



A textura do sertão: metalinguagem e metaimagem na obra de Euvaldo Macedo Filho

The texture of the backlands: metalanguage and meta-image in the work of Euvaldo Macedo Filho

Elson de Assis Rabelo

Como citar:

RABELO, E. de A. A textura do sertão: Metalinguagem e metaimagem na obra de Euvaldo Macedo Filho. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 75–92, jan. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663917. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663917>>.

Imagem: Fotografia de Euvaldo Macedo Filho; sem data e sem título.
Fonte: Acervo Euvaldo Macedo Filho.

A textura do sertão: metalinguagem e metaimagem na obra de Eivaldo Macedo Filho

The texture of the backlands: metalanguage and meta-image in the work of Eivaldo Macedo Filho

Elson de Assis Rabelo*

Resumo

Neste texto, analisamos um recorte da produção escrita e fotográfica do artista baiano Eivaldo Macedo Filho (1952-1982), objetivando problematizar a recorrência de outros textos escritos e imagens, particularmente em suas fotografias, que constituem uma metalinguagem e uma metaimagem. Pela seleção metodológica de escritos e de séries de imagens, indagamos o olhar do artista, informado por suas referências poéticas e visuais, em busca de interpretar, além de seus processos criativos, certos processos sociais por que passavam os espaços do Nordeste brasileiro entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Dando a ver o corpo-a-corpo entre sujeitos, em suas diferentes práticas sociais, e os textos e imagens que povoavam os espaços, o artista, que trabalhava nas duas frentes criativas da poesia e da fotografia, deslocava a noção de arte, que já vinha sendo questionada, desde os anos 1960, pela fotografia.

Palavras-chave

Fotografia. Poesia. Metaimagem. Metalinguagem. Fotografia baiana.

Abstract

In this text, we analyze a section of the written and photographic production of the artist Eivaldo Macedo Filho (1952-1982), which lived in Bahia, Brazil, aiming to problematize the recurrence of other texts and images, particularly in his photographs, which constitute a metalanguage and a meta-image. Through a methodological selection of writings and series of images, we inquire the artist's gaze, informed by his poetic and visual references, in an attempt to understand, in addition to his creative processes, certain social processes of the hinterlands of the Brazilian Northeast (the "Nordeste") in the end of the 1970's and the early 1980's. Showing the body-to-body between subjects, in their different social practices, and the texts and images that populated those spaces, the artist, who worked on the two creative fronts of poetry and photography, displaced the notion of art, which had been questioned, since the 1960s, by photography.

Keywords

Photography. Poetry. Meta-image. Metalanguage. Bahian Photography.

Primeira imagem [fig.1]. Uma mulher de chapéu, de costas para a luz do sol do semiárido nordestino, varre a sarjeta de uma calçada, ao lado de um muro com uma pichação onde se lê: “Cidade inudou gente enrricou” [sic].

Não pudemos localizar com exatidão onde essa foto foi produzida, entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980, pelo fotógrafo juazeirense Euvaldo Macedo Filho. Entretanto, certamente compreendemos as circunstâncias a que a foto faz referência, a saber, a construção da Barragem de Sobradinho, no interior da Bahia, cujo impacto social e ambiental mais explícito foi a inundação dos territórios dos quatro municípios baianos de Remanso, Casa Nova, Sento Sé e Pilão Arcado, e o deslocamento de seus habitantes. O texto da pichação ainda sugere que outro desdobramento social daquela grande obra promovida pelo regime militar foi o ressarcimento pelas terras inundadas, recebido por latifundiários, enquanto numerosas famílias camponesas tiveram que evadir de seus lugares de moradia e trabalho.



Fig.1. Euvaldo Macedo Filho; sem data e sem título. Fonte: Acervo Euvaldo Macedo Filho.

Mas por que o universo da pichação se tornou fotografável, entre os projetos de documentação do artista baiano? Como texto urbano historicamente associado ao protesto e à contestação juvenil, com a frequente licença poética do que se considera erro em relação à norma culta do português, a pichação

já era usada para demarcação de lutas políticas e de enfrentamento da ditadura (Mauad, 2010). Sua presença nas cidades de pequeno e médio porte nos indica que, assim como eram diferentes as maneiras de o regime autoritário agir Brasil afora, em consonância com a manutenção de interesses das elites locais, também eram diferentes as formas de contestação, diante do impacto de práticas de desenvolvimentismo amplamente divulgadas.

Aprofundando a questão, problematizamos neste texto a ocorrência frequente de enunciados escritos e de outras imagens junto às práticas artísticas de Euvaldo Macedo Filho. Enquanto a metalinguagem é uma figura de linguagem comum aos poetas e prosadores – chamada por André Gide de *mise-en-abyme*, no caso de uma narrativa que abriga outras narrativas (Visconti, 2003; Mauad, 2018) –, o que consideramos aqui como metaimagem, de acordo com o historiador W. T. J. Mitchell (apud. Santiago Jr., 2019: 19-20), seria “uma imagem material (*picture*) na qual uma imagem intangível (*image*) de outra imagem material (*picture*) aparece”. Intraduzíveis apenas pelo termo “imagem”, em português, os dois conceitos utilizados por Mitchell (*image* e *picture*) mobilizam a relação da imagem intangível com sua materialidade para entrecruzá-la com a análise dos textos. Tais conceitos nos parecem oportunos para entender os processos criativos e o universo das imagens criadas por um artista que é poeta e fotógrafo e que, deliberadamente, compõe fotografias nas quais imagens e textos são dados a ver.

Assim, ampliamos a pergunta: por que uma diversidade de textos e suportes visuais se tornaram fotografáveis? O que se vê na fotografia enquanto texto e imagem, e como isso coloca o processo criativo do artista como parte constituinte, como testemunha e como tensionamento da configuração histórica por ele vivida? Na tentativa de responder a essas questões, tomaremos metodologicamente algumas categorias indicadas nos manuscritos do próprio artista, pelas quais ele define suas práticas e cotejaremos com outros textos de sua autoria e com séries de fotografias, nas quais recortaremos unidades de sentido para análise (Salles, 2015; Mauad, 2008, p. 29-43). Esse cotejamento, no entanto, não propõe a redução das imagens aos textos, ou vice-versa, mas justamente a implicação de uns sobre os outros, na composição de uma visualidade e de uma textualidade históricas, relacionadas de maneiras multifacetadas aos demais processos sociais vividos naqueles espaços brasileiros na segunda metade do século XX.

Da poesia expandida à ubiquidade das palavras

Euvaldo Mendes de Macedo Filho nasceu em 1952 e faleceu em 1982, em Juazeiro, Bahia. Frequentou os anos iniciais do Curso de Economia, na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, sem concluir, e voltou a Juazeiro em 1974, tendo, posteriormente, estudado Administração e feito um curso livre de documentarismo. Talvez mais intensos do que os anos de formação acadêmica foram os últimos anos da curta existência do artista, marcados por uma dedicação integral à criação independente no exercício da palavra escrita e de projetos de fotografia autoral, desenvolvidos a partir da investigação sobre práticas sociais, como a navegação no rio São Francisco, as diferentes ocupações nos mundos do trabalho nos meios rural e urbano, as feiras e as festividades populares, como as festas de vaqueiro, as corridas de argolinha e os rituais religiosos. Para tanto, o fotógrafo percorreu diferentes espaços do sertão da Bahia e de outros estados nordestinos, os quais se transformavam com o crescimento do alcance da eletricidade, a mudança nos transportes para a predominância do rodoviarismo, com a decadência dos transportes fluviais e da ferrovia, o êxodo rural e a chegada de novos hábitos de consumo com os meios de comunicação de massa.

Trataremos de parte de uma obra produzida por um homem branco, de família de classe média, com acesso à produção cultural reconhecida em sua geração, pelos meios tanto institucionais quanto

alternativos, especialmente a produção surgida nos anos 1960 e 1970. Naquele momento, em que os discursos sobre a identidade nacional a partir das interpretações em disputa sobre as culturas populares se recompunham após o golpe civil-militar de 1964, Eivaldo encontrou entre os agentes sociais subalternizados, em sua maioria pessoas negras, as matérias e as formas de expressão que entrariam em seu olhar e em sua escrita. O Cinema Novo, a poesia concreta, a prosa de Guimarães Rosa, a música de João Gilberto e dos tropicalistas, além do conhecimento do trabalho de fotógrafos estrangeiros, como Henri Cartier-Bresson e Andre Kertész, eram algumas das referências que ele selecionava em seu repertório, conforme se depreende de suas citações e reflexões deixadas em diferentes cadernos e demais papéis de anotações pessoais.

O acervo de Eivaldo Macedo Filho totaliza cerca de 7.650 imagens, tendo ficado a maior parte inédita após sua morte, sendo aproximadamente 500 impressões em diferentes tamanhos e formatos – incluindo as pouquíssimas fotos que saíram em publicações especializadas e em exposições –, 500 cromos e o restante todo em negativos. Em geral, o fotógrafo fazia microseriões de pelo menos três fotos de uma circunstância ou pessoa. Para temas específicos, como a navegação no rio São Francisco e a penitência, eram dedicadas séries mais extensas. Em virtude do falecimento repentino do artista, sem ter feito ou ajudado a fazer uma catalogação sistemática do material em vida, muitos lugares e datas exatas são extremamente difíceis de situar, permitindo apenas aproximações.

Seus textos são poemas, letras de músicas, cartas, notas de trabalho, citações de leituras feitas, rascunhos de projetos, alguns dos quais organizados em cadernos, outros avulsos, mas em sua quase totalidade também deixados inéditos e sem datação exata. A paginação, a atribuição de nomenclaturas e o estabelecimento de convenções inclusive para transcrever e citar esses materiais escritos se deram no âmbito do projeto que recuperou seu acervo¹. Particularmente nos textos que fazem parte do grupo classificado como “Escritos Autorais”, Eivaldo se denomina “poeta — (fotógrafo)”, “sensível à poesia como é sensível uma chapa fotográfica, pois ela domina tudo terrivelmente”. Assim, sua escrita e sua captura fotográfica recebem a insígnia de arte ou de poesia, ou de um neologismo chamado “escreviverever”, pois, para ele, “os caminhos da poesia e da fotografia se cruzam”, devendo a poesia se expandir e ser buscada no trabalho fotográfico, o qual, por sua vez, ainda segundo o artista, cantaria a música de João Gilberto. Por outro lado, ele afirma que a fotografia se construiria como documento ou mesmo como “Antropologia visual”, a partir de um conceito acadêmico colhido na leitura do livro do antropólogo John Collier Jr. que tem esse título (Macedo Filho, [s.d.][EA]: 18, 33, 35, 38, 39, 42).

Um traço de materialidade importante dessa produção escrita é a diversidade de suportes: caderno de caligrafia, papel de pão, formulário de cadastro, blocos de notas grampeado. A palavra escrita demandava espaços, superfícies inesperadas e comuns, para além da sacralidade da página em branco disponível à imaginação dos poetas. Por outro lado, nos grupos de poemas de Eivaldo, nem sempre é fácil deslindar o que seria o esboço e o que seria o produto final. Em meio à criação de neologismos, como “distração predileta” do artista, havia também formas diversas de as palavras se disporem e se apresentarem, como ideogramas, separações de sílabas sem hífen e com grandes espaçamentos, o procedimento de grafar e grifar diferentes caracteres, letras ou palavras com canetas de várias cores ou em datilografia. Esse aspecto explicitamente visual da escrita dificulta a mera citação desses enunciados fora de seu contexto de produção, pois seu sentido por vezes exige não apenas uma transcrição, mas uma visualização.

Vejamos o poema a seguir, de Eivaldo Macedo Filho, sem título, que foi escrito em datilografia. O deslocamento das letras e das palavras cria uma figura difusa que conota o curso fluvial do São

página e das fendas onde se poderiam encontrar ressonâncias da oralidade e/ou a elaboração figurativa do poema (Campos, 2006: 31-42)².

Euvaldo Macedo Filho, em suas notas, demonstra conhecimento dessas proposições poéticas. Mas sua viagem através das palavras havia sido potencializada também pela obra do poeta, cineasta e compositor piauiense Torquato Neto, morto em 1972, considerado representante do tropicalismo, de quem o fotógrafo baiano guardava a publicação do necrológio e a quem chamava de “Baudelaire brasileiro”³. De Torquato, Euvaldo aprendera certo gosto pela melancolia, a criação de poemas destinados a receber melodia de seus amigos músicos e a assinatura em minúscula, ao final das cartas e poemas, chegando usar os nomes “euvaldo” e “charles”⁴.

Ainda da heterogênea cena artística dos anos que lhe antecederam, do tropicalismo, do poema-processo e mesmo da música regionalista, o poeta juazeirense traz a contribuição da escrita através da citação de expressões trazidas da oralidade (“xêro”, “frô”, “sodade”, “nóis” etc.) e de letras de canções de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Luiz Gonzaga – como um possível antecedente do *sample* –, dentre tantas outras formas, como poemas em prosa, sem paragrafação nem virgulação, ou simples anotações em formas de poesia, construindo o que ele chamava de “arquitextura” (Macedo Filho, [s.d.][AFP5]; Proença Filho, 1995).

A proposição dessacralizadora da escrita, inclusive, já aparece em um poema considerado um marco de transição para sua dedicação à produção fotográfica. Aqui, se não há a suposta inspiração poética que alçaria o eu-lírico à grandeza do cânone literário, pelo menos leva a rir do mesmo cânone, entre a reverência e o sarcasmo:

senhor guia da ponta do lápis
que deu o desenho e a direção
da minha primeira letra
senhor guia da ponta do lápis
que deu o motivo e a direção
da minha primeira inspiração
dai-me senhor; a liberdade de
negar a idade dos hieróglifos
a mesma saudade de não ter es-
crito nas paredes da caverna
me governa a escrever na folha
em branco do caderno de desenho
do jardim da infância infinita
maldita arte de rabiscar na pe-
dra mármore a forma de um coração
como negação da palavra que lavra
como flor sabor de canto primitivo
odor de grafite palpito verbo ativo
nociva escrita escrava da criação
extremunção da palavra na hora da
morte em que se escreve e escrava
no pergaminho as dificuldades de
criar em língua portuguesa um poe-
ma épico patético e acrobático
como os lusíadas)
(euvaldo macedo filho
(Macedo Filho apud. Assis, 2013: 51).

Em nossa interpretação, o mergulho na exploração da palavra abriria a compreensão se não de uma prosa do mundo, pelo menos de uma poesia devolvida à mundanidade, à dispersão do caderno, da pedra, da caverna, do pergaminho, o que incidiu no olhar fotográfico do artista e no seu interesse pelas manifestações diversificadas da escrita. Isto se pode ver nas fotos em que aparecem a poesia em cordel, os anúncios de propaganda política e de publicidade comercial, os cartazes de filmes, as pichações, as placas de trânsito e de embarcações, os letreiros de ônibus, de carrinhos de vendedores ambulantes, de estabelecimentos (bares, casas de comércio, locais de prostituição, restaurantes populares, feiras, lojas, repartições públicas, bancos, hotéis, igrejas, postos de gasolina)⁵.

Esses textos, sem necessariamente terem uma autoria mas sendo usados por todos, constituíam uma espessura que era parente do comércio e da burocracia tanto quanto do culto, e se tornava, por que não dizer, parte da cultura material dos sertões, do consumo econômico e cultural, e mesmo da aquisição de letramento pelos grupos sociais, como se pode sugerir a ação do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), implantado pela ditadura e que tinha escritório naqueles espaços, de acordo com as fotografias.



Fig. 2. Eivaldo Macedo Filho; sem data e sem título. Fonte: Acervo Eivaldo Macedo Filho.

Ao desmembrar e deslocar esses signos escritos também na fotografia, Eivaldo estaria retomando a premissa concretista de fissão da estrutura da palavra, mas com a diferença de que a poesia seria refeita nas superfícies, incluindo a película fotográfica, a partir de outras mensagens completas ou apenas de fragmentos de signos. Entre os enunciados correntes e a intervenção da câmera, o olho do fotógrafo se interpõe para fazer o que ele chamava de “rimas com a luz”, para selecionar, cortar,

desmontar e recompor de acordo com os enquadramentos e as possibilidades tecnológicas, mas também com o fito de dar a ver a relação dos corpos dos sujeitos com os textos. A fotografia refuncionalizaria desde os hieróglifos descontextualizados aos desenhos parietais dos grafites, vindo a se tornar ela mesma, como as demais imagens, objeto de uma investigação visual, como veremos adiante⁶.

Atentemos para a segunda imagem, que faz parte de uma pequena série [fig. 2]. Um homem sentado no chão estende a mão em gesto de pedir esmola, frágil carne contra o robusto fundo arquitetônico de um muro marcado por geometrismos; seu corpo ocupa o terço inferior da imagem, enquanto o terço superior é ocupado por cartazes de propaganda política, num dos quais se lê: “os ricos estão cada dia mais ricos e o [pobre] cada dia mais pobre”. Na esteira da tradição de denúncia social criada pela fotografia documental do Ocidente, o olhar engajado do fotógrafo toma partido das situações de subalternidade e de opressão vividas pelos grupos sociais fotografados (Grobet, 2006)⁷. Mas, diferente das séries de retratos individuais em que são destacadas as indumentárias ou as expressões faciais, esta imagem não apenas documenta a mendicância ou o palimpsesto das práticas gráficas da propaganda eleitoral, mas lança o olhar do espectador na contraposição entre as palavras (“ricos”, “pobre”), o corpo e a face magras do fotografado, conotando a miséria.

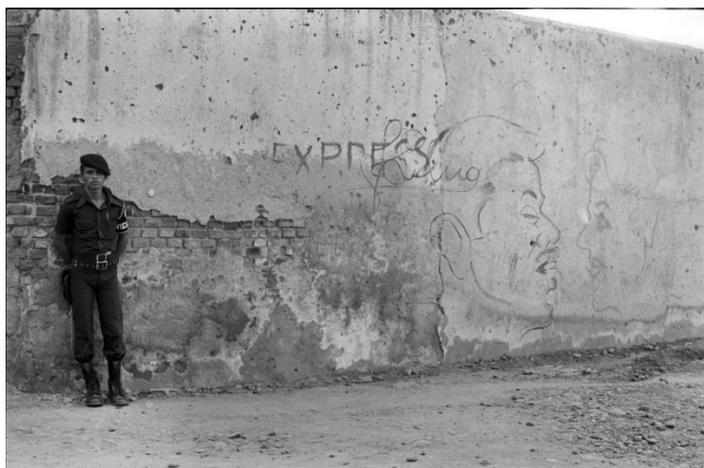


Fig. 3. Euvaldo Macedo Filho; sem data e sem título. Fonte: Acervo Euvaldo Macedo Filho.

Ao tomarmos a figura 3, podemos aventar mais uma possibilidade a respeito dessa textualidade: o destaque que lhe é dado, em sua materialidade, aliado à noção de uma poesia expandida, questiona também o conceito de arte, o que se torna ainda mais agudizado pela metaimagem fotográfica, que rompe a dicotomia entre imagem e arte (Belting, 2014). A figura 3 nos mostra, justapostos, o letrado que parece dizer “EXPRESS” junto a uma rubrica e a esboços das silhuetas do que parece ser um casal heterossexual que se aproxima na iminência do beijo. Em disposição horizontal, a foto traz, em seu terço direito, o desenho que tem o homem com o olho fechado e a mulher com o olho aberto e maquiado; oposto ao desenho, no terço esquerdo, um homem fardado encara seriamente a câmera⁸. Entre o rosto humano que cruza o olhar do fotógrafo até o nosso, sob mediação da câmera, e os rostos desenhados que conotam intimidade no olhar impossível do casal, surge a escrita, uma *expressão*. Se a arte é aquilo que, em dado regime do sensível, confere visibilidade às demais práticas sociais (Rancière, 2005), a fotografia, a partir desse conceito expandido, porta-se aqui como plataforma de aparição de expressões desprezíveis da poesia e do desenho, distante dos espaços institucionais do livro, da galeria de arte ou do museu.

Um transbordamento de imagens

A figura 3 pode nos dar acesso à questão da metaimagem, que decerto não está completamente separada da metalinguagem proposta pela prática fotográfica de Euvaldo Macedo Filho. Neste tópico, buscamos a responder às questões de como e por que a imagem material (*picture*) se torna imagem mental (*image*) em outra *picture*. E aqui recorreremos a outra expansão, ou melhor a um transbordamento das imagens, para além da própria arte.

Euvaldo sinalizava em seus escritos: “Não sei expressar-me por palavras. O que eu fotografo é o que vocês olham e não vêem” (Macedo Filho, [s.d.][CB69a]). Há várias maneiras de interpretar a citação, decerto. Uma delas, conforme a problemática aqui colocada, seria verter essa expressão esotérica para: olhamos para *pictures* no mundo, nas quais as *images* se encarnam, se alojam, multiplicam suas trajetórias; o fotógrafo as desmaterializa como *images* e as reinscreve em outras tantas materialidades, nas *pictures* do negativo, do impresso ou do diapositivo; sua câmera se constitui como dispositivo de percepção pela reelaboração do dado imediato e pelo desvio em relação ao que aparentemente é o motivo principal da foto (um rosto, um ritual, o comércio popular numa feira, uma cena urbana), escavando dentro da *picture* o abismo de uma refuncionalização radical das demais *images*.

Na fotografia de Euvaldo Macedo Filho, também as imagens são mostradas em sua ubiquidade, numa grande variedade de faturas, suportes e usos: espelhos, esculturas em diferentes dimensões e estampas religiosas em feiras e casebres, pôsteres e calendários em barbearias, recortes de revistas de atores e atrizes da televisão em bares, impressões fotográficas em contexto museal, anúncios, cartazes de filmes e desenhos em muros e paredes etc.

Na figura 4, depreendemos que a câmera de Euvaldo, colocada entre a câmera de um lambe-lambe e o pequeno mostruário de fotos 3x4 em forma de painel, centraliza o fotografado, situando o corpo vivo como um meio entre os demais meios de imagens. O procedimento do artista baiano, por seu turno, ultrapassa as noções de fonte ou documento, caras à apreensão heurística da fotografia, e apontam para o que, posteriormente, a crítica veio a destacar como sendo o caráter de artifício, de resultado de operações de seleção e da encenação de toda fotografia (Dubois, 2017; Krauss, 2010). Neste caso, a própria encenação fotográfica é vista participando da vida social, em contextos específicos, como o interior do Brasil, frequentemente tido como espaço apartado da produção e do consumo tecnológicos. Outros exemplos desse caráter de artifício são as fotos de fachadas de pequenos estúdios fotográficos, as fotos de fotógrafos exercendo seu trabalho itinerante em festividades religiosas nos pequenos povoados e, como indicado, as fotos do ofício de lambe-lambe, o qual foi parte importante para as fotografias familiares e de momentos de lazer, bem como para a trajetória profissional da juventude e das classes trabalhadoras durante décadas, pela obrigatoriedade de que os documentos pessoais produzidos e exigidos pelo Estado tivessem fotos 3x4.

Como na tradição do retrato tornado mercadoria e produzido em estúdio (Tagg, 2005), no espaço público em que Euvaldo encontra os fotógrafos, estes também organizavam poses e olhares, vestuários e adereços como chapéus, armas e animais empalhados para as crianças montarem, enquadramentos e ângulos, fundos com cenários ou com cortina, conforme a encomenda, o uso das fotos e o propósito de colocação dos corpos em imagem, a partir de uma performance ante a câmera.



Fig. 4. Euvaldo Macedo Filho; sem data e sem título. Fonte: Acervo Euvaldo Macedo Filho.

Uma digressão. Em 1981, a fotógrafa paulistana Isabel Gouvêa fez uma matéria ilustrada especial sobre os fotógrafos de lambe-lambe do centro de Salvador, que foi publicada no *Jornal Fotobahia*. O responsável pelo jornal de edição única era o Grupo de Fotógrafos da Bahia, que ficou conhecido como Fotobahia também por ser esse o título das exposições e catálogos, de que Euvaldo participou nos anos de 1979 e de 1980. No contexto da discussão sobre autoria, crédito autoral e regulamentação da profissão de fotógrafo, que eram pautas pelas quais aqueles fotógrafos estavam se associando, como outros grupos e associações Brasil afora, o lambe-lambe era entendido como um antecedente sociológico legítimo dos fotógrafos documentais e mesmo dos fotógrafos autorais, por partilharem do não reconhecimento profissional e da margem criativa que, segundo o texto de Gouvêa, se explicavam pela destreza desses improvisadores no trabalho de rua, com poucos recursos (Gouvêa, 1981).

Mas voltemos à obra de Euvaldo Macedo. Outra série de fotos de sua autoria que chama a atenção é aquela feita em torno de um grupo de imagens ordenadas como uma montagem. O olhar do fotógrafo parece se deter repetidamente sobre a cena; interrompe para fotografar um grupo que faz uma refeição sob uma árvore e volta para captar mais fotografias do mesmo lugar, da mesma circunstância e praticamente das mesmas pessoas, a partir de ângulos bastante aproximados. O lugar se trata de um

bar identificado pelo letreiro com o nome “CÉU.AZUL.BAR”, localizado próximo ao centro de Juazeiro, numa área que, naquela época, era intercalada por quarteirões e terrenos baldios. Um grupo de crianças se diverte numa mesa, um homem passa, outro homem, usando boina, bebe sentado noutra mesa, onde também se vê uma pequena carranca artesanal. Na figura 5, integrante dessa série, Euvaldo recortou em enquadramento mais fechado o homem que usa boina e, através da câmera, trocou olhares com ele. O homem se torna uma imagem entre as imagens da montagem que forma um painel, por assim dizer, fantasmagórico de personagens da televisão, especialmente das telenovelas, a maioria com o rosto recortado, mas todos ampliados e parecendo encarar uma câmera pela segunda vez. Nessa *mise-en-abyme* visual, esses olhares nos fitam do fundo do abismo, como outrora fitaram a Euvaldo.



Fig. 5. Euvaldo Macedo Filho; sem data e sem título. Fonte: Acervo Euvaldo Macedo Filho.

Fragmentos de memória daquele tempo vivido, essas fotografias de rostos e corpos, quase hipostasiadas junto ao corpo do homem, escavavam as temporalidades não apenas da imagem fotográfica, mas da mídia televisiva e das revistas ilustradas – cujo mercado se expandia e se segmentava no país naqueles anos. Nos breves minutos de lazer em que o homem toma um trago de conhaque, vemos os padrões de gênero, de cor, de beleza e de fama disponíveis naquela iconosfera que se reconfigurava pela inserção de novas imagens. A série fotográfica testemunha, ademais, não exatamente a assimilação, mas certo contraste, entre as referências midiáticas de hábitos do vestuário e da moda e os modos de vestir dos grupos camponeses ou urbanos, seja no trabalho ou nas

festividades como forrós e quermesses, o que, confrontado com outras séries, daria um contraponto fecundo⁹.

A ubiquidade das imagens revela, então, certa autoconsciência que os diferentes grupos sociais demonstravam sobre a dimensão visual da sociedade, a qual era agudizada pelos artefatos modernos, como a própria fotografia, e, como se pôde ver na figura 5, por outros dispositivos, como as revistas ilustradas e especialmente a televisão, recém-chegada a diferentes espaços e classes sociais no Brasil, mesmo que ainda concentrada nas classes médias e altas¹⁰. A percepção dessa autoconsciência nos parece importante para pensar historicamente que a visualidade era uma problemática para a sociedade, antes mesmo de se tornar um tema para o que o artista considerava como Antropologia visual e um problema de investigação para os pesquisadores, no presente. Isso abre nossa compreensão para as categorias interpretativas, as agências e os usos – isto é, para as formas de conhecimento especificamente visuais que a sociedade constrói através do culto, ora discreto, ora explícito, que confere às imagens (Santiago Jr., 2019).

Discutiremos uma última série de fotos, que evoca justamente uma problematização das imagens e de seus usos, implicada, desta vez, numa questão ética sobre o próprio gesto de fotografar. São as fotos dos penitentes, grupos de devoção do catolicismo popular, formados majoritariamente por pessoas negras e que cumprem suas práticas nas noites do período quaresmal e da Semana Santa. Os grupos se dividem entre as alimentadeiras de almas, predominantemente feminino e caracterizado pelas procissões com rezas e orações pela cidade, e os disciplinadores, exclusivamente masculino, caracterizado pelas rezas e autoflagelação em espaços rurais ermos, como cemitérios, matagais e, mais raramente, residências. Sua origem é incerta, contando mais de cem anos, de acordo com a tradição oral e os relatos de observadores dos anos 1950. Entre esses observadores, estava a revista *O Cruzeiro*, que publicou, uma matéria sensacionalista com fotos de Flávio Damm e texto de Herberto Sales, em 1952, ano de nascimento de Euvaldo Macedo Filho (Rabelo, 2015).

Desde então, o tema das religiões populares sofrera transformações em sua visualização, tendo sido importante para o Cinema Novo, por exemplo, na obra de Glauber Rocha, cineasta preferido de Euvaldo e ícone de pelo menos duas gerações, e na obra não menos famosa de Anselmo Duarte, *O pagador de promessas* (1962), baseada na celebrada peça de teatro homônima de Dias Gomes. O fotógrafo juazeirense chegou a ter em sua primeira exposição individual em Salvador o título “almas / penitentes”, realizada no Instituto Cultural Brasil Alemanha, de 2 a 15 de abril de 1979, na qual privilegiou as alimentadeiras de almas. Em outra ocasião, publicou fotos de disciplinadores num catálogo e numa exposição coletiva chamada *O homem brasileiro e suas raízes culturais*, integrantes do Programa Fotografia Arte e Uso, comemorativo do aniversário mundial da Kodak e dos seus 60 anos no Brasil, realizado no Museu de Arte de São Paulo, em setembro de 1980.

Aqui, tocamos no cerne da delicada questão da ética fotográfica, colocada quando se indaga sobre a pertinência de se fotografar práticas e grupos sociais votados ao segredo, tanto no caso das alimentadeiras, que encobrem seus rostos quando diante dos olhares curiosos, inclusive das câmeras, quanto no caso dos disciplinadores, que procuram locais de difícil acesso e horários de noite alta ou madrugada. Tomemos a figura 6, que não consta entre as imagens expostas ou publicadas por Euvaldo. Trata-se de um cromo, ou diapositivo (ou seja, uma imagem colorida), que foi outro dos processos fotográficos amplamente experimentados por Euvaldo, mas cujo uso não foi por ele explicitado, tendo em vista que a materialidade desse artefato o destinava a projeções em aparelho próprio. Como nas fotografias de captura noturna, o uso do *flash* é indissociável, a luz artificial por vezes estoura nas túnicas

e nas paredes, certamente interferindo naquelas práticas religiosas. Se as fotos indubitavelmente são resultado de uma negociação com os fotografados, Euvaldo não apenas captura as imagens desses agentes sociais, como leva fotos dessa série para exposições em espaços consagrados de arte, em grandes cidades. Sua margem ética talvez consista em preservar os rostos dos penitentes, muitos dos quais figuram de costas, atrás de grades, mausoléus ou véus, com apenas os olhos à vista¹¹.



Fig. 6. Euvaldo Macedo Filho; sem data e sem título. Fonte: Acervo Euvaldo Macedo Filho.

Para a problemática que discutimos neste texto é importante lembrar que também ali, especialmente entre os disciplinadores, as orações e cantos, quando não a flagelação, se dão perante outra montagem de imagens, de estampas católicas, para falar com mais exatidão. A relação entre corpo, meio e imagem é, por assim dizer, espiritual e carnal, imaginária e material: as costas nuas dos homens sangram diante dos símbolos religiosos, da Virgem Maria, de Jesus Cristo carregando a cruz ou sendo crucificado, e, particularmente, de santos considerados martirizados, isto é, que sacrificaram os corpos em nome da fé, como Santa Luzia, São Jorge, Santa Joana d'Arc, Cosme e Damião, dentre outros. O valor cristão do sacrifício físico se atualiza em corpos, ganha vida quando os sujeitos rasgam suas carnes. A investigação fotográfica e antropológica sobre a prática cultural da penitência deságua na constatação de que o sagrado, longe de remeter a um universo puramente imaterial, é, também ele, sensorial, emite as sonoridades dos cantos e orações, atravessa a epiderme com lâminas, exala o cheiro do sangue quente sobre o chão batido, é visualizado em imagens, negociado em promessas e ritos¹².

Que Eivaldo tenha exposto fotos como essa no MASP fazia parte de um fenômeno mais amplo de a fotografia chegar aos espaços expositivos de arte, desde os anos 1960, no Brasil, mas décadas antes, em outros contextos. Enquanto o trabalho de curadoria e expografia também redefiniam o conceito de arte, os fotógrafos passavam a requerer a legitimidade de um processo criativo próprio, e o que era chamado de linguagem fotográfica ingressava na arte contemporânea por meios poéticos diversos (Costa, 2006)¹³ – como se pode ver no exemplo do início do uso das imagens coloridas, como os cromos e suas projeções. Eivaldo já havia percebido uma centelha dessa inclinação poética dos próprios grupos sociais sertanejos no seu tratamento nativo das imagens, como no caso da série de fotos do Bar Céu Azul, em que a montagem dos retratos de figuras da televisão, mesmo que não remetesse às experimentações de vanguarda europeia com colagens e montagens (Foster, 2002; Freund, 2011), apontavam para uma formidável refuncionalização das imagens¹⁴.

Se, como enfatizamos, cada sociedade tem suas práticas visuais e textuais, e suas formas de agência-las, “arte” e “poesia” não são, portanto, categorias universais a serem encontradas em todos os contextos. Neste caso, essas categorias são repensadas pelo poeta e fotógrafo, ou negociadas e assumidas por seu acesso aos espaços expositivos e às publicações especializadas – ali em outros espaços e suportes, a metalinguagem e a metaimagem encontram outros corpos com os quais interagir e junto aos quais fazer sentido.

Palavras Finais

Se retomarmos as figuras 1 e 6, como em um gesto de fricção que as faça constelar entre si, obteremos um importante choque temporal, choque que constatamos ser apenas aparente, pois cada imagem em si já carrega uma marcante densidade temporal. Dito de outro modo, essas imagens, como as demais que analisamos aqui, carregam uma multiplicidade de tempos que não se excluem e que não se reduzem entre si, e nos informam que o passado, como o presente, é constituído de espessas camadas, nas quais as religiões populares e as demais práticas culturais e formas de produzir espaços eram tensionadas pelo acontecimento-televisão, pelo acontecimento-barragem, pelos acontecimentos-*pictures* e pela própria prática fotográfica, os quais deslocavam, entrecortavam e atualizavam as estruturas de *images*, particularmente no cotidiano dos grupos sociais subalternizados.

Nos diferentes recortes de sertão nordestino, um mesmo período histórico concentrava projetos grandiloquentes de desenvolvimento, com os desdobramentos culturais da eletrificação e as resistências políticas que eles suscitaram, e práticas tão heterogêneas, tidas como ultrapassadas ou mesmo medievais – como a penitência. São as imagens, os textos, sua elaboração fotográfica e poética em outras imagens e textos, como meta-enunciados, bem como a problematização a respeito delas, que fazem essas camadas temporais saltarem para nossa narrativa e para nosso olhar.

Essa textura do sertão, enquanto tecido social de diferentes e conflitantes camadas de temporalidade, além de não permitir falar de macroprocessos sociais de uma perspectiva linear, como o desenvolvimento, a modernização ou mesmo a vigência do regime militar, indica também que os enunciados visuais e escritos se acumulavam, em distintos modos de ver, de produzir, de usar e agenciar imagens e textos. Estes, por sua vez, remetem, de forma não exatamente representativa ou mimética, a práticas sociais outras, que se atualizavam nesses enunciados.

Por sua vez, os trabalhos em fotografia tanto documental quanto experimental demarcavam um lugar social de autoria, potente de realização de alianças comunicacionais e estéticas diversas. Em sua prática, o artista baiano encontrava signos prenhes de sentido, e os reelaborava em enquadramentos

e justaposições fotográficas, fazendo como um inventário de enunciados dispersos pelos lugares que ele percorreu, como também de seus usos no corpo a corpo com os sujeitos fotografados. Mostrava assim seu trânsito criativo pessoal por algumas das principais proposições da poesia, na literatura brasileira do final do século XX, e ainda certa leitura de mundo das classes populares, conectada com as transformações vividas naquele tempo corrente e com suas novidades tecnológicas, mas propensa a fazer interpretações conforme as tradições locais.

Podemos concluir provisoriamente, sem fechar a questão, mas deixando aberta outra pista: há várias outras possibilidades de análise da obra de Euvaldo Macedo Filho, centradas ou não na questão da linguagem textual e imagética como objeto fotográfico. Uma delas é uma análise detida da arquitetura, enquanto texto, ornamento, espaço construído, configuração temporal a um só tempo visual e háptica. As casas, pontes, portos, monumentos, estações, igrejas, fachadas, ambientes interiores, pórticos, construções brutalistas, balaustradas e especialmente a grande quantidade de ruínas são outras tantas espessuras materiais de multiplicidades temporais nos sertões, que lugares requeridos e conquistados pela fotografia na tentativa de dar conta dessas questões em sua linguagem (Conduru, 2020).

Resta que esse trabalho fotográfico tem a marca inelutável da memória e de sua difícil elaboração, lado a lado com o esquecimento. Ao terem sido capturadas na iminência temporal da mudança daqueles espaços pela construção da Barragem de Sobradinho e pela conseqüente inundação de grandes porções do interior da Bahia, no final dos anos 1970, as fotos de Euvaldo Macedo ressurgem agora, com a recente recuperação de seu acervo, dando um caráter arqueológico a essas camadas de enunciados, à sua metalinguagem e à sua metaimagem. Elas são vestígios de interações entre corpos, textos, imagens e espaços atualmente inexistentes ou transformados, mas cuja visualização ainda perturba nossa leitura, no presente.

Referências

- ASSIS, A. C. C. de. *Euvaldo Macêdo Filho: um olhar para além da fotografia*. Juazeiro, Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, 2013.
- BELTING, H. Meio, imagem, corpo. In: _____. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.
- BOLLE, W. As siglas em cores no *Trabalho das passagens*, de W. Benjamin. *Estudos Avançados*. São Paulo, USP, 10 (27), 1996.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, A. Pontos-perifeira-poesia concreta. In: _____.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CASTELO BRANCO, E. de A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CONDURU, R. Fluxos da arte em marés da modernidade entre África, Brasil e além. In: KERN, Maria Lucia; MACEDO, J.R. (orgs.). *Triângulo Atlântico: fluxos, memória, práticas culturais e artísticas*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- COSTA, H. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 16. n. 2. p. 131-173. jul.-dez. 2008.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DUBOIS, P. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, jan.-jul. 2017.

- FONTCUBERTA, J. *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen fotoperiodística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- FOSTER, S. C. La cognición cultural, el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio. In: YATES, Steven. *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- FREUND, G. La fotografía, expresión artística. In: _____. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- GOUVEA, I. Lambe-lambe: resistindo à extinção. *Jornal FotoBahia*, Salvador, Grupo de Fotógrafos da Bahia, n. 1, jul. 1981.
- GROBET, L. Imágenes de miseria: folclor o denuncia. In: MARZO, Jorge Luis (ed.). *Fotografía y activismo*. Textos y prácticas (1979-2000). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- HARA, T. R. As Flores Além do Bem e do Mal: correspondências entre Baudelaire e Nietzsche. In: SANTOS, Volnei Edson dos (org.). *O Trágico e seus Rastros*. Londrina: UEL, 2002.
- KRAUSS, R. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- MACEDO FILHO, E. *Escritos Autorais* (EA). Juazeiro: [s.n., s.d.].
- _____. *Boneca de Cauim de Curare* (BCC). Juazeiro: [s.n., s.d.].
- _____. *À flor da pele* (AFP). Poemas. Juazeiro: [s.n., s.d.].
- _____. *Caderno de Babiliaques* (CB). Juazeiro: [s.n., s.d.].
- MAUAD, A. M. Entre tempos e olhares: sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó. *História Oral*, v. 21, n. 2, p. 7-30, jul.-dez. 2018.
- _____. A UNE somos nós, nossa força e nossa voz... experiência fotográfica e os sentidos da história no século XX. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 8, p.169-193, jan.-jun. 2010.
- _____. *Poses e flagrantes*. Ensaio sobre história e fotografias. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- RABELO, E. de A. O ativismo da imagem: a virada política nas memórias do Grupo de Fotógrafos da Bahia, Brasil. *Cambios y permanências*, Bogotá, v. 11, n. 1, p. 756-769, jan.-jun. 2020.
- _____. "Sangue para as almas": metamorfoses do olhar na visualização da Penitência do Vale do São Francisco In: PORTELA, C. S.; SILVA, J. S. da.; SANTOS, L. de A.; SANTOS, T. L. dos (orgs.). *Leituras sobre religião: cultura, política e identidade*. São Luís: UFMA, 2015, v. 1, p. 159-178.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo, 34, 2005.
- SALLES, C. A. A fotografia no contexto da experimentação contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 11, n. 19, jul.-dez. 2015.
- SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-51.
- TAGG, J. El retrato fotográfico y la producción de mercancías. In: _____. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- VISCONTI, J. C. Evidências ocultas/Hidden Evidence. In: MILHAZES, Beatriz; RENNÓ, Rosângela. *Shattered dreams: Sonhos despedaçados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003, p. 42-54 (português), p. 26-38 (english).

Notas

* Professor dos Colegiados de Artes Visuais e História (PRONERA) da UNIVASF. Pesquisador do Museu Afro-brasileiro da UFBA. Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA. Doutor em História pela UFPE. Contato: <elson_rabelo@hotmail.com>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2461-6128>.

¹ O Projeto Acervo Euvaldo Macedo Filho foi desenvolvido entre 2016 e 2018, no Laboratório de Imagem e Memória, da Universidade Federal do Vale do São Francisco, em parceria com a Abajur Soluções Artísticas e com apoio do Programa Rumos, do Itaú Cultural.

No âmbito das ações do projeto, toda a produção poética e fotográfica do artista foi catalogada, higienizada, digitalizada e disponibilizada para pesquisa, ensino e releituras artísticas, através da criação de um banco de dados.

² Em outro contexto, Willi Bolle (1996) também destacou o recurso visual e a função classificatória e/ou mágica do uso das cores para a criação de siglas na coleção de citações em que consiste o trabalho das *Passagens*, de Walter Benjamin. Elas também se filiariam a experimentos de vanguarda, mas guardariam um aspecto esotérico de interpretação da cidade moderna, indissociável da possível restrição desse grande esboço ao uso apenas pessoal do filósofo. Por outro lado, no Brasil, mesmo lançando mão apenas de recursos textuais convencionais, a problematização da linguagem enquanto linguagem aparece também na obra de importantes escritores em prosa, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, este último especialmente admirado por Euvaldo Macedo.

³ A ideia do uso das palavras como *vialinguagem* por Torquato Neto é sugerida por Castelo Branco (2005). Num procedimento frequente no tropicalismo, Euvaldo cita no mesmo poema “Un coup de dés”, de Mallarmé, e uma canção de Gil.

⁴ Melancolia, flerte entre poesia e música e apagamento do sujeito na escrita, por sinal, são temas trágicos de fundo nietzschiano-baudelariano (Hara, 2002), comuns a Torquato e a Euvaldo, mas que, no caso deste último, têm uma forte marca bossanovista, intimamente trazida pelas interpretações musicais de João Gilberto.

⁵ Para uma reflexão sobre a mundanidade da escrita poética, diferente da palavra órfica do culto e da palavra filosófica, cf. Derrida (2005).

⁶ A refuncionalização compreendida, em termos brechtianos, como uma reinvenção técnica das formas em prol de um projeto que articule o deslocamento do sentido dominante (Bürguer, 2008).

⁷ A denúncia social se tornou um *topos* nas imagens do Grupo de Fotógrafos da Bahia, atuante entre 1978 e 1984, e ao qual Euvaldo Macedo Filho se filiou, cf. Rabelo, 2020.

⁸ Noutra foto dessa série, uma garota passa em frente ao muro e olha furtivamente para a câmera, ela tem uma revista na mão, isto é, outro suporte textual.

⁹ Por exemplo, as imagens fotográficas sugerem estudos a serem feitos sobre o declínio dos chapéus de sol e boinas e o crescimento do uso dos bonés, bem como a mudança geracional do uso das blusas e camisas artesanalmente preparadas de manga longa e de botão, usadas em circunstâncias festivas, para a adoção de peças industrializadas, como as calças *jeans* e as roupas em malha de algodão, como camisetas.

¹⁰ Uma memória comum, para muitos dos que viveram os anos 1970 e 1980, no Brasil, entre as classes populares, é a de audiências coletivas aos programas de televisão, especialmente as telenovelas, em praças públicas ou nos terraços das casas de famílias mais abastadas, como mostrou o filme *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues, de 1980.

¹¹ Vale lembrar que a problematização sobre a ética na fotografia, especialmente etnográfica e jornalística, é recente, cf. Fontcuberta, Joan. *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen fotoperiodística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

¹² Em outra foto, no interior de uma casa de taipa, temos uma amostra dessa iconosfera diversificada: disciplinadores passam entre uma estampa de São José com o Menino Jesus, uma escultura de gesso do Padre Cícero, um cartaz de propaganda política e uma televisão coberta com um tecido onde se pode ver, bordados, o texto “Canal 4” e um desenho.

¹³ Uma análise futura poderá se debruçar especificamente sobre as fotografias de visitantes apreciando exposições fotográficas, que Euvaldo produziu em outro lugar que não o sertão, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador.

¹⁴ O historiador da arte Aby Warburg possivelmente teria encontrado no Bar Céu Azul uma correspondência com seu *Atlas Mnénosyne*, isto é, uma prática de arquivamento e exposição por meio do deslocamento e rearranjo das imagens.

Artigo recebido em setembro de 2020. Aprovado em novembro de 2020.