



POR UMA POÉTICA DOS SERTÕES DO RIO SÃO FRANCISCO: HISTÓRIA, ARTE E FOTOGRAFIA NA OBRA DE OTONIEL FERNANDES NETO

Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá
Departamento de História
Universidade Federal de Sergipe
E-mail: fernandosa@academico.ufs.br

Essa comunicação de pesquisa visa socializar alguns dos resultados da pesquisa, *Por uma Poética dos Sertões: História, arte e fotografia na obra de Otoniel Fernandes Neto*, desenvolvida no estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal da Bahia (2022-2023), sob a supervisão da professora Lina Aras.

Como o processo de globalização do capital impôs o reordenamento neoliberal do Estado brasileiro, com a conseqüente crise do nacional-estatismo, que se desdobrou nos campos econômico, social, político e cultural, nossa produção artística e intelectual voltou-se para o sertão para se pensar o país, já que a ele se volta, em tempos de crise, “a alma coletiva, com a agulha imantada para o polo magnético” (CRUZ COSTA, 1967: p. 34). Como em tempos pretéritos, rumar para o interior do país propiciava o encontro do país consigo mesmo, realçando a interpenetração entre os termos sertões e viagens pelo forte conteúdo simbólico para a composição de uma “cartografia da nação” (SOUZA, 2010: p. 110; LIMA, 1999: p. 67).

Nas tramas da rede simbólica tecida em discursos político, econômico, artística, historiográfico, literário, visual etc., os sertões se constituíram, em parte significativa, da mitologia da nação brasileira, compondo elementos imaginários e identitários marcados pelo protagonismo da natureza e sua relação com os seus habitantes. Seja “como espaço de vivências e experiências sócio-históricas, ou enquanto emaranhado de forças simbólicas situadas num lugar que não é fixo, a paisagem sertão compreende um complexo fenômeno cultural” (SILVA, 2011: p. 56).

Sendo um dos principais símbolos do imaginário nacional, o rio São Francisco foi atravessado por expedições científicas e/ou culturais, no final do século XX, que objetivavam trazer, para o debate nacional, a dimensão ecológica e a diversidade cultural e artística das populações ribeirinhas, como foi o caso da expedição, liderada pelo Frei Luiz Flávio Cappio, entre outubro de 1993 e outubro de 1994, com ampla repercussão na



mídia. A grande crítica dessa expedição fixava-se na exploração irracional da natureza, que advém da ideia de que a natureza era algo exterior ao ser humano e fonte inesgotável de matérias primas (CAPPIO, MARTINS E KIRCHNER, 1995: p. 107).

Participe de expedições culturais realizadas pelos vastos sertões brasileiros, desencadeadas por editais relacionados às comemorações do Quinto Centenário do Brasil (2000), a produção imagética de Otoniel F. Neto possibilita-nos estudar as representações sobre o rio São Francisco, realizadas na última década do século XX, pois suas viagens *in loco* pelas regiões do centro-oeste e do nordeste brasileiros oferecem fecunda interlocução com a tradição iconográfica e literária sobre essas regiões. Nesse sentido, a noção de paisagem coloca-se como fundamental para se compreender as representações sobre os sertões, em suas múltiplas dimensões simbólicas de relações entre a sociedade e a natureza, tanto nas descrições do visualizado e das formas retratadas, como também das formas percebidas (CORRÊA, 2015: p. 253-254).

Herdeiro das “viagens pictóricas” ou “pitorescas” dos artistas-viajantes de antanho, estabelecemos uma análise crítica de sua narrativa imagética, por meio de um diálogo permanente entre representações verbais e pictóricas da história, da arte e da fotografia. Essa busca, por desvendar o “enigma” dos sertões, foi realizada, a partir do diálogo com os olhares viajantes de Theodoro Sampaio e Marcel Gautherot, das literaturas euclidiana e rosiana e do folclore regional, tentando identificar continuidades e rupturas históricas na contemporaneidade. Nas suas pinturas à óleo, vemos a condensação de temporalidades e imaginários na configuração desses territórios, com a consequente a carga de pertencimento que emerge em suas telas (NAXARA, 2013).

Como a obra de Otoniel F. Neto lida com sertões que não são mais considerados *terra ignota*, esquadrihados, ao longo dos dois últimos séculos, por expedições científicas, culturais e intervenções estatais na infraestrutura regional, consideramos o espaço do imaginário sertanejo de modo polifônico e como “obra aberta”, na medida que “a experiência estética do sertão está além de suas fronteiras, que as dualidades dão lugar a um emaranhado de novas imagens”, não estando mais “restritas somente ao âmbito dos discursos hierárquicos: campo-cidade, Nação-sertão, civilização-barbárie” (ROMERO, 2022: p. 109 e 111).



Como bem apontou Rondinely Medeiros, essa oposição semântica em torno das enunciações sobre o sertão

engendrou uma concepção negativista do sertão segundo a qual todos os modos de vida alternativos e todas as reentrâncias territoriais invisíveis à regulação produtivista e governamental foram sendo tachados de deficientes, como se lhes faltasse, a esses modos de vida e a esses territórios, o jeito adequado, concordante e distinto de existir (MEDEIROS in REBOUÇAS, 2019: p. 59).

Nascido em 1964, em Fortaleza (CE), Otoniel Fernandes Neto se insurgiu contra essa leitura dos sertões, buscando o excesso de sentidos e significados, e não a sua falta, a partir da exposição sobre o centenário do final da Guerra de Canudos, inspirada na obra de Euclides da Cunha, em 1997.

Por retratar a paisagem dos vastos sertões, a condição do “artista-viajante” e o estatuto de uma “iconografia de viagem” adquirem importância central na obra de Otoniel Fernandes Neto, por assumirem “uma posição de agenciamento na constituição de uma cultura visual **sobre e no Brasil**” (LIMA, 2017: p. 597 – grifo da autora). De modo que sua obra se vincula à longeva tradição da pintura de paisagem, que remonta ao século XVII, com as obras de Franz Post e Albert Eckhout, ao lado dos trabalhos realizados no século XIX, por artistas-viajantes como Thomas Ender, F. Von Martius e J. Spix, com suas aquarelas ou gravuras sobre as paisagens brasileiras.

Assim, podemos inserir Otoniel F. Neto no grupo de artistas contemporâneos que se relaciona com a tradição das imagens sobre a paisagem brasileira, dialogando “com seu próprio tempo, mas também com o passado”, isto é, apropriando-se “do naturalismo, do sublime e do pitoresco, como a produção de pintura deste gênero estabelecida no século XIX no Brasil, com a vinda dos artistas viajantes europeus” (SILVA e SILVEIRA, 2020: p. 101).

Ao definir suas expedições culturais pelos sertões e alhures, na virada para o século XXI, por meio das noções de “viagem pictórica” e/ou “impressões pictóricas”, no registro *in loco* da paisagem, sua obra aproxima-se tanto da viagem pitoresca de Johann Moritz Rugendas (1827-1835), de inspiração humboldtiana da paisagem (NAXARA,



2004: p. 145), quanto de um dos marcos fundadores do impressionismo: *Impressão: Nascer do Sol* (1872), de Claude Monet (1840-1926), cujas paisagens, marcadas por pinceladas rápidas, são reveladoras da “grande beleza lírica” no trato da luminosidade mutante da paisagem para a composição dos seus quadros (UPOJOHN, WINGERTT e MAHLER, 1966: p. 115 e 121).

Na confluência dessas influências, a metodologia de trabalho artística foi, assim, resumida pelo entrevistado:

Por mais que a influência da técnica impressionista sugira que a gente termine a pintura no local, eu sempre esperei secar e sempre reforcei a luminosidade, o colorido e os planos, a profundidade, a ideia de mostrar a paisagem. Eu já fiz pinturas só naquele momento, sem fazer retoques depois. Mas, no geral, eu trago para o ateliê, espero secar e depois dou um acabamento. É nesse momento que eu faço uso da fotografia que eu fiz ou que algum companheiro de viagem tenha feito, para poder ver como era o comportamento da luz e da sombra (FERNANDES NETO, 2023: p. 14).

Tendo em vista a impossibilidade de consultar todas as telas *in loco*, por conta da dispersão entre os colecionadores que adquiriram suas obras, nossa análise se concentrou nos quadros publicados no livro de arte sobre os sertões do Rio São Francisco, a partir do levantamento documental, do trabalho de campo, com a realização de entrevistas, e análises de obras literárias e iconográficas.

Podemos afirmar que a arte visual de Otoniel Neto proporciona um debate fecundo sobre os sertões na contemporaneidade, onde há uma certa diluição das fronteiras entre o moderno e o tradicional, para além do imaginário do rifle, do rosário e do cordel. As paisagens dos sertões do São Francisco explicitaram as mudanças ocorridas na sociedade e na natureza, reiterando as várias e múltiplas representações dessa polissemia histórica e simbólica de que o sertão “é singular por ser plural, é particular sendo universal” (SIQUEIRA, 2014: p. 150).



AS VIAGENS PICTÓRICAS DOS ARTISTAS-VIAJANTES PELOS SERTÕES DO SÃO FRANCISCO: TEODORO SAMPAIO, MARCEL GAUTHEROT E OTONIEL FERNANDES NETO

Duas viagens aos sertões do São Francisco possibilitaram a composição do discurso imagético-discursivo da obra de Otoniel F. Neto, no estabelecimento de um inventário clássico de paisagens e populações nos séculos XIX e XX. A primeira foi o livro *O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina* (1905), de Teodoro Sampaio, construído a partir do seu diário de viagem na Comissão Hidráulica do Império (1879-1880). A segunda está associada à viagem das carrancas realizada pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot (1910-1996), nos anos 1940 e 1970. Cada um ao seu modo e em tempos distintos, estabeleceu-se uma poética da terra e da gente, a partir da paisagem natural e da valorização dos elementos da cultura popular, tipos humanos, aspectos religiosos dos sertões.

O diálogo com o primeiro e a pintura de Otoniel Fernandes Neto se deu por meio dos desenhos e mapas das cadernetas de campo, depositados no acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBa), demonstrando que as “representações visuais são vistas como parte de um conjunto entrelaçado de práticas e discursos” (KNAUSS, 2006: p. 114).

O olhar nômade do fotógrafo francês Marcel Gautherot sobre o Brasil o fez percorrer os sertões, construindo, ao longo das décadas de 1940 e 1970, uma “viagem das carrancas”, tornando-se uma referência incontornável na cultura visual sobre o grande rio, tanto pela vastidão das imagens realizadas, quanto pela reprodução em vários livros nacionais e internacionais, destacando-se *Brésil* (1950), com Antoine Bon e Pierre Verger, e *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador* (1995), de sua própria lavra, com Lélia Coelho Frota, ou em trabalhos de outros fotógrafos, como Maureen Bisiliat, *Terras do rio São Francisco* (1986), e ainda em estudos sobre as carrancas, como no livro clássico de Paulo Pardal (2006).

Sob o patrocínio da Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco (CODEVASF), da Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF), das Centrais Elétricas Brasileiras (ELETROBRAS), da Empresa Brasileira de Infraestrutura



Aeroporto (INFRAERO), o projeto *Velho Chico Ilustrado*, de Otoniel Fernandes Neto foi composto por exposição das pinturas, livro de arte, vídeo e um disco musical, estabelecendo um diálogo com a literatura e a imagética da região no desvendamento da memória dessa paisagem natural e cultural. Após três anos de viagens, o artista produziu cerca de 150 telas, das quais mais da metade foi publicada no livro de arte, cujas duas primeiras edições saíram em 1999 e 2003, com o título *Velho Chico: uma viagem pictórica*, e a terceira, em 2013, intitulado *Velho Chico Ilustrado* (FERNANDES NETO, 1999 e 2013).

Optamos por analisar essa última edição, realizada pelo artista, na qual incorporou, à narrativa pictórica, os desenhos de T. Sampaio, sub-reptícia e por vias transversas nas primeiras edições, mas plenamente adotados na terceira edição, ao lado das fotografias de Marcel Gautherot (1910-1996), decisivas segundo o próprio artista, sem deixar isso evidente nas edições do livro.

Em diálogo com essas imagens, o artista plástico estabeleceu uma conversa com os escritos clássicos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, além do folclore regional do vale do São Francisco, o que nos leva a reiterar a impossibilidade de separar o verbal do visual na análise das obras de arte, já que textos não visuais contribuem para “a criação de imagens por sujeitos históricos em um circuito social ampliado” (MAUAD, 2016).

No livro, as reproduções de setenta e nove telas foram divididas a partir de delimitações político-administrativas como os estados que compõem a bacia do rio São Francisco, com predominância para a representação das paisagens ribeirinhas, registrando-se também o cotidiano de trabalho e de lazer das populações ribeirinhas. O itinerário proposto se inicia desde a nascente do rio até a foz, fazendo o caminho inverso da expedição da Comissão Hidráulica do Império, da qual resultou o relato de viagem de Theodoro Sampaio. Talvez essa opção não tenha sido a melhor maneira de expor as telas, pois as divisões estaduais são artificialidades de um contexto regional mais amplo.

Exemplificaremos o diálogo com os artistas-viajantes de antanho, Sampaio e Gautherot, com algumas telas de Otoniel Fernandes Neto como forma de vislumbrar a intertextualidade discursiva entre eles. Com relação ao primeiro, o pincel do artista delineou, de forma vívida, personagens arquetípos da paisagem sertão, onde “o natural e



o social são inseparavelmente determinados” (SILVA, 2011: p. 101), como na tela *Mulher de Pescador*. Esse registro artístico segue a proposta de resgatar o modo de vida tradicional, mesmo com as mudanças verificadas com o processo de modernização dos sertões. Aqui há um evidente diálogo com um desenho de Teodoro Sampaio, que retratara uma mulher trabalhando renda de bilro, enquanto Otoniel representou uma mulher, sentada em uma cadeira, consertando a rede de pesca à margem do rio, tendo de fundo pequenas canoas (FERNANDES NETO, 2013: p. 163).

Da representação pictórica do remeiro e da carranca, emergiu o diálogo com a obra de M. Gautherot, especialmente o registro fotográfico da figura de proa realizada por Afrânio na barca Minas Gerais, em 1946, o que nos leva a reconhecer a capacidade da fotografia como fundante de imaginários e representação. A acurada descrição do crítico de arte Lorenzo Mammì (2015: p. 28) demonstra a qualidade da obra deste artista popular, cuja “morfologia de base é o cavalo”, “com traços antropomórficos (o nariz, as sobrancelhas)”, parecendo “uma fusão entre um cavalo e um dragão chinês: características marcadamente orientais são as linhas onduladas contrapostas que desenham a cabeleira, as sobrancelhas e os lábios; os olhos esbugalhados, com íris salientes, e cantos da boca recurvados, para indicar ferocidade; linhas de expressão realizadas por breves incisões paralelas”.

Como na fotografia de Gautherot, o remeiro posa ao lado do barco com figura de proa, típico do Médio São Francisco, onde vemos a cobertura da palha de carnaúba, cordas e “varejões” (grandes varas) para subir o rio. A carranca se destaca na pintura pela figura zooantropomorfas, mesclando a imagem de um cavalo com um dragão oriental, assemelhando-se à descrição do crítico L. Mammí à obra de Afrânio (FERNANDES NETO, 2013: p. 82).

A altivez do remeiro dialoga com a tradição da arte social moderna no Brasil, em que a gente do interior do país se transforma em matéria prima para o combate às precárias condições sociais de existência. Encarando o espectador, com um braço direito apoiado ao barco e a mão esquerda nos quadris, a cor azul do calção se funde ao rio, numa simbiose entre homem e natureza, já registrada pelo viajante britânico Richard F. Burton. Ao contrário dos relatos de estigma social e discriminação racial, encontrados na literatura regional e de viajantes, o remeiro, com seu chapéu de palha, expõe sua vitalidade na



imagem, valorizando a força e plasticidade dos homens negros e mestiços na vida cotidiana no São Francisco. Como apontou Zanoni Neves (2009: p. 78), seu corpo adquirira grande resistência física pela faina diária a que era submetido no trabalho das barcas. O medalhão citado por Wilson Lins como marca registrada do ofício de remeiro está demarcada na representação de Otoniel F. Neto, bem como a condição racial da tez negra e mestiça emblemática do mesmo ofício, reveladora da subalternidade social na região. Ao evidenciar a permanência das populações negras no Médio São Francisco, que remonta aos tempos coloniais, como noticiado desde o relato de Martinho de Nantes ou no diário de viagem de Theodoro Sampaio, a tela aqui analisada reafirma o necessário questionamento da invisibilização das populações negras nos sertões, especialmente no que se refere à composição racial do típico homem sertanejo (SILVA, 2006: p. 429).

Ao mesmo tempo, a imagem do sertão paraíso irrompeu na tela *Passarim* (70 X 140 cm), que emana o jardim sertanejo, com os pássaros simbolizando a espiritualização do mundo celeste, em que todos “são vistos em sua singularidade, naquilo que os caracteriza e os faz diferentes dos demais. Vivem em liberdade, por isto a possibilidade de exercitarem as qualidades distintivas. A mesma liberdade encontram os animais do jardim do Éden” (CHEVALIER, GHEERBRANT apud GOMES, 2003: p. 143).

Essa representação dos pássaros também pode ser associada à gravura da caatinga elaborada por F. Von Martius, no início do século XIX, na sua monumental *Flora Brasiliensis*, quando a fisionomia da vegetação da caatinga foi apresentada não de modo fiel, mas como “figuração ideal, que inclui vegetais típicos, dispostos de maneira verossímil” (SÁ e KURY, 2012: p. 222-223). Em outra gravura, o registro de uma lagoa, às margens do São Francisco, temos “centenas de colhereiros, bandos de marrecos e frangos d’água, numerosos quero-queros e alguns grandes jaburus e tuiuiús” (BOLLE, 2018: p. 284). De modo similar, Otoniel F. Neto produziu uma representação dos pássaros que compõem o bioma da caatinga na tela *Passarim*, apresentando, em uma única árvore, a diversidade ornitológica da região, com um colorido da paisagem com destaque para o papagaio, João de Barro, pássaro preto, craúna, canário da terra, bem-te-vi, pica-pau, galo de campina, canção, curió, rolinha e tico-tico-rei (FERNANDES NETO, 2013: p. 150-151).



Essa figuração do sertão se aproxima do *locus amoenus*, em que se destaca “a presença da árvore, da campina, da fonte ou regato, como principais elementos que compõem essa natureza”, sendo complementados pelo canto dos pássaros e árvores frondosas e umas flores (GOMES, 2003: p. 144).

Essa pintura do espetáculo da natureza sintetiza a visão do sertão paraíso de Euclides da Cunha, os relatos de viajantes e o romance de João Guimarães Rosa. Como apontou Roberto Mulinacci, “a cristalização do sertão em paisagem, longe de ser apenas o resultado da semiose cultural de uma realidade geográfica, é, ao mesmo tempo, um ato metalinguístico, inscrito exatamente na relação analógica entre o lugar e a palavra, que aos poucos deixa de remeter a um referente concreto para coincidir com uma forma simbólica transubstanciada em linguagem” (MULINACCI, 2009: p. 13).

Entretanto, o artista também produziu telas que, na aproximação do visual com os escritos sobre o sertão, remetem à visão dilacerada da nação, proposta por Euclides da Cunha, e reescrita por João Guimarães Rosa, em que a presença de mendigos, pescadores, remeiros, romeiros desvela a preocupação com os excluídos do processo de modernização brasileira (GUIMARÃES, 2017: p. 225). Assim, a experiência vivida nos sertões possibilitou ao artista, na tela à óleo *Ciganas* (80 X 120 cm), recuperar os sentidos históricos de grupos sociais que povoaram essas terras, desde o período colonial, e que têm sido esquecidos ou com raras referências pela produção artística e mesmo pela historiografia, como os ciganos, judeus ou árabes (FERNANDES NETO, 2013: p. 36-37). A qualidade imagética do quadro se expressa nas cores das vestimentas das ciganas representadas, em tons de azul, amarelo, branco e vermelho, contrastando com a aspereza da caatinga, em seus tons pastéis. Ao perseguir a luminosidade dos sertões, o artista contrasta o céu azul celeste com as cores terrosas do agreste, numa alusão à paisagem desértica de horizonte marcadamente monótono. O tempo parece não passar e não há sinal de mudança na situação de seca (FERNANDES NETO, 2013: p. 36-37). Talvez o maior trunfo dessa tela seja a visibilização dos povos ciganos nos sertões, cujas comunidades nômades de fala romani, língua ágrafa, se mantêm, até os dias atuais, por meio “de práticas cotidianas e de transmissão oral” (NEVES, 2012: p. 55).

Por outro lado, as contradições do processo de modernização dos sertões foram representadas em várias telas, sendo a aqui escolhida a que se refere à Bom Jesus da Lapa,



como ponto de partida para refletirmos a dialética entre tradição e modernidade. Como na tela do peregrino franciscano, essa presença da modernidade nos sertões chama a atenção pela permanência das tradições populares, especialmente da religiosidade, que se constitui em uma das bases identitárias da região (FERNANDES NETO, 2013: p.72). Como sugere Durval Muniz de Albuquerque Júnior, retratar o sertão a partir da contemporaneidade faz com rompamos “com as imagens e enunciados estereotipados”, quase sempre associado ao reino do anacrônico e espaço dissociado do progresso. Como noção que se reinventa na contemporaneidade, temos que captar, dialeticamente, “a tensão entre estes diversos tempos” (ALBUQUERQUE JR., 2014: p. 43 e 54).

A presença das pontes que atravessam o rio São Francisco faz parte dessa tensão entre a modernidade e o progresso com a religiosidade popular da cidade de Bom Jesus da Lapa. Nesse sentido, a obra figurativa do artista vai além do mítico do lugar sertão, inserindo-o nos marcos da contemporaneidade, com uma tela em que a ponte é vista em perspectiva, com sua estrutura em arco se estendendo ao longo do rio, o que confere à obra uma sensação de profundidade e amplitude. A “Meca do Vale do São Francisco” é vista na margem oposta, destacando as luzes da cidade em torno da gruta sagrada. A técnica de óleo sobre tela permite a precisão nos detalhes e um efeito de textura e profundidade na superfície da obra para captar a beleza natural do ambiente noturno, com os reflexos das luzes dos postes da ponte, em tons amarelos, no espelho d’água. Com nuances de luz e sombra, o enquadramento da imagem é bem trabalhado, permitindo que o espectador veja a ponte e o reflexo na água, reforçando a imersão na cena. Além disso, a presença de pequenas canoas às margens dá a impressão de que a vida flui tranquilamente nesse ambiente, compondo de uma paleta de cores reduzida, focando principalmente no azul, no branco e no tom terroso das margens, contribui para a sensação de serenidade da noite (FERNANDES NETO, 2013: p. 58-59).

Para desvendar o enigma dos sertões, na “reconstituição das tramas do imaginário espacial”, há que se compreender o poético (do grego *poietikos*), definido como “o que se produz”, “que cria”, “que forma”, da construção do sertão como paisagem e identidade. Aqui a paisagem pode ser vista como “uma dupla criação da cultura: acultura quem a olha e a apreende e a cultura daquele que a cria, a ‘inventa’. Aí reside o mistério da paisagem. O mistério do sertão” (ALMEIDA, 2018: p. 142 e 155).



Otoniel F. Neto inventariou diferentes lugares e personagens na viagem aos sertões do São Francisco, em uma sequência que evidencia a retórica das imagens seja para persuadir os espectadores quanto às belezas naturais, quanto às denúncias das condições precárias de existência material dos trabalhadores da região. De certa forma, o artista retratou o rio São Francisco como uma “terra da promessa”, como o fizera Theodoro Sampaio no final do século XIX, seguindo uma leitura do sertão paraíso, tão marcante na sensibilidade romântica da época. A reverberação romântica do “*locus amoenus* adaptado brasilicamente ao vasto espaço dos gerais” (CRISTÓVÃO, 1993-1994: p. 46) pode ser percebida nas telas de Otoniel Neto para o rio São Francisco, envolvendo as belezas da fauna e da flora, além do luar do sertão, cantado por Catulo da Paixão Cearense, nas paisagens ribeirinhas.

Nesse trabalho imagético-discursivo, as permanências do passado foram realçadas em confronto ao discurso de modernização presente na região ao longo do século XX e início do século XXI, como uma forma de lutar pela existência de modo de vida dos “beradeiros” frente as memórias oficiais, em que uma determinada “pedagogia tenta uma uniformização, mas outros *ethe* recusam-se a desaparecer”. Como apontou Roberto Lima, o “aspecto trágico presentifica-se no vale na forma como um passado (...) irrompe no presente (LIMA, 2004: p. 185 e 186).

OS SERTÕES DE OTONIEL FERNANDES NETO NO PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Se as artes visuais contribuíram, decisivamente, para a criação de determinada imagem do sertão, ao longo dos dois últimos séculos no Brasil, “fortemente ancorada na ideia de rusticidade, miséria e resistência”, ao mesmo tempo, trouxeram novas possibilidades de leituras com uma pluralidade de sentidos materializada em diferentes linguagens artísticas. Como existem sertões, suas representações são plurais e essa “pluralidade de sentidos e potências não apenas enriquece a visão sobre a enorme diversidade da criação artística como amplia ainda mais as possibilidades de uma maior riqueza interpretativa” (HIRSZMAN, 2019: p. 96 e 101).



Na primeira década do século XXI, as mudanças representacionais do sertão no imaginário artístico nacional podem ser encontradas nas exposições *Sertão Contemporâneo*, no Conjunto Cultural Salvador da Caixa Econômica Federal, em 2009, sob a curadoria de Marcelo Campos, e, mais recentemente, *Sertões*, realizada no 36º. Panorama da Arte Brasileira, em 2019, sob a curadoria de Júlia Rebouças.

Construída por uma “poética potente”, a partir de três conceitos: a paisagem, documento e fábula, por seis artistas por ele selecionados, a primeira exposição temática do “sertão contemporâneo” é vista a partir de um “diário de viagem” coletivo (CAMPOS, 2009: p. 7). A mais recente *Sertões* se pautou pela pluralização dos sentidos dessa emblemática representação nacional, colocando-o como “experimentação e resistência”, ao trazer artistas de todo o país, em uma proposta inovadora de descentramento do conceito clássico de sertão, longe de qualquer folclorização do tema. Para a curadora, “a esse vocábulo atribuem-se diversos sentidos, sem nunca ser fixado numa ideia pacificada”. Assim, o projeto coloca o sertão como conceito deflagrador, que “reivindica seu caráter fronteiriço, que desatrela sua existência de uma região geográfica e sociopolítica específica. Mais que um lugar, essa condição *sertão* é a travessia” (REBOUÇAS, 2019: p. 23 e 21).

Nesse diapasão, as duas exposições sintetizam a pluralidade de sentidos e potência sobre os sertões, reforçando a leitura contemporânea da obra visual de Otoniel F. Neto em torno das formas de representação do imaginário do sertão. Como conceito e representação, a dinamicidade da paisagem se mantém no século XXI, quando muitos artistas estabelecem um diálogo com as características topográficas da paisagem brasileira, a partir de uma matriz criativa do “deslocamento pelo espaço como um meio referencial e de compreensão da paisagem”. Assim, por “meio da experiência no espaço, são trazidas como processo e imagem, suas constituições, contradições e impasses” (SILVA e SILVEIRA, 2020: p. 96).

Mesmo tomando o deslocamento como matriz da visualidade pictórica, Otoniel Neto não se propõe a realizar modificações dos cânones do gênero da paisagem, mas reapropriar-se das representações românticas para construir uma paisagem sertão paraíso que, de certa forma, estabelece uma continuidade com as releituras da arte contemporânea



brasileira para a desconstrução do seu sentido único, que o aprisiona, perdendo de vista a pluralidade e a vastidão de significados desse conceito-chave na cultura brasileira.

Do aparente enquadramento à visão romântica dos artistas-viajantes e a memória euclidiana na construção de narrativas visuais sobre os sertões, percebemos, na sua obra, a possibilidade de desestabilização do sentido clássico do sertão inóspito, árido e cinza, tão presente no imaginário social, apropriando-se da construção narrativa do sertão paraíso, de inspiração romântica, revelador do *locus amoenus* do rio São Francisco. Vemos, assim, afastar-se da ideia de um “sertão paisagem sem figuras”, de João Cabral de Melo Neto, contrariando determinada imagem “*onde o verde é mancha, e o seco é sina*”, onde se “*pinta tudo de amarelo, de ocre, do pó que esvoaça na cremalheira do verão*” (ALBURQUERQUE JR., 2019)

Ao mesmo tempo, seu enfoque se constitui em dissonância ao cenário artístico contemporâneo, por retratar dos sertões do São Francisco em uma outra chave interpretativa, a partir da releitura dessa paisagem, em diálogo fecundo entre as técnicas da arte impressionista e pós-impressionista com a linguagem fotográfica de Marcel Gautherot e a narrativa textual e os desenhos de Teodoro Sampaio.

Como em outros artistas contemporâneos, a pluralidade de suas imagens revela a diversidade das características naturais brasileiras como “resultado, além de um repertório artístico dos artistas, da vivência e o deslocamento deles na paisagem, na relação que estabelecem com o espaço e como imaginam e tratam isso na pintura” (SILVA e SILVEIRA, 2020: p. 107).

Portanto, as pinturas de Otoniel F. Neto sobre os sertões do São Francisco instigam-nos a pensar que as “paisagens são antes de tudo *processos* que entretecem, em uma única trama, a mutabilidade e a permanência” (BARROS, 2017, p. 55). Situando-o entre os artistas-viajantes, que, entre os séculos XIX e XXI, percorreram os sertões do rio São Francisco, o seu trabalho artístico, para além do olhar documental, constrói uma poética da terra e da gente, a partir da paisagem natural e da valorização dos elementos da cultura popular, tipos humanos, aspectos religiosos da região, redefinindo-os, na travessia, a partir de novos olhares e percepções da paisagem.

REFERÊNCIAS



ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014.

_____. Escavando o oco do sentido ou o que significa ser-tão? In: **Revista Arte! Brasileiros**. N. 47, 2019. Endereço eletrônico: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/escavando-o-oco-do-sentido-ou-o-que-significa-ser-tao/>. Acessado em 27/05/2023.

ALMEIDA, Maria Geralda de. **Geografia Cultural – Modos de Ver**. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

BARROS, José D’Assunção. **História, espaço, geografia: diálogos interdisciplinares**. Petrópolis: Vozes, 2017.

BOLLE, Willi. A travessia do sertão por Martius e por Riobaldo. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith e VASCONCELOS, Sandra G. (org.). **Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Humanitas, 2018.

CAMPOS, Marcelo (curadoria). **Sertão Contemporâneo**. Salvador: Caixa Conjunto Cultural, 2009.

CAPPIO, Frei Luis Flávio OFM; MARTINS, Adriano e KIRCHNER, Renato (orgs.). **Rio São Francisco: uma caminhada entre vida e morte**. Petrópolis: Vozes, 1995.

CORRÊA, Dora Shellard. Paisagens através de outros olhares. **Revista de História Regional**. 20(2): 252-276, 2015. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr> . Acessado em 31/08/2022.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). **Revista USP (Dossiê Canudos)**, n. 20, dezembro/janeiro/fevereiro 1993-1994.

CRUZ COSTA, João. **Contribuição à História das ideias no Brasil**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

FERNANDES NETO, Otoniel. **Entrevista ao Autor**. Alto Paraíso (GO), 18 e 19/3/2023 (Fonte oral).

_____. **Velho Chico Ilustrado**. 3ª. Edição. Brasília: Edição do Autor, 2013.



_____. **Velho Chico: Uma viagem pictórica**. 2ª. Edição. Brasília: Edição do Autor, 2003.

GOMES, G. M. O viajante de Os Sertões. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 34, 2003. DOI: 10.22456/2238-8915.29981. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29981>. Acesso em: 23 fev. 2023.

GUIMARÃES, Eudes Marciel Barros. Das formas do sertão: diálogo entre história, literatura e fotografia. **Temporalidades: Revista de História**. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./abr. 2017, p. 216-231.

HIRSZMAN, Maria. O sertão que as artes ajudaram a criar. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 25. São Paulo: Itaú Cultural, maio/novembro 2019.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ/UCAM, 1999.

LIMA, Roberto. Três nós na memória: narrativas ribeirinhas no vale do São Francisco (Brasil). **Etnográfica**, Vol. VIII (2), 2004, pp. 185-219.

LIMA, Valéria Alves Esteves. Silêncios e vazios: a “iconografia de viajantes” e o(s) tempo(s) de ver. **Anais do XII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE (UNICAMP)**, 2017.

MAMMÌ, Lorenzo (org.). **A viagem das carrancas**. São Paulo: Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro/Martins Fontes, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**. V. 12, n. 14, p. 33-48, jan./jun. 2016. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858/15284>.

MEDEIROS, Rondinelly. Ressertão. In: REBOUÇAS, Júlia (curadoria). **36º. Panorama da Arte Brasileira: Sertão**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda e ÁVILA, Myriam (orgs.). **Topografias da cultura**: Representação, espaço e memória. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.



NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora da UnB, 2004.

_____. Paisagens em recortes: alguns apontamentos. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal (RN), ANPUH, 22 a 26 de julho de 2013.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão recôndito, polissêmico e controvertido. In: KURY, Lorelai Brilhante (org.). **Sertões adentro**: Viagens nas caatingas séculos XVI a XIX. Rio de Janeiro: Andrea Jackbsson, 2012.

NEVES, Zanoni. **Rio São Francisco**: História, navegação e cultura. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2009.

REBOUÇAS, Júlia (curadoria). **36º. Panorama da Arte Brasileira: Sertão**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

ROMERO, J. H. **Sertão, sertões e outras ficções**: ensaios sobre identidade narrativa sertaneja. Recife: CEPE Editora, 2022.

SÁ, Magali Romero e KURY, Lorelai Brilhante. Naturalistas europeus nas caatingas. In: KURY, Lorelai Brilhante (org.). **Sertões adentro**: Viagens nas caatingas séculos XVI a XIX. Rio de Janeiro: Andrea Jackbsson, 2012.

SAMPAIO, Teodoro. **O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina**. Coleção Retratos do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Francis Rodrigues da e SILVEIRA, Luciana Martha. Deslocamentos no espaço: representações da paisagem na pintura do século XXI no Brasil. **Palíndromo**, v. 12, n. 27, p. 93-109, setembro - dezembro 2020.

SILVA, Margarida do Amaral. **Etnografando a Paisagem Sertão**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFG, 2011 (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Renee Marc da Costa. O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro. **Prismas**: Dir., Pol. Pub. e Mundial., Brasília, v.3, n. 2, p. 427-454, jul/dez.2006.

SIQUEIRA, Antonio Jorge. O Sertão: história, representações e narrativas. In: **Labirintos da Modernidade**: memória, narrativa e sociabilidades. Recife: Editora UFPE, 2014.

SOUZA, Candice Vidal e. **Repórteres e Reportagens no jornalismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.



UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S. e MAHLER, Jane Gaston. **História mundial da arte** (Artes primitivas e arte moderna). V. 6. Lisboa: Bertrand Brasil, 1966.