



CENTRO UNIVERSITÁRIO VALE DO SALGADO
BACHARELADO EM PSICOLOGIA

FRANCISCO VENICIO DOS SANTOS VITOR

REPRESENTAÇÃO DO CORPO SERTANEJO: Olhares e percepções a partir das fotografias de Marcos Montenegro na obra "Caminho das abelhas"

Icó – CE

2021

CENTRO UNIVERSITÁRIO VALE DO SALGADO
BACHARELADO EM PSICOLOGIA

FRANCISCO VENICIO DOS SANTOS VITOR

REPRESENTAÇÃO DO CORPO SERTANEJO: Olhares e percepções a partir das fotografias de Marcos Montenegro na obra "Caminho das abelhas".

Monografia submetida à disciplina de TCC II, do Curso de Bacharelado em Psicologia do Centro Universitário Vale do Salgado, como requisito para a aprovação e nota.

Orientador(a): Professor Especialista Erick Linhares de Holanda

Icó – CE

2021

FRANCISCO VENICIO DOS SANTOS VITOR

REPRESENTAÇÃO DO CORPO SERTANEJO: Olhares e percepções a partir das fotografias de Marcos Montenegro na obra "Caminho das abelhas"

Monografia aprovada em ____/____/_____,
como requisito para a aprovação na disciplina
de TCC II, do Curso de Bacharelado em
Psicologia do Centro Universitário Vale do
Salgado.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Especialista Erick Linhares de Holanda
Orientador

Professora Mestra Meury Gardênia Lima de Araújo
Avaliadora

Professora especialista Rebecca Pinheiro Sedrim
Avaliadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pois todas as coisas foram feitas por Ele, e sem Ele nada do que foi feito se fez, porque dele e por ele, e para ele, são todas as coisas; glória, pois, a ele eternamente.

Agradeço a minha esposa, que faz parte de mim. Não vejo a mim mesmo sem vê-la; aquela que me ajudou em tudo que poderia. Agradeço aos meus filhos, que são como raios de sol nos dias de tristeza. Agradeço à Igreja Evangélica Avivamento Bíblico do Campo de Icó-CE, em especial à congregação do Sítio GH2, que me sustentou em oração esse ano. Agradeço à Damião e Moema, grandes amigos que me ajudaram a não desistir e que muitas vezes me carregaram (ou me arrastaram quando não tinham forças pra me carregar) nessa jornada. Agradeço a minha mãe, que sempre investiu e acreditou em mim tudo que tinha. Agradeço minha irmã, peça fundamental na finalização desse trabalho e em minha vida. Não sei como teria chegado aqui sem vocês; na verdade não teria — “aqui” é um lugar que cada um de vocês está, pois somos um só corpo.

Agradeço também ao professor Erick Linhares que abraçou a ideia deste trabalho. Aproveito para agradecer também aos professores que tive durante toda minha graduação — aqueles que me ensinaram sobre a vida, que me ajudaram e que me acolheram como um igual.

RESUMO

O livro “Caminho das Abelhas” (ANDION et. al., 2016), é uma obra que reúne os trabalhos de seis fotógrafos que documentaram o sertão de Irauçuba, no interior do Ceará. No livro encontramos o retrato do cotidiano do sertanejo habitante daquele lugar — que carrega consigo traços relacionados ao clima e à vegetação da região na qual está inserido. Partindo do pressuposto de que toda e qualquer fotografia é influenciada pelo momento no qual é registrada, pelo fotógrafo que a registra e pelos elementos que nela são capturados; na presente monografia, definimos como objeto de estudo quatro fotografias de Markos Montenegro. Objetivamos compreender a representação do corpo sertanejo dentro da obra em questão. Buscamos também relacionar as fotografias analisadas com as pinturas “Retirantes” e “Futebol” de Cândido Portinari; “Doce Lembrança” e “Súplica Cearense” de Eduardo Lima; e “Abaporu”, de Tarsila do Amaral. Buscando a compreensão de como se dá a percepção do “outro ser” tomamos Merleau-Ponty (1999) como referencial teórico. Nossa hipótese norteadora é a de que o corpo sertanejo em diversas vezes é representado como vulnerável; sofredor, corpo anônimo. Que tem em sua representação um misto de fragilidade e resistência, de escassez e fartura. Um corpo que perpetua sua historicidade.

Palavras Chave: Corpo Sertanejo; Fotografia; Sertão.

ABSTRACT

The book “Caminho das Abelhas” (ANDION et. al., 2016) presents the works of six photographers who documented Irauçuba backwoods, in the countryside of the Brazilian State of Ceará. In the book, we can find a portrait of the daily life of Irauçuba’s backcountry inhabitant — “Sertanejo”, in Brazilian Portuguese — who carries traits from the climate and the vegetation found in that region. Assuming that any photograph is influenced by the moment in which it is registered, by the photographer who registers it and by the elements captured in it; in this monograph we define four photographs by Markos Montenegro as the object of study. We aim to understand the representation of the country's man body in the book “Caminho das Abelhas” (ANDION et. al., 2016). We also seek to relate the analyzed photographs with the paintings “Retirantes” and “Futebol” by Cândido Portinari; “Doce Lembrança” and “Súplica Cearense” by Eduardo Lima; and “Abaporu”, by Tarsila do Amaral. Seeking to understand how the perception of the “other being” occurs, we take Merleau-Ponty (1999) as our theoretical framework. Our guiding hypothesis is that the country man body is often represented as vulnerable; sufferer, anonymous body. Which presents in its representation a mix of fragility and resistance, of scarcity and abundance. A body that perpetuates its historicity.

Keywords: Country man body; Photography; Backcountry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — “Corpo Nu”, por Markos Montenegro	19
Figura 2 — “Na minha sala”, por Markos Montenegro	20
Figura 3 — “Água”, por Markos Montenegro	22
Figura 4 — “Sonho/movimento”, por Markos Montenegro	23
Figura 5 — “Retirantes”	25
Figura 6 — “Abaporu”	26
Figura 7 — “Doce Lembrança”	28
Figura 8 — “Súplica”	29
Figura 9 — “Futebol”	30
Figura 10 — “Criança morta”	36
Figura 11 — “Enterro na rede”	36

1 INTRODUÇÃO	9
2 OBJETIVOS	10
2.1 Geral	10
2.2 Específicos	10
3 REVISÃO DE LITERATURA	10
3.1 Sobre a obra	10
3.2 O Fotógrafo e a Fotografia	11
3.3 O corpo e a expressão corporal: Corporeidade	12
3.4 Fotografia e Semiótica	14
3.5 O sertão e o sertanejo	16
4 METODOLOGIA	16
4.1 Desenho do estudo	16
4.2 Markos Montenegro	16
4.3 Objeto de estudo	17
4.4 Critérios de exclusão e inclusão	17
4.5 Procedimentos metodológicos	17
5 RESULTADOS E DISCUSSÕES	19
5.1 Interpretação de dados	19
5.2 Discussões de dados	24
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
7 REFERÊNCIAS	33
ANEXO A – SÉRIE “RETIRANTES”, DE CÂNDIDO PORTINARI	36
ANEXO B — “SÚPLICA CEARENSE”, DE LUIZ GONZAGA	37

1 INTRODUÇÃO

O livro “Caminho das Abelhas” (ANDION et. al., 2016), é uma obra que reúne os trabalhos de seis fotógrafos que documentaram o sertão de Irauçuba (que significa “Caminho das Abelhas”, na língua tupi), cidade do interior do Ceará. Na obra, os artistas retratam o cotidiano do sertanejo que enfrenta a seca e o processo de desertificação do município. A obra tem como proposta principal dar mais visibilidade aos aspectos históricos, geográficos e culturais da referida cidade por meio das imagens registradas.

As imagens podem ser divididas em duas linhas. Primeiramente temos a imagem como representação visual. Neste sentido, a imagem é um objeto material, um signo que pode representar uma parte do nosso meio ambiente visual (SANTAELLA E NÖTH, 1998). O signo que expõe uma percepção do campo, em forma imagética. Os referidos autores nos trazem ainda que a imagem pode estar no âmbito imaterial, naquilo que está em nossa mente. É necessário perceber que essas duas perspectivas da imagem são indivisíveis e se inter-relacionam.

Estas experiências podem se dar através do contato com estes signos e formas apresentadas, inclusive com obras como a desta monografia. Mas afinal, quais aspectos de signos e formas gestálticos estão presentes na obra “O caminho das abelhas” (2016) e qual sua relevância sócio-histórica? A presente monografia objetiva fazer uma análise a partir dos métodos de Bardin (2016) da obra fotográfica supracitada, a fim de relacionar os signos regionais nela apresentados, demonstrando sua relevância enquanto registro sócio-histórico e associando os registros fotográficos com a teoria de campo gestáltica.

O presente estudo foi motivado inicialmente pela inexistência de pesquisas acadêmicas embasadas em registros fotográficos de cunho sócio-histórico da região do interior do Estado do Ceará. Não somente este hiato acadêmico, mas a paixão pessoal do autor por fotografia reforçou a elaboração deste estudo. O esperado é que se possa atrair a atenção para o tema e contribuir para a valorização e efetivação dos registros da vivência do interior nordestino, muitas vezes esquecida ou ao menos não registrada.

2 OBJETIVOS

2.1 Geral

Compreender a representação e significação do corpo sertanejo dentro da obra “Caminho das Abelhas” (2016) a partir das fotografias de Markos Montenegro.

2.2 Específicos

- I. Relacionar os aspectos simbólicos de corporeidade transmitidos na obra com a fenomenologia da percepção de Merleau Ponty.
- II. Reconhecer as representações do corpo sertanejo evidenciadas na obra em questão;
- III. Correlacionar a obra fotográfica as pinturas “Retirantes” (1944) e “Futebol” (1935) de Cândido Portinari; “Doce Lembrança” (2017) e “Súplica Cearense” (2020) de Eduardo Lima; e “Abaporu” (1928), de Tarsila do Amaral.

3 REVISÃO DE LITERATURA

3.1 Sobre a obra

“Caminho das Abelhas” (ANDION et. al., 2016), com curadoria de Ademar Assaoka, é um livro catálogo que foi lançado em 2016 pela editora *Tempo d'Imagem*, com o apoio da secretaria de cultura do estado do Ceará, os Correios, entre outros apoiadores. O livro pode ser apreciado de forma virtual — alternativa que surgiu em decorrência de uma mostra cultural das fotografias¹. O livro possui 106 fotografias dispostas em montagens e recortes ao longo do livro. A obra é dividida de acordo com o fotógrafo que registrou as fotografias. Há portanto 6 divisões — número que, conseqüentemente, corresponde à quantidade de fotógrafos participantes da obra. São eles: Iana Soares, Markos Montenegro, Paulo Gutemberg, Sérgio Carvalho, Silas de Paula e Vanessa Andion.

¹ Disponível gratuitamente no link: [Caminho das Abelhas by Assaoka - Issuu](#).

Como já dito anteriormente, “Caminho das Abelhas” (ANDION et al., 2016), foi desenvolvida em Irauçuba no interior do Ceará. Fundado em 1957, o Município de Irauçuba se localiza no Noroeste do estado do Ceará, na microrregião de Sobral, a 155 km da capital Fortaleza. De acordo com o IBGE (2020), o município possui cerca de 24.305 habitantes e passa por um árduo processo de desertificação². De acordo com Facundo e Frota (2020), as principais características desse processo são: o clima árido, semiárido, secas recorrentes, solo com pouca profundidade, elevada evapotranspiração³, solo pouco fértil e com altas taxas de salinidade. Tais características implicam diretamente na qualidade de vida das pessoas que habitam esses espaços, tornando o acesso a alimentação e água bastante difícil. Facundo e Frota (2020) apontam que o termo desertificação também abrange a degradação do meio ambiente em questão. No caso do Município de Irauçuba, o processo influencia também a economia local — sendo um fator preponderante na agricultura e pecuária ali desenvolvidas.

3.2 O Fotógrafo e a Fotografia

Borges (2011) afirma que, em seu desenvolvimento inicial, a fotografia tinha muita semelhança com os quadros pintados à mão. Assim fotógrafos produziam e pensavam suas imagens com critérios trazidos a partir da pintura clássica — muito provavelmente para que a nova forma de olhar e perceber o mundo fosse assimilada mais facilmente por uma parcela da sociedade que já estava habituada com as técnicas e perspectivas da referida arte.

Com a evolução da tecnologia e das técnicas fotográficas, a fotografia se popularizou e se tornou sinônimo de registro e informação. Nasce aí então o interesse coletivo de (re)conhecer e representar o mundo. A partir disso, é percebido

² “A desertificação pode ser entendida, preliminarmente, como um conjunto de fenômenos que conduz determinadas áreas a se transformarem em desertos ou a eles se assemelharem. Pode, portanto, resultar de mudanças climáticas determinadas por causas naturais ou pela pressão das atividades humanas sobre ecossistemas frágeis, sendo, neste caso, as periferias dos desertos (ou áreas transicionais) as de maior risco de degradação generalizada em virtude de seu precário equilíbrio ambiental.” (CONTI, 2008)

³ “A evapotranspiração é a forma pela qual a água da superfície terrestre passa para a atmosfera no estado de vapor, tendo papel importantíssimo no Ciclo Hidrológico em termos globais. Esse processo envolve a evaporação da água de superfícies de água livre (rios, lagos, represas, oceano, etc), dos solos e da vegetação úmida (que foi interceptada durante uma chuva) e a transpiração dos vegetais.” (SENTELHAS e ANGELOCCI, 2012)

um avanço documental de registro da própria sociedade; de famílias, costumes, culturas, etc. (OLIVEIRA, 2018). Kossoy (2014), traz que nos últimos cento e setenta anos a câmara fotográfica tem acompanhado o ser humano por onde quer que este tenha se aventurado. Seja por recordações ou documentação da vida, seja como meio de informação e divulgação de fatos, como expressão artística ou mesmo como instrumento de pesquisa.

Atualmente, celulares, câmeras semiprofissionais e profissionais estão disponíveis a uma grande parte da população. Dessa forma, foi possível que com o passar do tempo fossem sendo produzidos cada vez mais estilos e linguagens próprias dos autores fotográficos (OLIVEIRA, 2018).

É necessário ressaltarmos que toda e qualquer fotografia sofre uma influência cultural a partir do momento que, para que ela exista, se faz necessário um fotógrafo que a registre. Da mesma forma que a palavra é uma expressão de uma ideia, a fotografia é a expressão de uma perspectiva que é estritamente conduzida por seu autor, não podendo esta ser reproduzida por outro ou por ele mesmo noutra momento (KOSSOY, 2014). Assim, cada registro possui um filtro próprio e cada ação fotográfica é primordialmente uma intervenção.

Sontag (2004), em sua pesquisa sobre as formas e usos da fotografia, afirma que, mesmo quando há por parte do autor um interesse em retratar o real, este ainda é necessariamente influenciado, de alguma forma — por estar necessariamente inserido em um momento histórico, em uma região específica, com determinado repertório cultural. Assim, ao preferir uma exposição a outra, um enquadramento a outro, os fotógrafos sempre impõem padrões. As questões de escolha e interesse continuam indiscriminadamente existindo. Para que exista a produção de uma fotografia é subentendida a ação de um sujeito que, de forma arbitrária ou não, irá ditar a perspectiva final da obra. Tudo isso determinado pelo já mencionado repertório cultural de cada indivíduo.

3.3 O corpo e a expressão corporal: Corporeidade

Para Merleau-Ponty (1999), cada sujeito é único, partindo do princípio de que cada um tem o seu próprio mundo, formado por experiências que só o sujeito em

questão viveu — a partir de sua percepção do mundo por meio de seus sentidos. Desta forma, nenhuma pessoa pode ver como outra, tampouco sentir algo como outra. Portanto, as experiências de cada sujeito são únicas.

Pensar como o corpo está e se expressa no mundo, nos encaminha para a corporeidade. E, neste estudo, a corporeidade é compreendida como constituinte de um processo histórico, cultural, social e particular — essencial para a formação do ser humano. Interpretá-la de outra forma seria negar a sua expressão. Para Mendes e Nóbrega (2004, p. 128) “nosso corpo possui historicidade tanto na estrutura orgânica quanto nas interações com a cultura em que vamos convivendo, o que desmistifica a ideia de que só os estudos culturais reconhecem a historicidade do corpo”.

Certamente, ser corpo é ser sujeito da existência. É através da corporeidade que este está presente no mundo e se faz mundo. Partilhando deste pensamento, Le Breton (2003, p.14) escreve:

Por meio da corporeidade, o homem faz o mundo à medida de sua experiência. Ele transforma em um tecido familiar e coerente, disponível a sua ação e permeável a sua compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz continuamente sentidos, ele insere ainda ativamente o homem no interior de um espaço social e cultural dado.

Convergimos aqui para o entendimento da corporeidade a partir da visão fenomenológica de Merleau-Ponty, que aponta o olhar para a percepção subjetiva do indivíduo, no qual o objeto apresentado ao ser humano é entendido e percebido dentro dos parâmetros internos do ser observador. Acerca do pensamento de Ponty, Carmo (2014) destaca que refletir sobre tal fenômeno não pode ser feito de forma simplória, uma vez que a complexidade das subjetividades vai para além do pensamento dicotômico de matéria *versus* consciência.

Segundo Matthews (2010), para Merleau-Ponty o ser humano ganha centralidade no desenvolvimento do conhecimento à medida que só se pode conhecer a partir da sensibilidade — uma série de processos nos quais inicialmente o objeto é notado e, a partir da interação, passa a ser percebido. Tal interação no mundo, com o mundo e com o outro, se dá por meio do corpo. Assim entendemos a percepção por meio da corporeidade.

De forma mais aprofundada, tomamos como base para o entendimento da corporeidade o pensamento desenvolvido por Edgar Morin em sua obra “O método”, na qual tece uma perspectiva acerca da complexidade do ser humano. Como proposta para lidar com tal complexidade, é apresentada à prática educativa. É propício aqui que façamos um adendo acerca do que é compreendido como complexo para o autor.

Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade (...) A educação deve promover a ‘inteligência geral’ apta e referir-se ao complexo, ao contexto, de modo multidimensional e dentro da concepção global. (MORIN, 2001)

Entendemos aqui que o ser humano é complexo por ser constituído dentro de um emaranhado de situações e acontecimentos; e, desvencilhar o ser dessa construção é uma tentativa de compartimentá-lo — para que caiba no que se pretende investigar.

A palavra complexidade, traz em si uma conotação que remete a confusão, dificuldade e outros sentidos similares, porém para além deste senso comum, é preciso pensar no complexo como um fenômeno que não pode ser resumido apenas a este termo, e nem simplificado pela sua fragmentação. Morin (1990) afirma que a palavra complexidade não é uma palavra solução, mas uma palavra problema.

Percebemos pois o ser humano como um ser complexo e sua corporeidade como a forma que ele está situado no mundo — e como percebe e se relaciona com o outro e com o mundo. Assumimos aqui também as esferas indissociáveis da corporeidade a partir do olhar Edgar Morin, esferas estas: físico-motora, afetiva relacional, metacognitiva e sócio-histórica-cultural.

3.4 Fotografia e Semiótica

O campo teórico que aborda a fotografia e a semiótica é articulado em três temas: i. a fotografia como espelho do real, ii. a fotografia como transformação do

real e iii. a fotografia como traço de um real. Esses aspectos isentam a fotografia da obrigação de apresentar a realidade tal como ela é (AUGUSTO, 2016).

A semiótica de Peirce nasce de suas categorias fenomenológicas.

A primeiridade — a categoria da impressão primeira, daquilo que é dado no agora, é o que está presente, o inédito, o novo; mais que isso, o agora sem pensar nesse agora, visto que, se este foi pensado, já foi; não mais é.

A secundidade — a categoria do encontro, da reação, da materialização, da compreensão e do aprofundamento do conteúdo primeiro; mas esse encontro é puro. Não podendo ser confundido com cognição pois não é regido por razão ou lei.

E a terceiridade, a categoria da mediação, por meio da qual o mundo é representado e interpretado. É o signo ou representação (SANTAELLA, 2004).

Para entender o ato fotográfico e o objeto da fotografia é indispensável absorver o que diz a tríade de Peirce. Cada uma das categorias funciona como um modo operante do pensamento-signo, sendo que cada uma delas interage com as outras, muitas vezes de forma simultânea — ainda que cada uma a seu modo. Nesta tríade, percebemos e compreendemos a interação do homem com o signo. A fotografia é um signo uma vez que o signo é a representação, algo que representa uma outra coisa — neste caso, seu objeto. (SOUZA, 2016). “Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade.” (SANTAELLA, 1983, p.58).

O signo, ao proporcionar essa representação ao intérprete, produz um outro algo, um signo do signo, que traduz o primeiro. Desta forma, o significado de um signo é outro signo — como uma imagem mental, uma ação, uma reação, uma palavra ou ainda um sentimento (SANTAELLA, 1983). Souza (2016), afirma que o signo produz no ser humano sensações que emergem não somente do signo em si, mas também do repertório que cada sujeito carrega. Assim fica claro que pessoas diferentes fazem leituras diferentes de uma mesma fotografia por terem repertórios próprios. Um signo fotográfico que representa, para um sujeito, a cultura sertaneja, pode representar, para outra, um assunto inteiramente diferente ou parecido.

4 METODOLOGIA

4.1 Desenho do estudo

Nesta monografia é proposto um estudo de cunho qualitativo, na qual pode-se dizer que existe uma dinâmica entre o real e o objeto de estudo. Para tal, preza-se pela qualidade, veracidade e relevância dos dados. Por pesquisa qualitativa entende-se aquela que se assinala para que seja dada uma atenção especial à qualidade das entidades, processos e significados dos fenômenos investigados (VAN MANEN, 1990).

A obra escolhida como objeto desta pesquisa foi a obra “Caminho das Abelhas” (ANDION et. al., 2016). Dada a vastidão e abrangência da obra foi feita a escolha de trabalhar especificamente com imagens de apenas um fotógrafo dentre os seis participantes da coletânea. Minayo (2008) afirma que é necessário que o pesquisador conheça o objeto pesquisado e tenha um nível adequado de domínio e profundidade, para que se possa fazer uma leitura fidedigna daquilo que se propõe observar.

Mediante este pressuposto, o fotógrafo escolhido foi Markos Montenegro. Dada uma prévia proximidade do autor desta monografia com a carreira e formação do artista. Tal proximidade faz com que o olhar para sua fotografia não se constitua a partir de um vazio. Ao contrário, este tem como plano de fundo uma relação previamente construída com seu trabalho, linguagem, construção, desconstrução e forma de expressar o mundo a partir de sua perspectiva.

4.2 Markos Montenegro

Markos Montenegro é Mestre em Fotografia e Arte Contemporânea pela Universidade Politécnica de Valencia (UPV), Espanha e Pós-Graduado em Fotografia e Design pela Elisava, Faculdade de Design e Engenharia da Universidade de Vic - Universidade Central da Catalunha (UVic-UCC). Graduado em Comunicação, Publicidade e Propaganda pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR),

é o fundador da Travessa da Imagem, primeira escola de fotografia do Estado do Ceará — e uma das maiores até os dias atuais.

4.3 Objeto de estudo

Na obra estudada a contribuição de Montenegro consiste de quinze fotografias, dispostas em nove páginas, onde encontramos recortes da realidade sertaneja. Optamos por analisar as fotos que trazem em sua composição o corpo do sertanejo, por ser também o foco desta pesquisa. Das quinze imagens de Montenegro, nos detemos a um total de quatro fotografias para compor o objeto de análise do presente estudo. As fotografias em questão se encontram dispostas nas páginas 75, 76, 78 e 84 da obra.

4.4 Critérios de exclusão e inclusão

Como critério de inclusão para a seleção dessas fotos, foi observado as fotos em que corpo humano fizesse parte da composição fotográfica de forma clara e visível estando inserido em um ambiente caracterizado por aspectos regionais do sertão.

Como critério de exclusão foi observado que não seriam selecionadas as fotos que não fossem de autoria do fotógrafo Markos Montenegro.

4.5 Procedimentos metodológicos

Será utilizada a análise de conteúdo como técnica de tratamento de dados em pesquisa qualitativa tendo como base a proposta da professora e pesquisadora Laurence Bardin. Para Bardin (2016), o método de análise de conteúdo é dividido entre análise quantitativa e análise qualitativa. Na qualitativa, o que é analisado é a existência ou não de uma característica neste conteúdo — ainda pode ser considerado um conjunto de características em um fragmento de mensagem mais específico.

Bardin (2016) estabelece que a análise de conteúdo consiste de três fases fundamentais: Pré-análise, Exploração do Material e Tratamento dos Resultados. A

Pré-análise é caracterizada como uma fase de organização que envolve um primeiro contato com os documentos que serão submetidos à análise; sua seleção, a formulação das hipóteses e dos objetivos; a elaboração dos indicadores que orientarão a interpretação e a preparação formal do material.

Nesta fase, a obra “Caminho das Abelhas” (2016) foi analisada superficialmente, em sua completude, tendo como base o objetivo central da pesquisa — que já havia sido definido antes dessa análise. Direcionamos o olhar para o retrato do sertão e o corpo representado nas fotografias do livro.

Seguimos então à Exploração do Material. Nesta fase, temos as etapas de categorização, que seguirá algum dos critérios semântico, sintático, léxico ou expressivo; e codificação, quando deve ser feito o recorte das unidades de registro. Tais unidades podem corresponder à palavra, ao tema, ao objeto, ao personagem, ao acontecimento ou ao documento; devendo também ser feito o recorte de contexto. Para selecionar as unidades de contexto, por sua vez, deve-se levar em consideração sua pertinência.

Nesta fase assumimos como unidade de registro o sertão, por percebemos que é a temática macro deste trabalho. Compreendemos que aqui analisamos um corpo sertanejo e que este se constitui sertanejo também pelo espaço em que está inserido. Como Bardin (2016) nomeia categorias, aqui as denominamos: Corpo nu e Corpo Envolto em Regionalidade.

Por fim, no tratamento e interpretação dos resultados, Bardin (2016), define que a interpretação dos resultados pode ser realizada por meio de inferência do autor, apoiando-se nos elementos que constituem o mecanismo clássico da comunicação da referida obra. Por um lado, a mensagem — significação e código — e o seu suporte ou canal; por outro, o emissor e o receptor.

Vale ressaltar que entendemos que a fotografia aqui estudada possui muitos eixos que podem se tornar campo para discussões bastante profundas. Contudo, compreendendo que este é um estudo inicial e não será possível abarcar todas as possibilidades de codificação em cada registro, focaremos na unidade de registro e nas categorias já pré-definidas.

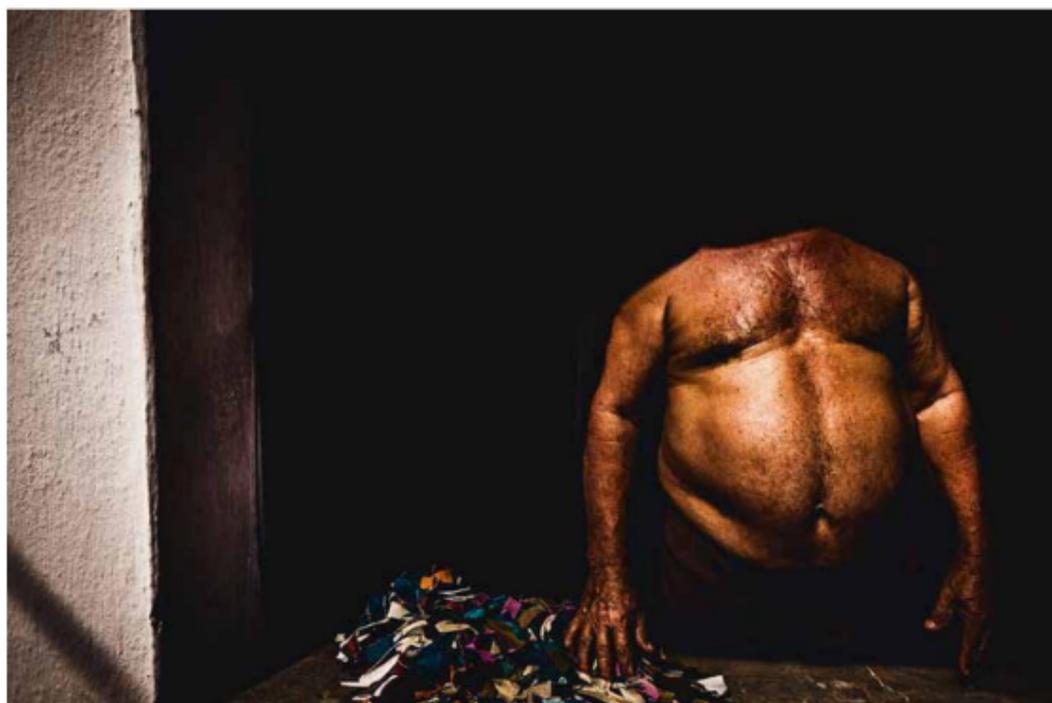
. A seguir realizamos a interpretação de cada imagem e situamos cada registro fotográfico em uma categoria que julgamos mais adequada, para que todos

que façam a leitura deste trabalho identifiquem qual a categoria está relacionada a obra interpretada, deixamos a escrita em negrito.

5 RESULTADOS E DISCUSSÕES

5.1 Interpretação de dados

Figura 1 — “Corpo Nu”, por Markos Montenegro.



Fonte: “Caminho das Abelhas” (ANDION, 2016. p.75)

Nesta primeira imagem temos **Corpo Nu** como categoria central, e quando trazemos aqui essa dimensão de **Corpo Nu** nos desvencilhamos totalmente da ideia de nudez tradicionalmente “vendida” pela mídia da contemporaneidade. Apresenta-se aqui um corpo coberto de realidade, um corpo sertanejo que possui suas marcas e formas desenvolvidas por meio da vivência. Um corpo que expressa seu tempo e historicidade, um corpo que traz em si significados e símbolos para além do que pode-se falar ou tentar desvendar, é um corpo que carrega o deserto no peito.

Retomemos, para a interpretação deste registro, a fala de Merleau-Ponty (1999). Apesar das escolhas feitas pelo fotógrafo — para onde e como aponta seu

olhar no registro fotográfico, por exemplo —, Merleau-Ponty afirma que o corpo, objeto fotografado, está ali presente. Afirma que este, sempre munido de sua historicidade, marca o autor da fotografia tanto quanto é por ele marcado. Assim, percebemos sua corporeidade: ao mesmo tempo em que o fotógrafo atinge o corpo do outro por meio da arte da fotografia, o corpo do outro, bem como sua historicidade, marca o artista.

Para Barthes (1980) a fotografia nos causa estímulos, estímulos estes que podem nos rememorar bons momentos. Porém esta pode também nos lembrar de nossa condição humana vulnerável.

Como observamos na Figura 1, o **Corpo Nu** se encontra exposto a intempéries climáticas, às imposições do outro. Ressaltamos também o campo do anônimo, do que se decide não revelar. Conhecemos o corpo, mas não é possível vê-lo por completo. Tal fato remete de forma mais profunda à vida diária do sertanejo. Nos leva a questionar até que ponto a vida sertaneja, sua história e tudo que se passa na vida do sertão é trazido ao foco. Até onde estão disponíveis os olhares para o sertão?

Vemos na Figura 1 uma imagem que vela e revela a figura sertaneja. Que direciona o foco ao ponto do **Corpo Nu**, fora dos padrões midiáticos e exposto, vulnerável. A partir da leitura desta imagem questionamos: que olhar tem sido destinado ao sertanejo? Apresentamos pois esta proposta de reflexão.

Outra dimensão que ressaltamos é a coloração da imagem. Podemos salientar o uso do alto contraste e também a opção pela utilização de uma alta saturação nas cores apresentadas — característica essa bastante presente em toda obra, como veremos a seguir.

Figura 2 — “Na minha sala”, por Markos Montenegro



Fonte: “Caminho das Abelhas” (ANDION, 2016. p.76)

Na Figura 2 temos **Corpo Envolto em Regionalidade** como categoria principal. Percebemos que o corpo do homem fotografado já não está tão nu e também não tem a centralidade na imagem. Podemos ainda observar a arquitetura do ambiente em que ele está inserido, o que nos remete a regionalidade. O móvel registrado na cena, as cores e a forma como é pintada a parede. O que compõe a parede, as tomadas, o fio, o pequeno fragmento do quadro pendurado. É importante compreender que esta cena não foi montada, essa cena não foi pensada para parecer assim. A partir do conhecimento dos elementos que compõem uma casa no sertão cearense, podemos inferir que a cena captada é real. Trata-se de uma composição cotidiana. É uma prática de vida diária, é o retrato da realidade espacial daquela vida.

Voltemos agora nosso olhar especificamente para o corpo em cena. É possível perceber um sertanejo, trajando roupas que ressaltam sua regionalidade e, para além disso, apontando sua temporalidade. Pois de acordo com Lopes et al. (2011) a camisa de botões, a calça de alfaiataria e, neste caso, o chapéu apontam para algo. Podemos perceber que a vestimenta não tem relação com a formalidade à qual geralmente esse conjunto de peças está associado, e sim com a forma de se vestir da pessoa idosa do sertanejo. Quando nos atentamos aos detalhes dessa

vestimenta percebemos a abertura da camisa — que marca um traço sertanejo muito comum quando associada ao clima da região. Vemos também o chapéu que complementa a vestimenta. Para o sertanejo, o chapéu está ligado a proteção do sol castigante, essa peça já é reconhecidamente elemento do cotidiano do sertanejo.

Figura 3 — “Água”, por Markos Montenegro



Fonte: “Caminho das Abelhas” (ANDION, 2016. p.78)

Na Figura 3 também temos **Corpo Envolto em Regionalidade** como categoria central. Nela vemos uma criança deitada ao chão e alguns elementos que registram a regionalidade sertaneja podem ser encontrados à sua volta. O chão de cimento batido, as cadeiras de fio espaguete, o galão de água também ao chão, a parede de um verde forte e aspecto desgastado.

A cor verde, por sinal, não deve passar despercebida, uma vez que tem uma profunda relação com o sucesso da produção agrícola. Barros (2006) corrobora tal conexão. Afirma ainda que a cor verde simboliza a vitalidade e exuberância da natureza. Contudo, reiteramos o aspecto desgastado na fotografia de Montenegro — desgaste que não é notado apenas nas paredes, mas se estende a toda a cena.

Em meio a imagem de desgaste, temos uma criança ao chão, o que remete à fragilidade na qual está envolvida. Vê-se o corpo em uma posição deitada o que reforça uma posição de fragilidade e vulnerabilidade.

Outro elemento central na cena é o galão de água jogado ao chão. A água derramada comunica a escassez vivida pelo sertanejo. Tendo já abordado como a obra “Caminho das Abelhas” (ANDION, 2016), foi idealizada e realizada, é importante enfatizar aqui a relação entre o lugar onde essas fotos foram tiradas, com a escassez de água. Por conta dessa relação, a representação da água ao chão ganha ainda mais significado.

Figura 4 — “Sonho/movimento”, por Markos Montenegro



Fonte: “Caminho das Abelhas” (ANDION, 2016. p.84)

Na Figura 4 podemos destacar também a categoria o **Corpo Envolto em Regionalidade**. Inicialmente destacamos aqui a sensação de movimento que é dada na foto por meio da técnica utilizada, que é caracterizada pela baixa velocidade do obturador da máquina fotográfica, que dá à imagem uma estética “borrada”, um aspecto de “sonho”. Outro ponto a ser observado é a falta de nitidez e foco, que remete ao tipo de imagem obtida em um sonho. Podemos ainda observar que estes sujeitos estão em uma prática corporal — estão jogando, “brincando de bola”.

Mandel (2016) traz uma questão muito importante sobre a prática do futebol nas camadas menos abastadas da sociedade. Em seu relato, mostra que essa prática é vista como uma forma de ascensão daquela realidade. O autor frisa que o

sucesso no futebol é visto como uma realidade a ser alcançada, como um sonho a ser vivido. Estabelecemos portanto um paralelo entre a técnica utilizada na foto — para gerar uma sensação de representação de sonho — e o significado desse esporte para as crianças sertanejas de famílias menos abastadas.

Ao observar a Figura 4 podemos perceber ainda os traços do sertão impressos pelo tipo de vegetação e a coloração solo que nos remete a um clima árido. Ao focar nos garotos da fotografia é possível observar que estes não estão com a vestimenta tradicionalmente utilizada para tal prática esportiva — o que não é suficiente para impedir a atividade. Em meio ao sertão cearense e suas inúmeras dificuldades, eles brincam diante desta realidade, eles se movimentam e sonham.

5.2 Discussões de dados

Para discutir o que até aqui foi apresentado, observamos as categorias e aspectos comuns a todas as fotografias analisadas no presente estudo. A partir de agora teceremos um paralelo entre a Fotografia e a Pintura — esta última uma arte há muito consagrada que, como já dito, precedeu e influenciou a criação e o desenvolvimento da Fotografia.

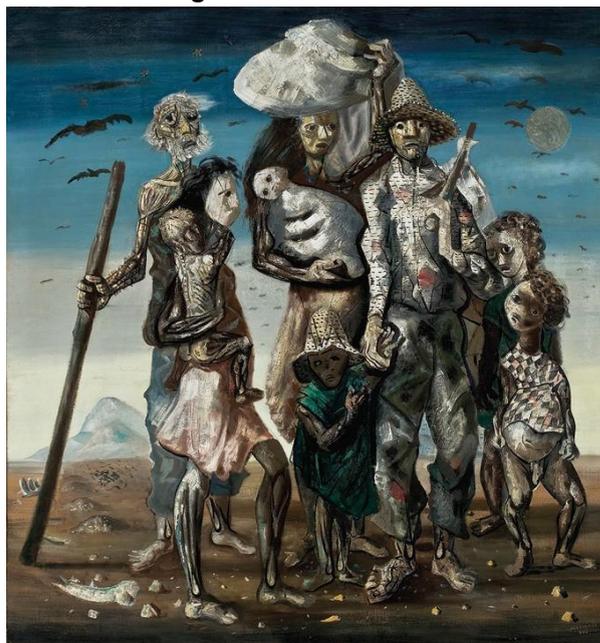
O estabelecimento deste paralelo focará especificamente nas obras: “Os Retirantes”(1944) e “Futebol” (1935), de Portinari; “Abaporu” (1928), de Tarsila do Amaral; e, por fim, “Doce Lembrança” (2017) e “Súplica” (2020), de Eduardo Lima — todas selecionadas justamente pelo retrato que fazem da corporeidade e também da regionalidade do corpo e do sertanejo. É importante ressaltar que todas as obras selecionadas são de artistas brasileiros — o que se faz muito importante uma vez considerada a característica regional da análise proposta. A presente busca não é por uma conceituação fechada e inflexível, mas por novos olhares e horizontes acerca do corpo do sertanejo.

Iniciaremos a análise fazendo um paralelo entre a categoria **Corpo Nu** e a obra “Retirantes”, de Portinari. No entanto, antes de entrar na análise propriamente dita é importante ressaltar aqui a importância do vasto acervo de Portinari para a construção artística brasileira.

Nascido em 1906 no estado de São Paulo, João Candido Portinari foi um filho de italianos vindos no processo imigratório para o Brasil. Logo cedo destacou-se

pela sua dedicação às atividades artísticas, e, em sua juventude, estudou na academia de Belas Artes — no Rio de Janeiro — onde posteriormente, em 1928, teve a oportunidade de realizar um intercâmbio para Paris. De lá, o jovem Portinari voltaria com ideias modernas que alavancariam ainda mais sua carreira. (BECHELANY, 2016)

Figura 5 — “Retirantes”



Fonte: Portinari (1944)

Dentro da primeira categoria, **Corpo nu**, trazemos à discussão a obra “Retirantes”, de Cândido Portinari — que faz parte de uma série de quadros de mesmo título⁴. O corpo representado na obra é marcado pelo que o cerca. Os pés no chão remetem às condições sociais e econômicas daquelas pessoas. Os rostos atônitos e desesperados provocam indagações. O solo árido e sem vida, bem como os corpos nus, mostram a fragilidade, o lado amargo da vida sertaneja. A consequência de tal realidade é que, pela falta de subsídios para a permanência em sua própria terra, aquelas pessoas deixam de ser sertanejos orgulhosos de sua identidade para se tornarem retirantes. Fabris (1990) enfatiza que Portinari retrata a dor nesta obra. A inquietação mostra um panorama de impossibilidades.

“Retirantes” (1944) traz também uma representação do **Corpo Nu** do sertanejo. Traçando um paralelo com a Figura 1 deste estudo, podemos ressaltar

⁴ Disponibilizamos em anexo as demais obras que compõem a série “Retirantes” para uma compreensão mais completa da obra de Portinari.

que o **Nu** representado naquele primeiro não tem ligação com o corpo/mídia, mas enfatiza a vulnerabilidade dos indivíduos. Na obra de Portinari vemos de forma mais clara o desenho da escassez do sertanejo, representado também pelo **Corpo Nu**. Além disso, arremete sua visão para muito além de um olhar para o corpo — assim como a Figura 1 traz em si olhares para as condições sociais e econômicas da figura do sertanejo.

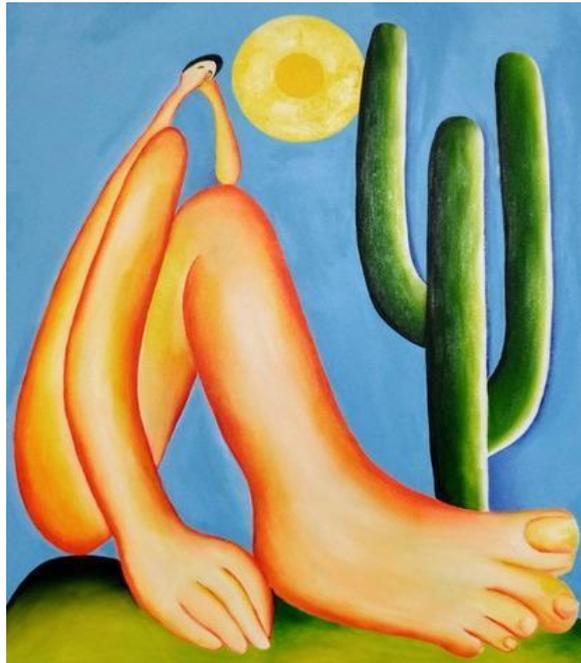
Podemos observar que as representações de corpo na Figura 1 e na Figura 5 divergem quanto à forma, proporção e cores. Contudo, ambas sugerem observações que convergem quando a pergunta feita anteriormente neste estudo ressurgiu ao observarmos “Retirantes” (1944): qual olhar tem sido destinado ao sertanejo? Por que nos inquietamos e sentimos incomodados por essa obra? Em partes podemos dizer que assim como na Figura 1, há, em “Retirantes” (1944), uma exposição do corpo do sertanejo que nos incomoda uma vez que reflete a fragilidade existente em cada ser humano.

Ainda na categoria de **Corpo Nu**, trazemos para a discussão um clássico brasileiro: “Abaporu” (1928), de Tarsila do Amaral. Antes de apresentarmos a ligação de tal obra com este estudo, cabe ressaltar sua significância relevância para a arte brasileira.

O Abaporu marca uma nova fase na arte moderna brasileira. O ser ali retratado é um ser nativo, tipicamente brasileiro. Solitário. Seu nome em tupi significa: “o homem que come gente” — um sinônimo de antropófago⁵. (BENJAMIN, 1984). Esse ser antropófago busca romper com as influências europeias e criar uma expressão artística puramente brasileira.

⁵ O dicionário “Aulete” define a Antropofagia — que se registra na obra de Tarsila do Amaral — como: “Movimento brasileiro de vanguarda, na literatura e nas artes, que, no fim dos anos 1920, defendia uma combinação de modernização e nativismo, pregando a assimilação crítica, irônica e irreverente de elementos estrangeiros (industrialização, ideias modernistas etc.), tomando como modelo a antropofagia dos antigos tupinambás (ingestão do inimigo para apropriação de suas qualidades guerreiras).”

Figura 6 — “Abaporu”



Fonte: Amaral (1928)

É importante ressaltar que, apesar de o quadro não retratar necessariamente a figura de um corpo sertanejo, julgamos relevante trazer tal obra para integrar a análise do estudo proposto pelos aspectos que coincidem com nosso olhar para o corpo. “Abaporu” (1944) é um corpo nu. Esse corpo que não demonstra um realismo no que se refere à proporcionalidade corporal, mas que justamente traz uma crítica com a proporção que é apresentada. Pés e mãos grandes e próximas do chão — representação de trabalho braçal — e cabeça pequena — o que faz alusão à baixa intelectualidade. Tal representação mostra o olhar que é lançado do exterior para o nativo brasileiro, que coincide muitas vezes com o olhar que é lançado sobre o sertanejo. Ab'sáber (1999) reafirma esse olhar para o sertanejo como mão de obra braçal não intelectualizada — o que é um olhar superficial, generalista e estereotipado que deixa escapar as grandezas múltiplas do sertanejo.

“Abaporu” (1944) traz em si a simplicidade do ser nativo, que não esconde o corpo, mas que o mostra. Assim como o sertanejo que carrega em seu corpo os traços do sertão, o corpo do “Abaporu” fala sobre seus aspectos para além do físico. Assim como a Figura 1 mostra além de um corpo, ambos contam história, vivem e história e geram história.

Discutiremos a seguir a segunda categoria, **Corpo Envolto em Regionalidade**. Esta categoria abrange quase todas as fotografias analisadas e nos traz diversos aspectos a serem observados. Direciona o nosso olhar em uma busca por significado e o porquê dele. Fazemos aqui um exercício de observação e interpretação com objetivo de aguçar a percepção e a sensibilidade.

Trazemos agora à discussão o trabalho de um artista contemporâneo e ainda pouco conhecido — quando comparado aos outros citados até aqui.

Eduardo Lima, de acordo com Capeludo e Aranda (2020) é baiano de Capim Grosso, nascido em 1977, desde os dez anos de idade destacava-se nas artes plásticas. Porém aos dezenove anos desacreditando da sua arte deu uma pausa em sua carreira artística e tornou-se frentista em um posto de combustível onde trabalhou por dois anos. Após esse período retornou às telas e aos pincéis e teve uma considerável ascensão em sua carreira.

Figura 7 — “Doce Lembrança”



Fonte: Lima (2017)

A obra “Doce lembrança” (2017) é um retrato em pintura a óleo de uma regionalidade que está incrustada no cotidiano do sertanejo. Se observamos atentamente tudo que é apresentado nesta obra de arte teremos elementos de regionalidade por toda parte. Observando as Figuras 2 e 3 desta monografia podemos perceber a similaridade das roupas, da estrutura dos ambientes e até as tonalidades de cores que aparecem — tanto nas fotografias de Markos Montenegro

quanto na pintura de Eduardo Lima. Temos elementos muito similares — como o quadro que aparece na Figura 2 e na Figura 7. Essa regionalidade, aqui expressa como uma “doce lembrança”, nos faz refletir sobre os contornos afetivos que envolvem a memória sertaneja — que é preservada e registrada no corpo envolto na regionalidade.

Rezende (2020), ao analisar a obra “Os Sertões” (1902), de Euclides da Cunha, ressalta que as mazelas vivenciadas pelos sertanejos não apagam seus relacionamentos afetivos com a regionalidade que os envolve.

Vemos que na Figura 2 e na obra “Doce Lembrança” (2017) há a preservação opcional de traços de regionalidade, que, é possível inferir, são vistos com orgulho pelo sertanejo — uma vez que fazem parte não apenas de uma composição arquitetônica, mas compõe a identidade sertaneja em sua esfera social, afetiva, econômica e histórica.

Figura 8 — “Súplica”



Fonte: Lima (2020)

“Súplica” (2020), também de Eduardo Lima, traz uma leitura visual da canção “Súplica Cearense”⁶, gravada em 1979 pelo saudoso Luiz Gonzaga. Fazemos aqui um paralelo deste corpo sertanejo como a Figura 3. De forma subjetiva vemos em ambas as imagens como a água é um bem de valor inestimável para o sertanejo. Silva et al. (2020) mostra em seu artigo a relação entre o sertanejo e a água — o seu

⁶ A letra da canção se encontra disponível no Anexo B desta monografia.

valor para a sobrevivência e permanência no sertão e, conseqüentemente, a perpetuação da cultura sertaneja. Na Figura 3 temos a água despejada ao chão ao lado de uma criança, em uma região que passa por um processo de desertificação. Na Figura 8, temos a representação de um lugar desertificado, observamos isso pelos elementos presentes na imagem. Nas Figuras 3 e 8 o corpo sertanejo é apresentado em uma posição de rendição — uma posição de dependência e vulnerabilidade. Vemos que a regionalidade envolve os corpos pela escassez da água. Tal fato nos remete a situações de necessidade, por isso Silva et. al (2020) destaca a relação de afeto com a água por parte do sertanejo — que vê na água uma saída para muitos males da existência. Na água, o sertanejo vê a esperança de dias mais fáceis; vê a possibilidade de trabalhar com a terra e o que ela pode lhe proporcionar; a possibilidade de permanência em sua terra.

Figura 9 — “Futebol”



Fonte: Portinari (1944)

Por fim, colocamos novamente em evidência a obra de Portinari, agora com o quadro “Futebol” — que retrata um momento que faz parte da infância de muitos brasileiros. Segundo Fabris (1996), ao analisar a obra podem ser encontrados traços da localidade em que o pintor viveu quando criança. Vemos a influência das brincadeiras e o retrato de onde elas acontecem — o que deixa claro aqui o **Corpo**

Envolto de Regionalidade. O quadro de Portinari retrata uma cena de crianças brincando de futebol, o que em muito se assemelha com o registro da Figura 4. Destacamos não apenas a semelhança da brincadeira em si, mas tudo que constitui o bojo de ambas representações.

Não há quadra ou campo de futebol. O que há é o solo árido e meninos de pés no chão, brincando; sem levar em consideração, naquele momento, as mazelas que os cercam. São meninos que brincam para driblar as dificuldades ao seu redor. Roberto da Mata (1982) salienta, muito acertadamente, que esta prática vai para além de uma regionalidade. A cena retratada por Portinari em “Futebol” (1944) se espalha ainda hoje e podemos vê-la em diversas paisagens brasileiras. Aqui marcamos essa relação do quadro de Portinari com a fotografia “Sonho/movimento” registrada por Marcos Montenegro: a brincadeira que envolve a criança e por um momento esconde a escassez de seus olhos; a brincadeira que envolve o corpo e acalenta a alma.

Relacionamos aqui as agregadas à discussão com a percepção fenomenológica de Merleau-Ponty. Podemos perceber que cada pintor tem sua visão subjetiva do corpo — mesmo que nem sempre, como no caso de “Abaporu” (1928) — sertanejo. Cada autor imprime em sua obra sua conceituação, ao utilizar cores e formas que lhe são características. Podemos afirmar que esse processo se dá quando o pintor percebe o outro a partir de suas construções de suas vivências e assim recria o real com suas impressões. Carmo (2014) salienta que a construção subjetiva transcende a dicotomia de corpo e mente, pois a experiência que se vive, vive-se de forma corpórea.

Assim podemos perceber semelhanças entre a obra fotográfica e os quadros aqui apresentados. Se há subjetividade, por que há similaridade? É possível elucidar parte deste questionamento também acompanhando o pensamento de Ponty, que teoriza sobre intersubjetividade e a construção sócio-histórica do indivíduo — onde a construção do ser se dá a partir de suas relações com o mundo e o que lhe constitui; onde o outro é parte de quem sou e o que sou é constituído do que há do outro em mim.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste estudo pudemos compreender algumas visões que se repetem acerca de como o corpo sertanejo é representado. Vimos nas obras aqui estudadas o corpo do sertanejo como um corpo que está em constante contato com a cultura que produz. Um corpo que não apenas está envolto na cultura — regionalidade —, mas que expressa sua corporeidade por meio da cultura que vive e produz. Vimos o sertanejo em contato com a natureza, com os dilemas climáticos e com as mazelas sociais. Enxergamos o sertanejo que vive e (re)cria, a partir da dor, a arte e se expressa como sertanejo. E que luta para não se tornar retirante.

Percebemos o corpo que insiste em manter-se sertanejo por opção que vive e veste sertão por vontade própria. Observamos que mesmo diante da “Súplica”, a “Doce Lembrança” não perde o sabor. Compreendemos um pouco mais sobre como esse corpo é visto. Ora nu — exposto, frágil e que revela o lado vulnerável do ser; corpo que sofre, que vivencia mazelas climáticas, sociais e econômicas na pele — ora envolto em regionalidade — que brinca, veste e celebra o sertão. Corpo que, por muitas vezes anônimo, tem seu grito silenciado; mas que encontra na resistência a voz procurada. Há no corpo do sertanejo, como diria o poeta, um forte; um misto de fragilidade e resistência; de escassez e fartura; um corpo que perpetua sua historicidade.

Ao final deste trabalho compreendemos a imensidão de tudo que foi apresentado aqui. E é notável que seria audacioso de nossa parte tentar exaurir por completo uma temática tão vasta e passível de profundas análises. Sabemos que por vezes o assunto poderia ser mais aprofundado; compreendemos nossas limitações temáticas e metodológicas, no entanto concluímos este estudo esperando ter contribuído para as percepções acerca do corpo sertanejo enquanto representado na arte da fotografia.

7 REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Aziz Nacib. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. **Estudos avançados**, v. 13, n. 36, p. 7-59, 1999.

AMARAL, Tarsila do. **Abaporu**. 1928. Pintura, óleo sobre tela. 85 x 73 cm.

ANDION, Vanessa et. al. **Caminho das Abelhas**. Tempo d'Imagem, 2016.

ANGELOCCI, Luiz Roberto; SENTELHAS, Paulo Cesar. **Evapotranspiração: Definições e Conceitos**, 2012. 47 slides. Disponível em: <http://www.leb.esalq.usp.br/leb/aulas/lce306/Aula8_2012.pdf>. Acesso em 02 de novembro de 2021.

ANTROPOFAGIA. In: AULETE, Dicionário Online de Português. 2021. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/antropofagia>>. Acesso em: 08 de dezembro de 2021.

AUGUSTO, Gilucci; TOUTAIN, Lídia Brandão. A semiótica da imagem fotográfica digital em preto e branco. **PontodeAcesso**, v. 10, n. 3, p. 136-146, 2016.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 3ª Reimpressão da 1. São Paulo: Edições, v. 70, 2016.

BARROS, Lilian Ried Miller. A Cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. revista. **São Paulo: SENAC São Paulo**, 2009.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. **La Chambre Claire**.

BECHELANY, Camila. **Retratos Populares: Algumas considerações**. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; (org.). Portinari popular. São Paulo: MASP, 2016, p. 122-133.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Brasília: Brasiliense, 1984.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. **Cadernos Bad**, n. 2, 2006.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. 2003.

CARMO, Anderson do; BELCHIOR, Jussara. Ter corpo e ser corpo: percurso para uma dança da disponibilidade. **Revista Carbono**, n. 05.

CONTI, José Bueno. O conceito de desertificação. **CLIMEP-Climatologia e Estudos da Paisagem**, v. 3, n. 2, 2008.

DE SOUZA, Mayra Barbosa. **Análise semiótica da fotografia do sujeito caipira**¹.

DA MATTA, Roberto. **Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira**. Edições Pinakothek, 1982.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. Edusp, 1996.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. Universidade de São Paulo, 1990.

FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. Gestalt-terapia: conceitos fundamentais. **São Paulo: Summus**, p. 7-12, 2014.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de empresas**, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

GONZAGA, Luiz. **Súplica Cearense** [1979]. Disponível em: <<https://youtu.be/mVxheL4Rapc>> Acesso em: 08 de dezembro de 2021.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Papirus Editora, 2003.

LIMA, Eduardo. **Doce lembrança**. 2017. Pintura, óleo sobre tela. 150 x 150 cm.

LIMA, Eduardo. **Súplica**. 2020. Pintura, óleo sobre tela. 150 x 150 cm.

MATTHEWS, E. R. I. C. Compreender Merleau-Ponty. **Trad. Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes**, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. **Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes**, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio do conhecimento. In: **O desafio do conhecimento**. 2011. p. 269-269.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. 3ª edição. **Lisboa: Instituto Piaget**, 2001.

OLIVEIRA, Larissa Marinho de. **A estética da fotografia de moda: uma análise da linguagem fotográfica na revista Numéro France**. 2018. Dissertação de Mestrado. Brasil.

ORGLER, Sheila; LIMA, Patrícia; D'ACRI, Gladys (Ed.). **Dicionário de Gestalt-terapia: gestaltês**. Summus Editorial, 2012.

PERLS, F. S. **A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia** (J. Sanz, Trad.). 1981.

PHG-PERLS, F. S.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. Gestalt-Terapia. **São Paulo/SP, Brasil: Summus**, 1997.

PORTINARI, João Cândido. **Futebol**. 1935. Pintura, óleo sobre tela, 130 x 97 cm.

PORTINARI, João Cândido. **Retirantes**. 1944. Pintura, óleo sobre tela, 190 x 180 cm.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Brasiliense, 2017.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. Iluminuras, 2020.

SONTAG, Susan. Sobre la fotografia, trad. **Rubens Figueiredo—São Paulo: Companhia das Letras**, 2004.

TELLEGEN IV, A. T. Gestalt e Sistemas (p. 55 a 70) In. Gestalt e grupos: Uma Perspectiva Sistêmica-São Paulo: Summus, 1984.

VAN MANEN, M. Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy. Albany, NY: State University of New York Press. van Teijlingen, E., & Hundley, V.(2001, Winter). The importance of pilot studies. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 92, n. 1, p. 82-96, 1990.

ANEXO A – SÉRIE “RETIRANTES”, DE CÂNDIDO PORTINARI

Figura 10 — “Criança morta”



Fonte: Portinari (1944)

Figura 11 — “Enterro na rede”



Fonte: Portinari (1944)

ANEXO B — “SÚPLICA CEARENSE”, DE LUIZ GONZAGA

Oh! Deus, perdoe este pobre coitado
Que de joelhos rezou um bocado
Pedindo pra chuva cair sem parar

Oh! Deus, será que o senhor se zangou
E só por isso o sol arretirou
Fazendo cair toda a chuva que há

Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho
Pedi pra chover, mas chover de mansinho
Pra ver se nascia uma planta no chão

Oh! Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe
Eu acho que a culpa foi
Desse pobre que nem sabe fazer oração

Meu Deus, perdoe eu encher os meus olhos de água
E ter-lhe pedido cheinho de mágoa
Pro sol inclemente se arretirar

Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno
Desculpe eu pedir para acabar com o inferno
Que sempre queimou o meu Ceará