

# *Corpos e Mentis Dilacerados: O grotesco nas imagens da seca de 1877*

Alexandre Barbalho  
Universidade Estadual do Ceará

## RESUMO

Este artigo analisa um elemento discursivo específico que participou do processo de “invenção” do Nordeste, em especial de sua representação como espaço da seca e da miséria dela decorrente. Trata-se do conjunto de fotografias sobre a seca de 1877 e de sua utilização na imprensa carioca daquele período. A questão que se coloca é a da especificidade dessas imagens diante das normas discursivas hegemônicas, na segunda metade do século XIX: a do naturalismo e a do realismo.

## PALAVRAS-CHAVES

Nordeste; Seca; Fotografia; Imprensa.

## ABSTRACT

This article analyses a specific discursive element that participated in the “invention” of Northeast, especially its representation as space of drought and misery. It treats of a collection of photographs about the drought of 1877 and its utilization by the Rio de Janeiro press of that period. The question is about the specificity of these images in face of hegemonic discursive norms in the second half of the XIX century: the naturalism and the realism.

## KEYWORDS

Northeast; Drought; Photography; Press

---

Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como  
algo fora de dúvida, quando se trata de  
olhar a dor dos outros.  
(Susan Sontag)

Entre 1877 e 1880, parte da região hoje denominada Nordeste passou pela pior seca daquele século. A falta de água, o gado dizimado, a perda da lavoura, a morte de um grande número de pessoas e a migração de outro

tanto para lugares mais aprazíveis – todo esse contexto de agruras chamou atenção dos poderes públicos, nas províncias e no Rio de Janeiro, sede do Império, bem como da opinião pública.

Naquele tempo, o país dividia-se entre Norte e Sul, e a “descoberta” da seca funcionou como elemento integrador das elites nortistas em torno de um discurso reivindicador de recursos públicos. Elites que se encontravam em processo contínuo de decadência, passados os tempos áureos da economia açucareira e escravocrata. Começava ali a formação da “indústria da seca”, por meio da qual as velhas aristocracias mantiveram seu poderio.

A “indústria da seca” não pode ser entendida apenas, ou principalmente, em seus aspectos e resultados político-econômicos. Ela teve que ser, antes, uma construção discursiva para depois se efetivar em outros campos.

Em estudo sobre a “invenção” do Nordeste, Durval Muniz de Albuquerque Jr. aponta o tema da seca como um elemento recorrente nos pronunciamentos e intervenções dos políticos do Norte.<sup>1</sup> A repetição discursiva, este ritornelo, ajudou a instituir a questão climática como principal responsável por todos os males ocorridos nas províncias: dos cangaceiros aos beatos, das revoltas populares ao atraso socioeconômico – tudo resultava dos períodos de estio que assolavam aquelas terras.<sup>2</sup>

Assim foi sendo criada uma identidade nordestina baseada em adjetivos como “miserável”, “sofrida”, “atrasada”, “bárbara”, “inculta” – criação que encontrava reforço em seu contraponto, o Sul, auto-representado como espaço “moderno”, “civilizado”, “progressista”.

Em relação ao Ceará, Frederico de Castro Neves situa a seca de 1877-1880 como a que trouxe para dentro da capital da província a massa de retirantes qualificados pela elite da época como famélicos, maltrapilhos, imundos e doentes.<sup>3</sup> Isso em um momento no qual a cidade de Fortaleza vivenciava os primeiros dias de modernidade e embelezamento.

Até então, em períodos de estiagem, seus principais afetados, os trabalhadores e os proprietários rurais, resolviam entre si seus problemas. Para tanto, eram ativadas as relações pessoais, paternalistas e de compadrio entre dominantes e dominados - o que Neves denominou de “reciprocidade desigual”, reguladora da submissão e da proteção entre as classes.

Mas, ao longo do século XIX, a economia no campo ia deixando de ser baseada na produção agrícola de subsistência, tendo no criatório a principal atividade geradora de capital, para se tornar uma agricultura voltada para o mercado, produzindo e exportando algodão – matéria-prima das indústrias que se implantavam na Europa, em especial, na Inglaterra, o que significou a incorporação crescente de terras à lógica produtiva e, em consequência, a

diminuição do espaço destinado à subsistência que garantia minimamente a sobrevivência do sertanejo em tempos de seca.

Em 1877, ao configurar-se o estio, os sertanejos, já não podendo contar com a caridade privada, transfiguraram-se em multidões e ocuparam as estradas que ligavam os sertões à capital. E a ajuda pública aos flagelados, que vinha ocorrendo pontualmente, teve que desenvolver saberes e técnicas, táticas e expedientes (distribuição de alimentos, campos de concentração, frentes de trabalho etc.), para controlar os invasores que provocavam medo e repulsa nos fortalezenses aspirantes à civilização.

Nas palavras de Neves, a partir daquele ano, a seca deixou de ser um fenômeno exclusivamente climático, vivenciado principalmente pelas populações rurais, para se tornar “um fenômeno de caráter social, em que o cenário se expande até alcançar todos os recantos da sociedade, no campo e na cidade”.<sup>4</sup>

O que se propõe, neste artigo, é analisar um elemento discursivo específico que participou do processo de invenção do Nordeste, em especial de sua representação como espaço da seca e da miséria dela decorrente.<sup>5</sup> Trata-se do conjunto de fotografias sobre a seca de 1877 no Ceará e de sua utilização na imprensa carioca da época.<sup>6</sup> A questão que se coloca é a da especificidade dessas imagens, diante das normas discursivas hegemônicas, na segunda metade do século XIX: a do naturalismo e a do realismo.

#### IMAGENS SOBRE A SECA

No ano de 1878, a *Gazeta de Notícias*, da cidade do Rio de Janeiro, enviou para o Ceará um de seus jornalistas, o militante abolicionista José do Patrocínio (experiência da qual resultou o romance *Os retirantes*, publicado em 1879).

A tarefa de Patrocínio era enviar notícias da seca que devastava o sertão cearense - situação que vinha causando comoção na capital do Império. Mas havia um objetivo específico na cobertura jornalística: acompanhar a aplicação dos recursos enviados pelo Imperador para combater a situação de miséria, que, segundo denúncias, estavam sendo desviados para outros fins.

Além das matérias que enviava para a *Gazeta de Notícias*, José do Patrocínio providenciou algumas fotografias para o recém-criado jornal *O Besouro – folha ilustrada, humorística e satyrica*.<sup>7</sup> Sua intenção era compartilhar, com os leitores, os horrores encontrados no Ceará, que não conseguia transmitir em texto. A fotografia funcionava como um recurso discursivo mais poderoso para falar dos acontecimentos e também como prova documental, ao mostrar que não se tratava de palavras inventadas, pois bastava ver as imagens para crer no ocorrido.

Como informa Joaquim Ferreira de Andrade, duas das fotografias enviadas por Patrocínio serviram de base para os “desenhos fiéis” feitos por Rafael Bordalo Pinheiro e reproduzidos em litogravura, na primeira página do número de 20 de julho de 1878, de *O Bezouro* – ilustrações que, para Andrade, podem ser consideradas as pioneiras do fotojornalismo brasileiro.<sup>8</sup> Acompanhava as “cópias fidelíssimas” das fotos um desenho de Bordalo onde se observa a mão de um esqueleto, com camisa social e paletó, segurando duas *cartes-de-visite* retratando as vítimas da seca.

Este conjunto imagético vinha acompanhado de um título, “Páginas tristes – Scenas e aspectos do Ceará (para S. Majestade, o Sr. Governo e os Senhores Fornecedores verem)”, seguido da observação “cópias fidelíssimas das fotografias que nos foram remetidas pelo nosso amigo e colega José do Patrocínio” e da seguinte legenda: “Estado da população retirante... e ainda há quem lhes mande farinha falsificada e especule com eles!!!”.

Em texto publicado na página seguinte, as fotos são referidas como “verdadeiros quadros de fome e miséria”. Na avaliação do autor da matéria, elas funcionam como provas do “estado que os retirantes chegam à capital, aonde quase sempre morrem, apesar dos apregoados socorros, que segundo informações exatas são distribuídos de maneira improfícua”, uma vez que muitos leitores achavam exagero o que se dizia do “estado infeliz da província” e da “desgraça da população cearense”.

Analisando o material de *O Bezouro*, Andrade questiona a fidelidade das cópias de Bordalo feitas a partir das fotografias. Comparando as imagens da folha ilustrada com as fotos, observa que “a maneira como as fotografias são apresentadas ao leitor [na mão de uma caveira] tinha o objetivo de chocar, enfatizando ainda mais o conteúdo dramático dos originais fotográficos”.

Além da criação da caveira, Bordalo interferiu diretamente nas



imagens das fotografias, no momento de fazer sua “cópia fidelíssima”. Em uma delas, o ilustrador, entre outras modificações, “despiu o menino de seus trapos, e o púbis está na penumbra”. Na outra, a veste original do retratado foi substituída por “minúsculo tapa-sexo”. No mais, conclui Andrade, “tudo nos parece o mais fiel que Bordalo conseguiria realizar, consideradas as especificidades de sua atividade numa revista semanal ilustrada, e possivelmente a influência dos textos previamente enviados por Patrocínio”.<sup>9</sup>

O questionamento de Andrade tem como pano de fundo o sentido de “cópia fidedigna do real” que a fotografia possuía, no momento em que apareciam novas tecnologias de comunicação, as ciências (incluindo as que lidavam com o social) anunciavam novas descobertas sobre a realidade e as artes impregnavam-se de realismo. Certamente, a veracidade atribuída à fotografia ganhava força, na imersão neste “espírito de época” hegemônico, no século XIX, marcado pelo surgimento e/ou consolidação de tantos saberes modernos.

Mas há algo específico do discurso fotográfico que o diferencia do literário, por exemplo, que lhe confere, ainda hoje, no senso comum, na *daxa*, a aura de veracidade; o status de representação fidedigna do real; o caráter de testemunho crível. Atributos advindos não somente da verossimilhança entre o retratado e o real, da capacidade mimética da fotografia, mas por ela ser resultado de um processo mecânico. Ou, nas palavras de Philippe Dubois, por conta do “automatismo de sua gênese técnica”.<sup>10</sup>

Desde sua invenção no início do século XIX, a fotografia se viu tomada pelo discurso da mimese. Uma foto, analisada por esse viés, nada mais era que uma representação semelhante ao real, ou melhor, o seu espelho, onde não se interferia a criação humana, excluída pela objetividade da máquina. O que significava o oposto da pintura, por exemplo, que, por mais realista que fosse, era uma criação do artista, de sua habilidade artesanal. Daí os fotógrafos substituírem os retratistas nas atividades que ansiavam por revelar a “verdade”, como, por exemplo, a ciência e o jornalismo.

No caso específico do jornalismo e das fotos sobre a seca no Ceará, além de tentar reproduzir o mais fielmente possível o que está sendo retratado, a fotografia, a serviço da informação, traz para perto do leitor as imagens outrora distantes. Por meio de sua reprodução mecânica, elas perdem sua aura, na conhecida definição de Walter Benjamin, como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.<sup>11</sup>

Em belo ensaio sobre as imagens da dor, Susan Sontag lembra que o recurso a essas imagens é uma forma de trazer para perto o que alguns

desejam longe; ou melhor, “de tornar ‘real’ (ou mais ‘real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”.<sup>12</sup>

Por sua vez, nas fotos de figuras esqueléticas, mórbidas, enviadas por José do Patrocínio à imprensa carioca, a imagem era reforçada pelo texto. Nas fotografias da seca de 1877, os retratados, além de ilustrarem, ou melhor, comprovarem as matérias enviadas pelo jornalista, ainda eram acompanhados, nas próprias *cartes-de-visite*, de poemas em quadra. Com a impressão das rimas, texto e imagem se fundem reforçando a dramaticidade do que era dito/visto.

Afinal, retomando Sontag, o significado de uma foto e a conseqüente reação do espectador dependem de como está identificada, ou seja, dependem das palavras.

#### CORPOS REALISTAS... OU CORPOS GROTESCOS?

Os corpos retratados, nus ou semi-nus, revelando as deformidades causadas pela fome e pela sede, se conformam à realidade? Não há dúvidas de que aquelas pessoas existiram e foi em estado de miséria que o jornalista e o fotógrafo entraram em contato com elas. A questão é se, mesmo com intuito documental de reproduzir com fidelidade o real, essas imagens não tomaram outros rumos, talvez impensáveis por Patrocínio e Corrêa.

Por conta da limitação técnica da época, que exigia um tempo prolongado de exposição, possivelmente os retratados tiveram que ser imobilizados (em, pelo menos, uma das fotos percebemos o recurso a equipamentos imobilizadores). Para manter a luz e as condições ambientes, os retratos foram feitos em estúdio – ou no ateliê fotográfico, como se dizia na época, termo emprestado do ambiente da pintura –, e não, digamos, ao natural, ao ar livre.

Isolados do ambiente que os circundava (possivelmente a cidade de Fortaleza), os retirantes da seca transfiguram-se em corpos que posam para o fotógrafo. Não há qualquer referência outra de suas vidas: de onde vieram, com que trabalhavam, qual sua família, quais os seus desejos... Nada. O que se vê são apenas corpos que causam repugnância (e, ao mesmo tempo, atraem) em seu estado de dilaceramento.

Todos estes dados apontam para a perda da pretensa naturalidade ou realismo daquelas fotografias.

Podemos agregar, a esses elementos anti-realistas, os versos que acompanham as *cartes-de-visite*. Ao contrário das legendas em tom neutro, informativas, que costumam acompanhar as fotorreportagens, os poemas

são evocativos, emocionados, engajados – tons próprios dos textos que compunham com os desenhos e as gravuras, no período anterior à invenção da fotografia. Sabia-se que se tratava da criação do artista e o texto podia ser autoral, tanto quanto o desenho.<sup>13</sup> O mesmo não seria admissível em fotos que desejavam ser cópias fidedignas do real.

A pretensão de realidade nestas fotografias da seca, já o dissemos, tinha a função de denúncia, de provocar posicionamentos. Era preciso despertar, nos habitantes da Corte, a solidariedade com aqueles “pobres nortistas” e, ao mesmo tempo, denunciar a corrupção vigente. Ora, acontece que as funções da imagem não estão sob controle da razão – seja a do fotógrafo, seja a do espectador.

Benjamin nos fala de uma natureza revelada pela fotografia diferente da possibilitada pelo olhar, pois a primeira “substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”<sup>14</sup>. Roland Barthes fala de um *punctum* que, ao contrário do *studium* (percepção consciente da foto), “parte da cena, como uma flecha” e transpassa o espectador. O *punctum* é o acaso, o lance de dados, o ponto sensível que nos pune<sup>15</sup>.

Se os corpos deformados apresentam-se aos nossos olhos com o intuito de tomarmos uma atitude contra tal estado de coisas, é preciso levar em consideração a ressalva que Sontag faz em relação às fotografias cujo tema é a dor (dos outros): “Nem todas as reações a tais fotos estão sob a supervisão da razão e da consciência. A maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um interesse lascivo”, um desejo mórbido, “fonte permanente de tormento interior”.<sup>16</sup> Interesse que nos causa vergonha quando demonstrado em público, como se este tipo de voyeurismo devesse ser exercido de forma mais velada que os outros, em nossa sociedade.

A partir destes senões e tensões, minha proposta é que vejamos estas fotos não como realistas, ou, pelo menos, não por meio do realismo naturalista, mas como expressões de um realismo grotesco.

O grotesco referia-se, na Renascença, tanto a algo cômico, alegre, da esfera da fantasia, quanto aquilo vivenciado como angustiante, sinistro. A experiência que o termo designava era a de um mundo onde as ordenações anteriores estavam em crise. Ou mais especificamente, onde a ordem divina que dava sentido ao mundo estava posta em xeque pelo humanismo renascentista, sem que este, por sua vez, repusesse a verdade das coisas por meio da racionalidade, uma vez que ainda estava impregnado pela religião.

Lembrando que a obra de Rabelais herdou elementos da cultura cômica popular, Mikhail Bakhtin fala de seus personagens exagerados e

hipertrofiados, em que as ordens da terra e do corpo são indissolúveis; onde há degradação, mesmo que não signifique apenas destruição, há também um aspecto regenerador. A esses elementos ambivalentes, Bakhtin denomina de *realismo grotesco* – diferente do posterior realismo naturalista em que não se admite a ambivalência, pois se pretende baseado na verdade científica.<sup>17</sup>

Ainda segundo Bakhtin, o corpo, na obra de Rabelais, se opunha à concepção medieval da vida corporal, colocada nesta ordem sob o signo da negação, do silêncio, “desprovida de palavra e de sentido”, pois havia um abismo insondável entre a palavra e o corpo. Rabelais, em oposição à “ideologia ascética do além”, propõe “o aspecto carnal do homem (e o mundo circundante na zona de contato com o corpo)”<sup>18</sup>.

Wolfgang Kayser explica que esta concepção renascentista do grotesco significa a ruptura de toda ordenação e que um mundo diferente “se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo”. A monstruosidade, a desordem, o desproporcional são características desta experiência qualificada como grotesca<sup>19</sup>.

Há, nos significados da palavra em várias línguas, o embate entre uma compreensão do grotesco como sobrenatural e como algo ainda relacionado à realidade. Kayser defende que o grotesco não constituiu um domínio autônomo, resultado da fantasia liberta de todo laço com o real. “O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é”, afirma, pois ele se funda na vivência em um contexto onde a ordem “se alheia sob a irrupção de poderes abismais”<sup>20</sup>.

Por revelar forças abismais, subterrâneas, ridículas, disformes, horríveis, o grotesco configura um movimento contrário ao do sublime, que nos leva às alturas, aos valores elevados. O movimento do grotesco é fundamentalmente de encontro com o estranho, com o diferente, mas um encontro em que o pólo do “eu” não pretende compreender o “outro” por ele próprio, e sim a partir de sua definição do que seja a norma, para colocar o diferente como desvio, como patologia. Lembremos, por exemplo, o imaginário suscitado nos europeus pela descoberta da América e as imagens fantasiosas dos habitantes, da fauna e da flora nativas.<sup>21</sup> Daí Kayser falar do grotesco como “mundo alheado”, como o que nos era familiar e se transformou subitamente em algo estranho.

Diante dos corpos retratados e expostos na mídia, como não pensar na representação do “outro”, os nortistas, os “pobres diabos” que habitavam uma terra esquisita empestada de místicos e bárbaros? Como não ver ali figuras estranhas aos olhos da corte civilizada? Uma situação vil, absurda,

subterrânea, em que as agruras da terra consumiam os habitantes, os bichos, a vegetação...

Aqueles corpos em nada lembravam o ideal de beleza do corpo clássico ou do corpo burguês, higienizado, desejado pelas elites civilizadas do Rio de Janeiro, de Fortaleza, ou mesmo, do sertão cearense. Pelo contrário, é um corpo grotesco, pois “monstruoso, horrível, disforme”, que não encontra lugar “dentro da ‘estética do belo’ forjado na época moderna”.<sup>22</sup>

#### ALGUMAS BREVES ANOTAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que, no momento em que a seca ganhou visibilidade e passou a constituir um elemento identificador da alteridade (no caso, a dos nortistas, depois nordestinos, tendo como referência a auto-representação dos sulistas), na incompreensão do que era estranho, o discurso, mesmo com pretensões realistas, adquiriu contornos grotescos. A pretensa realidade configurava-se monstruosa, desordenada, deformada, em que homens, bichos, plantas e terra pertenciam ao mesmo amálgama. Uma realidade que provocava tonturas como se estivéssemos à beira de um profundo abismo – exatamente o referencial que marca ainda hoje uma compreensão bastante difundida sobre o Nordeste.

A mão caveirosa, vestida a rigor, segura duas *cartes-de-visite* que retratam corpos deformados, seminus – se identificamos nesse conjunto imagético, publicado na revista carioca, elementos do grotesco, ele nada mais fez do que antecipar traços definidores da cultura de massa no Brasil. Certamente não podemos falar de *O Bezouro*, nem de seus contemporâneos da imprensa brasileira, como pertencentes a uma sociedade massificada, que só começaria a se delinear no país a partir dos anos 30, com o rádio e o cinema.

Mas não deixa de ser instigante perceber, naquele momento, as qualidades que Muniz Sodré conta como as mais apropriadas para aprender o “ethos escatológico da cultura de massa nacional”: o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente. Todos esses elementos, reunidos pela estética do grotesco, “enfim, tudo que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à ‘normalidade’ humana”, dão conta da esfera da cultura massificada quando esta se insere em uma sociedade de consumo sofisticada e apresenta o “anormal”, o diferente, o estranho, a alteridade como espetáculo<sup>23</sup>.

Aqueles corpos deformados, desnudos, que captaram olhares nos anos 70 do século XIX são os mesmo que a imprensa, hoje, qualifica como homens que, em época de seca, comem ratos, calangos, aves de rapina e disputam com os animais a pouca água barrenta.

Assim é o Nordeste (?) – a região onde as ordens do racional e do irracional, do humano, do animal e do vegetal se fundem, ao mesmo tempo em que se garante a nítida separação entre os bárbaros (os nordestinos) e os civilizados (os sulistas); entre o grotesco e a normalidade.

## NOTAS

- <sup>1</sup> ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- <sup>2</sup> A recorrência à seca como elemento unificador dos discursos acerca do Nordeste ofuscou ou mesmo eliminou outras construções discursivas sobre a região quando esta se encontra em períodos regulares de chuva – situação que é a regra e não a exceção. A este respeito ver BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar incomum*. O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- <sup>3</sup> NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a história*. Saques e outras ações de massas no Ceará. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- <sup>4</sup> Id. *Ibidem*. p. 50.
- <sup>5</sup> Discurso e representação entendidos aqui não como “cópias” ou “reflexos” da realidade, significando algo descolado do concreto e próprio à esfera das idéias, mas como partes integrantes do real, como seu instituinte. Os discursos e as representações fazem ver e crer, conhecer e reconhecer, e na luta em torno deles, da capacidade de elaborá-los e impô-los ao coletivo, está em jogo a capacidade de fornecer um sentido consensual ao grupo, seu sentimento de unidade e de identidade. A este respeito ver: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989 e FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. 4ª Edição. São Paulo: Loyola, 1998.
- <sup>6</sup> Algumas destas fotografias encontram-se no acervo do Museu de Sobral (09 fotos). Na Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional também existe um conjunto destas fotografias em papel albuminado, só que em maior número que o acervo de Sobral (14 fotos).
- <sup>7</sup> No verso das fotografias encontradas na Biblioteca Nacional está impresso “J. A. Corrêa – Ceará”, o que pode indicar o nome do fotógrafo que acompanhou José do Patrocínio em suas andanças pelo Ceará. Boris Kossov (2002), em seu *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, confirma que o autor das fotos foi Joaquim Antonio Corrêa proprietário de um ateliê na Rua Formosa, na capital da Província.
- <sup>8</sup> ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Notícias da seca do Ceará de 1877-78 n<sup>o</sup> *Besouro* – primórdios da reportagem fotográfica no Brasil. In: 10<sup>o</sup>. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. *Anais...* CD-ROM. Brasília: Intercom, 2001.
- <sup>9</sup> Id. *Ibidem*. p. 1010.
- <sup>10</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 4ª Edição. Campinas: Papirus, 2000. Podemos pensar, no entanto, que, paradoxalmente, a semelhança entre a foto e o seu referente, garantida pelo recurso técnico (a máquina fotográfica), lhe proporciona um caráter mágico – uma linha de fuga de seu uso cientificista que é feito naquele momento. É por demais conhecida a reação contrária das pessoas à possibilidade de serem fotografadas,

tanto na Europa “civilizada” de inícios do séc. XIX, quanto entre as populações nativas da América que pensavam que as fotografias eram suas almas. Tal poder decorre certamente da recorrência às faculdades miméticas entre as coisas, faculdades comuns aos poderes mágicos. Em sua pequena história da fotografia, Walter Benjamin afirma que a técnica e a tecnologia fotográficas podem “dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”, de modo que “a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol 01. São Paulo: Brasiliense, 1987).

- <sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. op. cit., p. 101.
- <sup>12</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 12.
- <sup>13</sup> Um exemplo citado por Sontag, no referido ensaio, é o das gravuras de Goya, *As desgraças da guerra*, sobre as atrocidades cometidas pelas forças napoleônicas contra os espanhóis em 1808. Os textos que acompanham as imagens estão bem distantes da “neutralidade” jornalística: “Não se pode olhar”, “Isto é ruim”, “Que loucura”, “Bárbaros”...
- <sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. op. cit., p. 46.
- <sup>15</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 96.
- <sup>16</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. op. cit., p. 80.
- <sup>17</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média*. O contexto de François Rabelais. 2ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1993.
- <sup>18</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 285.
- <sup>19</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Configurações na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 20
- <sup>20</sup> Id. *Ibidem*. p. 40.
- <sup>21</sup> A este respeito ver: SILVA, Janice. O paraíso perdido: descrição e negação da terra descoberta. *Revista USP*. São Paulo: n. 12, p. 16-27, 1992.; TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- <sup>22</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média*. op., cit., p. 26. Mesmo no romance do realismo naturalista, irrompe a representação grotesca dos corpos e da terra arrasada pela seca de 1877, como no romance *A fome* de Rodolfo Teófilo, publicado em 1890. Nele acompanhamos a saga da família do fazendeiro Manuel de Freitas que perdeu tudo naquele ano de seca e resolveu migrar para Fortaleza. Ao longo do trajeto sertão-litoral, as cenas grotescas se sucedem. Talvez a mais forte seja aquela em que o escritor narra uma “auto-antropofagia”. Estando acampado junto com outros migrantes, Freitas percebeu um vulto se rastejando querendo entrar na cabana onde dormia com sua família. Pensou que fosse um animal, mas quando se aproximou descobriu: “Não era um bicho mas um homem que a fome reduzira a bicho. Chegando perto do quiosque pôs-se de pé. Do chão alevantou-se o esqueleto, que media mais de um metro e meio, e tinha a hediondez dos espectros”. Freitas tratou de expulsar o famélico que ia na direção de sua filha, mas ele não obedecia: “O infeliz coçou-se, roeu as unhas com gula e desespero, rangeu os dentes, mastigou a saliva e articulou com dificuldade – fome – mas em um som abafado e todo gutural”. E olhava o rosto da menina, “com apetite de besta esfomeada”. Em seu delírio de famélico, “na esperança de mastigar as faces da moça, dá um passo para ela”. O fazendeiro percebeu então “que estava na frente de uma besta humana; e procurou

dominá-la. Num ímpeto de cólera e irritado com a teimosia do bruto, fere-o no antebraço. O faminto leva a ferida à boca e, com uma avidez que desarma e comove Freitas, suga o sangue que sai do ferimento (...) A sucção era feita com uma gula infrene (...) Nem uma gota mais vertendo o ferimento, começou a comer as próprias carnes!” (TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 62-64). O corpo lido em Rodolfo Teófilo é da mesma natureza daquele visto nas fotografias de Correia. Um corpo destituído de humanidade, igualado ao dos bichos, entregue às forças da natureza, fundido à terra que lhe rodeia. Um corpo grotesco.

<sup>23</sup> SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. 9ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 38.