história dos sertanejos sobretudo das zonas rurais, é interessante notar a importância dada à forma como as pessoas são apresentadas nas imagens. Em todas as fotografias deste tipo os retratados se encontram *bem apessoados*, com trajes formais, embora muitas vezes aquilo não passe de uma criação do retratista, moderno ou não, que edita a imagem pintando sobre a fotografia original do sertanejo que muitas vezes passou a vida sem vestir um terno. Ainda em alguns casos, o próprio fotógrafo possui esses trajes para uso do referente fotografado. A partir disso, é possível sublinhar a importância dada à imagem e a preocupação em se estar bem representado nela que, em muitos casos, corresponde à experiência solitária e única maneira de marcar visualmente a existência, de alguma forma perpetuando-a para futuras gerações.

Em sua pesquisa na qual tratou do costumeiro uso da fotografia póstuma na região do Cariri no sertão cearense, Riedl aborda brevemente os “foto-retratos pintados”, e arrisca dizer que, no “jogo dissimulado de sedução, em que o primeiro [retratista] tenta sugerir alterações em fotos mostradas pelo segundo [sertanejo], indicando mudanças de estilo nas roupas, cores e adereços”, estes profissionais podem ser comparados com artistas pop da escola de recriação fotográfica, que tem Andy Warhol como maior ícone.<sup>10</sup>



arquivos familiares. Riedl dedicou sua dissertação de mestrado a estas imagens e à ação dos retratistas que muitas vezes “ressuscitavam” aquelas pessoas através da pintura.

10 Fonte: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-revelacao-de-uma-outra-realidade-imp-,568968>



Ampliando, retocando, e colorindo muitas vezes de forma exagerada imagens originalmente bicolores como forma de viabilizar a eterna juventude “das memórias do passado [...], e dos seus mortos” (Riedl 2002: 121), este ofício vernacular sertanejo torna-se central na criação de representações da vida local. Estes trabalhos são vendidos por bonequeiros “como se isto servisse também para reforçar e afirmar laços afetivos” (Riedl 2002: 122). Devido a isso, foto-retratos são iconizados, quase santificados pelo lar em que passam a fazer parte. Para Riedl, o foto-retrato também representa uma maior democratização do acesso à imagem, uma vez que proporciona a materialização das lembranças também de habitantes da zona rural (2002: 111-112).

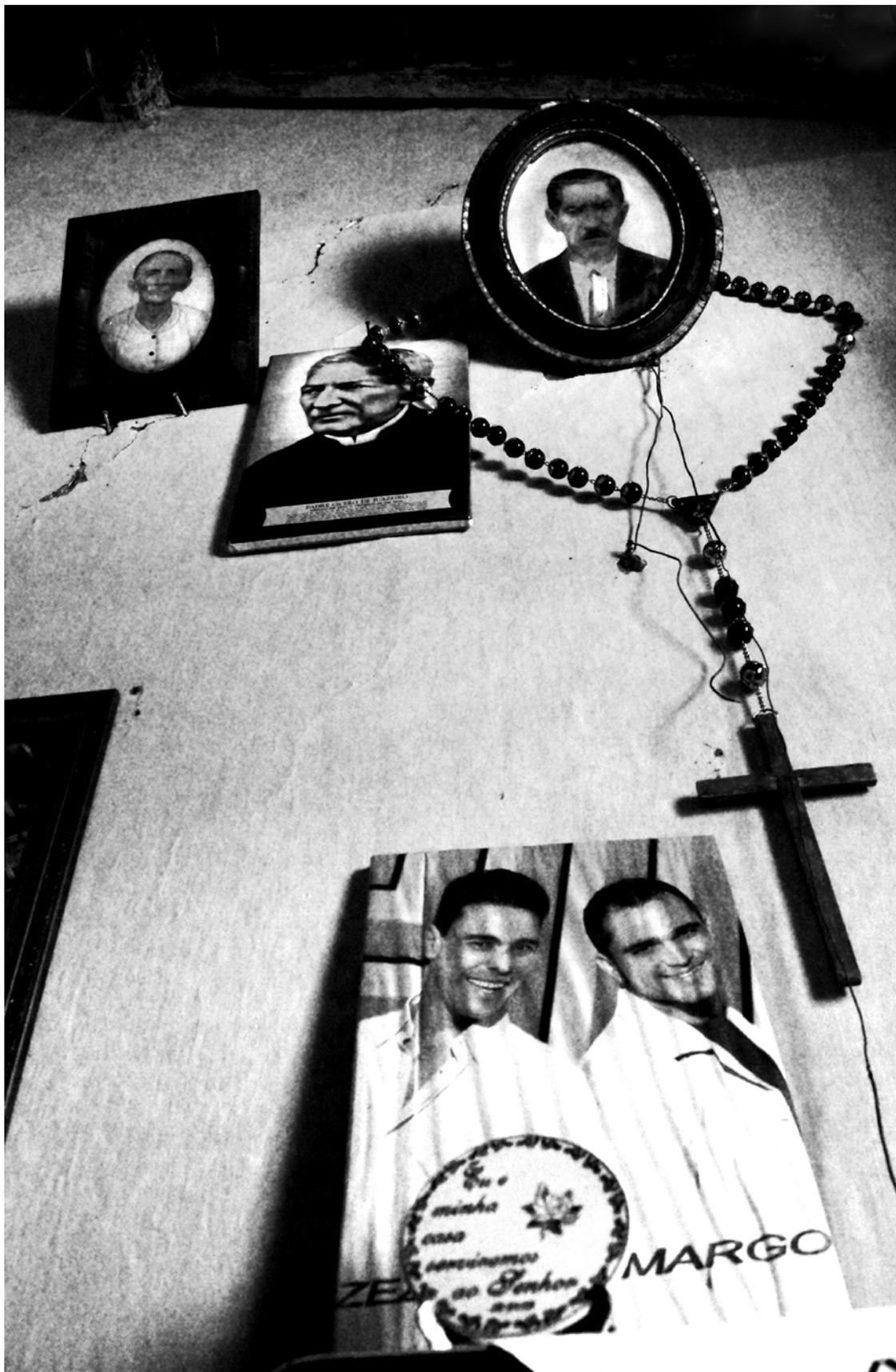
Contudo, o número reduzido de retratos integrando os arquivos familiares na zona rural de maneira alguma impede que a fotografia continue desempenhando o papel de ferramenta de edificação da identidade familiar sertaneja. Para além dos foto-retratos, na zona rural também notei a prática comum de serem exibidos em uma só moldura uma coletânea de fotos 3x4 cm de parentes distantes, que circularam entre diferentes membros de famílias até chegarem onde estão. As fotografias são geralmente lembranças de pessoas mortas, casadas, ou simplesmente compõem uma coleção de imagens passadas de família para família, e que vão sendo conservadas, ano após ano, pelo simples fato de a fotografia impressa não ser um bem comum na zona rural. Ainda que aquela junção de imagens expostas possa parecer desconexa para nós observadores, ou ainda que muitos dos referentes retratados sejam desconhecidos para aqueles que os expõem em suas casas, aquele agrupamento de imagens continua sendo peça central para o processo de identificação sertanejo, pelo simples fato de as imagens terem sido reunidas, conservadas e terem, em algum momento do passado, feito sentido para algum ancestral.

Pergunto quem são as pessoas expostas na composição de fotografias da parede a um sertanejo de Serra Talhada que havia perdido o pai há alguns meses e ainda conservava a casa exatamente como este a deixou: “*Sei não, painho achava bonito esse tanto de imagens. Naquele tempo, como tudo era distante, um mandava foto pro outro pra poder conhecer as pessoas da família. Mas tanto tempo já se passou que eu não conheço nenhuma alma daí*”.

Enquanto as residências urbanas, sobretudo aquelas de famílias tidas como tradicionais, correntemente exibem uma coleção coesa de imagens que reconstróem a genealogia familiar, nas zonas rurais comumente encontrei iconografias compostas das poucas imagens de antepassados – 3x4 ou trabalhadas por retratistas – somadas a imagens de campanha de ícones políticos das famílias tradicionais locais, e a uma composição heterogênea de imagens que vão de ícones religiosos a personalidades do cenário televisivo. Imagens que, como apontou Riedl, são muitas vezes vendidas pelos próprios bonequeiros para complementar sua renda (2002: 115).

Argumento aqui que esta combinação diversa de imagens decorando o interior dos lares rurais contribui para o processo de identificação de um determinado núcleo familiar tanto quanto as coesas genealogias familiares encontradas nas residências urbanas. Ainda que a iconografia familiar rural não tenha a mesma linearidade apresentada na zona urbana, ela também desencadeia histórias, lembranças e memórias de toda uma família.





## Família e Política através da imagem

No sertão pernambucano, a relação entre família e política é refletida em diversas faces da sociedade local e, embora fluida, intimamente influencia as relações interpessoais. Lá se discute política em todo o canto, embora seja assunto delicado quando em diálogo com *intrigas e questões*<sup>11</sup> familiares que fazem e refazem grupos e opiniões.

As cidades, que têm longas histórias de embates políticos e familiares que se confundem e se reinventam, muitas vezes se ampararam no “dever de vingança e de solidariedade” (Marques 2002: 41) para o estreitamento de laços pessoais. Em geral, a região sertaneja é referenciada por utilizar “modos de interação social” que, como interpretou Villela, não só permitem ajustes violentos – “para usar a expressão de Franco (1997 [1974])” – mas são, “de certa forma, exigidos pela comunidade vigilante” (Villela 2009: 209). De acordo com Marques, algumas dessas dinâmicas familiares são fluidas, uma vez que diferentes tipos de organização social acabam concorrendo, “uma pautada na união do bloco familiar; outra mais relativa, de eficácia parcial no interior de uma família. Elas não são definitivas, nem excludentes, no entanto, mas oscilantes. Dadas as condições adequadas, aquilo que se apresentava como unidade se pulveriza, enquanto os átomos se articulam” (Marques 2002: 42). Entretanto, apesar da relativa fluidez descrita por Marques, a identidade familiar tem importante força simbólica na região, e neste contexto, a fotografia desempenha importante papel ao perpetuar memórias de antepassados.

De fato, disse-me um sertanejo enquanto me mostrava seu arquivo fotográfico em sua residência na zona urbana de Floresta do Navio: “*até hoje uma família vale pelo que sabe, pelo que tem e pelo mal que ela pode fazer*”. Esta cidade foi palco de uma longa *questão* entre famílias também tradicionais no cenário político, que levou a desdobramentos que perduram até a atualidade. Como me foi dito em campo, o poder político envolvido na atual *intriga* acaba por englobar intrigas e questões menores envolvendo famílias menos influentes que simpatizam ou são ajudadas pelas primeiras. Estas dinâmicas somadas às recorrentes práticas de trocas de favores em épocas eleitorais<sup>12</sup> estabelecem vínculos entre famílias tradicionais e *não tradicionais*<sup>13</sup> tanto da zona urbana quanto da zona rural.

Visitando residências de diferentes núcleos de diferentes famílias da cidade – as tidas por tradicionais ou não – foi possível apreender ainda que minimamente muitas das dinâmicas políticas da região. É importante ressaltar que, tanto na zona rural quanto na zona urbana, a fotografia familiar foi o único ponto de partida desses diálogos que quase unanimemente desembocaram em conversas sobre o cenário político local, muito embora

11 “‘Intrigas’ e ‘questões’ são categorias nativas até certo ponto intercambiáveis na designação de desentendimentos acerbos que implicam na extrapolação dos limites da agressão física, resultando em um estado de relações permanentemente tenso. Não apenas indivíduos são implicados em tais relações antagônicas, elas mobilizam coletividades cuja insígnia principal é representada pelo nome de família, sobreposto pela remissão a determinado território ou localidade. Para efeito analítico, a autora amplia, porém, pequenas diferenças de ênfase nos sentidos que as categorias nativas portam para ressaltar aspectos ou momentos específicos desse estado de relação conflitivo entre as coletividades envolvidas. A ‘questão’ corresponderia à fase do conflito em que as vinganças se sucedem, as ameaças são ativas e o antagonismo recrudescer; a ‘intriga’ enunciaria a relação nascida do conflito, sendo tendencialmente eterna porquanto a ‘possibilidade de retaliação e da paz a alimenta’” (Chaves 2004: 429).

12 Para um debate detalhado sobre as dinâmicas eleitorais na região, ver Villela (2009).

13 Definição utilizada estritamente para facilitar a compreensão da dinâmica entre os grupos em questão.

o assunto não tenha sido introduzido por mim aos diálogos. Abaixo, o trecho de uma conversa com uma senhora de uma das famílias *tradicionais* que, ao me mostrar as fotografias de seus familiares expostas em sua sala de visitas, disse:

*Em [19]51 meu avô era deputado, algum parente devia ser prefeito [...]. Meu pai foi vereador, prefeito e quatro legislaturas deputado estadual. Minha mãe tinha uma participação muito grande na questão política, ela nunca foi candidata, mas ela era talvez mais política do que meu pai, que era o político da casa. Talvez porque o pai dela era político, depois o filho, meu irmão, foi prefeito e foi deputado: três mandatos de prefeito. Então a gente aqui valoriza muito a questão da família, a gente dá pra isso um tratamento muito forte, eu acho. Isso tudo ligado a algumas brigas, alguns problemas, que eu considero que a imprensa, aí eu vou dar a minha opinião pessoal, sempre puxou muito para o lado político como se fosse uma briga muito antiga, mas não é tão antiga assim. [...], eu ainda me lembro de mãe falar, eu não peguei esse tempo, que a família X e a Y eram, antigamente, aliados politicamente e a oposição aí eram os Z e outras famílias. Acho que ninguém sabe dizer a partir de que ano eles se tornaram oposição.*

Ao contrário da ideia de um sertão retrógrado em que o familismo e o poder privado se sobrepõem à fragilidade estatal, o mundo que de fato encontramos no interior de Pernambuco é complexo e mantido por inúmeras teias relacionais que se fazem e refazem – Villela sugeriu que olhássemos para elas a partir da noção deleuziana de rizoma – que ora se cruzam, ora se opõem. “As famílias comportam-se antes como ‘microgrupos de base familiar’ que formam ligações rizomáticas” (Villela 2009: 232) e têm genealogias fabricadas, que oscilam na tríplice fronteira da filiação, do território e da aliança, apesar de serem concebidas como dadas. Sofisticam-se ainda mais quando elementos como o “compadrio” ou o “apadrinhamento” entram em cena adicionando a população rural à constelação relacional, assim expandindo as dimensões do jogo político.

Neste ambiente que respira política, é comum que, quando questionados sobre sua história familiar, indivíduos comecem a discorrer sobre a carreira política que seus antepassados tiveram, apresentando uma fusão das duas noções. Quando perguntada sobre sua história familiar, uma pessoa da zona rural sem relação parental direta com as famílias politicamente tradicionais da zona urbana, me disse, ao tratar da situação atual de seus familiares, prontamente baseando-se na falta de relações de compadrio entre sua família e o então partido da situação: “*Tudo aqui é política. Qualquer coisinha que você faça, depende de política. Pra arrumar um emprego aqui, tem que ter política no meio. Agora com eles no poder, a coisa tá difícil.*”

Nesta complexa conjuntura entre política, família e violência, momentos emocionados foram presenciados durante a pesquisa que fez uso de retratos como principal ferramenta metodológica. Por vezes ouvi tristes e melancólicos desabafos daqueles que foram diretamente atingidos pelo regime de vinganças que por anos delineou as histórias familiares locais, ao mesmo tempo em que vi faces se iluminarem de alegria em um simples gesto de passagem para a fotografia seguinte. É indiscutível a imensa importância das imagens neste processo, que facilitaram muito a relação pesquisadora-interlocutores. As imagens reconstróem histórias, e ainda que aqueles que as detêm não tenham presenciado aqueles momentos, as fotografias ali têm papel central na transmissão das memórias de uma geração à outra. Elas permitem que as pessoas nos contem quem são e, principalmente, ao que pertencem.

Em suma, a fotografia enquanto ferramenta metodológica para o desempenho da etnografia catalisa a relação pesquisador-interlocutor e age no despertar de lembranças. Em relação ao sertão, estes recursos operam a partir do grande orgulho familiar nutrido pelos indivíduos da região, e contribuem para reavivar a íntima ligação que os sertanejos mantêm com seu passado, e em consequência, com as próprias fotografias que são uma das únicas representantes materiais dele.

Durante a pesquisa, foi interessante notar a riqueza de detalhes com que as narrativas eram descritas a partir de fotografias, por interlocutores que, na grande maioria das vezes sequer haviam vivenciado o momento narrado. Talvez devido à emoção sentimental e às tentativas de pleitear outra realidade que exprimem as fotos (Sontag 2010: 27) ou talvez por simplesmente terem a capacidade de despertar lembranças adormecidas da mente daqueles que de alguma forma se reconhecem nas imagens ou, talvez ainda, uma mistura das duas coisas. O fato é que, sem sombra de dúvidas, “as fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias” e “são infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao nosso pensamento” (Samain 2005: 9).

[...] Dependendo da projeção do espectador ou proprietário, as imagens ganham, muitas vezes, a função de documentos preciosos, com valores afetivos, e, em alguns casos até de fetiches particulares. Fotografias [...] são exibidas em armários e paredes. A gaveta e o álbum familiar obtêm a importância de cofres de preciosidades, baús onde está acumulada a materialização da memória privada e que não raramente constituem o principal espólio para que gerações futuras se lembrem dos seus antepassados (Riedl 2002: 15-16).

No sertão então, não são apenas os retratos de antepassados mais próximos na linha genealógica que ficam expostos em lugares de destaque nos lares. O grande respeito à memória daqueles que partem se transporta para qualquer tipo de materialidade herdada, e as composições fotográficas de familiares distantes e suas histórias veladas pelo tempo carregam suspiros de vida remanescentes daqueles que assim as deixaram.

Portanto, a coesão familiar no sertão é vigorosamente fortalecida através das lembranças despertadas ou mesmo criadas pela fotografia, e esta relação se faz ainda mais expressiva quando consideramos que, mesmo na zona rural, onde os recursos fotográficos sempre foram consideravelmente escassos, a identidade familiar também se apoia em iconografias imagéticas, mesmo que à sua maneira.

A importância dada à genealogia familiar – e ao histórico político que esta carrega – e, por conseguinte, à fotografia uma vez que é nesta que a primeira é traduzida na zona urbana, se reflete e se reinventa na zona rural. Sobretudo na cidade de Floresta, foi interessante notar como algumas das histórias e dinâmicas políticas que haviam sido percebidas na *rua* foram recontadas no *mato* enquanto trajetórias familiares eram narradas através da fotografia. Foram comuns as vezes em que, a partir dos escassos recursos fotográficos existentes, sertanejos do mato me contassem suas histórias ligando-as às histórias de seus *padrinhos*, ou às daquelas famílias de quem haviam recebido favores. Uma vez que muitas vezes os candidatos “procuram dar aos favores e bens uma aparência desinteressada, desvinculada do voto que esperam receber” (Vilela 2004: 278) a economia da dívida que ali se estabelece vai muito além da materialidade, e se transforma em dívida sentimental. Desfeita a impressão de troca

direta de favores, a população rural passa a cultivar laços com seus padrinhos-protetores. Esses laços tornam-se unilateralmente fortes, e aqueles da *rua* passam a ser parte integrante na construção da história e da identidade daqueles do *mato*.

A memória familiar no sertão está sempre, de uma forma ou de outra, tangenciando a política, e neste processo a imagem age como o elo que fortalece as lembranças e facilita a transmissão de grandes feitos a fim de reiterar o orgulho que possibilita a continuidade da unidade e coesão familiar, mesmo com a fluidez das relações sociais. Neste processo, a cidade e o campo, portanto, entrelaçam-se de maneira íntima no tripé família, política e imagem uma vez que as histórias do *mato* se justapõem com aquelas da *rua*.

Em Pocinhos, uma das áreas rurais de Floresta, uma senhora me disse enquanto narrando sua história familiar, desencadeada pelos foto-retratos de seus pais e dos pais de seu marido penduradas na parede de sua residência:

*– A mãe dele é prima do meu pai, aí quando morreu o marido dela lá [...] veio pra cá com todos, a velha que era minha tia e mãe dele com os filhos. Aí criou tudo aqui e nós nos casamos. Os primos, né? Ele [apontando para o marido] ainda é parente, assim, por uma parte, de Aloísio X, conhece? Meu marido é parente desse povo político.*

Quando pergunto sobre a outra imagem em sua parede – a de um candidato da última eleição, ela responde:

*– É porque a gente acompanha o partido, né? Veio gente da família dele trazer aqui pra a gente. [...] Já tem 17 anos que eu acompanho esse partido. Em época de eleição eles vêm aqui visitar.*

Enquanto na zona urbana – sobretudo naquelas famílias que protagonizam a vida política local – é comum que se exibam retratos de três ou mais gerações de antepassados pensadamente posicionados com base na disposição da árvore genealógica do núcleo familiar, e se saiba recitar toda ou grande parte da ascendência familiar e dos feitos mais relevantes daqueles que outrora contribuíram para a evolução e atual fama da família; na zona rural, a mesma lógica de exibição da identidade familiar se segue, mas ao invés de sua coesa árvore genealógica, exibem uma composição de imagens quase que acidental, mas que ainda sim opera como ferramenta no processo de identificação de indivíduos.

Nesse contexto, é importante o reconhecimento do papel da instância da recepção e da percepção para a atividade interpretativa das imagens julgadas importantes por cada sertanejo. Como observou Metz,

*A ‘imagem’ não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens – como as palavras, como todo o resto – não poderiam deixar de ser ‘consideradas’ nos jogos de sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a cultura se apodera do texto icônico [...], ele, como todos os outros textos, é oferecido à impressão da figura e do discurso. A semiologia da imagem não se fará fora de uma semiologia geral (Metz 1973: 10).*

Portanto, em uma realidade que se enaltece a família e se respira política, imagens só poderiam materializar traços pertinentes para a construção desta identidade essencialmente

sertaneja, previamente carregada de sentido, dado o contexto da região. A fotografia, então, opera como um elo que fortifica a tríade memória, família e política.

Neste sentido, vale a pena retomar Deleuze e o paradoxo da superfície, já que este autor pensa a superfície (fotográfica, neste caso) como produtora de sentido. “A superfície, então, se mostra como espaço onde se desliza o pensamento, a linguagem em todas as suas séries significantes que compõem o sentido. Desta forma, a superfície Deleuziana se opõe radicalmente à superficialidade, tanto ao banal, quanto ao trivial. Toda superfície [/fotografia] é pensamento” (Sousa 2012: 28), enquanto reforça e auxilia a (re)produção da conjuntura familiar e política no contexto sertanejo.

## Conclusão

A partir da análise de iconografias familiares sertanejas, pretendi neste trabalho explorar tanto a otimização do processo etnográfico em contexto familiar, que é dado pelo uso da fotografia enquanto principal ferramenta durante estes encontros, quanto percorrer um caminho que enxerga a imagem como portadora de licença consentida para (re)criar trajetórias, seja pela mão do fotógrafo, seja em sua própria superfície – alegorizado aqui pelo trabalho de edição do retratista ou na mente de quem a interpreta.

Na dimensão metodológica deste trabalho, a fotografia foi utilizada tanto como meio viabilizador da pesquisa – uma vez que os acervos fotográficos familiares serviram como ponto de partida daqueles encontros etnográficos – quanto como a ferramenta que dá vida à mesma, já que durante aqueles encontros, eu também os transformava nas “superfícies” que eram criadas e agora ilustram o que está aqui narrado. Neste processo meta-fotográfico, não posso rejeitar a possibilidade de ter, em determinado ponto, reinterpretado realidades tanto quanto meus interlocutores possam tê-lo feito. Afinal, de acordo com Benjamin, “a câmera leva [o fotógrafo] ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (Benjamin 1955: 16).

Enquanto ponto de partida para a pesquisa, percebi que a fotografia opera como facilitadora, catalisadora no processo de reconhecimento entre pesquisador e interlocutor, muito provavelmente devido à forte capacidade em despertar sentimentos de que são dotadas as fotografias (Sontag 2010; Barthes 1984), sobretudo familiares. Pode-se dizer que a produção de um acervo meta-fotográfico durante a pesquisa teve o mesmo efeito, uma vez que muitos de meus interlocutores diziam estar honrados por poderem reviver narrativas a partir das imagens de seus antepassados, e vê-las sendo (re)registradas, pois aqueles “*tiveram tanta história para contar*”. Afinal, ao produzir aquelas imagens, ainda que minimamente, contribuí para a perpetuação (e recriação) daquelas lembranças.

Todavia, se muitas das narrativas que emergiram da interpretação daquelas imagens não foram vividas em outro lugar que não a própria mente do interlocutor, como pode a fotografia operar como ferramenta para a pesquisa científica? E como ela pode, dentro do contexto familiar, auxiliar na construção da identidade pessoal e da coesão familiar pautada no (re)conhecimento da história de antepassados, sobretudo no sertão de Pernambuco, objeto de estudos deste trabalho?

Miriam Moreira Leite, em seu livro *Retratos de Família*, que procura compreender o lugar em que fotos de antepassados ocupam no imaginário de seus descendentes, frisou que “algumas pessoas não se lembram do que aconteceu, mas do retrato do que aconteceu” (Leite 1993: 18), e que muitas vezes ainda, a fotografia chega a substituir a própria memória. Podemos assim, considerar que uma composição de retratos de ascendentes familiares pode levar a uma melhor compreensão de si e de sua própria história. De fato, durante o período de realização da pesquisa de campo foi possível notar que mesmo que as pessoas não tenham vivenciado os momentos fotografados, a imagem pode, ainda assim, desencadear lembranças. Entretanto, esta pesquisa se distancia da análise daquela autora quando alega “a necessidade de um conhecimento comum anterior, para que interlocutores possam perceber e compreender a imagem” para viabilizar a utilização da fotografia como meio de documentar, analisar, recuperar, reter e transmitir o conhecimento (Leite 1993: 143). Para Leite, uma imagem não acompanhada de legenda – seja ela escrita ou verbal – que nos guie e direcione o olhar, falha em nos transmitir informações como, por exemplo, a trama de relações ou até mesmo as dimensões espaçotemporais em que está inserida. E neste caso, “a fotografia pode ser um elemento mudo” (Leite 1993: 13) para a pesquisa científica.

Ao empregar o paradoxo da superfície deleuziano para a análise fotográfica, entretanto, nos desvencilhamos da busca pela verdade contida na imagem, para aceitar a produção da verdade a partir daquela imagem, que embora paradoxal em sua superfície, nunca é superficial no sentido que lhe é atribuído. Afinal, “a fotografia parece ter ganhado, no último século, o papel de uma das principais fontes para a construção da identidade e da cidadania” (Riedl 2002: 15), que pode ser apreendida independente da busca pela autenticidade científica, muitas vezes também imaginada.

Ademais, ao mesmo tempo em que a fotografia familiar auxilia no processo de identificação de indivíduos através da (re)interpretação dos retratos, no contexto desta pesquisa, as narrativas provenientes da análise fotográfica também refletiram as relações e divisões sociais pré-existentes. Ao permitir que aproximações e vínculos sociais sejam narrados, a fotografia aqui revela, por um novo ângulo, as dinâmicas sociais e de apadrinhamento entre indivíduos da *rua* e do *mato*. Para além de reavivar e recriar lembranças e emoções, aquelas narrativas pautadas nas variadas formas imagéticas – e seus variados graus de disponibilidade – de alguma forma também espelharam as dinâmicas de poder há muito estabelecidas entre aquelas famílias. No limite, elas também refletem as teias relacionais rizomáticas anteriormente sublinhadas por Villela (2009).

Muito embora minha pesquisa tenha lidado majoritariamente com imagens do passado, aquelas interações etnográficas também expuseram elos ativos da então presente conjuntura sertaneja. Não porque aquele é um cenário estático, mas porque é constantemente reinventado. Portanto, quando olhamos para uma fotografia é importante que se considere as relações de tempo e espaço entre ela e o presente em que é visualizada.

Fotografa-se para recordar, uma vez que o acontecimento se esvai, mas a fotografia permanece. Ela desabrocha lembranças seguidas de sentimentos e emoções e, em cada vez que sejam acionadas tais lembranças, novas significações podem emergir. Imagens, que são *a priori* silenciosas, têm, na prática, grande capacidade estimulante no desencadeamento de

histórias que orbitam em torno das mesmas. Histórias que não necessariamente existiram para além daquela superfície, o que não as tornam menos autênticas.

O status de testemunha da história e, enfim, a pluralidade que o universo fotográfico envolve é atemporal. No seio da sociedade sertaneja, ela abre as portas do jogo de sentidos que tratou Metz (1973) para a assimilação e percepção da própria identidade local através da rede de relações que se desmembra da análise das mesmas. Quis aqui compreender como uma família no sentido amplo da palavra, um núcleo familiar e ainda um indivíduo pode se auxiliar de uma seleção imagética para desenvolver sua autenticidade. Cientificamente substancial para o pesquisador ou não, para aqueles que a preservam, a fotografia e as narrativas originadas a partir da mesma (re)materializam, como disse Tacca, um rito de passagem. “O rito de separação na cerimônia fotográfica é despreendimento da materialidade através dos processos óticos de inversão da realidade para um suporte bidimensional” (Tacca 2009: 160) que, ainda de acordo com esse autor, cria um “eterno presente” e, no sertão, ele preenche a atmosfera das residências e traz completude e coesão às famílias que conduzem sua vida se sustentando naquela combinação de retratos que, por remeter aos seus antepassados, está sempre a lhes velar – “*Mãinha fica aí, sempre olhando a gente. Falo sempre pros meninos: vai fazer besteira que voinha tá vendo*”.

Ressignificada de maneira singular, a fotografia de família – assim como toda a gama de imagens que guardam simbolismos pessoais e familiares, sobretudo na zona rural – se ajusta àquela realidade passando a ser parte quase indispensável da constituição da vida familiar. Após observar de perto a realidade sertaneja, todo o debate teórico-fotográfico sobre a legitimidade ou não da utilização da fotografia como meio de melhor compreender o objeto de estudos parece desprover-se de sentido.

A preocupação em se conservar viva qualquer lembrança que remeta aos principais responsáveis pelo arranjo daquele núcleo familiar é constante, e a imagem tem papel central neste processo uma vez que representa a materialização daquele eterno presente. Quando dizia que tinha interesse em conhecer mais sobre a história das famílias da região por meio de análises fotográficas, em especial na zona urbana, era extremamente bem recebida. Aqueles que para mim abriram seus acervos se sentiram lisonjeados por existirem pessoas estudando sua história e a de sua cidade, que, segundo eles, “*guarda muitos fatos que deveriam ser revelados*”.

Ao longo da pesquisa, muitas histórias surgiram à memória de meus interlocutores, consequência de um simples olhar para uma fotografia. Casamentos foram revividos, batalhas de Volantes contra Lampião reinterpretadas, bois *brabos* laçados e trajetórias de vida retraçadas. Por muitas vezes, aquele que nos narrava determinado acontecimento não havia de fato o presenciado e muitas vezes até não era nascido à época, mas era capaz de verbalizar pequenos detalhes sobre o ocorrido e sobre a imagem que o reavivou. Aquilo que não foi fisicamente experimentado, mas tantas vezes encenado na imaginação dos ouvintes, toma forma na mente desses últimos que, quando narram determinado fato parecem, por instantes, se esquecer de que não estavam presentes no momento descrito. Não é papel do antropólogo ou objetivo do relato etnográfico qualificar a autenticidade destes relatos. Cabe a nós a reflexão sobre o sentido dado e a realidade narrada a partir daquelas superfícies.

A título ilustrativo, o leitor encontrará algumas das imagens que compuseram o ensaio etnofotográfico também produto da pesquisa de campo que deu origem ao presente artigo.

## O Sertão que se lembra









## Referências

- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter. 1955. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Lisboa.
- CAIUBY, Sylvia. 2008. "Corpo, Imagem e Memória". In: L. Mammi & L. M. Schwarcz, *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- CHAVES, Christine de Alencar. 2004. "Resenha de MARQUES, Ana Cláudia. 2002. *Intrigas e questões: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 352 pp". *Mana*, 10(2):428-432.
- COLLIER, John. 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New Mexico: UNM Press.
- DELEUZE, Gilles. 2006. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDMAN, Marcio. 2004. "Apresentação". In: J. Villela, *O povo em armas: violência e política no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. pp. 9-13.
- LEITE, Miriam Moreira. 1993. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp. Texto e Arte, 9.
- MARQUES, Ana Claudia. 2002. *Intrigas e questões: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. v. 17.
- MAUSS, Marcel. 2007. *The Manual of Ethnography*. Oxford: Berghahn Books.
- MEAD, Margaret. 1955. "Visual anthropology in a discipline of words". In: P. Hockings (ed.), *Principles of visual anthropology*. New York: Walter de Gruyter.
- METZ, Christian. 1973. "Além da analogia, a imagem". In: C. Metz et al., *A análise das imagens. Seleção de Ensaios da revista Communications*. Petrópolis: Vozes. Novas Perspectivas em Comunicação, 8.
- PINNEY, Christopher. 2011. *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books.
- RIEDL, Titus. 2002. *Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- SAMAIN, Etienne. 2005. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. 2. ed.
- SONTAG, Susan. 2010. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SOUSA, Ruth. 2012. "A fotografia como paradoxo da superfície". *Revista-Valise*, 2(3):17-36.
- TACCA, Fernando de. 2009. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas: Editora da Unicamp.
- VILLELA, Jorge L. M. 2004. *O povo em armas: violência e política no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. v. 28.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Família como Grupo? Política como agrupamento? O Sertão de Pernambuco no mundo sem solidez". *Revista de Antropologia*, 52(1):201-245.
- Sítios da internet:
- Society for Visual Anthropology – <http://societyforvisualanthropology.org/>

Recebido em 06 out. 2015.

Aceito em 15 jan. 2016.