



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**JEFERSON DE CASTRO SILVA**

**CORPOS ESCAVEIRADOS:  
IMAGENS DE FOME E MISÉRIA DA SECA DO CEARÁ (1877-1879)**

**FORTALEZA  
2025**

JEFERSON DE CASTRO SILVA

CORPOS ESCAVEIRADOS:

IMAGENS DE FOME E MISÉRIA DA SECA DO CEARÁ (1877-1879)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de Concentração: História Social. Linha de Pesquisa: Cultura e Poder.

Orientadora: Profª. Drª. Meize Regina de Lucena Lucas.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S58c Silva, Jeferson de Castro.

Corpos escaveirados : imagens de fome e miséria da seca do Ceará (1877-1879) / Jeferson de Castro Silva. – 2025.  
184 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2025.

Orientação: Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas.

1. Ceará. 2. Século XIX. 3. Seca. 4. Famintos. 5. Imagens. I. Título.

CDD 900

---

JEFERSON DE CASTRO SILVA

CORPOS ESCAVEIRADOS:  
IMAGENS DE FOME E MISÉRIA DA SECA DO CEARÁ (1877-1879)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de Concentração: História Social. Linha de Pesquisa: Cultura e Poder.

Aprovada em: 25/09/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Meize Regina de Lucena Lucas (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kênia Sousa Rios  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Sandra e Gilberto, meus pais,  
que também saíram em retirada.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer, dizem que é uma das melhores partes de um texto. Sou grato por poder chegar até este ponto da ritualística acadêmica. Espero não ser o primeiro e nem o último da minha genealogia neste nível. São muitas pessoas, instituições e outros bichos que cruzaram meu caminho. Listo alguns, contudo outros restarão.

A meus pais, Sandra e Gilberto, que entre sangue, suor e lágrimas me educaram para ser quem estou sendo. Os gestos são a métrica do nosso amor.

À Universidade Federal do Ceará, meu sinônimo de casa, por me despertar um pesquisador e me ensinar os prazeres e as dores do conhecimento.

Ao investimento público, este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Viva a pesquisa brasileira e que sejamos considerados trabalhadores!

À professora Meize Lucas, minha querida orientadora, que me ensinou a importância do olhar indagador sobre as imagens e os caminhos sensíveis em torno da estética. Gratidão por caminhar comigo nas veredas desta pesquisa e a escuta carinhosa dos demais pormenores acadêmicos.

A Fabrilly Farias, meu sinônimo de lar, que pinta comigo – com luz e tinta – as paisagens de nossas vidas com o nosso amor. Por segurar minha mão no desassossego e me ensinar o calor do verbo amar.

À professora Kênia Sousa Rios, que semeou a semente historiográfica na forma como eu adentre nas duvidosas florestas temporais. Por me acolher enquanto jovem “bicho” em 2018, me incentivar a investir nas fontes em 2021, contribuir primorosamente no exame de qualificação e aceitar participar da banca examinadora de defesa.

Ao professor Jailson Pereira, por enxergar a tragicômica poesia dos tempos e nos lembrar de esmiuçar as sutilezas dos arquivos. Que despertou em mim outras maneiras de olhar para a história, pelas suas aprimoradas observações no exame de qualificação e a sua influência engrandecedora.

Ao professor Paulo Knauss, por seus inspirantes escritos e aceitar participar da banca examinadora de defesa.

Às professoras e professores Ana Rita Fonteles Duarte, Francisco Regis Lopes Ramos, Kleiton de Sousa Moraes, Rodrigo Alves Ribeiro, Kleyton Rattes e Franck Pierre

Ribard, pela honra de poder acompanhar suas aulas e as contribuições inestimáveis para esta dissertação.

A Nadja Alves e Eliane Barboza, por toda a atenção e gentileza no atendimento na secretaria do PPGH.

A Calisto e Caíque, meus bichanos companheiros. Que entre afagos e lambeijos demonstram seus amores felinos.

A Robson Freitas, o mago livreiro, por suas significativas contribuições bibliográficas e a nossa amizade duradoura. Você é referência para a vida.

A Raiomara Braga, por nossa jovem amizade e suas sofisticadas contribuições nos estudos das imagens. Aprendo bastante contigo.

A Hannah Mariah, pelo companheirismo inspirante e a confirmação de que a pós-graduação não precisa ser solitária. Festejemos bastante no meio do mundo.

A Carolina Linhares, minha parceira de estágios, que me inspira com sua sofisticação e crítica afiada no trato com os problemas históricos e os dilemas do nosso cotidiano.

A Alysson Pinheiro e Felipe Ricardo por colocarem prumo já na gênese desta pesquisa.

A Paulo Cesar, nosso Cesinha, pelos sapientes encontros e os apocalipses cafeinados.

A Alisson Freitas, com quem posso contar nos mexericos interinstitucionais e uma sólida amizade.

A arth3mis e Nathalia Fiúza, por uma vida inteira com vocês aprendendo sobre arte e amizade.

A João Pedro Ferreira, Pedro Henrique Rebouças, Danielly Santos e Evanilson Maia. Assim como os demais colegas de outros programas. Por nossas trocas e amizade feitas na turma de 2023.

Ao professor Gilberto Gilvan, que me ensinou a trilhar com serenidade e firmeza os caminhos da pós-graduação.

A Fernanda Siebra, que compartilha comigo a ardida inquietação no trato das imagens dos retirantes. Por alumiar o meio do mundo como caixa de fósforo.

A Iana Soares pelo incentivo e inspiração para a realização da pós-graduação. Contigo aprendi a enxergar os infinitos.

A Emi Teixeira, que gentilmente me possibilitou o encontro com as fotografias que deram fôlego a esta pesquisa.

A Yan Belém e Sheyla Trapiá, que – com seus olhares aguçados – realçaram as semelhanças das *cartes-de-visite* dos cearenses com as produzidas no Pará e na Bahia.

Ao Fotofestival Solar que me proporcionou e proporciona encontros e perspectivas em torno da grafia com a luz.

Aos meus amigos e colegas que estão ou estiveram no Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) e na Pinacoteca do Ceará. Aconchegantes abraços.

A Tiago Pedro, por nossas ricas, anedóticas e racializadas conversas em torno do estudo dessas e outras imagens de cearenses e a gentileza de fotografar os versos das fotografias de J. A. Corrêa arquivadas na Biblioteca Nacional.

À professora Ana Maria Mauad e ao professor Charles Monteiro pelos gentis encaminhamentos no 32º Simpósio Nacional de História (2023).

Aos amigos e colegas de pós-graduação Karolina Oliveira, Adriano Soares, Mauricio Martins, Juliana Felix, Clarissa Brasil, Laís de Sousa, Caio Barreira, Rhuan Tales, Daniel Cortez, Hilário Ferreira, Tasso Brito, Carol Maia e Ytalo dos Santos pelas vivências e trocas nesse ciclo.

Aos amigos de graduação Daniella Ramos, Lucas Estevão, Karol Carvalho, Thiago Lima, André Totti, Italo Hagy, Juliana Martins, Fhelype Norões, Antonio Augusto Moreira Rocha, Pedro Gilson, Mariana Viana, Luenda Camurça e Francisco Guilherme pelos agitados anos de convivência presencial e online.

Aos nomes que porventura faltaram, antes do desassossego pela não menção, um abraço caloroso do seu esquecido amigo.

Com vocês para agradecer e celebrar...

“[...] as imagens vêem com os olhos que as vêem” (Saramago, 1995, p. 302).

## **RESUMO**

A seca de 1877-1879 teve grande impacto na produção de notícias sobre as províncias do Norte, em específico a do Ceará e a cidade de Fortaleza, onde o estado de fome e miséria delineou o tom. Enquanto representações, essas notícias tiveram papel de dar visual a esse acontecimento e elaborar maneiras de percepção. Esta pesquisa analisa como a produção de imagens, veiculadas na imprensa, contribuirão na produção dos modos de ver o Ceará e os famintos em uma época marcada pelo avanço das formas de representar visualmente os lugares e os povos entendidos como desviantes. Para esta discussão, analisaremos o inventário de escritos e imagens, problematizando e ligando junto as condições de produção e semelhança com outras representações. Assim, compreendendo as maneiras como os corpos e o espaço foram significados nessa formação discursiva dentro da temporalidade.

**Palavras-chave:** Ceará; século XIX; seca; famintos; imagens.

## RÉSUMÉ

La sécheresse de 1877-1879 a eu un impact considérable sur la production de nouvelles concernant les provinces du nord, en particulier celle du Ceará et la ville de Fortaleza, où la famine et la misère ont donné le ton. En tant que représentations, ces nouvelles ont joué un rôle dans la visualisation de cet événement et dans l'élaboration de modes de perception. Cette recherche analyse comment la production d'images, diffusés dans la presse, a contribué à façonner les modes de perception du Ceará et des affamés à une époque marquée par l'avènement de nouvelles formes de représentation visuelle des lieux et des populations considérés comme déviants. Pour cette discussion, nous analyserons l'inventaire des écrits et des images, en problématisant et en reliant les conditions de production et la similitude avec d'autres représentations. Ainsi, en comprenant les façons dont les corps et l'espace ont été signifiés dans cette formation discursive au sein de la temporalité.

**Mots-clés:** Ceará ; XIXe siècle ; sécheresse ; affamés; images.

## LISTA DE IMAGENS

|  |     |
|--|-----|
| Imagen 1 - Recorte Revista Illustrada, nº 108.....                         | 35  |
| Imagen 2 - Recorte Revista Illustrada, nº 84.....                          | 38  |
| Imagen 3 - Recorte Revista Illustrada, nº 84.....                          | 39  |
| Imagen 4 - Revista Illustrada, nº 84.....                                  | 41  |
| Imagen 5 - Revista Illustrada, nº 84.....                                  | 42  |
| Imagen 6 - Recorte Revista Illustrada, nº 108.....                         | 46  |
| Imagen 7 - Recorte Revista Illustrada, nº 108.....                         | 47  |
| Imagen 8 - Recorte Revista Illustrada, nº 108.....                         | 50  |
| Imagen 9 - Recorte Revista Illustrada, nº 118.....                         | 52  |
| Imagen 10 - Recortes Revista Illustrada, nº 142.....                       | 57  |
| Imagen 11 - Recorte O Mequetrefe, nº 120.....                              | 59  |
| Imagen 12 - Recorte O Mequetrefe, nº 130.....                              | 62  |
| Imagen 13 - Recorte O Mequetrefe, nº 130.....                              | 64  |
| Imagen 14 - Recortes Revista Illustrada. nº 108.....                       | 66  |
| Imagen 15 - Recorte O Besouro. nº 16.....                                  | 68  |
| Imagen 16 - Cartes-de-visite de J. A Corrêa.....                           | 78  |
| Imagen 17 - Conjunto de Fotografias de J. A Corrêa.....                    | 79  |
| Imagen 18 - Assinatura ornamentada de J. A. Corrêa.....                    | 84  |
| Imagen 19 - Acervo Bezerra de Menezes (J. A Corrêa).....                   | 88  |
| Imagen 20 - Gravuras de famintos.....                                      | 93  |
| Imagen 21 - Carte-de-visite de J. A. Corrêa.....                           | 96  |
| Imagen 22 - “The exodus”.....  | 100 |
| Imagen 23 - “Refugees working on the Roads”.....                           | 100 |
| Imagen 24 - “Group of Refugee Children”.....                               | 102 |
| Imagen 25 - Grupo de crianças retirantes, N. I.....                        | 102 |
| Imagen 26 - Painel 1A.....   | 111 |
| Imagen 27 - Suporte para corpo nas fotografias dos retirantes.....         | 113 |
| Imagen 28 - “Head-rest” (1868) e “Posing chair with head-rest” (1882)..... | 113 |
| Imagen 29 - “Posing Stand”.....  | 114 |
| Imagen 30 - Recorte das Fotografias de J. A Corrêa.....                    | 118 |
| Imagen 31 - Recortes Revista Illustrada, nº 142.....                       | 125 |
| Imagen 32: Recorte Revista Illustrada, nº 108.....                         | 127 |
| Imagen 33 - Recortes Revista Illustrada, nº 142.....                       | 128 |
| Imagen 34 - Carte-de-visite de J. A Corrêa.....                            | 132 |
| Imagen 35 - Painel 1B.....   | 137 |
| Imagen 36 - Painel 2.....  | 143 |
| Imagen 37 - Comparativo adulterado de crânios humanos.....                 | 155 |
| Imagen 38 - Recorte O Mequetrefe, nº 130.....                              | 157 |

|  |     |
|--|-----|
| Imagen 39 - Observações frenológicas de Spurzheim.....                 | 159 |
| Imagen 40 - Recorte isolado O Besouro nº 16.....                       | 162 |
| Imagen 41 - Criança india faminta.....                                 | 163 |
| Imagen 42 - Família de famintos na Índia (1877).....                   | 163 |
| Imagen 43 - Fotografia de uma família de indianos famintos (1877)..... | 164 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>   | 13  |
| <b>PARTE I – FAZER VER, FAZER IMAGINAR .....</b>  | 20  |
| <b>2 CAPÍTULO 1 “CARAVANAS DA FOME”: CENAS DA SECA POR JOSÉ DO PATROCINIO .....</b>       | 20  |
| <b>3 CAPÍTULO 2 – “QUADROS DE FOME E MISÉRIA”: O FLAGELO ILUSTRADO .....</b>              | 35  |
| <b>4 CAPÍTULO 3 – “MUMIASINHAS” NO ESTÚDIO: AS CARTES-DE-VISITE DE J. A. CORRÊA .....</b> | 77  |
| <b>PARTE II - TIPIFICAR .....</b>   | 109 |
| <b>5 CAPÍTULO 4 – “ESCAVEIRADOS” E “BÔA VIDA”: A QUESTÃO DO CORPO</b>                     | 109 |
| <b>6 CAPÍTULO 5 – OS TIPOS DA “GRANDE NECROPOLE” .....</b>                                | 143 |
| <b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>   | 168 |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | 172 |
| <b>APÊNDICE – FONTES .....</b>  | 182 |

## 1 INTRODUÇÃO

Foi um dezenove de agosto quente na cidade de Fortaleza. O ano era 2019. Fugindo do calor e ansioso por novidades literárias, me dirigi à *XIII Bienal Internacional do Livro do Ceará* que ocorria no Centro de Eventos do Ceará. Um lugar frio onde as multidões ruidosas de entusiastas, escolares e acadêmicos caminhavam com sacolas em mãos em busca de lançamentos, pechinchas e raridades. Era dia mundial da fotografia e dos profissionais da história. Jovem aspirante a fotógrafo e no quarto período da licenciatura em história na Universidade Federal do Ceará, eu fui atraído por um espaço de paredes pretas e amarelas com um logotipo preto escrito “Fotofestival SOLAR” em amarelo. Um livro de lombada vermelha me chama a atenção, era a *História da fotografia no Ceará do século XIX* (um compilado de trajetórias de diversos fotógrafos no Ceará oitocentista) do pesquisador Ary Bezerra Leite. Folheando suas páginas porosas de cor creme, me mantive no capítulo 32, intitulado: “O fotógrafo e o drama da seca”. O que aguça minha curiosidade para ler os parágrafos seguintes, onde encontro o termo “flagelados da seca” e um conjunto de nove fotografias de crianças quase despidas e emagrecidas pela fome, feitas pelo fotógrafo Joaquim Antonio Corrêa. Com o olhar ferido e imerso em reminiscências, lembro do dia em que minha mãe, dona Sandra, com seu sotaque típico do sertão central cearense, criticava as roupas que eu vestia dizendo: “menino, se veste direito que tu tá parecendo um flagelado!!!”. Compro o livro, consigo uma dedicatória e volto para casa com as memórias reviradas e afetado por aquelas fotografias. Tempos depois, ao olhá-las novamente, me vem a pergunta: o que podem as imagens quando mobilizadas na representação do outro?

Esta dissertação é fruto dessa inquietação ao observar as fotografias dos retirantes. Emerge de uma vontade de compreender o funcionamento das imagens, enquanto representações, em uma temporalidade dotada de entusiasmos com as novas tecnologias e as possibilidades de exploração e captura das cenas do mundo, que foi o século XIX - principalmente no Brasil na segunda metade dos oitocentos - que na época buscava entender-se enquanto nação e representar-se enquanto *civilização nos trópicos*, a partir de entendimentos e visões estrangeiras, como nos explica Manoel Luiz Salgado Guimarães<sup>1</sup>.

A seca e a fome – problemas seculares e termos que por vezes se confundem na realidade abordada – são temas basilares nesta pesquisa. Essas “bombas-relógios semânticas”

---

<sup>1</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1998. p. 5-27.

que, segundo Mike Davis<sup>2</sup>, não serão vistas aqui como “simples” desastres naturais ou frutos do acaso, mas sim como um acontecimento que tem uma história indissociavelmente social e cultural, a qual a fome é resultado de uma relação de distribuição desigual entre grupos sociais e catalisada por uma série de eventos extremos, como uma seca prolongada com efeitos catastroficamente acelerados pela falta de assistência estatal, desestruturação da força de trabalho e destruição de ecossistemas. Efeitos epidemiológicos da modernidade com intrínseca ação humana, como já bem trabalhados por Mike Davis e Josué de Castro<sup>3</sup>.

Acontecimento que também teve expressão na jovem nação brasileira, mais intensamente no que antes era denominado províncias do Norte<sup>4</sup> e hoje é conhecido como Nordeste. Principalmente no Ceará, província que já estava sob os olhares imperiais desde a Confederação do Equador e a atuação da Imperial Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte. Segundo Kênia Rios<sup>5</sup> (2006, p. 14-15), a estiagem de 1877 ocupa um espaço considerável na formação da consciência nacional dentro de um momento de fortalecimento da Pátria e seu sentimento a partir das políticas de caridade. Dessa maneira, a seca e o Ceará passaram a ser um problema do Brasil e dos brasileiros. Não por acaso, como pouca coisa é em uma pesquisa em história, que a seca de 1877-1879 foi escolhida como recorte, visto que é nesse momento que as notícias ganham mais intensidade na imprensa da Corte (Rio de Janeiro), gerando textos e imagens.

Cabe ressaltar que essa seca não foi diferente das demais em relação às suas causas ecológicas, sua duração, extensão territorial, desestruturação da produção pecuarista e de subsistência, fluxos migratórios e talvez pela mortandade (apesar de seus números imprecisos). Como nos instrui Durval Muniz de Albuquerque Júnior<sup>6</sup>, a especificidade desse seca é o fato de que as classes dominantes também foram atingidas com a desorganização das

<sup>2</sup> DAVIS, Mike. *Holocaustos coloniais: a criação do Terceiro Mundo*. São Paulo: Veneta, 2022.

<sup>3</sup> CASTRO, J. *Geografia da Fome. O dilema brasileiro: pão ou aço*. São Paulo: Todavia, 2022.

<sup>4</sup> As províncias do norte aqui são entendidas como a região que antecede o que hoje é entendido, em parte, como região Nordeste. Para fins de institucionalização, “o termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919”, onde “[...] o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal” segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p. 81). Para o autor, a ideia de nordeste é fruto da decadência das elites tradicionais e suas práticas que “[...] já cartografavam lentamente o espaço regional como: 1) o combate à seca; 2) o combate violento ao messianismo e ao cangaço; 3) os conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios etc” (*Ibid*, p. 88). O Nordeste também é gestado dentro de uma prática discursiva que afirmam sensibilidades e produzem saberes que são designados como “regionais”. Para mais informações sobre a *Invenção do Nordeste* ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A invenção do Nordeste e outras artes. 5. ed. São Paulo: Ed. Cortez, 2011, p. 81 - 88.

<sup>5</sup> RIOS, Kênia. Seca e identidade nacional. In: CAPANEMA, Guilherme; GABAGLIA, Raja. *A SECA NO CEARÁ: Escritos de Guilherme de Capanema e Raja Gabaglia*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Ceará, 2006.

<sup>6</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Falas de astúcia e de angústia: A seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*. Dissertação (Mestrado em História), UNICAMP, Campinas, 1988.

suas relações tradicionais e suas estruturas de manutenção de seu poder, ocasionadas pela crise econômica, política e social e as mudanças ideológicas em andamento - radicalmente reforçada pelos três anos de estiagem. Ao serem impactadas, surge um *discurso da seca* que coloca a seca como “o problema do Norte” e de importância nacional. Discurso que foi instrumentalizado para a sobrevivência de um sistema de dominação com a ajuda da imprensa dita regional e nacional, passando a dar visibilidade ao problema da seca nas províncias do Norte com a descrição das cenas dos possíveis cenários experienciados. Os textos e imagens difundidos que compõem o “agregado sensível” e o “arquivo imagético” que rodeia em torno do termo seca, segundo Durval Muniz<sup>7</sup> (2017, p. 233).

Na busca de documentos iconográficos que tivessem semelhança com a maneira de representar das fotografias de J. A Corrêa, me deparei com a reportagem *Viagem ao Norte* de José do Patrocínio no jornal *Gazeta de Notícias*, acontecimento intrinsecamente ligado com a produção das fotografias, assim como cheguei na folha ilustrada *O Besouro* que contém uma ilustração de Raphael Bordallo com base na obra de Corrêa. Percebendo essa série de convergências na dispersão das fontes, busquei na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional outras ilustrações como a de Bordallo, chegando então a *Revista Illustrada*, onde o fundador Angelo Agostini já ilustrava em suas páginas o problema da seca e os retirantes anteriormente ao *O Besouro*. Essas confluências de assuntos não me pareciam mero acaso, no decorrer desse levantamento de fontes enxerguei que esses sujeitos fizeram parte de um movimento que tinha a imprensa como um mecanismo representacional sobre a seca nas províncias do Norte e os retirantes esfomeados do Ceará. Uma estrutura discursiva que tem as imagens como instrumento crucial para legitimar aquilo que enuncia. Possibilitando a elaboração de um inventário desses fragmentos dispersos para produção de uma pesquisa.

A imagem, como toda a polissemia que essa palavra evoca, é entendida aqui como conceito basilar. Compreendemos com Martine Joly<sup>8</sup> que, por mais que não remeta diretamente ao visível, a imagem está diretamente ligada à produção de um sujeito que toma de empréstimo traços com o visual na produção imaginária ou concreta de algo reconhecível. No caso da seca, os retirantes famintos e a terra arrasada pela estiagem. Uma exposição do que ver e como ver.

No decorrer desta dissertação, as representações imagéticas da seca e da fome são os pontos centrais no que diz respeito aos seus efeitos na construção dos entendimentos sobre

<sup>7</sup>Id.. As imagens retirantes: a constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e início do século XX. *Vária História*. Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 225-251, jan-abr de 2017.

<sup>8</sup> JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa. Ed. 70, 2007.

os pobres famintos da província do Ceará. O que, como verá o leitor, explica a repetição de imagens já analisadas em alguns capítulos. Assim, pensando com Paul Veyne<sup>9</sup> e Michel Foucault<sup>10</sup>, a análise será voltada a entender como a produção discursiva, com seu repertório de textos e imagens das “scenas da secca”, funciona com sua teatralidade que se expressa nas fontes pela objetificação daquilo que representa. Trataremos esse discurso como um acontecimento fruto de uma prática produtora de representações que servem a um propósito - mobilizando técnicas, tecnologias e saberes - na construção da realidade social pelos sentidos que produz e atribui aos acontecimentos.

Aqui entendemos esses registros/documentos indissociavelmente da sua condição de *representação* da experiência da seca e miséria. Para isso, buscamos em Roger Chartier<sup>11</sup> a conceituação de *representação* como algo munido de razões, códigos, finalidades e destinatários dentro de uma relação de signos reconhecíveis por meio de um sistema simbólico. Essa que produz por meio de disputas de poder e seus efeitos: hierarquias nas maneiras de percepção das realidades dos grupos as quais representa. Concordamos com Chartier da importância de observar os mecanismos pelos quais a representações se funcionam e comportam a permanência e legitimação de poderes e coerência de uma comunidade, visto que “[...] as representações possuem uma energia própria, e tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado são exatamente o que elas dizem que é” (Chartier, 2011, p. 23).

Dado isso, além de apresentar as fontes desta pesquisa, o objetivamos compreender as maneiras como a temática ganhou visibilidade e projeção, forma e o funcionamento de suas *representações* por meio de descrições e imagens difundidas na imprensa, folhas ilustradas e na produção fotográfica que, além de fazer ver, fez imaginar e tipificou com narrativas imagéticas.

Diante disso, trabalharemos essas representações como agentes que intervêm na complexidade dos processos históricos e das experiências do tempo, levando em consideração que, para Arlette Farge<sup>12</sup>, os documentos - enquanto arquivos - dizem mais sobre a produção de uma verdade do que a verdade em si, visto que o falar do outro é um

<sup>9</sup> VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a História *in: Como se escreve a História*; Brasília: Ed. UnB, 1992. p. 151-181.

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

<sup>11</sup> CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de Representação. *Fronteiras*. v. 13, N° 24. 2011; *Id. A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 2002.

<sup>12</sup> FARQE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 35.

indicativo de relação de poder pela seleção do que se diz. Como se produz a verdade desse arquivo de representações é um dos elementos de inquietação.

Em suma, estamos falando de um discurso que se estabelece com a construção do saber do *outro*. Assim, este trabalho que em sua *operação*, como nos atenta Michel de Certeau<sup>13</sup>, também fabrica o *outro* na articulação em sua escrita da ausência e da produção na busca dos sentidos dados sobre esse *outro*. Sentidos que são inherentemente linguagens com seus códigos textuais e visuais que o corpo de documentos carrega em seu conteúdo. Aspecto que vemos em denominações da província do Ceará como “infeliz” e dos retirantes como famintos e “escaveirados”. São esses processos de elaboração de sentidos que interessam o desenvolvimento desta pesquisa, haja vista pensamos, junto com Ernest Cassirer<sup>14</sup> que a nossa condição intrinsecamente simbólica perpassa as produções humanas e penetra os sentidos atribuídos pela linguagem codificada a qual constroem as narrativas sobre o *outro*.

Alberto Manguel<sup>15</sup> nos recorda que somos seres antes de tudo narrativos, mas também criaturas cujas experiências do real se desdobram na memória por meio de “um rolo de imagens”. As imagens têm papel fundamental, não somente pela sua capacidade de informar e construir saberes visuais, mas também pelas formas que esses objetos históricos e de investigação multifacetada são dispostos. Enquanto produções, expressam especificidades de uma época, seja pela maneira como foram produzidas, ou seja, pelos entendimentos que ganham no desenrolar dos sentidos e dos tempos em que sobrevivem. As imagens não são cortes simples das nuances do mundo, elas ardem quando tocam o real e os sintomas de uma época ao serem colocados ao lado de outros fragmentos, assim trata Georges Didi-Huberman<sup>16</sup>. Um freio do desaparecimento e uma possibilidade de ver, não em absoluto, as marcas visuais que sobrevivem às situações limites. Partindo dessa concepção, é notório que as fotografias de J. A. Corrêa e as caricaturas das revistas ilustradas, aliadas aos escritos das notícias, inquietam o olhar e as sensibilidades. Como isso ocorre é o que este trabalho busca compreender.

Desse modo, lembremos com Susan Sontag<sup>17</sup> que diante desses textos e imagens estamos *diante da dor dos outros* ou pelo menos em sua representação. Uma iconografia das formas de sofrer que serve a uma “fome de imagens” de corpos em sofrimento que salta entre

<sup>13</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

<sup>14</sup> CASSIRER, Ernst. A História. In: CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 271-323.

<sup>15</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e de ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012.

<sup>17</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

textos, ilustrações e fotografias, onde a dignidade dos outros em suas representações não aparentaram serem necessárias, apenas o seu sofrimento, a sua desventura e anormalidade de seus corpos famintos que em locais remotos ou “exóticos” são alvos do registro imediato e “objetivo” das câmeras fotográficas. Dando ênfase à fotografia, “as fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir” (Sontag, 2003, p. 69).

De maneira geral, esta pesquisa está dividida em duas partes. A primeira parte: *Fazer ver, fazer imaginar*, com 3 capítulos, será destinada à compreensão do que são essas imagens e os modos como elas representam determinadas “scenas da secca”. Dessa maneira, serão apresentadas e analisadas as principais fontes utilizadas, assim como a compreensão delas como representações com suas práticas e sistemas simbólicos na produção da imagem da província do Ceará e dos retirantes. A compreensão dos relatos da experiência da seca por José do Patrocínio com sua reportagem repleta de descrições pormenorizadas e léxicos imagéticos será feita no capítulo 1: *Caravanas da fome: imprensa e cenas da seca por José do Patrocínio*. No capítulo 2: *Quadros de fome e miséria: o flagelo ilustrado* será dedicado ao entendimento da produção imagética de Angelo Agostini, Faria e Raphael Bordallo, onde buscaremos apresentar essas produções, historicizar a imprensa ilustrada e analisar o discurso imagético das revistas ilustradas em busca de fazer ligações com as imagens e as descrições de José do Patrocínio. Já no capítulo 3: *Mumiasinhas no estúdio: as fotografias de Joaquim Antonio Corrêa*, trataremos da obra do fotógrafo e as relações de suas imagens com as descrições de José do Patrocínio e as ilustrações das revistas ilustradas, onde discutiremos a forma como foram feitas, o suporte em que foram difundidas, os elementos que compõem as imagens e qual o lugar social dado a fotografia na concepção de “espelho do real”, sendo a problematização da noção de realismo da fotografia um ponto crucial para o entendimento do funcionamento do discurso contido nessas imagens, notoriamente evocado por Raphael Bordallo na legitimação da validade de suas ilustrações.

A segunda parte: *Tipificar*, com dois capítulos, consistirá na análise de como a caracterização visual da seca e do flagelo dos retirantes foi usada como maneira de tipificar os cearenses pelo corpo, os comportamentos e a racialização. No capítulo 4: *Escaveirados e Bôa Vida: a questão corpo*, discutiremos o corpo como um suporte de signos passível de modelação para construção da imagem dos retirantes a partir de seus corpos flagelados pela fome, doenças e maus tratos, assim como as poses nas fotografias e aspectos corpóreos e comportamentais ressaltados nas ilustrações que apresentam dois fluxos representativos entre corpos calamitosos e indolentes. No capítulo 5: *Os Tipos da Grande Necropole*, desenvolveremos uma discussão em torno da tipificação e a construção do estereótipo dos

retirantes com as imagens e as descrições a partir da forma e semelhanças das imagens diante das condições de produção naturalistas, científicas e racistas da segunda metade do século XIX no Brasil.

As imagens são objetos que irradiam realidades passíveis de ressignificação. Entender os discursos imagéticos não é recebê-los como verdade, mas como fragmentos de tempo que constroem um saber e guiam formas de olhar para *o outro* e suas especificidades, visto que “as representações são autorizadas a falar em nome do real apenas na medida em que elas fazem esquecer as condições de sua fabricação” (Certeau, 2016, p. 54). Esse será o caminho principal nesta dissertação. Assumiremos o desafio levando em consideração que: as imagens não são meras ilustrações de um acontecimento, mas elas próprias acontecimentos que expressam algo sobre um momento na sensibilidade intrinsecamente densa e selecionada do que se dará a ver. Ou seja, um estudo das imagens da seca e dos retirantes para compreender as práticas representacionais e produção de sentidos sobre o *outro* no Brasil da segunda metade do século XIX.

## PARTE I – FAZER VER, FAZER IMAGINAR

### 2 CAPÍTULO 1 “CARAVANAS DA FOME”: CENAS DA SECA POR JOSÉ DO PATROCINIO

Expulsos das suas moradas pelo latego entraçado pela natureza com os raios do sol. O destino dos desgraçados é a perigrinação pela terra natal até encontrarem uma cidade, em que vão adiando miseravelmente o desapparecimento no tumulo.

No cumprimento do tremendo fadario derramam-se aos milhares pelas estradas. São as caravanas da fome que vão caminho da morte, escoltadas pela prostituição, pelo beriberi, as inchações, as febres e pelo escarneo e indifferença dos mais felizes.

Não é necessário ter diante dos olhos os andrajosos caminhantes para lastimal-os.

As proprias estradas incumbem-se de contar a lastimosa historia.

O silencio se encarrega de ser o rapsoda da luctuosa tragedia.<sup>18</sup>

“Caravanas da fome” foi o termo usado por José do Patrocínio para descrever as multidões de retirantes que caminhavam nas estradas da província do Ceará atingidas pelos efeitos da estiagem no ano de 1878. Observemos que sua narração é dotada de descrições de cenários com denúncias e tons mórbidos que evocam sensações com suas imagens e sons. Uma escrita literária que fere com seus pormenores e que segundo Frederico de Castro Neves<sup>19</sup>:

Por meio de uma estratégia narrativa de grande impacto, procurou estimular nos leitores uma intensa indignação moral diante de uma tragédia sem precedentes, que ameaçava as bases de formação da nacionalidade e desafiava as inteligências de todas as áreas do conhecimento: era a “tragédia da vergonha nacional”, impregnada nos trabalhadores humilhados por salários irrisórios e rações estragadas, expressa pela multiplicação da prostituição e pela desagregação da família (Neves, 2006, p. 89).

Para pensarmos a escrita de Patrocínio é preciso entender que a história da imprensa brasileira, segundo Marco Morel e Mariana Monteiro de Barros<sup>20</sup>, é uma história de palavras, imagens e relações de poder intimamente ligadas às transformações socioculturais e políticas. Para adentrarmos na análise da escrita e narração das cenas da seca por José do Patrocínio, entendemos a importância de pensarmos com Roger Chartier, cujo entendimento de que “não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor” (2002, p. 127), onde as representações, para possuírem eficácia, dependem da autoridade de

<sup>18</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p. 1, 15 de ago. 1878. Grifo nosso.

<sup>19</sup> NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. Revista *Tempo*, nº 22, p. 80-97, jan.- jun. 2007.

<sup>20</sup> MOREL, M., & BARROS, M. M. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

um poder político ou do prestígio de um grupo social, para assim compreendermos a imprensa como um veículo de informações contaminado por tensões e anseios de sua temporalidade.

Para Marta Barbosa, fabricou-se uma espécie de ordenamento das formas de falar, divulgar e noticiar o norte seco. Segundo a autora, “[...] a imprensa foi um importante meio na construção desses sentidos [...] potencializou a idéia de grupos de famintos, figuras miseráveis que se deslocavam para todos os lados” (Barbosa, 2004, p. 48). Um inventário das formas de se referir a seca e suas vítimas, onde o Norte seco se confundia pouco a pouco com o Ceará seco, cujo palco principal dos cenários miseráveis ocorreriam nos arredores da cidade de Fortaleza. Falar de seca era falar de um espaço cuja paisagem e suas gentes se cristalizaram na memória e no imaginário através do modo de representar as cenas da província e as características de suas gentes. Dessa maneira, como podemos entender a escrita de Patrocínio dentro da imprensa e suas representações para além do antagonismo verdadeiro e falso na dinâmica das notícias da seca?

Noticiar os pormenores da “lastimosa historia” da seca foi algo delineado no triênio de 1877-1879, pelos jornais da capital cearense como um problema nacional devido à especificidade que aquela estiagem causou não somente nos pobres, mas nas classes dominantes. Nesse aspecto, concordamos com Geraldo Nobre<sup>21</sup> e Marta Barbosa que o problema das secas na província do Ceará, no recorte discutido, foi um gerador de debates e visibilidades. Cabendo ressaltar a atuação da imprensa como produtora e divulgadora de notícias do quadro miserável que a população retirante estava chegando à capital Fortaleza. Foi a atuação jornalística que promoveu pouco a pouco - em suas linhas narrativas - “um repertório de textos que geralmente insinuavam imagens” (Barbosa, 2004, p. 42), dando forma e visibilidade aos famintos do Ceará.

Neste ponto, é preciso ressaltar que na década de 1870-1879 circulavam três grandes jornais em Fortaleza<sup>22</sup>: o liberal *O Cearense* (1846-1891) e os conservadores *Pedro II* (1840-1889) e *Constituição* (1863-1889). Para Ana Carla Sabino Fernandes<sup>23</sup>, os “feitos” desses periódicos e seus sujeitos “[...] estavam intimamente ligados à sua representação social

<sup>21</sup> NOBRE, Geraldo. *Introdução à História do Jornalismo Cearense*. Fortaleza: GRECEL, 1974, p. 106.

<sup>22</sup> Para Geraldo Nobre, Fortaleza chegou a possuir, apesar de algumas existirem por um breve período, mais de uma dezena de tipografias em atuação nos anos 1870. O autor ressalta a atuação da: “Brasileira”, “America”, “Industrial”, “União”, “Popular”, “do Comércio”, as dos periódicos “Tribuna Católica”, “A Revolução”, “O Mercantil”, “O Colossal” e “O Município”. Cf. NOBRE, Geraldo. *Introdução à História do Jornalismo Cearense*. Fortaleza: GRECEL, 1974, p. 106.

<sup>23</sup> FERNANDES, Ana Carla Sabino. *A imprensa em pauta: entre as contendas e paixões partidárias dos jornais Cearense, Pedro II e Constituição na segunda metade do século XIX*. 2004. 206f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2004.

e às apropriações que a sociedade, de forma explícita e implícita, fazia deles, como órgãos sugestivos de poder e verdade" (Fernandes, 2004, p. 22). Dessa maneira, termos como *liberal* e *conservador* eram, segundo a autora, "circunstanciais" diante das disputas que corriqueiramente tinham a serventia de criar distinção em defesas de ideais e princípios e a posse de seus representantes em cargos eletivos. Considerando essas características, entre disputas partidárias e ataques às convicções do periódico antagonista, a retórica das trocas de acusações recebeu mais atenção que as condições a qual a população pobre estava submetida nas secas dos anos anteriores ao triênio 1877-1879, cuja recorrência de notícias da seca era algo com escassez. Sobre esse aspecto Marta Barbosa, ao comentar a obra de Geraldo Nobre, sobre o comportamento, composição e a disposição da notícias dos jornais citados acima, afirma que:

"[...] o modo como compunham as páginas, silenciando sobre aquilo que estivesse fora do circuito político de interesse do grupo, denota uma ordem de estratégia que se configura por ausentar problemas e sujeitos locais, tornando-os invisíveis e esvaziando-os de sentido" (Barbosa, 2004, p. 39).

É a partir do decênio de 1870-1879 que os grandes periódicos fortalezenses começam a modificar seu caráter, onde o foco das disputas político-partidárias envereda para temas como a Guerra do Paraguai, abolição da escravatura e a propaganda republicana, como afirma Geraldo Nobre. A seca passa a ser um desses eixos temáticos, salienta o autor:

A seca de 1877 trouxe para o Nordeste, especialmente para o Ceará, um cortejo de misérias, agravando a situação sobretudo no interior da Província, onde o cangaço vinha constituindo uma preocupação constante das autoridades. Os erros em que algumas dessas incorreram, como os referentes à distribuição dos gêneros enviados de outros pontos do país a fim de serem socorridos os flagelado, deram origens a campanhas na imprensa, através de publicações como "O Retirante" e o "Eco do Povo" (Nobre, 1974, p. 110-111).

Ocorrência que vale destaque, é o modo como o jornal dominical *O Retirante*<sup>24</sup> atuava nas menções às experiências e cenas da seca, no qual é notório em suas páginas "[...] a construção de um universo de calamidade para compor os relatos da seca" (Barbosa, 2004, p. 46). Observemos a primeiras linhas da edição no dia 1 de julho de 1877:

Contempla-nos pasmo o seculo XIX e o precito anno de 1877.  
Lentamente trucida-nos n'um horrivel cortejo de angustias.  
Já não é uma illusão a secca n'esta desditsa provincia.

---

<sup>24</sup> Publicado aos domingos, a partir de 24 de junho de 1877, o jornal fortalezense *O Retirante*, denominado "orgam das victimas da secca", tinha redação de Luiz de Miranda e impressão de Suitberto Padilha na *Tipografia Imparcial*. O jornal denunciava a situação dos retirantes que chegavam à capital em busca dos socorros públicos e combatia a má administração dos presidentes da província.

A ampolheta polluidora dos seculos acaba de recolher seis mezes d'esta era, para as dobras de um sombrio passado.

Tristes e afflictivas são as noticias, que nos trazem do centro todos os peregrinos, que, anhelantemente, de nós se approximam.

Coitados, trazem nos tropegos e avidos passos, na pendida e amarellecida fronte, no incerto e desvairado olhar, nas rôtas vestes, que lhes cingem o corpo, na face deprimida e livida-o verdadeiro cunho da miseria e da fome.

[...] Os seus esquelitos corpos servem de alimento aos vorazes abutres, que, funebremete atemorizados baixam a terra e com elles se banqueteam da mesma forma, que os vermes sob as lages campanarias.

Humanos caritativos, alerta !

Não deixai perecer mais um só de vossos irmãos á carencia de uma migalha.

Egoistas, phalanges de estultos fanaticos, mercenários e ricos inhumanos, saciai a vossa cobiça com o crescido numero de victimas, já ceifadas pela fome e pela abundancia de vossa ingenerosidade.<sup>25</sup>

É visível que desde o início as “tristes e afflictivas” notícias frisavam os “esquelitos corpos” dos retirantes e a “ingenerosidade” daqueles que lucravam com a fome como tema sensibilizante do flagelo da seca. Narrar por meio dessa atmosfera calamitosa, proporcionou ao *Retirante* visibilizar a multidão faminta de “humanos caritativos” por contornos imagéticos descritivos das cenas onde os sujeitos são os retirantes afetados não somente pela seca, mas pela ganância dos que alimentavam seus bolsos com a fome dos necessitados.

Com notícias de dor e miséria que chegavam de longe, essa visibilidade ganhou circulação para além dos limites da província do Ceará. Na imprensa da Corte imperial, Rio de Janeiro, circulavam notícias, especificamente desta seca, desde 1877. Cabe frisar que segundo Roger Chartier (2002, p.14) “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”. Em face desse entendimento, o que antes não passava de algumas notas nos rodapés das páginas dos periódicos, de acordo com Durval Muniz<sup>26</sup>, ganha projeção com o aumento demográfico das cidades litorâneas e a crise econômica nos preços das exportações, as relações do trabalho escravo e livre com a retirada de trabalhadores sertanejos para os centros urbanos e o “desagramento dos costumes” dos sujeitos retirantes que se submetiam à prostituição e saques ao se encontrarem em patamares da subexistência<sup>27</sup>. Aqui é possível identificar os interesses dos grupos dominantes na circulação de notícias sobre a estiagem no Ceará e nas demais províncias do Norte.

O despertar da consciência da classe dominante local para a gravidade da situação que vivia é acompanhada de um desdespertar [sic] nacional para a existência do fenômeno da seca no Norte, devido à intensa campanha que é desenvolvida pela

<sup>25</sup> *O Retirante*. Fortaleza, ano 1, n. 2, p. 1, 1 jul. 1877.

<sup>26</sup> ALBUQUERQUE JR, D. M. Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 15, nº28, 1995. p. 120.

<sup>27</sup> Cf. Id. *Falas de astúcia e de angústia: A seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*.

imprensa local, inicialmente, e nacional, posteriormente, que faz uma verdadeira exploração da miséria, e que contribui para uma divulgação das cenas tristes de desespero, morte e dor que correram na região durante o flagelo. A imprensa, pois, desempenhou um papel importante, no sentido de demonstrar para a própria classe dominante do Norte que a seca era um tema que sensibilizava a opinião pública nacional, e era um bom filão para ser explorado (Albuquerque Jr. 1988, p. 78-79).

Esse poderio, do qual a imprensa estava munida, proporcionou não somente a visibilização da seca pela “exploração da miséria”, mas a criação e manutenção de um lugar seguro e privilegiado, que a elite, ao tomar para si o lugar de vítima, segundo Felipe Ronner Pinheiro Imlau Motta<sup>28</sup>, que garantiu o controle e gerência dos socorros públicos aos retirantes, o que ocasionou a “ressignificação do termo retirante, transformando os sertanejos migrantes em algozes, pois, segundo a tese, estes, impelidos pela loucura da fome, punham em risco a própria concepção do termo civilidade” (Motta, 2008, p. 93). Os retirantes, apesar de indesejados, passam a ter sua imagem de flagelado usado como instrumento de manutenção de poder pela elite urbana.

Fato que cabe ressaltar sobre Fortaleza na época, é o processo de “aformoseamento” ou “regeneração urbana” como ressalta Sebastião Rogério Ponte<sup>29</sup>. Esse processo decorreu do crescimento econômico das duas décadas anteriores pelo comércio de produtos primários para o mercado norte-americano e europeu, como o algodão, açúcar, couros e café. Assim como os anseios das elites dominantes de modernização da sociedade e do espaço de sociabilidade, que visavam reformas que ordenariam os centros urbanos locais aos padrões civilizados e de progresso das metrópoles europeias. Em Fortaleza, essas reformas ocorrem a partir da segunda metade do século XIX e ganham mais intensidade durante a Primeira República. Os principais intermediadores eram os grupos ligados ao setor comercial de importação e exportação, profissionais liberais e letrados. Para Sebastião Ponte, “[...] essa remodelação foi fundamental para a determinação de novos modos de convívio urbano que correspondessem às imagens de civilidade e assepsia produzidas pela nova paisagem citadina” (1999, p. 17), onde o higienismo e controle social eram dominantes no discurso dessas elites “restauradoras” do “atraso civilizatório” na nação. Por isso o florescimento das ideias republicanas. Dessa maneira, o pobre esfarrapado era visto como um empecilho no caminho da *urbe* ao progresso.

---

<sup>28</sup> MOTTA, Felipe Ronner Pinheiro Imlau. *Literatura, fatalidade e história: o jornalismo engajado de José do Patrocínio (1877-1905)*. 2008. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

<sup>29</sup> PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. 2. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 1999.

Imbuído nessas condições, o jornal *Gazeta de Notícias* comunicava, desde fevereiro de 1877 de maneira lenta e gradual, em suas páginas a situação das províncias do norte durante a seca através notícias ou menções que compunham um pequeno espaço dentro de outras notícias. Principalmente com ajuda de correspondentes que formaram uma rede de conexões proporcionadas pelo avanço tecnológico dos meios comunicacionais como a ampliação das linhas telegráficas, como aponta Nelson Werneck Sodré<sup>30</sup>.

Para além dos telegramas recebidos de correspondentes nas províncias do norte e as redes de conexões que integraram os meios de comunicação interprovinciais, conduzir um repórter ao Norte, rumo à “infeliz província” do Ceará, indica o interesse da *Gazeta de Notícias* em obter informações diretas. Para Raimundo Magalhães Júnior<sup>31</sup>, José do Patrocínio fez o perfil indicado para o envio às províncias do norte, pois era “cheio de vivacidade, talento e entusiasmo pela profissão, não só era altamente capacitado para a tarefa, como ainda não tinha problemas familiares” (Magalhães Júnior, 1972, p. 55). Além dessa série de qualidades e conveniências elucidadas por seu biógrafo, é necessário deslocar brevemente a ótica dessa análise para a obra do repórter, cujas reportagens eram vistas como potenciais inspirações para sua carreira de romancista. Caso exemplar é o romance *Mota Coqueiro ou A Pena de Morte* (1877-1878) resultado de um descontentamento de Patrocínio com o caso do homem de posses Manuel Mota Coqueiro, cuja as circunstâncias de seu questionável julgamento por assassinato de uma família e a pena capital aplicada ao senhor de escravos e seus escravizados lhe deram fôlego para produzir um romance (publicado em folhetim da *Gazeta de Notícias*) com função de criticar e combater a pena capital de morte. O mesmo acontece com o romance *Os Retirantes* (1889), resultado desta primeira viagem pela costa das províncias do norte e sua experiência com as cenas de fome e miséria na capital da província cearense.

Os relatos de José do Patrocínio fazem parte do universo relacional das maneiras de ver e dizer a seca com suas “caravanas da fome”. É preciso atentarmos que já no início de sua viagem, o jornalista incorporava em seus escritos relatos de outros viajantes que o acompanhavam, como no relato inicial deste capítulo. O ato de testemunhar os acontecimentos e transformá-los em narrativa merece destaque pela forma que é composta e a maneira que éposta em circulação. Tendo espaço na primeira página da *Gazeta de Notícias*.

<sup>30</sup> Para Nelson Werneck Sodré “[...] a luta pela rapidez exigiu da imprensa sucessivos inventos, conduzindo à velocidade na impressão, acompanhando o enorme e crescente fluxo de informações” devido ao telégrafo e outros inventos que proporcionaram o crescimento progressivo da rapidez da circulação de informações. Cf. SODRÉ, Nelson. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 224.

<sup>31</sup> MAGALHÃES JR, Raimundo. *A vida turbulenta de José do Patrocínio*. 2. ed. São Paulo : Lisa; 1972.

Narrar com riqueza de detalhes era algo que já era do feitio do jornalista e o que, em termos de Michel de Foucault<sup>32</sup>, estrutura as condições de funcionamento de sua prática discursiva.

É possível observar já no primeiro relato de *Viagem ao Norte*<sup>33</sup>, no dia 01 de junho de 1878, intitulado “DA CORTE A MACEIÓ”, Patrocínio já preenchia suas linhas com pormenores significativos a sua experiência de navegação dentro do vapor *Pará*, como as privações ocasionadas pelo enjoo e o acolhimento com “meiguice de marinheiro” que recebia a bordo. Adiante em suas descrições<sup>34</sup>, o jornalista já aligeirava o conteúdo dos futuros folhetins ao falar que em “[...] expostas as minhas gratas recordações, (em estylo de bemaventuranças) resta-me dizer que na Bahia vi quasi na sua verdade o que é um *retirante*”<sup>35</sup>. Na edição seguinte, 6 de junho de 1878, continuação da edição anterior, a fome ganha seus primeiros semblantes e fisionomias no arrastar dos retirantes famintos pelas ruas, praças e estradas de Maceió:

Pelas ruas, praças, pela estrada arrasta-se tristemente o sordido transbordamento da miseria das provincias do norte; os miseriosos retirantes.

Os rostos escaveirados pela fome reves-te-se-lhes de um colorido icterico. Os olhos esbugalhados os cabellos emmaranhados; os andrajos que lhes cobrem os corpos emmagrecidos dão lhe aquelle ar sorneiro dos idiotas. Retarda-lhes o andar a inchação das pernas e dos pés; curva-lhes a cabeça o vexame da desgraça.

É um quadro verdadeiramente triste ver as pobres mães e pais, com lentidão doentia, carregando nos braços, e amparando solícitos os passos vacillantes dos filhos, ossadinhas quasi sem forças para vagirem, mumiasinhos farroupilhas ou nuas que pedem pão.<sup>36</sup>

Relatar as cenas do “sordido transbordamento da miséria das províncias do norte” trouxe não somente visibilidade, mas reforço a uma maneira de ver pré-formada a partir de notícias que circularam anteriormente no ano de 1877. “Rostos escaveirados”; “olhos esbugalhados”; “os cabelos emmaranhados”; “corpos emmagrecidos”; “inchação das pernas e dos pés”; “ossadinhas” e “mumiasinhos farroupilhas”, compõem um léxico de descrições da condição do corpo retirante que movem a imaginação do leitor com uma retórica

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7. Ed. Trad.: Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Ed Passagens, 1992.

<sup>33</sup> A reportagem *Viagem ao Norte* contou com 10 publicações com início em 1 de julho de 1878 e findamento em 12 de setembro de 1878. Ocupou o espaço dedicado aos folhetins, como nos demais escritos de José do Patrocínio que resultaram em romances.

<sup>34</sup> Ainda sobre sua capacidade de descrever, o poeta, jornalista, contista e romancista Mário de Alencar, seu sucessor na cadeira 21 da Academia Brasileira de Letras (ABL), em seu discurso de posse ressalta o “movimento, emoção e vida” de sua narrativa com o seu “[...] talento de um narrador elegante e os dotes de uma imaginação descritiva não comum”.

Ver discurso completo em: <https://www.academia.org.br/academicos/mario-de-alencar/discurso-de-posse>  
Acesso em 23/04/2024

<sup>35</sup> PATROCINIO, José do. *Viagem ao norte. Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 149, p. 1, 1 jun. 1878.

<sup>36</sup> *Id.*, ano 4, n. 154, p. 1, 6 jun. 1878.

sensibilizante e estetizada. Vejamos o que Patrocínio escreve sobre a situação dos abarracamentos<sup>37</sup>:

O pardacento das paredes de barro e entulho, o fulvo dos telhados novos, a estreiteza das janellinhas monasticas dão-lhes um vago tom de luxo que não lhes fica bem.

O visitante afaz-se a vel-os na pobreza das suas cobertas e paredes de palha de carnaúba, ou então francamente abertos nas quatro faces aos ventos e ás chuvas.

Annunciam-os dispersão labyrinthica de choupanas, redes suspensas aos galhos dos cajueiros, cupulas improvisadas com o entrancamento das ramagens das moitas de arbustos.

Penetra se depois em ruas fetidas, ou quadrados formados por enormes lanços de casaria, edificados pelo mesmo modelo, formando immensos salões ou divididos em apertados casebres.

É ahi a cidadella da miseria onde a resignação da penuria ouve sem protesto as calumnias da fartura, a cobardia da necessidade curva-se humilde á tyrannia da inclemencia; e a anarchia da fome sussurra a sua impotencia em supplicas, em lagrimas e maldições em vez baixa.

Debaixo d'essas palhoças e em sordido relaxamento, a população retirante espera que sôe a hora em que pertencerá aos coveiros e ao esquecimento.

Ha ainda abarracamentos em que a promiscuidade vai aniquilando as ultimas recordações da vida em familia.<sup>38</sup>

Notemos que, ao falar dos retirantes, o repórter entrega diversas informações visuais sobre a geografia e as habitações precárias em que se encontravam quando já deslocados aos centros urbanos e seus arredores. Uma tomada de empréstimo do visual para a composição de sua representação. Os “rostos escaveirados” que rumam à “cidadella da miséria” compõem um padrão estético da experiência necrótica do flagelo nas províncias do norte, em considerável na cidade de Fortaleza. Vejamos outro exemplo:

Creancinhas nuas ou semi-nuas, com os rostos escaveirados, cabellos emmaranhados sobre craneos ennegrecidos pelo pó das longas jornadas, com os omoplatas e vertebrais cobertas apenas por pelle resequida, ventres desmesurados, pés inchados, cujos dedos e calcanhares foram disformados por parasitas animaes, vagam sósinhas ou em grupos tossindo, a sua anemia e invocando com voz fraquissima o nome de Deus em socorro da orphandade.

(...) Encostada a uma pilastra de gaz, estava uma rapariguinha maltrapilha. A luz do gaz exagerava-lhe o tom chlorotico das faces, do collo mumificado, dos braços descarnados.<sup>39</sup>

Dizeres que remetem às cidades do norte como o lar das “mumiasinhas”, dos “maltrapilhos” e dos “ressequidos” pela fome e o calor infernal, que as acompanham desde as

<sup>37</sup> Para Ana Karine Martins Garcia, os *abarracamentos* foram alojamentos construídos, em Fortaleza e seus arredores, para destinar os retirantes indesejáveis no período da seca em 1877 e desmantelados no final de 1879. Segundo a autora: “[...] serviram a um desejo de controle espacial e social dessa população e foram levantados em locais específicos, tendo ainda uma ligação funcional com a cidade [...] alguns foram desativados, enquanto outros consolidaram algumas das principais áreas da cidade: Parangaba, Aldeota e Jacarecanga” (2009, p. 307-308). Cf. GARCIA, A. K. M. FORTALEZA, HABITAÇÃO E HIGIENE DE 1877 A 1880. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. I.J, v. 32, n. 1, 2009.*

<sup>38</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878.

<sup>39</sup> *Id*, ano 4, n. 154, 6 jun. 1878, p. 1.

primeiras passadas em direção ao litoral, são estímulos visuais que tem repetição e deram consistência à narração com a seleção de pessoas mais desfiguradas e situações mais miseráveis possíveis para compor a dramaticidade da narração de suas matérias. Notemos que José do Patrocínio estava na condição de observador, testemunha ocular, ao qual o “[...] trabalho de testemunhar os acontecimentos e narrá-los foi uma ação necessária para a construção de um saber sobre a seca” (Barbosa, 2004, p. 68), cuja a experiência do narrador se mescla com a experiência dos relatados em uma espécie de artifício de potência sensibilizante para os leitores, como na edição do 15 de agosto de 1878:

Era ao cahir da noite e chovia torrencialmente. No meio da matta deserta veiu ao meu encontro um menino, que teria quando muito dez annos. Vestia uma camisinha já esfarrapada, que nem lhe chegava aos joelhos e trazia sobre o cabeça um chapeirão de couro. Tinha o rosto escaverado e pela abertura da camisa via-se-lhe o peito ossudo. Mal podia ter-se de pé, como que lhe tremiam as pernas completamente atrofiadas.

Tinha fome; vinha pedir o que comer, porque não tinha achado croatá.

O meu companheiro de viagem apeiou- se e deu-lhe um pão.

Ao receber-o o pobresinho, como se uma força sobrenatural o tivesse reanimado, correu alguns passos chamando por um irmãozinho, enquanto corria, partiu ao meio o pão.<sup>40</sup>

Patrocínio recorre a autoridade da sua condição de observador/testemunha no filtro da relação do ver, mostrar e persuadir, nos dizeres de François Hartog<sup>41</sup>, ao ressaltar um acontecimento do qual foi um espectador e protagonista no contato direto com as crianças retirantes que vieram ao seu encontro em busca de alimento. O testemunho escrito - documentado - na busca da legitimidade do seu discurso. Para Jonathan Crary<sup>42</sup>, a questão do *observador* é o campo onde a visão ganha visibilidade na história, visto que “[...] a visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e [sic] lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (Crary, 2012, p. 15). Dessa maneira: diferente de espectador (sujeito que observa passivo), para o autor o *observador* é aquele que conforma sua ação de ver a um conjunto de possibilidades, convenções e restrições. Ou seja, uma condição de quem detém o poder de ver. O modelo dominante de *observador* no século XIX, ou demais temporalidades, segundo Crary, existe como *efeito* de um sistema heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Neste caso, no decorrer do século XIX: “[...] o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos

<sup>40</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p. 1, 15 de ago. 1878.

<sup>41</sup> HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

<sup>42</sup> CRARY, J. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual” (Crary, 2012, p. 20). O *observador* é aquele que possibilita o consumo informacional/visual das experiências nos espaços urbanos e demais localidades na modernidade oitocentista. Os *procedimentos de subjetivação* é o meio em que é possível notar esses aspectos no estilo da escrita de Patrocínio.

É na condição filtrada da transposição da realidade experimentada a realidade do texto, no caso o relato, que o repórter calcifica as representações na sua escritura, ou seja, segundo Roland Barthes<sup>43</sup>: o espaço de ação e possibilidades de um escritor em determinado tempo que determina seu estilo. Para Felipe Motta, o estilo da escritura de José do Patrocínio, o modo como ele põe em prática as formas estéticas na funcionalidade da escrita, tem como elemento de força os apelos emotivos, uma *necessidade de presença*, seja no discurso escrito ou no oral. Um critério moral e valorativo, nas palavras do autor, onde o orador - diga-se também aqui o escritor - não está “eclipsado pela emoção”, mas é a emoção que move o pensamento no agenciamento de comoção e pressão pública sobre o Imperador e demais governantes. É observável na citação anterior à fonte, que quando Patrocínio fala da desgraça da fome e seguidamente da ação moral do menino (“trêmulo” e “atrofiado”) ao dividir o pão com seu irmão. Dessa forma, ao frisar as características corpóreas dos retirantes “escaveirados”, Patrocínio utiliza uma maneira de narrar os corpos, suas ações e os espaços por via de descrições altamente dependentes de imagens para seu funcionamento. Uma visibilidade construída a partir da dizibilidade da decomposição social e moral da condição humana.

Dentro dessa imagética, cabe frisar que sua narrativa, altamente pormenorizada, busca não somente informar, mas representar da forma mais fiel possível. Uma escrita que produz uma inevitável imaginação com suas cenas e proximidade ao colocar o leitor diante do cenário. Em outras palavras, produzir um *efeito de real*, que, para Roland Barthes<sup>44</sup>, é o artifício de usar os pormenores dentro de uma narrativa para provocar no leitor uma sensação de verossimilhança - onde o efeito se coloca no lugar daquilo que é relatado - enquanto experiência da interpretação do escrito ou do imagético, sendo assim um *efeito de real* que constrói sentidos para os fatos onde a descrição delineia a narrativa dotando-a de referenciais indiciárias pelos léxicos mobilizado. A estrutura do discurso de Patrocínio, repleta de alegorias, metáforas e figuras, busca uma relação de contiguidade com seu objeto narrado

<sup>43</sup> BARTHES, R. O grau zero da escritura. In: *Novos ensaios críticos e O grau zero da escritura*. 2. ed. Tradução de Helyoysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 115-167.

<sup>44</sup> Id. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

através do seu padrão lexical, onde as palavras: fome, miséria, flagelo, prostituição, nudez e epidemias são constantes na representação escrita dos retirantes. Vejamos um exemplo:

Tal é perfuntoriamente o estado dos abarracamentos do contorno da Fortaleza. Ao sahir d'elles o observador imparcial não pode deixar de lastimar os grandes sacrifícios feitos pelo paiz em pura perda para a sorte dos retirantes.  
A fome, a prostituição, a nudez, as epidemias reinam do mesmo modo, e os culpados de tão criminoso attentado contra a humanidade, os réus de lesa-nação caminham desassombrados certos da impunidade.<sup>45</sup>

Neste trecho, podemos observar outro aspecto para o funcionamento da representação de Patrocínio. Na suposta objetividade, esperada por um agente da imprensa, o repórter frisa sua condição de “observador imparcial”, no reforço da sua legitimidade como jornalista. Neste ponto, ao descrever a situação dos abarracamentos, José do Patrocínio, apesar de reconhecer sua condição de aparente imparcialidade, não mascara sua indignação com os “réus de lesa-nação” que caminhavam “desassombrados certos da impunidade”. Estamos diante de um José do Patrocínio que fala enquanto sujeito afetado pela situação de extrema miséria e a derrocada moral com a prostituição e nudez em que sobreviviam os retirantes. Nesta circunstância, estamos defronte um repórter que escreve sobre os corpos enquanto indivíduo dotado de um corpo que sente e é passível de afetação em sua posição de suposto observador imparcial. Contudo, sua escrita é intrinsecamente política e carregada de opiniões valorativas sobre a sua experiência diante da miséria retirante.

É nessa afetação que a questão estética - essa forma de conhecer pelos sentidos que afeta o corpo e a cognição humana para além do belo como afirma Terry Eagleton (1993)<sup>46</sup> - é notória quando os temas apresentados são a fome, o estado do corpo, a prostituição, as condições de moradia, as ruas da cidade e exploração constante da mão de obra dos corpos retirantes que somente comeriam se trabalhassem. Essa recorrência na crônica da “desgraça cearense” cria um saber que liga a província do Ceará e os retirantes às imagens que essas palavras evocam. A narrativa, em forma de relato, expressa percepções do ato de observar os cenários dos famintos, gerando uma escrita carregada de sons, odores, visuais, corpos e gestos na tessitura textual.

Para aprofundar essa especificidade, vale novamente a citação de Raimundo Magalhães Junior:

---

<sup>45</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878. Grifo nosso.

<sup>46</sup> EAGLETON, Terry. A Ideologia da Estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

Patrocínio diria, então, que os quadros que pintara para a *Gazeta de Notícias* estavam aquém da realidade. Morria-se de fome por toda parte. E, para élle, intoxicado de literatura até a raiz dos cabelos,

o Ceará era um grande Rei Lear descabelado, ululando, fustigado por uma tempestade seca de luz.

Confessava ter tido ódio: da natureza e da cidade. E frisava:

Durante longos anos não pude ouvir falar em seca no Norte sem comover-me. Felizmente, passou. O tempo é um sedativo (Magalhães Jr. 1972, p. 64).

Foquemos primeiramente no termo “pintara”, um indicativo de que José do Patrocínio pretendeu criar quadros narrados com sua reportagem, que apesar de estarem, segundo o repórter, “aquém da realidade”, aponta para o desejo de representar aquilo que via em uma totalidade. Ao menos no efeito (como já dito anteriormente). Indo além, ao admitir sua comoção durante “longos anos”, o jornalista sinaliza mais um sinal possível da sua afetação com as cenas que descreveu a *Gazeta de Notícias*. Estamos diante de um José do Patrocínio afligido pelo cadavérico dos retirantes e a derrocada moral e dos costumes no trato com os retirantes. A vida consumida pela fome e a miséria, que desfazia os corpos e semblantes retirantes, onde o que sobra para a memória e o imaginário são suas representações com a imagética do seu estilo de escrita/escritura. No que toca ao estilo do autor, para Roland Barthes (1974), as imagens, o fluxo verbal e lexical de um autor é fruto do corpo e do passado de quem escreve, vão aos poucos ganhando introjeção e automatismo nas suas criações. Dado isso, o fato de Patrocinio ser um abolicionista e republicano engajado nos ajuda a compreender seu estilo de escrita. Assim, é neste ponto que o critério moral e valorativo entram no *processo de subjetivação*.

Dessa maneira, o uso do recurso da imagem como potencialidade da palavra no ato de descrever, que o processo de transformação do acontecimento em representação ganha sua dimensão material na escrita. O uso de descrições imagéticas tem uma potência visceral de repugnar, no sentido de desagradar a imaginação e sensibilizar pelo grotesco, pela forma e visual que dá ao retirante. O próprio José do Patrocinio apresenta este aspecto ao ver e relatar o “quase retirante” na província da Bahia. Observa-se então um duplo regime, o da atração e da repugnação. Em termo de Georges Didi-Huberman, é possível identificar uma “soberania da imagem”<sup>47</sup> na ruminação das figuras retirantes que movimentam a dramaticidade da narrativa. Pensando então na forma e na sensação, são as imagens evocadas nos pormenores do texto de Patrocinio que dão textura à sua representação das cenas da seca e dos retirantes famintos.

<sup>47</sup> Para Georges Didi-Huberman, a *soberania da imagem* é uma espécie de obsessão do olhar que opera em um tempo de fascinação e ruminação na aparição e ressonâncias das imagens em suportes textuais e imagéticos. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Tradução Maria José Werner Salles. *Revista Alea*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011, p. 38.

Uma textura dotada de uma dimensão visceral e capaz de figurar com seus elementos da realidade da experiência vivida na província cearense e do imaginário, onde as figuras evocadas remetem a um repertório literário de cânones da prosa trágica como a de William Shakespeare, citada na figura do Rei Lear e as decisões errôneas que o levaram a catástrofe do seu reino por confiar em suas filhas bajuladoras, a exemplo de que para o repórter “a tragédia da vergonha nacional, representada no Ceará, tem por scenario todo o vasto territorio da desventurada provincia”<sup>48</sup>, visto que, para Patrocínio, faltavam aos administradores das províncias a “tempera moral” e a “energia e hombridade” para resistir “a desejos inconfessáveis de seus subalternos”<sup>49</sup> na divisão de bens, no caso os recursos dos socorros públicos e filantrópicos aos retirantes. No caso do Ceará, diferentemente do rei, não se aprenderia com os seus erros, pois os recursos que deveriam ser destinados aos socorros públicos, foram desviados para manutenção do poder das elites locais e suas ganâncias.

Outro cânone que o repórter faz referência é Dante Alighieri, especificamente no livro *Inferno*, primeiro da obra *A divina comédia*, vejamos:

Quando encontro nas ruas deze doze redes amarradas pelo meio por uma corda de couro; quatro e seis padiolas funerarias ostentando no seu todo negro uma enorme cruz branca, e batendo indiferentemente a tampa grosseira; mais adiante as carroças negras, os prestitos a pé, alumeados por tocheiros os caixões, cuja fórmula lembra duas pyramides truncadas e desiguales, ligadas pela base, parece-me que estou habitando a cidade da morte e espontaneamente a memoria parodia-me os pavorosos versos do Dante:

<< Seres creados, não poupeis jamais,  
<< Deixai toda esperança - oh! vós que entrais! >><sup>50</sup>

Ao falar das ruas e praças de Fortaleza, José do Patrocínio faz comparação da sua chegada à “cidade da morte” com a trajetória de Dante e o poeta Virgílio ao chegar na entrada do inferno no canto III. Cabe ressaltar que na obra de Alighieri, o átrio do inferno, ou *Vestíbulo*, é destinado aos *ignavos* (covardes, fracos, indolentes, medrosos e indiferentes) cuja punição é serem perseguidos e picados por nuvens de vespas e obrigados a correr sem parada em busca de uma insígnia. Dado isso, pode-se fazer um paralelo entre os *ignavos* de Dante e os indiferentes com a situação miserável dos retirantes, descritas pelo repórter duas edições depois, no dia 15 de agosto de 1878:

[...] fecham-se-lhes todas as portas, cerram-se lhes todos os corações, e quando os infelizes, invocando o nome de Deus a entes christãos, supplicam-lhes uma

<sup>48</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p. 1, 15 ago. 1878.

<sup>49</sup> *Id.*, ano 4, n. 231, p. 1 22, ago. 1878.

<sup>50</sup>PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, p. 1, 23 jul. 1878.

migalha, ouvem apenas com maior ou menor delicadeza uma negativa desconsoladora.<sup>51</sup>

Uma tragédia dantesca por comparação e figuração, onde referenciar dessa maneira é acenar diretamente aos seus leitores intelectualizados. É preciso lembrar que: a representação é algo aparelhado de finalidades e destinatários dentro de uma relação de signos reconhecíveis por meio de um sistema simbólico. Dessa forma, na tentativa de atribuir mais dramaticidade a sua trama da seca e sua condição de observador, Patrocínio, assim como Dante (no canto 1 verso 4<sup>52</sup>), admite “que a tarefa de narrar é dura”:

Os que não vieram assistir a tremenda exposição da miseria, os que não estão n'esta infeliz província, onde por toda a parte se encontra o panico, a ruina, a fome, a enfermidade, a morte, não podem ella nem ao menos acreditar nos factos, que lhe forem narrados.

Eu tenho pago bem caro a minha incredulidade!<sup>53</sup>

É assim que o repórter constrói a “verdade” da condição do ser *retirante*. A carga simbólica e figurativa que o termo *retirante* carrega em sua narrativa, que conota a construção de um grupo dotado de especificidades, apesar de se assemelhar com os demais grupos migrantes. Patrocínio alimenta com suas cenas a fabricação da imagem dos retirantes para a Corte ou por causa da Corte. Estrutura o retirante que figura o léxico dos despossuídos, dos famintos, dos incivilizados, dos desarrazoados, dos degradados moralmente e dos flagelados que perambulavam pelas estradas e pelo meio urbano das províncias do Norte, em específico a do Ceará, solitários ou em grupos de crianças, adultos e idosos com as barrigas inchadas, membros escaveirados e vestindo farrapos. O retirante está implicitamente ligado com a catástrofe sócio/climática que o flagela nas posses e no corpo. Combinados, esses termos formam um campo figurativo no suporte textual fabricado por José do Patrocínio. Em termos de Michel Foucault<sup>54</sup>, são esses os aspectos que dão condições estruturais para o funcionamento das práticas discursivas do repórter.

José do Patrocínio potencializa não somente sua reportagem, mas também, segundo Durval Muniz de Alburquerque Júnior<sup>55</sup>, um modelo narrativo sobre a seca que influenciará um modo de ler, ver e narrar que será reutilizado atualizado nas secas seguintes. Para além da

<sup>51</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p.1, 15 ago. 1878.

<sup>52</sup> A edição usada para esta análise tem tradução de Italo Eugenio Mauro para a Editora 34. Cf: ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Inferno, Editora 34, São Paulo, 1<sup>a</sup> ed., 1998, p. 25.

<sup>53</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, p.1, 23 jul. 1878.

<sup>54</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7. Ed. Trad.: Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Ed Passagens, 1992.

<sup>55</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *As imagens retirantes: a constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e início do século XX*. *Vária História*. Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 225-251, jan-abr de 2017.

visibilidade, é preciso falar de visualidade, a forma que salta da grafia textual a grafia das imagens visuais. Aspecto que será impulsionado com a produção de uma ilustração a partir de fotografias enviadas pelo próprio repórter ao Rio de Janeiro, como veremos em seguida.

### 3 CAPÍTULO 2 – “QUADROS DE FOME E MISÉRIA”: O FLAGELO ILUSTRADO

Imagen 1 - Recorte *Revista Illustrada*, nº 108



Fonte: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 3, n. 108, p. 4, 19 abr. 1878.

“As notícias que recebemos do norte acerca da secca arripia-nos os cabelos”, abaixo de um arlequim que segura o jornal *O Cruzeiro*. Assim ilustrou e escreveu Angelo Agostini<sup>56</sup>, na *Revista Illustrada*<sup>57</sup>, a fim de conferir visualidade à seca. Já de início demonstrando que o

<sup>56</sup> Angelo Agostini (1843-1910) foi um ilustrador e caricaturista ítalo-brasileiro. Nasceu em Vercelli, na região do Piemonte, na Itália, no dia 8 de abril de 1843. Ainda em sua infância mudou-se para Paris, para morar com a mãe e a avó, onde estudou artes plásticas nas escolas de belas-artes da capital francesa. Para Marcelo Balaban, existe uma imprecisão sobre a chegada de Agostini ao Brasil, que para alguns autores data de 1859 (quando tinha 18 anos), contudo o próprio Agostini afirma que estava no Brasil desde 1859 em uma crônica na *Revista Illustrada* de 5 de fevereiro de 1876. No Brasil, Agostini ilustrou para o *Diabo Coxo*, *O Cabrião*, *O Arlequim*, *A Vida Fluminense*, *O Mosquito* e a *Semana Illustrada*, *Revista Illustrada*, *Don Quixote* e *O Malho*.. Em 1876 dá início ao projeto da *Revista Illustrada*, considerada a parte mais importante do seu trabalho por Joaquim Nabuco, “a parte mais importante de sua obra artística de 1876 a 1898” pela sua atuação republicana e abolicionista. Sobre a vida e obra de Angelo Agostini, Herman Lima e Marcelo Balaban se debruçam com profundidade. Cf: BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009, p. 218; LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963.

<sup>57</sup> Com assinatura principal de Angelo Agostini e produzida em oficina litográfica a vapor própria na Rua da Assembléia 44 no Rio de Janeiro, o hebdomadário existiu entre 1876 e 1898. Era publicado aos sábados a partir

teor desse tipo de notícia era contraditório para caráter zombeteiro das revistas ilustradas. Mais *pierrot* que *arlequim*, o personagem (intrinsecamente cômico) e que simbolizava a *Revista Ilustrada* em suas próprias páginas, ao aparecer de cabelos arrepiados na leitura do jornal, indica essa suposta incompatibilidade.

Para isso, mobilizou-se o lápis e a litografia na produção caricatural, em um momento em que o visual dos lugares e suas gentes era um fator relevante para significar as notícias e os saberes que chegavam de outras regiões. Uma *modernidade ocularcêntrica* nas palavras de Martin Jay<sup>58</sup>, onde a visão é prioritária, em relação aos outros sentidos, para conhecimento e percepção do mundo na cultura moderna ocidental.

Para Paulo Knauss<sup>59</sup>, é na imprensa ilustrada que as maneiras de ler e ver se entretêm em uma prática representativa. Segundo o autor: “[...] as imagens que circulavam nas revistas ilustradas dialogam fortemente com diversos tipos de imagens que renovaram o mundo das imagens no Brasil do século XIX” (2011, p. 12). As revistas ilustradas foram um suporte para difusão de uma tecnologia visual informativa que penetrou fortemente no imaginário social brasileiro (em especial na Corte), onde os temas noticiáveis deveriam ganhar forma para a percepção visual. É preciso levar em consideração que segundo Angela Motta Telles “o material iconográfico nelas veiculado foi fator importante para a construção da imagem do Brasil e disseminá-la amplamente no país”<sup>60</sup>. Nesse ponto destacamos que, no que toca a imagem brasileira, também estamos falando das diversas regiões do território nacional. O que inclui as províncias do norte, no caso dessa pesquisa: o Ceará.

O crescimento do número de revistas ilustradas é um fato importante para a década de 1870, comparado às décadas anteriores. Segundo Rafael Cardoso<sup>61</sup>, “[...] a difusão e barateamento das novas tecnologias de impressão, aumentou a oferta de periódicos, contribuindo para a formação e segmentação do público leitor” (2011, p. 38). O que

de 1º de Janeiro de 1876 (data de sua primeira publicação). Podia ser assinada na Corte pelo período anual (16\$000), semestral (9\$000) e trimestral (5\$000). Nas demais províncias a assinatura era anual (20\$000), semestral (11\$000) e existia a possibilidade da aquisição avulsa (500 réis). Segundo Nelson Werneck Sodré, a *Revista Ilustrada* teve maior circularidade na Corte e alcançou em sua tiragem a marca de quatro mil exemplares, feito inédito para folhas ilustradas na época. A folha publicava textos e imagens intercalados nas oito páginas de cada número da revista. Difundindo ideias liberais, republicanas e anticlericais nas caricaturas e retratos que ilustravam os acontecimentos políticos, sociais, econômicos, culturais, assim como os relatos da vida cotidiana. Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 249.

<sup>58</sup> JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 38, 2020.

<sup>59</sup> KNAUSS, Paulo et al. (org.) *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver o Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

<sup>60</sup> TELLES, A. C. M. (2010) Desenhando a nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870. Brasília: FUNAG, 2010, p. 29.

<sup>61</sup> CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo et al. (org.). *Ibid*, 2011.

possibilitou o surgimento de editores, ilustradores e litógrafos que abrangeram diversos nichos culturais e políticos. Concordamos com a afirmação de Rafael Cardoso que as revistas ilustradas são bastantes autorais, carregando em suas linhas e traços características próprias de cada ilustrador. Contudo, o foco deste tópico não é exaltar as técnicas e a capacidade que cada artista detinha ou genialidade ao segurar o lápis (ou crayon) no domínio da pedra litográfica<sup>62</sup> e da retórica nas folhas. Buscaremos entender o funcionamento simbólico de suas ilustrações, com as ideias e o calor do momento que fomentaram a produção e circulação do conteúdo ilustrado que tinham a seca e os retirantes como tema. Ou seja, as imagens serão vistas como representações que carregam em seu conteúdo ideias e pensamentos através da elaboração de conjuntos simbólicos. Seguindo esta linha, nossa ótica será para a especificidade das ilustrações e suas condições de produção, para então buscarmos compreender a convergência discursiva dessa visualidade.

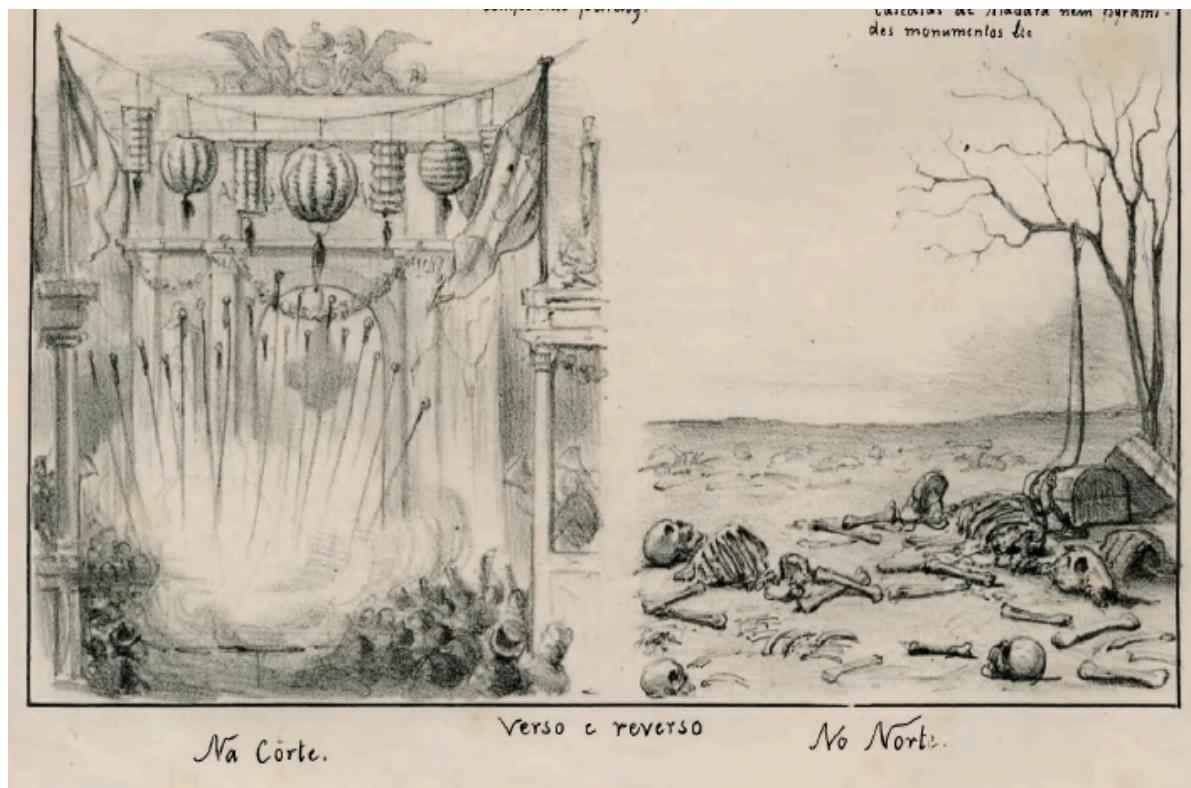
Entendendo essas imagens como narrativas visuais, surgem então as seguintes perguntas: como os repertórios visuais dessas “notícias de arrepiar cabelos” foram simbolizados para penetrar no imaginário da Corte sobre o norte seco e suas gentes? Como foi construído um determinado *modo de ver*<sup>63</sup> a seca e suas vítimas na província do Ceará no biênio 1877-1878? Para isso, começemos com uma imagem de 1877 durante a volta de D. Pedro II de sua segunda viagem ao exterior:

---

<sup>62</sup> Desenvolvido por Alois Senefelder no final do século XVIII, a litografia é um método de gravação de baixo custo e que poderia ser feito por uma só pessoa, o que facilitou a produção de ilustrações em maior escala. Assim permitindo a maior fidedignidade entre a ilustração original, o clichê e a gravação. Nessa técnica uma matriz de pedra calcária é gravada com o auxílio de um lápis gorduroso (denominado *crayon* litográfico). A gordura é fixada com uma solução ácida, para logo em seguida ser colocado um papel sob a pedra molhada e com tinta, após esse processo a folha é prensada permitindo a produção de várias cópias espelhadas de uma matriz única. Segundo Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, devido às limitações de acesso a outras tecnologias, as baixas tiragens e a incompatibilidade de outras técnicas com a organização tipográfica brasileira de gravação, “[...] a litografia contínuo a ser realizada pela mão do artista, com o lápis ou *crayon* litográfico [...] que imperou em nossa imprensa ilustrada até a virada do século”. Caricaturistas como Angelo Agostini e Rafael Bordallo foram, segundo Nelson Werneck Sodré e Joaquim Andrade, especialistas que desenhavam diretamente na pedra, o que proporcionou a feitura de suas revistas satíricas. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreptagam no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004; SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

<sup>63</sup> Para John Berger os *modos de ver* são um sistema utilizado para representar o visível dotado de um somatório de convenções determinadas por instâncias socioculturais tensionadas pelas disputas nas maneiras de representar determinadas realidades. Seu funcionamento tem agência devido à aceitação da sua forma e padrão estético que correspondem às maneiras de observar pessoas, gestos, rostos, instituições, etc, por uma integração do mundo visível e crível pela combinação de olhares legitimados. Cf. BERGER, John. *Modos de Ver*. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.

Imagen 2 - Recorte *Revista Illustrada*, nº 84

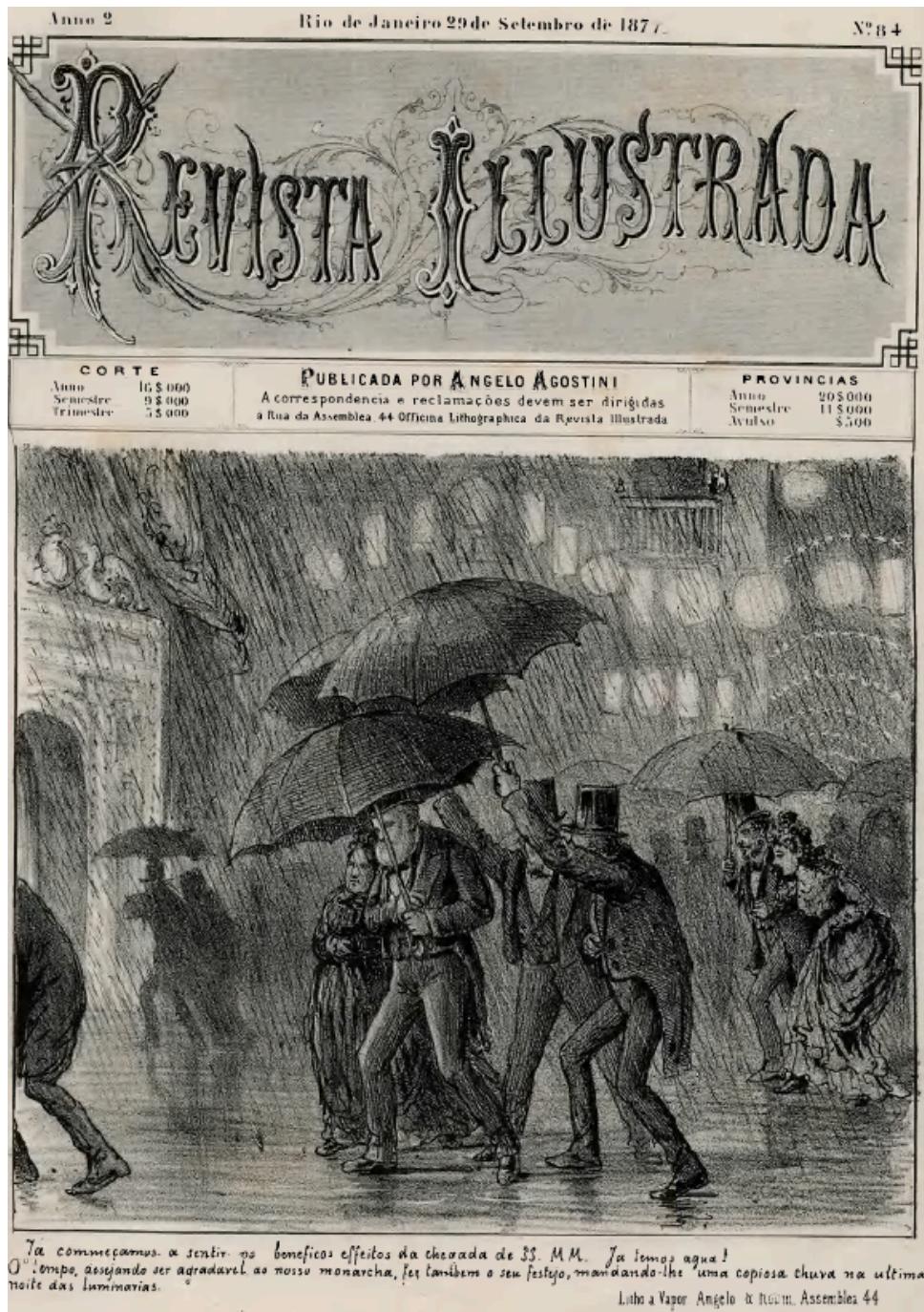


Fonte: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 84, p. 8, 29 set 1877.

“Verso e reverso” assimetricamente representados por Angelo Agostini. Duas realidades distintas na mesma sequência. Na corte, festa. No norte, desolação. No “verso” a alegria e a enérgica recepção das gentes da corte que festejavam a volta do “monarca cidadão” - da jovem nação nos trópicos - em sua missão de conhecer e legitimar acordos com a centenária nação dos Estados Unidos da América. Ao passo do que afirma Lilia Schwarcz<sup>64</sup>, no império da festas “[...] se as elites e o sistema monárquico tinham outros mecanismos para divulgar o Império brasileiro, era por meio das festas que se chegava a uma ‘realeza mística’” (Schwarcz, 1998, p. 248). No “reverso” a morte como resultado da inação do governo interino e seu líder, Duque de Caxias, na resolução de problemas como a febre-amarela e a seca que acometia o norte durante a segunda viagem ao exterior do monarca no decorrer de março de 1876 a setembro de 1877. Na capa da mesma edição, Agostini ilustra a chegada do imperador na Corte, vejamos:

<sup>64</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador* - D. Pedro II um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Imagen 3 - Recorte Revista Illustrada, nº 84



Fonte: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 84, p. 8, 29 set 1877.

Entre fortes chuvas e guarda-chuvas, o imperador caminhava acompanhado de sua consorte e seus serviçais. A “gloriosa chegada” escorrendo água abaixo nas chuvas que o receberam junto dos dizeres da legenda: “Ja commeçamos a sentir os beneficos effeitos da chegada de SS. MM. Ja temos agua! O tempo desejando ser agradavel ao nosso monarca,

fez tambem o seu festejo, mandando-lhe uma copiosa chuva na ultima noite das luminarias”<sup>65</sup>. Festa, fartura e aguaceiro compõem a sátira de Agostini, onde o elemento da quebra da representação oficial com uma contra-representação do monarca em uma situação adversa. Tal recurso é repetido na imagem 2, quando uma representação da seca é posta como dessemelhança como elemento de contradição. A seca do norte como o reverso da corte em folia. Elis Figueiredo<sup>66</sup>, em uma análise sequencial e sincrônica<sup>67</sup>, aponta que por se tratar da corte representada na capa e no final da edição, existe uma relação de sentidos entre as duas ilustrações, para então concluir que “[...] os políticos, os jornalistas e a população em geral enxergavam o que lhes convinham e se esqueciam do que poderia causar constrangimento, principalmente, sobre aquilo que lhes é imputado como responsabilidade” (Figueiredo, 2015, p. 95).

Agostini, em sua retórica satírica, utiliza duas situações distintas para criticar a negligência por parte do monarca e sua cúpula governamental diante do problema da seca. Cabe ressaltar que Agostini munido de seu *crayon* litográfico foi, segundo Herman Lima (1963, p. 784-785), um especialista em “fixar o caráter pitoresco da vida brasileira” com forte inclinação para a ilustração da vida urbana e os transeuntes das ruas da capital Rio de Janeiro, onde a robustez de sua sátira dependia do nível do picaresco das ações e acontecimentos. Sobre o êxito de suas ilustrações, comenta o autor:

O que constituiria seu padrão de glória mais alta haveria de ser o instantâneo da composição, a segurança e a beleza do modelado, o tumultuoso rebuliço de certas cenas, o teor da vida concentrado em qualquer detalhe e, acima de tudo, a admirável harmonia do conjunto que nunca se desequilibra, por mais compacta a alegoria, na impressiva caracterização duma figura ou duma situação (Lima, 1963, p. 786).

Ainda levando em consideração a edição de número 84 e esses apontamentos de Herman Lima, na página 5 e 6 podemos observar esse o tumultuoso “rebuliço de certas cenas” em contraste com a cena da seca ilustrada por Angelo Agostini. Observemos:

---

<sup>65</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Ano 2, n. 84, 29 set 1877. p. 8.

<sup>66</sup> FIGUEIREDO, G. E. DE. Como ler uma revista ilustrada? Uma proposta metodológica para o estudo de periódicos ilustrados publicados no Brasil oitocentista. *Cadernos de História*, v. 16, n. 25, p. 77-107, 18 out. 2015.

<sup>67</sup> Adotaremos essa metodologia como maneira de inventariar e analisar as produções das revistas ilustradas neste capítulo. Cf. *Id*, p. 83-85.

Imagen 4 - *Revista Illustrada*, nº 84



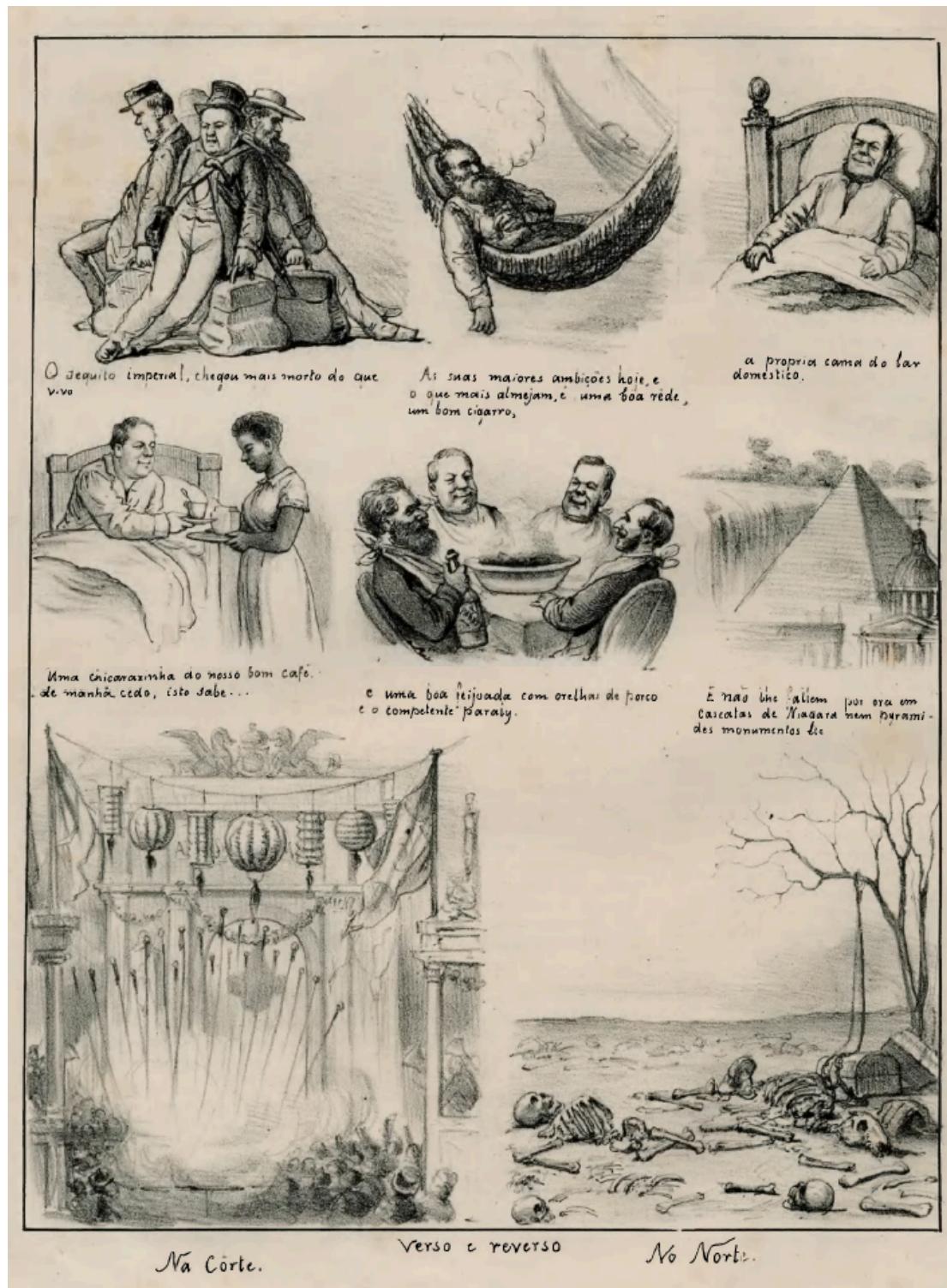
Fonte: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 84, p. 8, 29 set 1877.

Angelo Agostini representa a chegada do imperador mediante um cortejo feito pela guarda real, sua comitiva e as pessoas da corte que enquadram junto das árvores, grandes edificações e monumentos a cena de D. Pedro II saudando sutilmente aqueles que o saudavam. Uma composição visivelmente cheia, onde o que chama atenção, para além do “regresso de SS. MM. Imperiais”, são as pessoas dispostas em primeiro plano: senhoras, senhores e crianças apetrechados de seus guarda-chuvas ao lado do que aparenta ser escravizados de ganho misturados no caldeirão receptivo da comitiva real. Sem, contudo, fazer o olhar perder de vista o imperador que caminha mais elevado de cartola em mão. A leitura ocidental da esquerda para a direita também não deixa a figura do monarca fugir do campo de visão.

Agostini joga com as agitações, alegrias, sonoridades e curiosidades eufóricas no império nos trópicos, em festa naquele dia, representando quase que oficialmente a unidade que a corte buscava para si e difundia para o exterior. O ilustrador maneja os elementos simbólicos e icônicos na construção de sua satírica crítica ao monarca. Por um lado, usa com certa coerência o que se espera de uma representação do monarca (imagem 4) e por outro desloca/quebra, seja sutil ou não, a expectativa representativa da imagem (imagens 3 e 2).

Uma fissura no fluxo representativo. Exemplo disso é a ilustração final da edição 84 da *Revista Illustrada* que, ao invés de festa no norte, colocou os esqueletos das pessoas e dos animais em “reverso” à Corte festiva. Olhemos a página completa.

Imagen 5 - *Revista Illustrada*, nº 84



Fonte: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 84, p. 8, 29 set 1877.

“Mais morto do que vivo” chegou a comitiva que acompanhava o imperador, segundo Agostini. Rede, café servido por uma criada negra, feijoada com orelha de porco acompanhada de paraty<sup>68</sup> e à noite um festejo para aliviar o fastio da longa viagem. Na corte a vida em fruição, no norte a vida humana e não humana abandonada até os ossos em um cenário de terra arrasada.

Com alguns elementos icônicos das terras brasileiras, o ilustrador mobiliza o imaginário dos leitores para o entendimento da sátira em contraste com os elementos de outros territórios, como: as cataratas do Niágara, o Capitólio estadunidense e as pirâmides egípcias (locais em D. Pedro II havia passado e registrado sua visita). Também constrói ou reproduz uma maneira de representar o Norte em sua experiência da seca quando codifica, muito provavelmente a partir das notícias que chegavam, como lugar das ossadas, carcaças e ruínas.

Em face desse aspecto, salientamos que além de ser comunicação e expressão, a imagem é uma forma de estabelecer intermédio entre nós e o mundo, como nos aponta Jacques Aumont<sup>69</sup>, podendo manifestar-se via função ou *modo epistêmico*, ou seja: um mecanismo de conhecimento de determinados espaços e temporalidades por meio de representações que inherentemente se colocam no lugar daquela realidade e fomentam o imaginário. Como afirma o autor:

A imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais. A natureza dessa informação varia (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de baralho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa função geral de conhecimento foi também muito cedo atribuída às imagens. Por exemplo, ela é encontrada na imensa maioria dos manuscritos iluminados da Idade Média, quer ilustrem a Eneida ou o Evangelho, quer sejam coletâneas de pranchas botânicas ou de portulanos. Essa função foi consideravelmente desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna, com o aparecimento de gêneros "documentários" como a paisagem e o retrato (Aumont, 1993, p. 80).

Na ilustração de Angelo Agostini, a partir do repertório visual representado, o norte é dado a conhecer como um cemitério a céu aberto e sem construções no entorno, apenas pertences e uma árvore seca onde jaziam os esqueletos de gente e um equino. A *função epistêmica* nesse caso opera com o *trabalho do reconhecimento* dos elementos da imagem e as ancoragens com o real, contidos nesses traços, volumes, tamanhos e texturas que

---

<sup>68</sup> Neologismo semântico para aguardente.

<sup>69</sup> AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

proporcionam uma constância no trabalho da percepção sobre o Norte. As distorções, exageros e amplificações desses elementos, que as caricaturas trabalham, viabilizam o funcionamento de imagens desse tipo, por isso a constância desse repertório em outras edições.

Seguindo a linha de notícias que chegavam do Norte e a província do Ceará, que foram, como já salientado, crescendo exponencialmente no ano 1878, a *Revista Illustrada* mantém-se noticiando e ilustrando, o que recebia do norte e circulava na corte, em tom crítico ao governo imperial. Como na edição que abre este tópico. Analisemos com mais atenção o diálogo do texto com a imagem da edição 108 de 1878.

Os continuados jejuns durante a quaresma que finda, deixaram-me tão fraco, que de certo não terei forças para concluir esta Chronica.  
 Estou mesmo seriamente arrependido de haver jejuado tanto, porque, em definitiva, não me parece assentada esta questão:  
*Em que podem ser agradáveis a Deus, as caimbras dos estômagos catholicos?*  
 Os theologos não disseram ainda sua ultima palavra sobre as vantagens do jejum, e o Instituto histórico tem-se mantido em completa abstinência sobre o assumpto.  
 Aquelles que jejuam cumprem portanto cegamente um preceito do christianismo e eu, é verdade, sou christão pela graça de Deus.  
 Mas examinando bom a questão só vejo um meio de explicar como o jejum encurta o caminho do céo:  
 O jejum produz a anemia, da anemia a pthysica é apenas um passo; a pthysica leva-nos á Misericórdia, da Misericórdia ao Caju e d'ahi ao céo....  
 É muita escala, e a junta de hygiene deve condemnar este sistema.  
Corridos por um longo jejum forçado, vão chegando á Corte centenas de retirantes cearenses.  
 Os incrédulos podem agora acreditar nas consequências horrorosas de uma secca de mais de anno e meio, indo ver o estado a que estão reduzidos esses pobres infelizes.  
Magros, pallidos, anêmicos, arquejantes parecem mais desertores do cemitério, do que habitantes de um paiz em prosperidade.  
 É um espectaculo que entristece, o que offerecem essas aves de arribação em busca do alimento indispensável.  
A miséria deve embrutecer o homem.  
Torna-se diifícil obter qualquer resposta d'esses desertores do lar. Falta-lhes o animo de fallar, são quasi selvagens de uma inercia a ponto de moverem dificilmente os olhos.  
Sem o movimento das artérias que se vê baterem por todo o corpo, se os consideraria completamente inanidos, verdadeiras mumias embalsamadas pela fome que seccou a carne, como para poder-se estudar anatomia em seus esqueletos.  
 E presenciando este espectaculo, lembra-se a gente de perguntar:  
 O que foi feito de tanto dinheiro que governo e particulares remetteram para aquella província?...<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 108, p. 2, 19 abr. 1878. Grifo nosso.

Datado de 19 de abril de 1878, abaixo da seção *LIVRO DA PORTA*, sob o pseudônimo de “A. Gil.”<sup>71</sup>, o texto tece uma narrativa que tem embasamento na prática de jejuar, durante o período pascal daquele ano, para criar um mote sobre os retirantes cearenses que se encontravam famintos em sua chegada à Corte. Atentemos a forma como “A. Gil.” se refere aos retirantes é bastante parecida com a de José do Patrocínio<sup>72</sup>. Os “desertores do cemitério” que chegavam “magros, pallidos, anêmicos, arquejantes” contrapunham a noção de um “paiz em prosperidade” com seu “espectaculo” de miséria entristecedor. Embrutecidos, “inanidos” e “quasi selvagens” eram as “mumias embalsamadas pela fome que seccou a carne”. Um palavreado que dialoga com a mesma imagética com que Patrocínio meses mais tarde descreveria os retirantes que observava na cidade de Fortaleza e seus arredores.

A ilustração maior, que abrange duas páginas, desta edição soma o jejum à situação dos retirantes no Norte e na Corte. Na representação, um integrante do clero é colocado (ao lado de um quadro em que está representado preso) como um dos “especuladores com a miséria” que os cearenses estavam passando. Nela “o virtuoso bispo” é desenhado alegremente dirigindo-se, com um pacote em mão que dá a entender que seria parte dos recursos destinados ao combate à seca e à fome, a três “comadres abastadas”<sup>73</sup> bem

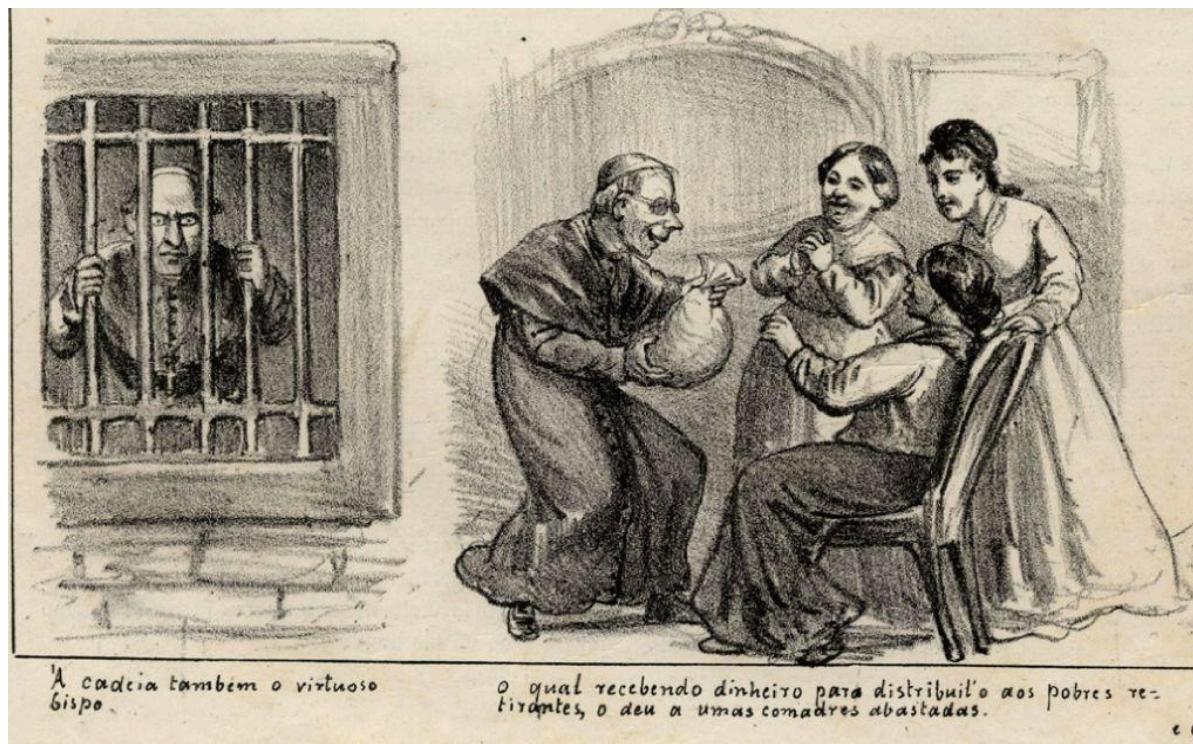
<sup>71</sup> Pseudônimo para J. R. Dantas Júnior. Na página 2 da edição 139 da *Revista Illustrada*, Angelo Agostini afirma que: “É redactor da Revista Illustrada J. R. Dantas Junior que adoptou os pseudonymos de Junio e de A. Gil; além do nosso estimavel companheiro, conta a nossa folha alguns collaboradores, gozando cada um de plena liberdade de expender a sua opinião sobre qualquer assumpto de que se queira ocupar, desde que não vá de encontro ao programma da *Revista Illustrada*, programma ao qual temos sido e contamos ser sempre fieis”. Cf. AGOSTINI. Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 139, p. 2, 27 nov. 1878.

<sup>72</sup> A *Revista Illustrada* já demonstrava conexão com José do Patrocínio e outros periódicos. Noticiou na edição de número 111 a ida do repórter ao norte: “Partio hontem para o Ceará o Patrocínio. Vai estudar as causas da secca que o nosso observatório sustenta ser a falta de chuva” (*Ibid.* nº 111, 11 mai. 1878, p.6). Já na edição 125, noticiou sua volta: “Regressou do Ceará o nosso collega Patrocínio, tendo alli passado horrores. É tal a fome que elle trouxe consigo que até a Gazeta viu-se obrigada a aumentar-lhe os ordenados para matal-a — a fome” (*Ibid.* nº 125, p. 6, 17 ago. 1878). Segundo Marcelo Balaban a relação de José do Patrocínio e de Angelo Agostini é marcada pelo espírito republicano e abolicionista. Tornam-se mais próximos às vésperas da abolição da escravatura, quando Patrocínio o denominou de “poeta do lápis” em homenagem ao seu aniversário, denominação que posteriormente se tornaria um consenso sobre o caricaturista. Para Balaban essa denominação é fruto de “[...] um esforço em aproximar literatura e caricatura de modo a elevar esta última ao mesmo nível de importância da primeira. Dito de outra forma, mais do que estabelecer similitudes formais e de sentido, a associação proposta pelo jornalista no momento em que julgava certa a abolição da escravidão tinha também um sentido valorativo. Significava um esforço para elevar a caricatura à altura da literatura, conceber ambas as atividades como discursos igualmente importantes para a vitória da grande causa do tempo. Isso se, e somente se, fosse realizada por mão competente e séria. Esse era o elogio que dirigia ao amigo, o que singularizava o artista italiano em meio aos jornais de caricatura” Cf. BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009, p. 30.

<sup>73</sup> Segundo Antonio Nelorracion, a imprensa noticiava com frequência a “impiedade e desmandos” dos sacerdotes e outros integrantes da hierarquia católica durante a seca de 1877-1879. Sobre as comadres, o autor afirma que: a “ação das mulheres da elite nas frentes de arrecadação de esmolas” foi uma das principais estratégias no processo arrecadatório, filantrópico e clericais ao lado do “[...] uso da imprensa como mecanismo de sensibilização social, lançando mão das imagens de piedade e medo, a organização de festivais de caridade, de bazares e da criação de subscrições e cotizações, [...] a doação dos grandes beneméritos, o envio de esmolas de outras províncias e da Corte, a subvenção do governo provincial, através de impostos e loterias, etc.”. Cf.

vestidas e aparentemente dando graças a virtuosa benesse concedida. Uma situação que mostra uma inversão dos valores pregados pelo catolicismo, onde ao invés de distribuir para os despossuídos, retira-se dos pobres para entregar aos ricos abastados.

Imagen 6 - Recorte *Revista Illustrada*, nº 108



A cadeia também o virtuoso bispo.

O qual recebendo dinheiro para distribui-lo aos pobres retirantes, o deu a umas comadres abastadas.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 108, p. 2, 19 abr. 1878.

Na mesma página, pouco acima, Agostini representa os retirantes no Norte, promovendo continuidade à ilustração que abre este tópico. Nela as pessoas aparecem como cadavéricas vítimas da seca. Homens, mulheres e crianças despidos ou vestindo trapos que em agonia olhavam para céu boquiabertos e para o chão dentro ou fora do que pareciam ser pequenos abarracamentos. Vale ressaltar a presença de aves que pareciam ser necrófagas, como urubus, o que entrega maior dramatização ao cenário ilustrado. Vejamos:

---

FERREIRA, Antonio Nelorracion Gonçalves. *A miséria da piedade: o governo da pobreza no dispositivo da caridade* (Fortaleza, 1880-1930). 2019. 257f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2019, p. 55-56.

Imagen 7 - Recorte *Revista Illustrada*, nº 108



Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 3, n. 108, p. 2, 19 abr. 1878.

Diante deste cenário desolador, é notório a serventia como mostra visual para a corte visualizar e imaginar as cenas da seca guiadas de uma legenda com os dizeres: “decorreu já um anno, e os retirantes acham-se no mesmo estado de miseria, e contam-se aos centos os que morrem diariamente”. Aspecto que vale ressaltar, é o fato da revista fundamentar suas ilustrações em notícias veiculadas no *Jornal do Commercio*<sup>74</sup> e no *O Cruzeiro*<sup>75</sup>. Não coincidentemente, dois jornais com histórico de rivalidade por questões de ataques à credibilidade do *Cruzeiro* por parte do *Jornal do Commercio* devido à ameaça a sua

<sup>74</sup> Fundado em 1º de outubro de 1827 por Pierre René François Plancher de La Noé, foi um dos jornais com maior longevidade da América Latina. Circulou no Rio de Janeiro pelo período de 189 anos até encerrar suas publicações em 29 de abril de 2016. Para Nelson Werneck Sodré, a história do *Jornal do Commercio* se confunde com a do segundo reinado, não era partidário, mas pesava “deliberadamente na concha das instituições”, sendo considerado por Sodré como um “expressão singular” de jornalismo conservador e moderado. Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 218.

<sup>75</sup> Inaugurado em 1º de janeiro de 1878, sob direção do português, naturalizado no Brasil, Henrique Correa Moreira, o jornal apresentava-se ao público em sua capa como propriedade de uma “sociedade comanditária sob a razão social de G. Vianna & Cia”. Nos anos iniciais, *O Cruzeiro* rotulava-se como neutro e imparcial e com o intuito de servir aqueles que estavam “silenciosos e arredados”, mas que tinham grande interesse, a “esterilidade” e “futilidade” das lutas partidárias que atrasavam o andamento da resolução dos problemas que assolavam a nação. Para Jaison Crestani, *O Cruzeiro* “foi gestado e publicado sob o signo da rivalidade acirrada com importantes órgãos da imprensa brasileira”, como o *Jornal do Commercio*, e noticiava em suas linhas temas relacionados à moralidade política e a economia nacional. Encerrou suas atividades em 19 de maio de 1883 devido a uma forte crise por falta de papel que a imprensa do Rio de Janeiro enfrentou. Cf. CRESTANI, Jaison Luís. SOB O SIGNO DA RIVALIDADE: O PERFIL EDITORIAL DO JORNAL O CRUZEIRO. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, [S. I.], v. 14, p. 143–164, 2017.

popularidade. Rivalidade que foi alvo de sátiras por parte da *Revista Illustrada* segundo Jailson Luís Crestani.

No *Jornal do Commercio*:

**Sêcca das provincias do norte.** – De uma carta escripta por pessoa que nos merece o maior conceito, e que acaba de viajar pelas provincias flagelladas pela sêcca, extractámos os seguintes periodos, nos quaes se pinta o estado lastimoso em que se achão os habitantes daquellas localidades.

«... De Pernambuco fomos á Parahyba do Norte, onde a fome occasionada pela secca ja estendeu as suas raizes até á capital; havendo alli, além disso, muita febre typhoyde, amarella, intermittentes e o famoso beri beri.

«Da Parahyba fomos ao Rio-Grande do Norte, onde existe a mesma miseria.

«D'ahi fomos ao Ceará. Fundeamos de manhã. De bordo já se avistava o povo amontoado na praia em numero de mais de 500 pessoas.

«Depois do navio visita-lo, começou a affiir grande quantidade de jangadas para tomar passageiros.

«Fui o unico passageiro que desembarcou, chegando em terra, como é de costume, completamente molhado. «Nesse mesmo estado subi um morro onde está situada a cidade.

«Cheguei ao Ceará. O povo que avistára e sempre aos bandos de cem, offerecia um aspecto medonho parecião cadaveres ambulantes.

«Chegando á praça da Assembléa, onde está o maior numero de retirantes que a sêcca fez e está fazendo emigrar do sertão, assisti ao spectaculo mais horripilante que até hoje tenho visto.

«Familias inteiras vivem nessa praça, quasi nuas, expostas ao sol por não terem onde se abrigar. Ahi mesmo dão as mulheres á luz, ahi morrem, como eu mesmo presenciei uma vez. A um caboclo dei eu esmola, de manhã, já nem tinha forças para fallar; rio-se e o seu riso dizia-me: é tarde, mas obrigado! Estava completamente inchado. A's duas horas, quando tornei por alli a passar, estava morrendo. Conservei-me ao lado delle até expirar.

«O povo aqui já está indiferente. Imagine que morre na capital do Ceará, onde eu estive, de 100 a 150 pessoas por dia, a metade das quaes morrem debaixo de cajueiros, onde estabelecerão suas moradas por não haverem encontrado abrigo em outro lugar. E' triste tanta desgraça! Foi para mim uma grande emoção.

«Com vagar escreverei o que vi no Ceará: só em uma barraca de retirantes vi 10 mortos, que esperavão enterro, quasi em estado de putrefacção, entre mais de 100 doentes, dos quaes poucos poderião escapar.

«Do Ceará partimos para o Maranhão. ><sup>76</sup>

Falar do número de mortos e o estado ao qual se encontrava a população retirante é um aspecto notório quando colocamos o jornal e a *Revista Illustrada* lado a lado. As famílias em barracas ou desabrigadas quase nuas sob o sol, as mulheres que morrem em praça pública junto com a criança recém-nascida e as centenas que morriam diariamente na capital e arredores compõem o “espetáculo horripilante” que circulava nos parágrafos dos periódicos da corte sobre o norte e a província do Ceará. As pessoas se resumem a cifras imprecisas de cadáveres e doentes entre dezenas e centenas, aspecto que Nicolau Sevcenko<sup>77</sup> chama a atenção nas primeiras linhas da introdução de *A Revolta da Vacina* ao indagar sobre o conhecimento dos números de mortos nas grandes chacinas da Primeira República como

<sup>76</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 57, nº 106, p. 1, 16 abr. 1878. Grifo nosso.

<sup>77</sup> SEVCENKO, N. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

Canudos, Contestado e Revolução Federalista. Uma imprecisão que se torna um *modus operandi* quando se é referido a matanças ou catástrofes acometidas a comunidades que são colocadas, nas palavras de Sevcenko (2018, p.12), como “objetos unificados por algum padrão abstrato que retira a humanidade das vítimas”. No caso dos retirantes: indivíduos famintos que “pareciam cadáveres ambulantes” e ameaçavam a ordem urbana.

Vejamos o que noticiou *O Cruzeiro* ao falar do desembarque dos cearenses flagelados na Corte:

Acaba de chegar dos portos do norte o vapor nacional Espírito Santo, que como hontem communiquei, conduz a seu bordo 1,800 retirantes da província do Ceará. Na província do Piauhy continuava o flagello da secca; a presidencia tomára algumas providencias para acudir a muitos infelizes que no interior luctavam com a fome.

Era grande a escassez de generos alimenticios.

Na província do Ceará o flagello da fome dizimava a população.

Os jornaes descrevem scenas horrorosas: á presidencia faltavam recursos para soccorrer as victimas do flagello, cujo numero era enorme.

No mez de Março succumbiram, só na capital e nas immediações, 3,281 pessoas.

Na cidade de Aracaty, o quadro era ainda mais horroroso; desde o dia 10 de Fevereiro até 18 de Março morreram de fome 664 pessoas, e presume- se que igual numero succumbira nas immediações.

Muitos infelizes que fugiam para a capital cahiam de fraqueza nos caminhos.<sup>78</sup>

Nesta notícia, podemos compreender que além do estado da província e dos retirantes que nela estavam, também foi noticiado o estado dos retirantes que desembarcavam dos vapores na Corte, fato que também foi ilustrado e comentado por Agostini na edição 108 da *Revista Illustrada*, na figura da sequência.

---

<sup>78</sup> *O Cruzeiro*, Ano 1, nº 107, 18 abr. 1878, Rio de Janeiro. 1878, p. 1. Grifo nosso.

Imagen 8 - Recorte *Revista Illustrada*, nº 108



Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Ano 3, nº 108, 19 abr. 1878, Rio de Janeiro. 1878, p. 4-5.

Agostini ilustra com certa coerência o que havia sido noticiado no *O Cruzeiro*. Não coincidentemente, em poucos quadros anteriores aparece um arlequim a ler *O Cruzeiro* com os cabelos arrepiados (imagem 1) devido às notícias que chegavam do Norte. Observemos que a legenda demarca claramente uma distinção dos retirantes oriundos da província do Ceará ao destacar: “os que nos taxarem de severos, que vão desembarcar os cearenses e outros à chegada nesta côte dos vapores do norte”. Destaque esse que delinea na ilustração a imagem do retirante cearense flagelado (em grupos como na figura 6) através da fisionomia desoladora em cada rosto dos sujeitos desenhados, roupas em frangalhos, mulheres com sua prole nua e de costelas marcadas, homens trajando chapéus e de tronco à mostra e com rabiscos e borrões escurecidos sobre os corpos no cenário em que estão inseridos. Esta representação não foi a única.

Passado um intervalo de 100 dias, no dia 29 de julho de 1878, a edição 118 da *Revista Illustrada* veiculou outra ilustração que mobiliza o problema da seca do Norte e os retirantes, incluindo novamente os que estavam no Ceará e os que estavam na Corte. Agora tratando da questão da salubridade e das obras públicas quando na colocação da primeira

pedra do Mercado do Mangue e instalação de um estabelecimento de banhos a qual a “junta de hygiene” era contra. Aspecto importante a se discutir é a maneira como o redator J. R. Dantas Júnior (sob o pseudônimo de *Junio*) denomina em tom jocoso o novo espaço que a cidade ganharia.

Diz o Cruzeiro que vamos ter mais um cortiço.... quero dizer, mais uma praça de mercado.

Creio que o collega se engana, aquella praça do mercado nunca ha de ser cortiço.... (e esta!) nunca ha de ser praça do mercado.

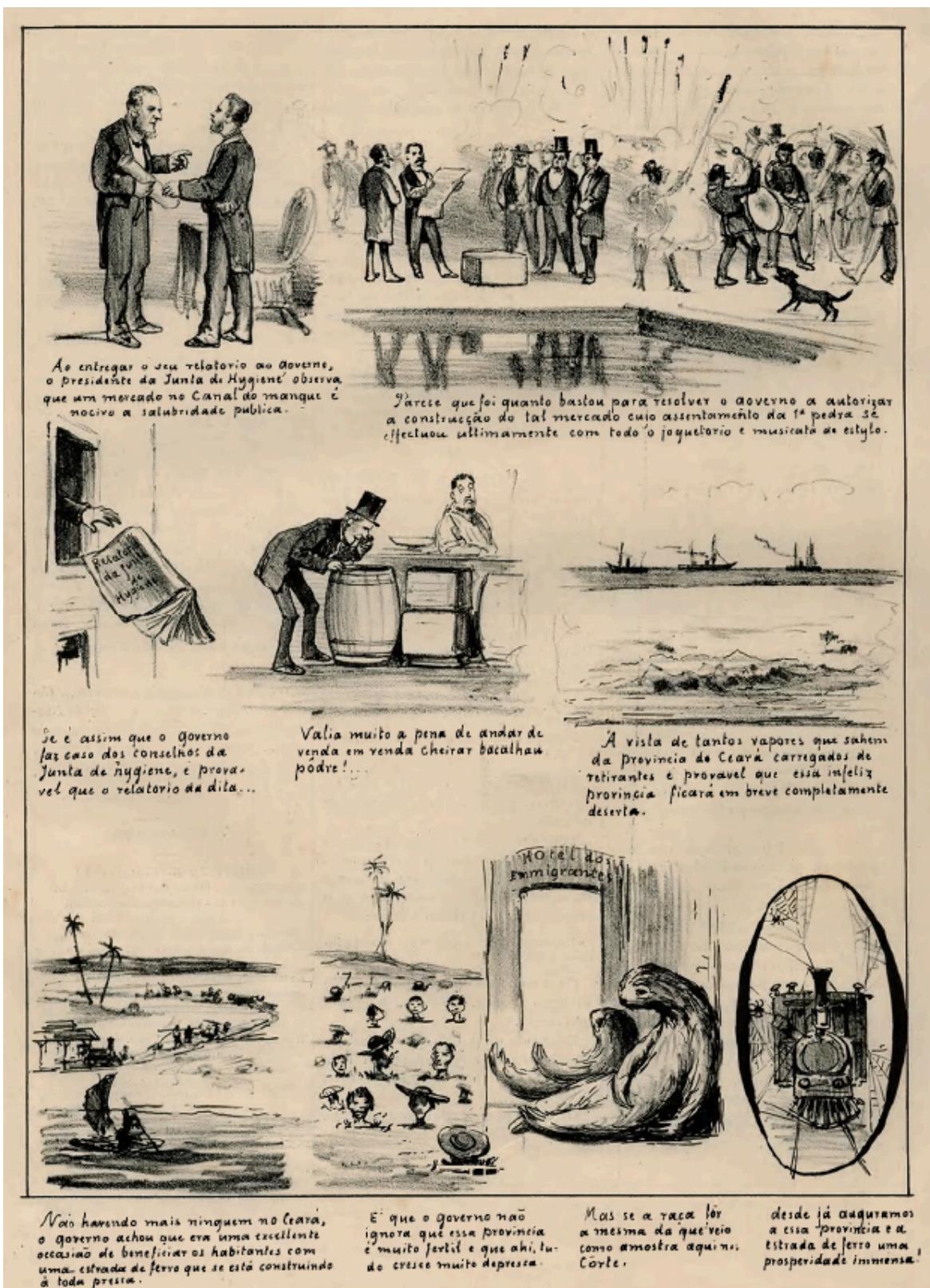
Antes de chegar ao meio, começará o proprio Sr. Ferro Cardoso a dizer :  
 « Cae, o edifício cae, e se querem ver, venham collocar-se embaixo.»<sup>79</sup>

J. R. Dantas Júnior faz menção ao jornal *O Cruzeiro*, que no dia 27 de junho de 1878 também noticiava sobre o evento do Mercado do Mangue e a desconsideração do parecer da “junta de hygiene” sobre a construção de obras para livrar a cidade de epidemias. Nesta menção é possível notar que ao denominar intencionalmente a futura praça como “cortiço” já tinha intenção de desqualificar o processo de sua construção e as pessoas envolvidas em seu projeto (como o engenheiro Ferro Cardoso). Um aspecto que chama atenção na página é que o tema da seca e dos retirantes aparece logo após a sátira do evento na praça do mercado e o tema da higiene, o que aponta diretamente para a maneira como os nortistas que migraram para a corte eram vistos: um perigo a “higiene pública” que se alojava nas ruas e nos potenciais “cortiços” da corte.

---

<sup>79</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. Ano 3, nº 118, p. 7, 29 de jun. 1878.

Imagen 9 - Recorte Revista Illustrada, nº 118



Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 118, p. 7, 29 de jun. 1878.

A particularidade desta ilustração, em relação às demais da *Revista Illustrada*, é a forma como os retirantes aparecem na sua província originária e o suposto comportamento que tinham ao chegarem na corte. Na província, aparecem desembarcando do trem próximo ao mar com uma jangada ou enraizados no chão desértico ao lado de coqueiros com alguns homens trajados de chapéus. O que é indicativo de simbolização da província do Ceará e os retirantes por meio desses elementos. Assim como enfatizar a questão da província ser “fertil” em produzir numerosos sertanejos migrantes que se deslocavam errantes pelas estradas de terra ou de trem e a vapor para os centros urbanos.

Diferentemente da edição 108, onde os sujeitos são representados como cadavéricos, nessa os retirantes aparecem na Corte como bichos-preguiça em um suposto “hotel do emmigrantes”. Notemos que a palavra “hotel” é usada para substituir a palavra “hospedária” (como era chamado o local que alguns retirantes ficavam ao desembarcarem no Rio de Janeiro). O jogo de palavras diz muito, visto que ao denominar o local como “hotel”, Agostini o coloca como um lugar de regalias para as “preguiças”, diferentemente de hospedaria que significa um lugar de acolhimento durante curto tempo para pessoas necessitadas. Representar desta maneira, além de implicar na construção imagética de preguiçosos, também indica a maneira como os retirantes receberam o tratamento de indesejados, aspecto esse que podemos ver logo na coluna *ephemeride* na página 2 da edição 118:

Ephemeride - 30 de Junho de 1792

**Lei contra os emigrados.**

A convenção francesa, depois de muito discutir, votou afinal a lei bannindo do território francez os emigrados, isto é, expulsando da França todos os cidadãos que já tinham de lá sahido.

Questão de convenção, elles já estavam fora, mas a convenção mandou que sahissem assim mesmo!<sup>80</sup>

Para Guilherme Elias de Figueiredo (2015, p. 89), esta parte da *Revista Illustrada* “[...] tinha como função lembrar e satirizar algum fato importante da história mundial que ocorreu no referido dia de publicação da revista”. Dessa maneira, ao citar a lei contra os emigrados na dita convenção francesa e em poucas páginas depois representar os retirantes como preguiças, o discurso da revista cria uma imagem pela amostra da “raça” que estava na corte a partir do revezamento entre texto e imagem, o que gerou uma analogia pela semelhança do discurso ao falar dos emigrados franceses e os retirantes cearenses. Esse discurso também pode ser observado na edição 177 do *O Cruzeiro*:

---

<sup>80</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 118, p. 7, 29 de jun. 1878.

Questionario para um congresso.  
 Qual a maneira de obter credito sem o merecer, gastando sem conta, peso nem medida ?  
 Qual a maneira de obrigar 200, 500 ou 1,000 homens a trabalharem em proveito de um só?  
Qual a maneira de metter uma enxada na mão a milhares de individuos, que nada teem que fazer, nem que comer, e que se não querem agarrar á dita enxada para não perderem a sua posição-vertical?  
 Se viessem os capitaoes e os braços estrangeiros encontrar-nos-hiam de braços... quero dizer, de mãos abertas.  
 Mas...<sup>81</sup>

*O Cruzeiro*, diferentemente da *Revista Ilustrada*, indaga sobre a questão dos migrantes “ociosos e preguiçosos” sem se referir diretamente aos retirantes. Ao observamos tal questionário sob a ótica da representação dos retirantes, podemos notar que ao falar de milhares de indivíduos sem ter o que fazer ou de “mãos abertas”, em relação à mão de obra estrangeira, o jornal veladamente apontou aos retirantes e endossou a imigração de força de trabalho estrangeira (não nortista) como mais benéficas aos cofres públicos. Ademais, se analisarmos a edição 118 da *Revista Ilustrada* ao lado do questionário feito pelo *O Cruzeiro*, é possível notar que Agostini e Junio fazem uma espécie de resposta ao jornal, não somente pela ilustração da imagem 9, mas também pela diferença de 2 dias da publicação das edições e menções à notícia veiculado no jornal sobre o novo mercado do mangue, denominado de “cortiço” por Junio. Cortiços, retirantes e gastos públicos são os temas retalhos com que o ilustrador e o colunista costuraram a narrativa.

Levemos também em consideração a aparição da figura do trem e da construção de uma estrada de ferro<sup>82</sup>, simbologia de progresso, como uma forma de “augurar”<sup>83</sup> prosperidade sobre a província que poderia ficar “deserta”. Sobre este aspecto, José Olivenor<sup>84</sup> explica que a retirada em massa era entendida como um sinônimo de vadiagem e criminalidade quando devido às grandes concentrações da população em cidades que não suportavam o contingente de miseráveis. Dessa forma, as obras públicas – como a estrada de

<sup>81</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro. ano 1, nº 177, p. 1, 27 jun. 1878. Grifo nosso.

<sup>82</sup> A obra em questão é a Linha Sul ou Estrada de Ferro de Baturité, cuja construção foi entre 1873 e 1926, encampado pelo governo brasileiro e empresas inglesas. Se estendeu do litoral, Fortaleza, atravessando o Ceará (sentido sul) pelo Maciço de Baturité, Sertão Central e destino final no sopé da Chapada do Araripe na cidade do Crato. Segundo Ana Isabel Ribeiro Parente Cortez Reis, a obra deve ser compreendida (quando colocada ao lado do combate à seca) como integrante de uma política de *interiorização da metrópole* e “parte de um projeto maior de internacionalização do capital estrangeiro” que tem a estrada como “principal instrumento do plano de modernização do Ceará” no final do século XIX. Cf. REIS, Ana Isabel Ribeiro Parente Cortez. *O espaço e o serviço do tempo: a estrada de Baturité e a invenção do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 2023.

<sup>83</sup> Prometer ou fazer um presságio.

<sup>84</sup> OLIVENOR, José. “Metrópole da Fome”: a cidade de Fortaleza na seca de 1877-1879. In: SOUZA, Simone; NEVES, Frederico de Castro (Orgs.). *Seca*. Fortaleza: Edições Demócrita Rocha, 2015. (Coleção Fortaleza: história e cotidiano).

ferro de Baturité— serviram de maneira de ocupação para o que as autoridades viam como uma reserva ociosa e barata de mão de obra. Vejamos que nessa concepção o trabalho é o caminho viável para alcançar a civilização e marchar nos trilhos do almejado progresso. Ocupar os retirantes com esse mecanismo de socorro "constituía parte de uma estratégia mais global do governo para manter a disciplina e a ordem social" (Olivenor, 2015, p . 70), onde para ter o efeito pretendido, as elites e o poder provincial mobilizaram a imprensa como um dispositivo de reiteração do discurso em prol da ocupação dos retirantes em obras públicas.

Observemos que esse entendimento extrapola a imprensa provincial e chega na Corte, quando, ao ilustrar no final a locomotiva coberta por teias de aranhas, após a representação dos retirantes como preguiças, além de apontar a culpa dos atrasos aos cearenses supostamente “preguiçosos”, Agostini representa o temor que o esvaziamento da província significava aos andamentos das obras de construção da estrada de ferro. Vejamos novamente *O Cruzeiro*, agora na coluna “interior” da edição do dia 27 junho de 1878 (quatro dias antes da edição 108 da *Revista Illustrada*):

Prosseguem os trabalhos da estrada de ferro de Baturité

[...] Nos trabalhos do prolongamento da via-ferrea já se acham ocupados cerca de 800 operarios, que formam, com suas famílias, uma população de cerca de 4.000 pessoas.

Examinados todos os serviços, verificou-se que prosseguiam com rapidez e regularidade, sendo digna de elogios a direção que lhes tem dado o engenheiro Julius Pinkas, especialmente na parte relativa à organização da colonia; já pela maior parte bem abarracada ao longo da estrada, alimentada e satisfeita. Como o desenvolvimento das obras, em vista da regra estabelecida, quando attingir-se a canda, 10.000 operarios, pelo menos, poderão estar arregimentados, ou antes 50.000 individuos de todos os sexos e edades deverão ter o pão, com vantagem para a província, e sem humilhação para elles.

Assim, os trabalhos da estrada de ferro de Baturité, aliás em começo, vem demonstrar que, se, desde o principio da secca tivessem sido emprehendidos, e com elles outros similhantes, bem diferentes podiam ser as condições da população da província.

Ter-se-hia, com certeza, evitado a aglomeração no littoral, o desenvolvimento de epidemias, a emigração para fóra da província, os deplorabilissimos habitos da indolencia e da mendicidade....

[...] A população adventícia agglomerada nesta capital continua a ser nunca menor de 120,000 almas, e muito maior seria se para os centros não se fossem fazendo continuas remessas de viveres, e facilitando a emigração para outras províncias que agora tende a diminuir, e que pararia de todo com o desenvolvimento dos trabalhos da estrada de ferro, e a iniciação de outros serviços projectados pelo governo imperial.<sup>85</sup>

Chama a atenção nesta notícia as questões da emigração, da indolência e da mendicidade. Reparemos que a estrada de ferro significa um “progresso” para a província, principalmente no que diz respeito ao combate à fome pela geração de postos de trabalho que

<sup>85</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro. ano 1, nº 175, p. 1-2, 25 jun. de 1878.

evitariam a emigração, a ociosidade e a mendicância na capital e em outros centros urbanos como a Corte. Aponta para essa significância o entendimento hipotético de que ao atingir 10.000 operários nas obras da estrada, um montante de 50.000 pessoas estariam salvaguardados da fome. “Augurar” prosperidades ao Ceará - no que toca a questão dos emigrantes famintos e “preguiçosos” no Rio de Janeiro - tem o sentido de desejar que as centenas da “raça” de preguiçosos ficasse em sua terra fértil, dessa maneira agilizando ainda mais o processo de finalização das obras, ao mesmo tempo que equivaleriam um risco ordem urbana ou o aumento do contágio de doenças na já bastante castigada corte assolada por enfermidades.

Na análise de Tyrone Apollo Cândido<sup>86</sup>, as obras da Estrada de Ferro tiveram papel de contenção das multidões de retirantes que vinham do interior a capital Fortaleza em busca dos socorros em época de seca e o embarque para outras províncias. Além do fato de os retirantes famintos buscarem as obras públicas “[...] dispostos a cumprir praticamente qualquer tarefa que lhes assegurassem uma ração diária” (2011, p. 3) como maneira de garantir a sobrevivência. Contudo, nem todos conseguiam um posto, o que gerava aglomerações nos arredores das obras públicas à espera de trabalho ou amparo, que segundo o autor gerava “pesados estigmas” sobre essas pessoas. Muitos que conseguiam trabalho não estavam habituados aos serviços e aos padrões disciplinares das grandes obras, devido sua instrução intrinsecamente rural, o que gerava estranhamento e desmotivação para a realização dos trabalhos intensos, o que acarretava na alcunha de “indolentes” posta pelos engenheiros das obras. Dessa maneira, as estruturas relacionais entre os sujeitos e o espaço são nitidamente mediadas pelo trabalho, assim como a significação de uma maneira de olhar um grupo pela labuta que exercem ou não, seja pelas suas qualificações ou não.

Essa maneira de produção de sentidos para a presença dos retirantes na corte tem manifestação em outras edições na revista de Angelo Agostini e circularidade em outras revistas ilustradas que, por mais que não seja na simbologia do bicho-preguiça, tem uma significação comum nos *modos de ver* os cearenses que geraram representações sobre os retirantes como ociosos. Vejamos a edição 142:

---

<sup>86</sup> Cf. CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. *Trem da Seca: Sertanejos, Retirantes e Operários (1877- 1880)*. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005; \_\_\_\_\_. Entre a migração e o trabalho: retirantes e trabalhadores de ofício em obras de socorro público (Ceará - 1877-1919). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 17-22 jul. 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Associação Nacional de História, 2011.

Imagen 10 - Recortes *Revista Illustrada*, nº 142



Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 142, p. 4-5, 21 dez. 1878.

Nesta edição, penúltima do ano de 1878, a economia e as despesas públicas do governo são os temas principais. O fio da narrativa tem origem no comentário sobre a “falla do trono”<sup>87</sup> e o cotidiano da câmara dos deputados no processo de aprovação do orçamento para o ano de 1878. Outro aspecto que chama a atenção e a associação do flagelo da seca ao suposto esgotamento dos cofres públicos e privados, onde no jogo de apresentação e resposta<sup>88</sup> a “falla do trono”, Agostini satiriza o momento em que se fala da seca e suas vítimas, principalmente no que diz respeito ao arrendamento e compra de alimentos para atenuar a calamidade e a questão do fornecimento de trabalho. Tanto no desenho, como nas respostas ao comunicado oficial o ilustrador delineia comicamente os retirantes negando serviço às carreiras e com “entusiasmo”, representando-os fortes e trajados com chapéus e farrapos a correr descalços aos muitos da picareta e da enxada (elemento que também aparece na edição 177 do *O Cruzeiro*). Notemos que nesta edição os retirantes são colocados como

<sup>87</sup> Autenticada pela Constituição Imperial de 1824, a “falla do trono” era o momento em que o imperador, ornamentado como um monarca ao moldes europeus, abria e encerrava as sessões legislativas. As falas também têm função de representar o monarca na sua comunicação com seus súditos sobre as temáticas relacionadas aos problemas nacionais e as necessidades do momento. Para Mauro Henrique Miranda de Alcântara, a “falla” é um símbolo do poder monárquico diante dos seus súditos e também um indicativo do poder simbólico que a monarquia exercia sobre seus súditos. No caso de D. Pedro II, o discurso era pronunciado para afirmar sua posição como Chefe de Estado, discutindo as problemáticas enfrentadas pela nação no ano anterior, suas conquistas gloriosas e expectativas para o ano que seguia e colocando a visão da Coroa sobre os projetos de nação vindouros. Cf. ALCÂNTARA, M. H. M. de. As falas do trono entre o ritual e o discurso: analisando a lei do ventre livre pelo discurso de D. Pedro II (1867-1872). *Revista Outras Fronteiras*, v. 1, n. 2, p. 41–66, 2014.

<sup>88</sup> Para Paulo Knauss, atitudes desse tipo eram comuns na imprensa ilustrada, visto que a caricatura ao se tornarem a marca desse gênero, “[...] se caracteriza como intertexto que se reporta aos fatos de ocasião tratados pela imprensa, dialogando com as notícias escritas do momento”. Uma espécie de crônica visual, que usa imagens recorrentes na cultura visual e as coloca em diálogo. Cf. KNAUSS, Paulo et al. (org.) *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver o Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011, p. 11.

uma questão de prejuízo ao orçamento público e privado ao lado das obras públicas e a má gestão da saúde pública (que continuava em crise e com grande número de falecimentos) e da contenção de revoltas que estavam acontecendo na corte e nas províncias. Outro ponto que vale ressaltar é que ao responder a “falla do throno” e classificá-la como “uma coisa que deixo-nos sem falla” a revista também critica a maneira como o comunicado tratou a questão da fome no Ceará.

Em consciência, não foi uma falla do throno ; foi uma cousa que deixou-nos a todos sem falla [...]

Sabe-se bem que a falla do throno é um documento politico de alta importancia, e que ella é a expressão das idéas do governo, por orgão do seu ministro do império; era lícito pois esperar-se vér alguma coisa de novo este anuo e não as phrases insossas, corriqueiras e inúteis que encheram a tal falla do throno que não falia nada.

Limitou-so Sua Magestade a dar-nos noticia dos seus netos, sob o pretexto de que todos nos interessamos muito pela imperial dynastia ; depois garantiu-nos que é mesmo a variola a moléstia epidemica que tem grassado entre nós, e que é só por falta de comida que algumas —algumas!— pessoas tem morrido Ceará [...]<sup>89</sup>

A *Revista Illustrada* aponta a contradição da “falla do throno” em relação à situação da província do Ceará que estava “affligindo profundamente” o coração do monarca (representado como um coração choroso com uma coroa na cabeça) que, ao mesmo tempo, falava que somente “algumas” pessoas eram vitimadas no Ceará pela fome, representada inversamente do que foi dito pelo monarca em uma cena onde a Morte paira o norte ao lado do sol sorridente com o desespero das pessoas que corriam às dezenas em fuga.

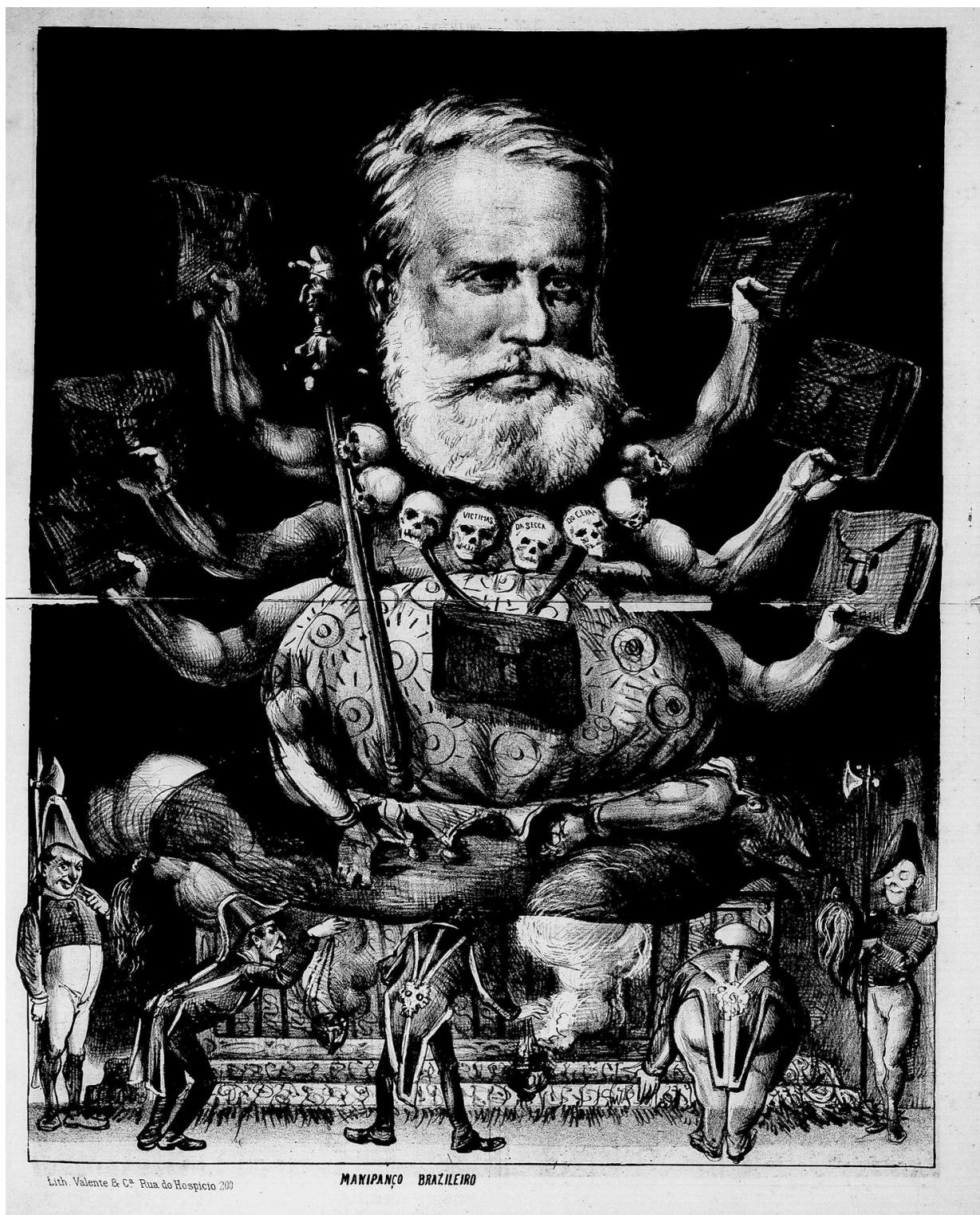
Esse tipo atitude, crítica diante das ações falhas do governo para com a seca e ao mesmo tempo se referir os retirantes a ociosos e indolentes, não foi obra exclusivamente da *Revista illustrada*, é algo que terá ocorrência em outras revistas que também tiveram atuação nesse circuito representacional dos retirantes pela imprensa ilustrada da Corte. A revista *O Mequetrefe*<sup>90</sup> é um desses exemplos, que assim como a revista de Agostini, vinha desde 1877

<sup>89</sup>AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 142, p. 6, 21 dez. 1878.

<sup>90</sup> De iniciativa de Pedro Lima e Eduardo Joaquim Correa, *O Mequetrefe* teve seu primeiro número em janeiro de 1875 e encerrou suas atividades em janeiro de 1893. Contou em seu quadro de colaboradores com a presença de e colaboradores, como: Olavo Bilac, Artur Azevedo, Henrique Lopes de Mendonça, Lúcio de Mendonça, Raimundo Correia, Filinto de Almeida e Lins de Albuquerque. Entre os caricaturistas se destacaram Entre os caricaturistas, passaram pelo periódico Cândido de Faria, Antônio Alves do Vale, Joseph Mill, Aluísio Azevedo e Pereira Netto. Seus temáticas principais foram as mudanças no cenário político e os acontecimentos sociais. Em questões políticas, a redação do periódico se declarava como nem republicanos e nem monarquistas, tendo como militância o combate aos excessos do poder pessoal exercido pela monarquia constitucional na figura de D. Pedro II e seus ministros. Contudo, segundo Aristeu Elisandro Machado Lopes, as ilustrações veiculadas na folha ilustradas tiveram um forte tom republicano com alegorias femininas que remeteram a uma pelo ideário da república, principalmente os anos finais do Império. Cf. LOPES, Aristeu E. M. “O dia de amanhã”: A República nas páginas do periódico ilustrado *O Mequetrefe*, 1875-1889. *História* (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 239-265, 2011.

tecendo críticas a algumas atitudes do imperador no que toca os problemas que a nação enfrentava. Vejamos uma ilustração do começo de 1878:

Imagen 11 - Recorte *O Mequetrefe*, nº 120



Fonte: FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 120, p. 2-3, 10 jan 1878.

Ilustrada por Cândido Aragonêz de Faria<sup>91</sup>, a caricatura acima recebe o título de *MANIPANÇO BRAZILEIRO*. Ao ser representado como manipanso<sup>92</sup>, além do teor jocoso e sombrio, o caricaturista o coloca como uma divindade que concentra poderes e receitas. Nela podemos observar o imperador D. Pedro II segurando bolsas misteriosas e sentado sobre almofadas, em uma espécie de palanque, sendo idolatrado por soldados da guarda nacional que com os rostos zombeteiros queimam incenso para venerá-lo<sup>93</sup>. O que chama atenção na figura 10 é o colar de crânios com a legenda “VICTIMAS DA SECCA DO CEARÁ” que o imperador “manipanço” leva no pescoço. Que remete tanto a uma coleção de mortes e o lugar da morte que o Ceará poderia representar. Aspecto um tanto quanto peculiar, visto que contrasta com a fala que D. Pedro II proferiu meses antes sobre a venda das jóias da coroa para socorrer os cearenses famintos.

Quando o Imperador voltou da Europa ao Brasil em 1877, grandes festejos tinham sido planejados para a sua chegada. Mas a satisfação de retornar ao lar foi empanada pelas más notícias do Ceará, onde a fome rugia após prolongada seca. Dom Pedro cancelou as celebrações oficiais, dizendo que os fundos reservados para esse fim deviam ser empregados no trabalho de alívio aos flagelados. Apesar dos grandes gastos que tivera na viagem, destinou parte da sua dotação para a mesma finalidade. Durante uma reunião do Gabinete, o ministro da Fazenda informou:

— Majestade, não temos mais condições de socorrer o Ceará. Não há mais dinheiro no Tesouro.

<sup>91</sup> Conhecido por *Faria*, Cândido Aragonêz de Faria (1849-1911) foi um ilustrador de origem sergipana, conhecido por ilustrar o primeiro cartaz dedicado especificamente para uma produção cinematográfica: o curta-metragem *Les Victimes de l'Alcoolisme* (1902) de Ferdinand Zecca. Teve atuação no meio ilustrado e imprensa caricata do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Paris. Para Norberto Gaudêncio Junior, a obra de Faria, diferentemente de seus pares, não é monolítica e algo facilmente identificável devido a fortes indícios de uma submissão a demandas externas de seus contratantes e um público socialmente heterogêneo, o que moldou o perfil programático de sua obra e de fácil confusão com obras de outros artistas. Teve participação em revistas ilustradas como: o *Mefistófeles*, o *Ganganelli*, o *Figaro* e o *Mequetrefe*. Faria fundou em 1869 a folha ilustrada *O Mosquito*. Cf. GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: a arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. 2015. 558 f. Tese (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

<sup>92</sup> Palavra de origem africana utilizada para denominar divindades centro-africanas. Também pode significar um feitiço ou prática persuasiva para manipular o comportamento de pessoas. Assim como alguém obeso. O manipanso também é um “ídolo” esculpido em madeira com formato antropomórfico e trajado com panos, miçangas e outros objetos. Segundo Eduardo Possidonio, a crença e o uso dos manipansos, em solo africano, tiveram extensão durante todo o século XIX e adentrou o século XX. No que diz respeito a sua função, os ídolos são conhecidos pela concessão de benesses a quem os solicita dentro um ritual, que segundo Possidonio: “[...] a relação entre quem suplicava e a divindade era intensa, e quando o intento entre ambas era alcançado, o suplicante ou líder religioso era tomado por ‘violentas convulsões’, promovendo contorções por todo corpo. Após o transe, o suplicante descrevia aos ouvintes o que tinha recebido de informações do manipanso”. Cf. POSSIDONIO, Eduardo. *Entre Ngangas e Manipansos: A religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do Oitocentos (1870-1900)*. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Salgado de Oliveira. Niterói, 2015, p. 121-170.

<sup>93</sup> Para Eduardo Possidonio, revistas ilustradas como *O Mosquito* tiveram forte influência no reforço da construção da imagem pejorativa do manipanso no imaginário dos leitores cariocas. A aparição de elementos do catolicismo era algo usado como parâmetro de comparação entre as religiões, onde adjetivos como “bugigangas”, “estrambóticas” e “horrentas” eram recorrentemente usados para designar os “ídolos” africanos. Cf. *Ibid.*, p. 138-140.

O Imperador baixou a cabeça durante alguns instantes, e depois disse com firmeza:  
— Se não há mais dinheiro, vamos vender as joias da Coroa. Não quero que um só cearense morra de fome por falta de recursos.<sup>94</sup>

Notemos que a presença dos cearenses na imagem, simbolizada como caveiras, segue a linha da representação de Angelo Agostini na edição do dia 29 de setembro de 1877 (figura 2) da *Revista Illustrada*. O Ceará é colocado como lugar da morte e da fome que vitimaram milhares. Contudo, as revistas enfatizam a parcela de responsabilidade no pescoço de D. Pedro II e sua má gestão. Lilia Schwarcz afirma que desde o retorno da segunda viagem o imperador aparentava ser um “estrangeiro em terras próprias” e um “quase como espectador” que observava os movimentos políticos dos partidos conservador e liberal que alçou ascensão no câmara e “[...] os graves problemas que assolavam o país, como o movimento sedicioso ocorrido nas províncias da Paraíba e de Pernambuco, em 1874, apelidado de Quebra-Quilos, ou a terrível seca de 1877, pareciam não afetá-lo” (Schwarcz, 1998, p. 410). Atitudes que proporcionaram críticas nos jornais e revistas ilustradas, como a morbidez das ilustrações das imagens 2; 10 e 11.

A relativa liberdade que a imprensa usufruia no intervalo de 1840 a 1889 favoreceu a representações, como a do *Mequetrefe*, que tinha o imperador como alvo de sátiras ilustradas. A ironia não constituiu a completude da composição das caricaturas. A morbidez e o macabro também marcaram o tom do universo ilustrado. O próprio *Mequetrefe* afirma isso em suas páginas escritas da edição 120 ao criticar a atitude do imperador diante as tensões políticas que o parlamento passava na troca da gestão conservadora para os liberais:

#### A' S.M. O IMPERADOR

Senhor:

O *Mequetrefe* nem sempre é jovial e alegre; nem sempre tem disposição para fazer chacotear com V. M., com os ministros de V. M. e com o povo. Ha dias em que o Mequetrefe torna-se sombrio e grave; toma os ares de um velho centúrião e discorre; é quando, Senhor, elle conhece que neste paiz vão como hoje as questões de ordem mal dirigidas, e sente o desanimo, o desanimo intenso de quem vê a sua pobre pátria arruinada.

O *Mequetrefe* nunca jactou-se de conselheiro nem de demagogo; elle zurze nos ridiculos da corte de V. M. porque deve-se zurzir dos morcegos; ri dos vossos agaloados, dos vossos libres, porque os palhaços provocam risadas; clama contra os esbanjamentos dos vossos homens porque o *Mequetrefe*, tem patria e elle ama a sua pátria. Elle deixa hoje o chicote com que zurze, a gargalhada com que moteja, o brado com que clama, e reverente e humilde vem pedir a V. M. que lhe ouça duas palavras.<sup>95</sup>

Antes de pedir que o imperador ouça as palavras que suplicavam o uso do poder moderador para apaziguar os ânimos políticos das tensões entre conservadores e liberais (que

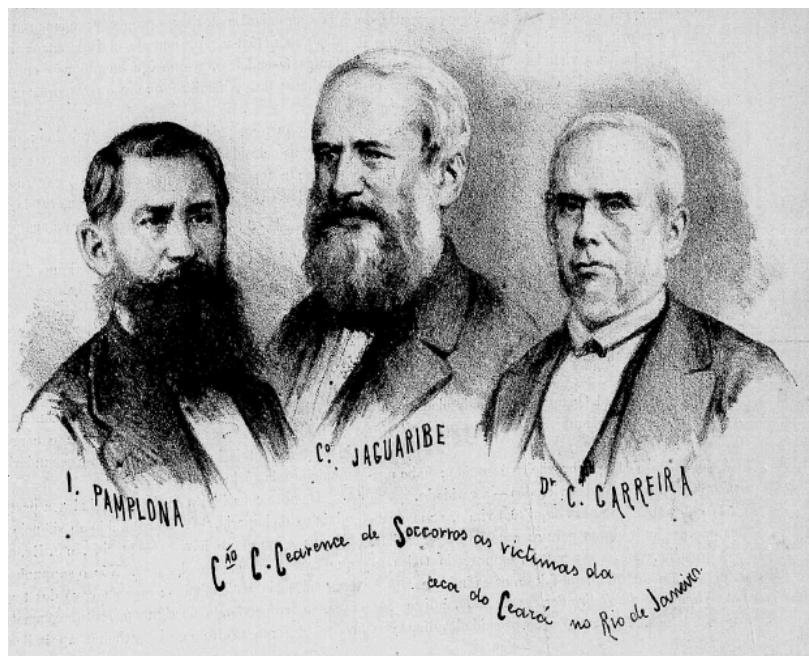
<sup>94</sup> XAVIER, Leopoldo Bibiano. *Revivendo O Brasil-Império*. Franca: Artpress, 1991, p. 51. Grifo nosso.

<sup>95</sup> FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 120, p. 2-3, 10 jan 1878. Grifo nosso.

na opinião da revista os partidos “podiam se fundir n’um só”), *O Mequetrefe* enfatiza que o seu tom “sombrio e grave” surge quando a situação do país estão mal dirigidas e beirando a ruína do suposto progresso ao qual a nação rumava. Justificando a acusação que fez a D. Pedro II (com a ilustração da imagem 11) de ser indiferente e figurar um “manipanço”. No entanto, o tom sombrio não perdura ao falar dos retirantes na corte meses depois na edição 130 (18 de maio de 1878).

Essa edição dedica uma parte considerável de seus textos e ilustrações sobre o Ceará, os cearenses e os retirantes. A primeira página traz os retratos dos integrantes da “Comissão central cearense de socorros as victimas da secca do Ceará no Rio de Janeiro”, os “tres distintos cearenses”: C. Jaguaribe, Iclirerico Pamplona e Liberato Carreira, que nas palavras da revista “são dignos de especial menção” e a honra da primeira página por suas “virtudes cívicas” e pelo “muito têm feito em prol da causa da miséria”. Na página seguinte o primeiro texto foi dirigido ao agradecimento as ações, as influências, o tempo e o dinheiro desses homens que jamais segundo o texto jamais “serão esquecidos dos cearenses e do governo”<sup>96</sup>.

Imagen 12 - Recorte *O Mequetrefe*, nº 130



Fonte: FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 1, 18 mai. 1878.

---

<sup>96</sup>FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 1, 18 mai. 1878.

Contudo, a honra da primeira página é logo depois contrastada com a índole de outros cearenses que estavam na corte: os retirantes. No texto intitulado “A HOSPEDARIA DOS RETIRANTES” esses sujeitos ganham a ordem de “a grande questão do dia” e passam a ocupar outro lugar na escala de virtudes cívicas. Vejamos o texto na íntegra:

#### **A hospedaria dos retirantes**

A grande questão do dia é o — retirante.

A calamidade maior que tem pezado sobre o nosso pais, incontestavelmente é a secca das provincias do norte.

Quantas victimas! Quantos quadros desoladores nos quaeos os primeiros planos são ocupados pelo estertor da miséria!

Felizmente o coração brasileiro é grande ; sabe agazalhar em si a maior das virtudes — a caridade.

Os retirantes que para aqui têm vindo, acham esta boa população prompta para os soccorrer e agazalhar.

O governo, por sua vez, tem empregado todos os recursos afim de que nada falte a esses infelizes.

A Hospedaria dos Retirantes, essa medida, é digna dos maiores elogios. A ordem, o aceio, os cuidados dispensados as crianças, tudo emfim obriga-nos a reconhecer que as pessoas que estão a frente desse estabelecimento dedicam toda a sua actividade em curar do bem estar dos que ahí se acham.

O Exm. Sr. Dr. Chaves todos os dias visita o estabelecimento, percorre-o todo, informa-se si algum dos retirantes deseja alguma cousa, e faz todo o possível para que nada lhes faltem. A administração tem-se tornado incansável no tratamento dos retirantes, e merecido a benção de todos esses infelizes, que n'ella têm achado" o agazalho de irmão e os cuidados de pai.

Lamentamos, porém, que os retirantes, que tão bons cuidados recebem do governo, havendo entre elles homens dispondo de boa saúde e robustez, neguem-se a trabalhar e até recusem propostas vantajosas. Sabemos, por exemplo, que o Exm. Sr. barão de Itaóca dirigo-se á Hospedaria dos Retirantes e quiz contratar 50 familias, pagando 15\$000 a cada uma pessoa que se julgassem apta para o trabalho.

S. Ex. o Sr. barão de Itaóca não achou uma só familia que quisesse aceitar a proposta ; nas mesmas condições ahí têm-se apresentado muitos outros importantes fazendeiros, e que igualmente não encontram nenhuma dessas familias que se queira prestar a trabalhar.

Não querem, pois, esses homens trabalho: querem viver na ociosidade e -rodeados de todas as commodidades; nestas condições julgamos que o governo deve obrigar-los ao trabalho ou retiram-lhes a sua tutela,e elles que procurem os meios necessários para a sua subsistência.

No nosso numero de hoje publicamos alguns desenhos a respeito da Hospedaria dos Retirantes.<sup>97</sup>

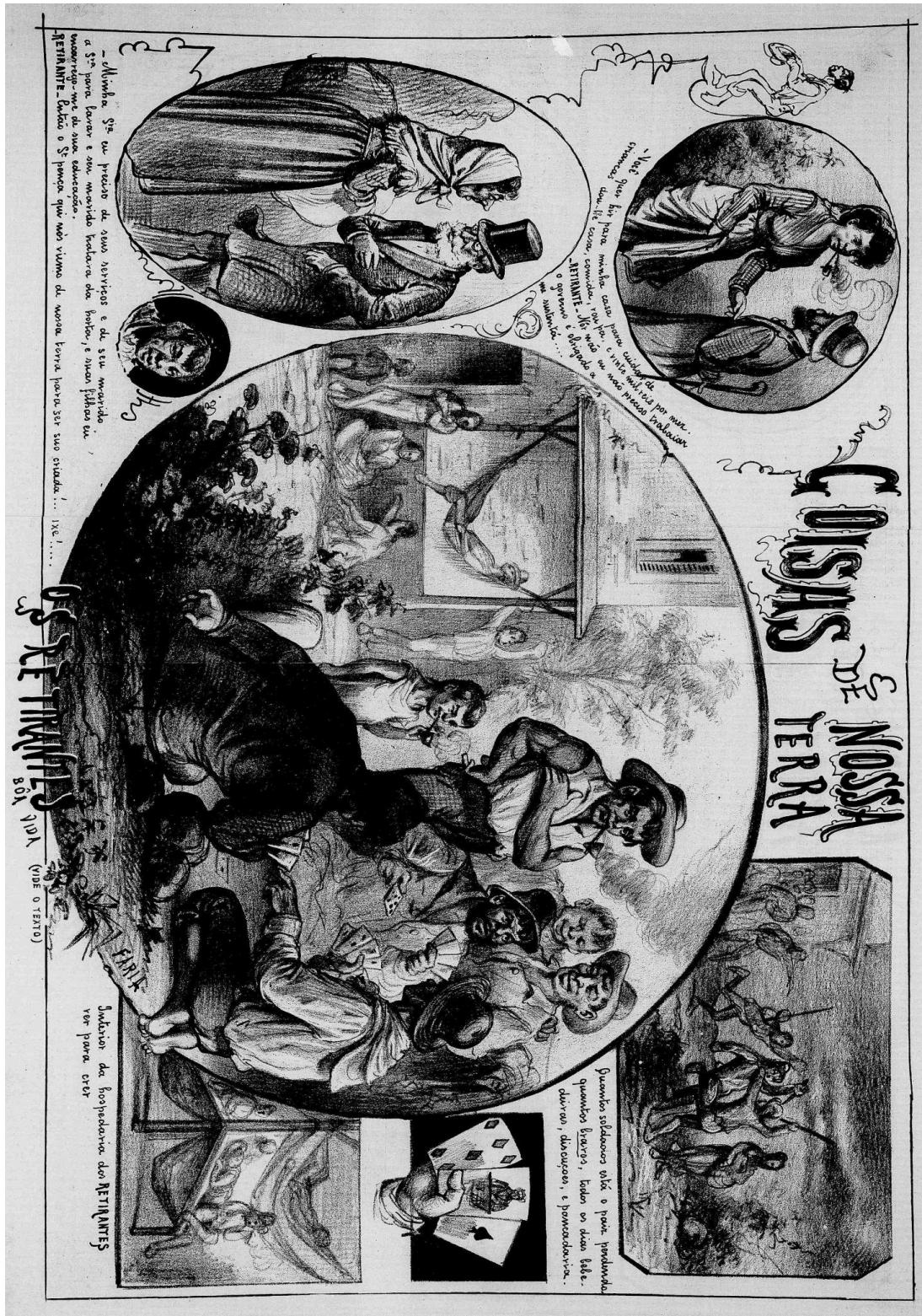
Entre elogios e lamentações, *O Mequetrefe* vai destacando pontos positivos e negativos da iniciativa da “Hospedaria dos Retirantes”. O destaque principal é a questão da ociosidade e negação dos retirantes a aceitarem os trabalhos propostos pelo Barão de Itaóca e “outros importantes fazendeiros”, o que é um indicativo dos possíveis serviços aos quais seriam ou foram submetidos pela “boa população prompta para os soccorrer e agazalhar”. O

---

<sup>97</sup> FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 1, 18 mai. 1878. Grifo nosso.

resultado dessa lamentação é a ilustração das páginas 4 e 5 que satiriza a suposta rotina descrita pela revista.

Imagen 13 - Recorte *O Mequetrefe*, nº 130



Fonte: FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 4, 18 mai. 1878.

“COISAS DE NOSSA TERRA”, como é denominada essa representação, trata sobre o suposto cotidiano da hospedaria onde os “retirante bôa vida” estavam. Uma ilustração bastante diferente das demais, assemelhando-se a uma espécie de “história em quadrinho” trazendo janelas em que se conta uma narrativa sobre o comportamento dos retirantes na Corte. Nela podemos observar a continuidade entre o texto anterior, as legendas e as ilustrações em cada cena da narrativa que encadeia signos referentes ao comportamento do que havia sido descrito na página 2 da edição 130. Nas duas primeiras cenas, da esquerda para a direita, é possível notar a ilustração do momento em que o Barão de Itaóca e um fazendeiro dirigiram-se a duas mulheres retirantes em busca de seus serviços domésticos e dos seus maridos para o cultivo em troca de um salário e benesses como casa, roupa, alimentação e um salário. Prontamente o RETIRANTE (escrito no singular e em caixa alta provavelmente para dar ênfase) nega o serviço nas duas cenas. Na primeira cena a negativa é feita com desfaçatez pela condição de não precisar “trabaiar”, pois o governo tinha que lhe “sustentá”. Na segunda cena, com desprezo e deboche pela oferta e ainda finalizado com “ixe” para enfatizar o desdém. É notório que o uso do sotaque e de gírias é um recurso para dar realismo e deixar a representação mais cômica.

Um aspecto que vale ressaltar são os corpos, os trejeitos e os comportamentos dos retirantes na hospedaria. Observemos que no círculo maior os sujeitos que participam da jogatina demonstram estar saudáveis, bem nutridos (ao ponto de uma criança está fumando e um adulto que toca sua axila apresentar hipertrofiados os músculos deltoides, tríceps, bíceps, e braquiorradial) e sorridentes com seus cachimbos à boca e cartas na mão a gozar da “bôa vida” junto dos que descansavam e espreguiçavam-se ao fundo. Além do fato das bebedeiras, discussões e pancadarias resultarem nas perdas de “soldados” “bravos”<sup>98</sup> para o país.

Torneados, descansados e preguiçosos são representados indo de encontro à imagem 9; porém enfatizando a questão da sua saúde e reforçando a visão de indesejados que os retirantes na corte estavam recebendo nos meses de maio, julho e os sucedentes como aponta a edição do dia 21 de dezembro de 1878 (imagem 10) da *Revista Illustrada*. Diferindo dos “ilustres” cearenses citados com honras na primeira página do *Mequetrefe*, esses que trabalhavam duro investindo tempo e dinheiro para socorrer as vítimas da seca que estavam no Ceará. Ao que tudo indica, foi feito uma distinção entre os cearenses filantropos que socorreram as vítimas da seca e os retirantes cearenses vítimas da seca, tendo o trabalho e as

---

<sup>98</sup> Na ilustração a palavra “bravos” aparece sublinhada, provavelmente com o intuito salientar e ironizar a valentia dos retirantes por parte do ilustrador.

“virtudes cívicas” como elemento distintivo. A aparição de ambos seguidamente na mesma edição já é um indicativo de comparação.

Outro ponto que vale o destaque é a questão da filantropia e os socorros ao norte, assim como o problema dos desvios dos recursos destinados a combater a fome e a miséria. Encontramos a aparição desse tema com mais intensidade na *Revista Illustrada* e na folha *O Besouro*<sup>99</sup>. Na *Revista Illustrada*, Angelo Agostini tem um tom mais punitivo para com aqueles acusados de desviar as receitas e os carregamentos de víveres em benefício próprio ou de outros grupos. Agostini chega a demandar cadeia para os inertes e a força permanente para “aqueles que roubam e especulam com a miséria, causando a morte de milhares a d’infelizes”<sup>100</sup>.

Imagen 14 - Recortes *Revista Illustrada*. nº 108



<sup>99</sup> Lançado em 2 de março de 1878 sob autoria do artista plástico e ilustrador Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), *O Besouro* - folha ilustrada, humorística e satyricafoi um hebdomadário que contou com quarenta e nove números, entre 6 de abril de 1878 e 8 de março de 1879. Era impresso na *Lithographia a Vapor de Angelo & Robin*, localizada na rua da Assembléia, 44 (Rio de Janeiro), propriedade de Angelo Agostini e Paulo Robin. A revista tinha dimensão de 29 x 21 cm e com doze páginas, em média (quatro destas dedicadas à publicidade). Em algumas edições, como a de 29 de junho de 1878, é possível encontrar o número da tiragem de 5.000 exemplares. Entre seus temas, a política obteve mais atenção, assim como o teatro, a ópera e a música. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004; SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

<sup>100</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 108, p. 4-5, 19 abr. 1878.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 108, p. 4-5, 19 abr. 1878.

Entre acusações e pedidos de punição, Agostini ilustra um ambiente de hostilidade para os que não cumpriram seus papéis e/ou usufruíram dos “contos e os carregamentos de víveres” que a filantropia reuniu e enviou para o Ceará. Na ilustração, a cadeia, a força e a morte da filantropia aparecem como principais símbolos de expressão do tom colérico. Inertes e corruptos são acusados o ex-administrador da província e um integrante do clero que aparecem na ilustração final roubando e assassinando uma mulher que segura uma cruz denominada e simbolizada como Caridade.

Sessenta e um dias após a publicação da edição 108 da *Revista Illustrada*, a folha *O Besouro* publicou no dia 20 de julho de 1878 suas “PÁGINAS TRISTES. Scenas e aspectos do Ceará” destinadas ao imperador e os fornecedores verem o estado da população retirante em “cópias fidelíssimas” de fotografias enviadas do Ceará por José do Patrocínio.

Imagen 15 - Recorte *O Besouro*. nº 16



Fonte: BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 16, p. 121, 20 de Jul. 1878.

Litografadas sobre um fundo negro e tuteladas por um braço esquelético, trajada a rigor, uma menina e um menino “escaveirados” e de abdomens inchados aparecem estampadas individualmente em duas fotografias ilustradas “fidedignamente”. Mais um capítulo da catástrofe de fome e miséria que a província do Ceará representava nas páginas que eram destinadas ao público leitor dos periódicos da Corte, agora representados em “quadros de fome e miséria” que ilustraram o estado dos retirantes cearenses na província e a maneira como chegavam ao Rio de Janeiro.

A ilustração de Raphael Bordallo Pinheiro<sup>101</sup> ficou bastante conhecida entre as representações dos retirantes no Ceará devido ao teor do conteúdo da imagem e o que a feitura dela significou para o jornalismo ilustrado e os usos de fotografias no Brasil oitocentista. Segundo Marta Barbosa<sup>102</sup>, a deflagração das “páginas tristes” da revista *O Besouro* impactou as maneiras de noticiar a seca com sua representação de crianças esqueléticas. Para a autora, a ocorrência da publicação é fruto de uma articulação com a *Gazeta de Notícias* (principalmente na figura de José do Patrocínio) para organização de um conhecimento sobre os tipos famintos do Ceará. Essa que lança uso de textos, ilustrações e fotografias para dar visibilidade e uma grafia visual as cenas da seca. Uma mescla de linguagens comunicacionais. Vejamos o comentário da folha sobre a imagem:

#### O CEARÁ'

O nosso amigo José do Patrocínio, em viagem por aquella província, enviou-nos as duas photographias por que foram feitos os desenhos da nossa primeira pagina.

São dois verdadeiros quadros de fome e miseria. E' n'aquelle estado que os retirantes chegam a Capital, aonde quasi sempre morrem, apezar dos apregoados soccorros, que segundo informações exactas são distribuidos de uma maneira improficia.

<sup>101</sup> Raphael Augusto Bordalo Prostes Pinheiro (1846-1905) foi um artista português, nascido em Lisboa. Filho do artista Manuel Bordallo Pinheiro, e irmão dos artistas Maria Augusta e Columbano Bordallo Pinheiro. Estudou na Escola de Artes Dramáticas, na Academia de Belas Artes e no Curso Superior de Letras. Sua atuação profissional como ilustrador começou na imprensa ilustrada portuguesa em 1870, no *Calcanhar-de-Aquiles*. Em seguida fundou os periódicos *O Binóculo* e *A Berlinda*. Contratado pelo periódico inglês *The Illustrated London*, viajou em 1873 para Espanha, com a tarefa de cobrir a disputa entre carlistas e regalistas. Na Espanha também trabalhou para *Ilustración*, de Madrid, *Ilustración Española* e *El Mundo Cómico*. Veio ao Brasil em agosto de 1875, para trabalhar no periódico *O Mosquito* ao lado de Angelo Agostini. No Brasil, fundou em 1877, a folha ilustrada *O Psit!* e *O Besouro* em 1878. Seu retorno a Portugal ocorreu em 1879 após ser vítima de um atentado por adversários políticos. Faleceu em Lisboa em 23 de janeiro de 1905, aos 58 anos. Hoje o Museu Bordalo Pinheiro (Lisboa) é responsável por preservar e divulgar a sua obra. Para Joaquim Marçal, Bordallo Pinheiro é um dos responsáveis pelo nascimento da fotorreportagem na imprensa brasileira com a veiculação das imagens dos retirantes na folha *O Besouro*. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004; LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963.

<sup>102</sup> BARBOSA, Marta Emilia Jacinto. *Famintos do Ceará: imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX*. 2004. 309 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 101-102.

A nossa estampa da primeira pagina é uma resposta cabal áquelleas que accusavam de exageração, a pintura que se fazia do estado da infeliz província.

Repare o governo e repare o povo, na nossa estampa, que é a cópia fiel da desgraça da população cearense.

Continuaremos a reproduzir o que o nosso distinto collega nos enviar a tal respeito.<sup>103</sup>

Os aspectos destacados por Bordallo fazem alusão à conexão que tinha com José do Patrocínio, cuja ilustração foi um produto dessa relação. Assim como a publicação ser uma resposta àqueles que duvidaram da situação retirantes e o acusaram de exagerado, o que indica dois aspectos; primeiro que a publicação, além do imperador e dos fornecedores como expressado na primeira página dessa edição, também teve como público alvo os leitores que os acusaram de “exageração”. Segundo, *O Besouro* também participava do circuito de notícias sobre a seca e os retirantes antes dessa publicação. Podemos observar esses pontos em uma notícia não assinada na edição do dia 20 de abril de 1878 (nº 3), publicada um dia depois da edição 108 da *Revista Illustrada*.

#### A SECCA DO CEARA'

A voz dos animaes d'aquellas paragens ardentes, acaba de echoar no terno coração de uma patriotica companhia!

Os gritos afflictivos de nossos irmãos flagellados, de ha muito que são attendidos; mas os outros, os animaes, quem os ouviu até agora? Ninguem! teria de responder, a historia se a posteridade a interrogasse a tal respeito! E entretanto os animaes, os outros, os quadrupedes tambem têm soffrido a fome, a sede, o calor e a nudez! Tambem ha vitellos orphãos, e eguas viuvas, com o coração retalhado pela fome dos innocentes filhos! Vacas magras, porcos sem chiqueiros, leitões sem leite, burros sem capim!

Que quadro de miseria e desolação! Pois bem, não ha mal que sempre dure.

Uma Companhia benemerita, a Companhia do *Feno Nacional*, acaba de condoer-se da infeliz sorte dos animaes cearenses e resolveu mandar-lhes 100 fardos de bello feno nacional, do fino feno nacional, que parece dizer para quem o olha comei-me! Para mais se melhorar a sorte dos referidos animaes, só falta uma cousa: Que Hudson e Capote se condoam d'elles tambem e lhes mandem, - roupa velha e sapatos em segunda mão.

Um grave receio porém assalta os donatarios: D'estes 100 fardos de feno que elles cedem, chegarão todos ao Ceará, ou ficarão alguns nas repartições que os hão de despachar?

Quem o dirá?<sup>104</sup>

Vejamos que além da preocupação com os “fragellados” e os animais da província, *O Besouro* expressa no final do texto seu receio, mesmo que com ironia, com o destino dos 100 fardos de feno enviados pela Companhia do *Feno Nacional*. Novamente é possível observar que a função de denúncia dos maus tratos e a má gestão dos recursos foi latente no ano de 1878. Assim, indo de encontro com a temática da ilustração do dia 20 de julho de 1878, especificamente se fizermos uma conexão para a questão da “improficia”

<sup>103</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 16, 20 de Jul. 1878. p. 122. Grifo nosso.

<sup>104</sup> *Id.* ano 1, nº 3, p. 22, 20 de Abr. 1878. Grifo nosso.

distribuição dos socorros. Se deslocarmos a ótica para a questão da farinha falsificada e a especulação com o estado miserável dos retirantes, podemos estabelecer uma conexão mais forte com as “paginas tristes”. Aspecto que podemos constatar na edição do dia 4 de maio de 1878 (nº 5).

#### Sermão de Lágrimas

Todos presentemente conhecem a significação desta palavra -o retirante, que esconde nas suas quatro syllabas a historia de lagrimas compungentes e desesperada penuria de uma parte da população brasileira.

As sete syllabas do neologismo da desgraça recordam quadros horrorosos como poucos ha de memoria de homens. A virgindade soffrendo em seu pudor na semi-nudez andrajosa da miseria; grinaldas vendidas por um punhado de farinha, como a primogenitura biblica por um prato de lentilhas; a maternidade sacrificada nos seus mais santos devotamentos, buscando em vão sucrestar de seu amor uma gotta de leite, para com ella illudir a seccura vesana e a consumpção da fome que lhes assassinam impiedosamente os filhos.

Ainda mais; o zelo santo dos deuses lares extinto e a profanação dos mais castos sentimentos conjugais sem o protesto ao menos da parte dos deshonrados.

Todas estas scenas de lamentosa anormalidade desdobradas pelos caminhos na promiscuidade extenuadora do infortunio, tiveram como complemento o abandono da terra natal, e a emigração para outros climas, outros costumes, outra educação.

O retirante que symbolisava uma calamidade, passou a ser o emigrado, que symbolisa uma iniquidade.

Em quanto os desventurados filhos do norte veem a ganancia envenenar com cal a farinha, especulando assim torpemente com a infelicidade de um povo; nós os moradores da côte vemos O governo consentir que as provincias desoladas sejam offendidas nos seus brios de honestade.

É voz publica que todos os dias sahem do asylo de immigrantes grande numero de donzelas cearenses, cuja boa fé é illaqueada por individuos que lhes fallam como contractadores de trabalho e que por fim as transformam em mulheres perdidas.

Parece que era dever publico velar pela sorte d'aquelles que sahindo do meio de costumes simples foram inopinadamente arremessados em uma capital, que absorveu já todos os vicios do mundo.

Os infelizes recem-chegados não podem de forma alguma prever quantos males lhes pôde causar a confiança plena á que estão habituados, depositada em certos habitantes da capital.

A consequencia de tal confiança é serem tiradas do seio das infelizes familias, moças que se resgatam da fome pela prostituição, e isto sem que no de leve reflectam na baixeza em que vão cahir.

O Besouro abre um parenthesis aos seus zumbidos alegres, a sua jovialidade innata, para pedir um pouco de attenção para semelhante facto.

Este reclamo deveria partir dos jornaes sérios, dos que têm a pretenção de dirigir os nossos cerebros e as nossas consciencias e que em ultima analyse não aspiram senão a apanhar-nos o annuncio e a bile da mofina.

Socorrer o povo nas calamidades não é sómente arrancal-o da morte, é tambem preservar a moral social dos profundos golpes que os egoismos faccinatoras costumam desfchar-lhe então. Não basta trancar a boca dos tumulos, é mister tambem impedir que se satisfaça a voracidade dos prostibulos.<sup>105</sup>

*O Besouro* em seu “sermão de lágrimas” significa a palavra “retirante” como uma história de “lágrimas” e “penúrias” da população nortista. Em suas palavras: os “filhos do norte” que em suas províncias, especificamente o Ceará, estavam sendo vítimas não somente

<sup>105</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 5, p. 34-38, 4 de Mai. 1878. Grifo nosso.

da seca, mas também de especuladores que envenenaram a farinha com Cal e que somavam com o consentimento do governo na conta da infelicidade dessa parcela da população brasileira. Um “neologismo da desgraça” que a palavra retirante ganhava ao ser indicativo das sete sílabas das palavras “lágrimas” e “penúrias”. Significado que também muda quando o retirante se tornou o emigrante que leva consigo seus comportamentos e ações que contrariam a moral e os dogmas da população da Corte, que segundo a folha era de outro “clima”, “costumes” e “educação”.

Notemos que ao justificar a morbidez do “sermão de lágrimas”, que contrariava os “zumbidos alegres e a sua jovialidade innata”, *O Besouro* vai de encontro a publicação do *O Mequetrefe* no dia 10 de janeiro de 1878 (figura 10). Com suas palavras e ilustrações carregadas de sátiras e críticas fervorosas, a folha usa a questão da “desgraça” da população retirante como munição para uma investida ao governo imperial. O inatismo jovial e alegre que cederam lugar a sobriedade que deveria, segundo a folha, ser papel de “jornaes sérios”. Esses que não cumpriram com sua função, criticou *O Besouro*. Dessa maneira, Rafael Bordallo não somente representou a penúria que os cearenses estavam passando, mas também simbolizou a semi-nudez, a prostituição, a maternidade sacrificada e a migração (que foram consequências do envenenamento/especulação e da fome supostamente com consentimento por parte do governo imperial) como iniquidades que ao chegarem a corte incitaram derrocada da moral social com incitação de golpes por parte dos “faccinoras” e o recrutamento da mocidade por parte dos “prostibulos” no Rio de Janeiro. Aspectos esse que Patrocínio também mencionou no folhetim *Viagem ao Norte*.

No que toca à questão da farinha com cal mencionadas na legenda da ilustração do dia 20 de julho de 1878, a edição do “sermão de lágrimas” traz uma notícia<sup>106</sup> denominada “A Cal” assinada por *D. Filho*<sup>107</sup>. Nela, o jornalista demonstra indignação pelo desdém dos jornais e órgãos governamentais para com esse acontecimento que tanto incomodava os integrantes da folha ilustrada, vejamos:

---

<sup>106</sup> Importante mencionar que José do Patrocínio também publicaria algo semelhante na *Gazeta de Notícias* no dia 12 de setembro de 1878 (última edição da sua *Viagem ao Norte*) denunciando a “ganancia do commercio” que superfaturava a venda da saca de farinha para a presidência da província e a troca de gêneros oficiais bem conservados por outros em péssimo estado, como “[...] uma troca de quantidade de saccas de farinha molhada pela água do mar, por outras perfeitamente conservadas nos armazens publicos”. Cf. PATROCINIO, José do. *Viagem ao norte*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 252, 12 set. 1878, p. 1.

<sup>107</sup> Segundo Marta Barbosa, *D. Filho* era o pseudônimo usado pelo jornalista, teatrólogo e senador Dermeval Fonseca na folha *O Besouro*. Cf. BARBOSA, Marta Emilia Jacinto. *Famintos do Ceará: imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX*. 2004. 309 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 87-88.

O telegrapho, esse frio e indiferente portador das mais tristes e das mais alegres novidades, deu-nos ha dias a noticia de que os nossos patricios do Norte, acossados pela secca e pela fome, estavam sendo mais dizimados porque com a farinha que d'aqui lhes fôra enviada ia de mistura uma porção de cal, insufficiente, é verdade, para caiar convenientemente todas as peças das habitações d'elles patricios, mas bastante para estragar-lhes as diversas dobras dos intestinos, e fazel-os, como cal que é, ficarem calados - e por uma vez.

Esta noticia, recebida friamente aqui na capital, actualmente ocupada com a discussão dos problemas os mais diffíceis e distrahida com o estudo das questões as mais importantes, foi esquecida e posta de parte um momento depois de ser lida nos jornaes.

Pois se é causa de tão pouca monta! Misturam cal na farinha dos pobres famintos? Tanto peor! Com essa abundancia de cal no buxo o mais que lhes pôde acontecer é que elles venham a ficar cajados internamente - dispensando por este modo a juncção de cal á terra da sepultura onde forem ter os seus corpos.

Se foi o governo quem remeteu tal farinha, o negocio da cal é um calo que o governo pregou ao povo... um brinquedo.

[...]

E' realmente um procedimento assás! Mandar aos pobres famintos, farinha temperada com cal... é uma idéa caliginosa! E só.

O governo fez como todos. Depois para que tomar providencias, procurar informações, castigar e punir os culpados?

[...]

E acabou-se; e foi para o limbo do esquecimento, a noticia da cal.

Mas nós do Besouro, temos receio do futuro. Assim como com os nossos irmãos do norte vem descendo a peste, a fome, as epidemias, não é de duvidar que um dia cheguem até nós esses hóspedes, e com elles as consequencias funestas de sua aparição.

[...]

Cal isso não queremos: será uma calamidade, maior que todas essas-talvez. E por isso desde já declaramos a nossa opinião, que vai destoar no silencio geral que a esse respeito se tem feito. Se o governo insistir em nos dar cal a comer-previna-se o governo: não nos calaremos. Gritaremos com todas as forças dos nossos zumbidos: isto é mais do que um calo, é mais que um calote-é uma calamidade!

E é.<sup>108</sup>

Aspecto que vale ressaltar é o fato do texto fazer menção às consequências que a chegada dos retirantes poderiam ocasionar na capital imperial. Um “receio do futuro” que *O Besouro* nutria com a “funesta” aparição dos retirantes e com eles as doenças e desordem que o “neologismo da desgraça”, citado na mesma edição, evocava. Assim como o temor do tratamento que os nortistas tinham por parte do governo pudesse ocorrer também com os habitantes da corte. Percebemos que a mobilização desse incômodo ocorre com mais intensidade quando as “desgraças” que acometem o norte começaram a ameaçar descer para o sul ou mesmo já estavam presentes. Fato esse que podemos constatar com mais frequência e satirização na edição 118 e 142 da *Revista Illustrada* e com mais narratividade na edição 130 do *O Mequetrefe*. Sobre essa mobilização, Felipe Motta afirma que na abordagem dos caricaturista temáticas desse tipo operavam como “[...] catalisadores de experiências coletivas e os próprios desenhistas se colocavam pessoalmente como agentes instigantes da opinião

<sup>108</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 5, p. 34-38, 4 de Mai. 1878. Grifo nosso.

pública no que participavam ativamente dessa vida pública" (Motta, 2008, p. 129). Mobilização que operou pela circulação de caricaturas e notícias esteticamente grotescas.

Dito isso, Alexandre Barbalho<sup>109</sup> analisa essas imagens sob a ótica do *grotesco*, o que desloca para um novo entendimento sobre o realismo rogado na folha. Para Barbalho, o fato das imagens representarem corpos deformados, degradados pelo ambiente e omissões de autoridades são indicativos que remetem ao que grotesco com a monstruosidade, desproporcionalidade e desordem que geram ambivalências características do que Mikhail Bakhtin<sup>110</sup> denominou *realismo grotesco*. O autor concorda com Wolfgang Kayser<sup>111</sup> ao citá-lo e ressaltar que o *grotesco* não tem uma autonomia da realidade a qual representa, mantendo assim um laço que distorce aquilo em que se baseia. Esse realismo vai na direção oposta ao sublime, seu movimento vai “[...] fundamentalmente de encontro com o estranho, com o diferente, mas um encontro em que o pólo do ‘eu’ não pretende compreender o ‘outro’ por ele próprio, e sim a partir de sua definição do que seja a norma, para colocar o diferente como desvio, como patologia” (2005, p. 146). Concordamos com Barbalho que as cenas representadas nessas imagens da seca e dos retirantes foram organizadas com a representação de deformidades, exagerações e desordens “[...] em que homens, bichos, plantas e terra pertenciam ao mesmo amálgama” (Barbalho, 2005, p. 147). Os “corpos e mentes dilacerados” remetem então aos retirantes como *grotescos* desviantes da ordem de civilização convencionada na Corte. Expandimos esse entendimento também para a *Revista Illustrada* e para *O Mequetrefe* nos modos de ver que ambas compartilhavam. Como afirma Rodrigo Patto Sá Motta<sup>112</sup> o que caracteriza a caricatura em sua “crônica aguda dos acontecimentos” é a sua “veia crítica”. O recurso da sátira, apesar de frequente, não é algo obrigatório, dando lugar ao grotesco que nem sempre é cômico, pois o seu domínio se dá também por meio da hipérbole que provoca desconforto e mal-estar. Notoriamente é algo percebido nas ilustrações de Faria e Agostini. O elemento do grotesco não cômico é latente quando representados como cadávericos e esqueletos (figuras 2; 6; 7; 11 e 15) e satírico quando representados como preguiçosos “bôa vida” que fugiam do trabalho (figuras 8; 10 e 13).

Todavia, é preciso frisar que o conceito de *realismo grotesco* na teoria bakhtiniana direcionou-se à análise para o medievo e o renascimento. Acreditamos que o

<sup>109</sup> BARBALHO, Alexandre Almeida. Corpos e mentes dilacerados: o grotesco nas imagens da seca de 1877. *Trajetos Revista de História UFC*, Fortaleza, v. 3, n. 6, p. 139-150, 2005.

<sup>110</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 2º Edição. São Paulo: Hucitec, 1993.

<sup>111</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco. Configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>112</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 23.

princípio de grotesco enquanto *categoria estética*<sup>113</sup> funciona melhor para as revistas ilustradas brasileiras devido à concepção como um gênero “menos nobre”<sup>114</sup> (apesar do apuro técnico que algumas delas continham), zombeteiro e transbordante de excessos que estava associado a algo não oficial. Sendo esses aspectos que as estruturam enquanto gênero. Contudo, ressaltamos que as revistas tinham circularidade na camada letrada da corte. Assim, discorrer sobre periódicos e adjetivá-los de “popular” no Brasil oitocentista é um tanto quanto complicado se levarmos em consideração a questão da alfabetização da época<sup>115</sup> (o que pode ser considerado outra especificidade desse suporte) que, segundo Rafael Cardoso<sup>116</sup>, o acesso às publicações periódicas ilustradas “[...] permaneceu restrito a uma pequena elite mais ou menos estável como parcela da população total” (Cardoso, 2008, p. 55).

Diante desses aspectos, não podemos desprezar o realismo naturalista que permeou as produções iconográficas do século XIX, em especial a fotográfica. Acreditamos que representar a seca e os retirantes é algo que transitou entre os realismos que cada suporte daquele *regime de visualidade*<sup>117</sup> convencionalmente proporcionou. Para isso, precisamos discutir as fotografias de Joaquim Antonio Corrêa no intuito de entender como o *grotesco* das caricaturas e o realismo indiciário das fotografias se alimentavam um do outro para mover o mecanismo representacional das cenas da seca.

Levando em consideração todas essas características, é notório que as folhas ilustradas tiveram papel fundamental na elaboração simbólica que a imprensa fez ao divulgar

<sup>113</sup> Para Muniz Sodré e Raquel Paiva, a categoria estética é um estado afetivo de elementos organizados na criação artística ou no desenrolar de qualquer atividade humana que produzem determinados efeitos em determinadas sensibilidades, ou seja: “um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos”. O grotesco afeta o campo social na ordem do imaginário e do real por ter capacidade de ameaçar e dessacralizar aquilo que é idealizadamente elevado. Cf. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Mauad, 2002, p. 33-40.

<sup>114</sup> Para Felipe Motta, a caricatura como um gênero menos nobre “[...] exerceu um papel preponderante na socialização e ilustração de informações, mas também como produto da mídia capaz de expor seus julgamentos, formar opinião, ao modo de uma co-autoria que dependia da relação de compromisso do leitor para com uma experiência cultural comum a ser transcendida democraticamente”. Cf. MOTTA, Felipe Ronner Pinheiro Imlau. *Literatura, fatalidade e história: o jornalismo engajado de José do Patrocínio (1877-1905)*. 2008. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 118.

<sup>115</sup> Segundo o censo de 1872, a estimativa da população analfabeta para o conjunto do território nacional era de 82,3% para as pessoas de 5 anos ou mais. Na província do Rio de Janeiro era de 74,2% para as pessoas de 5 anos ou mais. Cf. IBGE, Censo Demográfico 1940, o qual reproduz também os resultados dos Censos anteriores.

<sup>116</sup> CARDOSO. R. Uma introdução à história do design. 3. ed. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2008.

<sup>117</sup> Para Daniel Portugal, os regimes de visualidades estão ligados com as regras de circulação e das dinâmicas dos afetos dentro da relação que os grupos nos quais o observador se insere estabelecem com as imagens. Cf. PORTUGAL, Daniel Bittencourt. *Tecnologias da imagem e regimes de visualidade: fotografia, cinema e a "virada imagética" do século XIX*. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2009.

essa visualidade da seca e dos retirantes em suas páginas, haja vista essas ilustrações poderem ser entendidas como instrumentos de conhecimento e comunicação se pensarmos com Pierre Bourdieu<sup>118</sup>. Sendo esse tipo de instrumento, estamos então falando de mecanismos que “[...] tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração ‘lógica’ é a condição da integração ‘moral’” (Bourdieu, 1989, p. 10). Para além de uma elaboração simbólica, também é perceptível o funcionamento desse consenso através do que Bourdieu denominou de *violência simbólica*<sup>119</sup>, onde a submissão aos símbolos é apoiada em expectativas coletivas e crenças socialmente inculcadas. Ou seja, apoiada em produções de crenças, a violência simbólica trabalha para produzir “[...] agentes dotados de esquemas de percepção e de avaliação que lhes farão perceber as injunções inscritas em uma situação, ou em um discurso, e obedecê-las” (Bourdieu, 2011, p. 171). No caso, os agentes são as ilustrações (assim como textos e fotografias) que difundem um discurso visual grotesco e naturalista sobre a seca e os retirantes, seja no Norte ou na Corte.

---

<sup>118</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

<sup>119</sup> Id. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 11. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

## 4 CAPÍTULO 3 – “MUMIASINHAS” NO ESTÚDIO: AS *CARTES-DE-VISITE* DE J. A. CORRÊA

“De detrás de uma arvore surgiu um esqueletosinho, semelhante ao que o lapis de Bordalo Pinheiro copiou com a fidelidade de quem, como elle reúne a precisão da arte á grandeza do talento”<sup>120</sup>, assim escreve José do Patrocínio sobre a ilustração da folha *O Besouro* do dia 20 de julho de 1878. A semelhança, a fidelidade e a precisão que só a “grandeza do talento” de Bordallo e seu lápis poderiam copiar e expressar artisticamente a calamidade do Norte. Aqui o elemento da fotografia é fundamental.

Além da conexão no fluxo representativo que Patrocínio e Bordallo tiveram, é notório que ambos recorreram aos fragmentos visuais que são as imagens fotográficas, que na época possuíam elevado status de credibilidade, para entregar mais fidedignidade às suas representações. O primeiro na palavra, o segundo na ilustração (mediada por palavras), onde um elemento e pessoa esteve presente entre a transposição do texto ao iconotexto feito pelo lápis litográfico. Aqui entra a figura de Joaquim Antonio Corrêa, o fotógrafo.

É preciso ressaltar que a prática de usar fotografias para criar as matrizes das ilustrações era algo comum na produção das revistas ilustradas. Segundo Joaquim Marçal (2004), os primeiros processos de reprodução mecânica da fotografia na imprensa periódica não era algo técnico e economicamente viável. A cópia em matriz xilográfica e litográfica foi o que viabilizou a difusão de imagens nas folhas dos jornais e revistas ilustradas na segunda metade do século XIX. Para Joaquim Marçal, esse processo gerou “imagens híbridas” ou uma “espécie de gravura de reprodução das fotografias” que o gravador/ilustrador assinava sua autoria. Ainda, segundo o autor, a ocorrência da classificação das imagens como cópias de fotografias era algo comum na imprensa ilustrada do período. Na redação dos periódicos:

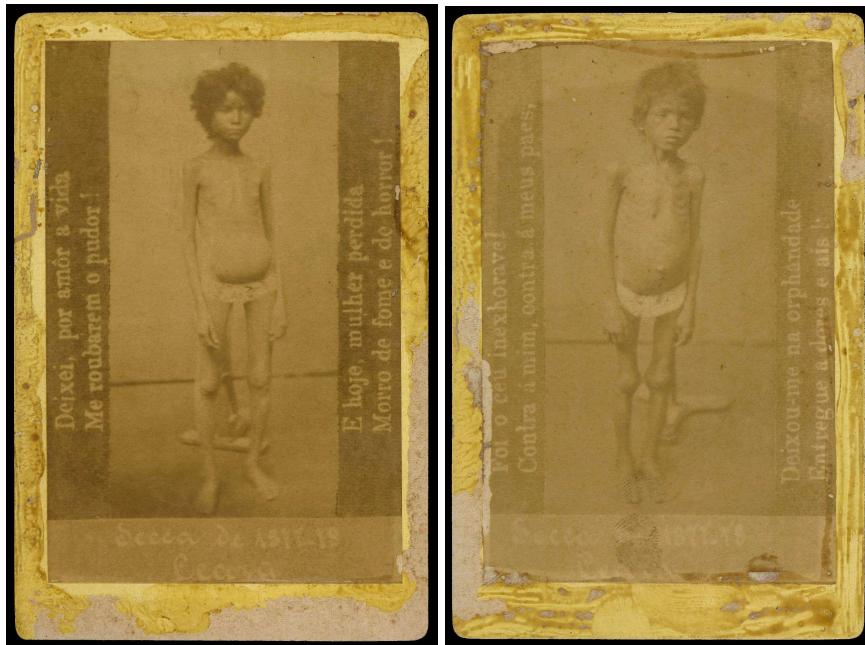
[...] às fotografias que chegavam [...] eram as mesmas passadas ao "artista gravador", que tratava de interpretá-las e até mesmo dramatizá-las, se fosse o caso, adaptando-as dessa maneira ao gosto popular, ao perfil de seus leitores, além de transmitir a notícia de acordo com os objetivos editoriais. Assim, a utilização de fotografias na imprensa ilustrada vai sofrer, desde o seu início, uma série de interferências dentro destes mesmos princípios - agravados, ainda, pelo fato de que a precariedade tecnológica de então impossibilitava a realização de um instantâneo fotográfico, já que o aparato envolvido era complexo e a preparação de uma foto demandava tempo. Ademais, impossibilitava o registro do céu (nuvens) e dos objetos em movimento, entre outros aspectos, obrigando os "artistas gravadores" a adicionar os elementos necessários que resultassem numa imagem mais viva e interessante para os leitores (Andrade, 2004, p. 63).

---

<sup>120</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p. 1, 15 de ago. 1878.

No caso da ilustração do *O Besouro*, Bordallo Pinheiro aponta claramente o “amigo e collega José do Patrocínio” como o remetente das fotografias que passaram em sua mesa de trabalho. Assinando apenas a sua autoria das ilustrações e não das fotografias que a mão esquelética segurava como quem controla o destino das crianças famintas retratadas. Vejamos as duas fotografias originais

Imagen 16 - *Cartes-de-visite* de J. A Corrêa



Fonte: CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78*. 1878, fotografia, preto e branco, 9x6 cm.

Duas crianças diante das objetivas da câmera. Aparentemente uma menina e um menino. Como “mumiasinhos” no estúdio aguardam estaticamente a luz, que reflete em seus corpos anônimos e o espaço cheio de sobriedade que as rodeia, gravar a solução fotossensível que minutos depois refletirá, como um espelho distorcido, suas aparências que compõem as *cartes-de-visite* que Bordalo receberia de Patrocínio. Na trama técnica, química e repleta de montagens, o fotógrafo Joaquim Antonio Corrêa fabrica 2 fragmentos visuais do que presumivelmente se via diariamente nas ruas de Fortaleza. Contudo, essas não foram as únicas imagens, haja vista essas fotografias comporem um conjunto de 14 fotografias<sup>121</sup>

<sup>121</sup> 14 fotografias encontradas até o momento da escrita desta dissertação. As imagens podem ser encontradas de maneira física na Biblioteca Nacional localizada no Rio de Janeiro - RJ e no Museu Diocesano Dom José localizado na cidade de Sobral - CE. Podem ser acessadas no meio digital pelo site da Brasiliana Fotográfica, ver: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/browse?value=Corr%C3%A3o%2C+J.+A.&type=author> Acesso em 31/08/2024.

produzidas por J. A Corrêa. Dado isso, observemos o conjunto em escala original para o início da análise.

Imagen 17 - Conjunto de Fotografias de J. A Corrêa<sup>122</sup>



<sup>122</sup> A sequência das imagens não segue a original, visto que não se tem conhecimento da ordem dada por J. A Corrêa. Tomamos como referência o ordenamento dado no site da Brasiliana Fotográfica.







Fonte: CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78*. 1878, fotografia, preto e branco, 9x6 cm.

Tabela 1 - Transcrição dos versos nas fotografias<sup>123</sup>

|   |   |   |
|---|---|---|
| 1- “Desgraçado! Assim<br>creança<br>Pae, mãe e irmãos perdi!<br>A miséria á mim se avança<br>Abre as garras e sorri!”           | 2- “Triste orphão da ventura<br>Só dores no mundo achei<br>Dá-me oh! Deus a sepultura<br>Onde a paz encontrarei?”               | 3- “Vede este corpo; elle<br>outr’ora<br>Foi lusidio e feliz;<br>Mas hoje é pallido espectro<br>Que a existência maldiz.” |
| 4- “Coberto de immundos<br>trapos<br>Dormindo exposto ao luar:<br>Falta-me n’alma o talento<br>Té mesmo para chorar!”           | 5- “Porque me tornas<br>cadáver,<br>Miséria, que me assassina?<br>Porque plantas tantas dores<br>Na minh’alma inda<br>memina?!” | 6- “Nú, e do sol aos ardores<br>Vive exposto o corpo meu!<br>Meu pae e mãe, meus<br>amores!<br>Tudo de fome morreu!”      |
| 7- “Nua e assim exposta ao<br>vento...<br>Faz-me a vergonha tremer...<br>Só das noites ao relento<br>Posso meu corpo esconder.” | 8- “Eu sou cadaver esguio<br>Que por entre os vivos erra;<br>Meu corpo tomba sombrio<br>No solo da ingrata terra!”              | 9- “Tão bello! na face<br>outr’ora<br>Eu tinha os risos dos céus!<br>E myrrada pelle agora<br>Cobre mal os ossos meus!”   |
| 10- “Tenho fome! tanta<br>fome<br>Que já não me posso erguer!<br>Miséria, que me consome,<br>Faze que eu possa morrer!”         | 11- “Como inchei!... Fome<br>maldita,<br>Da miséria negra irmã!<br>Me levaste ao desespero<br>Te que comi mucunã!(1)            | 12- “O filho, como uma<br>fúria,<br>Ergueu-se e um pão pedio!<br>Pobre pae, ante á penúria,<br>Tremeu de fome e cahio!”   |
| 13- “Deixei, por amor á vida<br>Me roubarem o pudor!<br>E hoje, mulher perdida<br>Morro de fome e de dor!”                      | (1) Fava do matto”  | 14- “Foi o céu inexhoravel<br>Contra á mim, contra á meus<br>Paes,<br>Deixou na orphandade<br>Entregue a dores e aís!”    |

Fonte: CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78.* 1878, fotografia, preto e branco, 9x6 cm.

Estamos diante da visão e das pessoas que J. A Corrêa escolheu para representar a situação que os retirantes enfrentavam nas ruas e praças de Fortaleza no ano de 1878. Nessas fotografias é possível observar que os sujeitos retratados são em maioria crianças, alguns jovens e adultos retirantes em situação deplorável ocasionada pela seca e pela fome. Oito sujeitos ao todo. O local em que foram feitas é explícito: “Secca 1877-78 Ceará”. No verso, destoante do conteúdo das imagens, está a assinatura tipografada e adornada do autor: “J. A Corrêa - Ceará”. Nas imagens que estão sob a guarda da Biblioteca Nacional, é notório

<sup>123</sup> A sequência dos versos segue o ordenamento das imagens dado no site da Brasiliana Fotográfica.

marcas, escurecimentos e restos de papéis adornados que indicam sua presença anterior em um álbum de colecionáveis fotográficos<sup>124</sup>. Outro aspecto, talvez o mais peculiar, são os versos nas laterais com estrofes impactantes e melancólicas que descrevem a situação dos sujeitos retratados e narram trajetórias e o cotidiano das pessoas que aparecem na imagem. O retirante como um dos objetos da visão. Surge então a pergunta: levando em consideração o valor envolvido na produção de fotografias para época, por qual motivo usar a fotografia para registrar os pobres e famintos retirantes e como funcionou essa prática representativa?

Imagen 18 - Assinatura ornamentada de J. A. Corrêa



Fonte: *História da fotografia no Ceará do século XIX* (Leite, 2019, p. 167).

Comecemos pelo fotógrafo. Seu estúdio ficava localizado na rua Formosa, nº 43 (hoje Barão do Rio Branco) em 1877 e nº 31 em 1881, próximo a Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza, no Centro da capital cearense. O que explica o provável contato direto de J. A. Corrêa com os retirantes que se concentravam por aquelas ruas. Ary Bezerra Leite, em seu livro *História da fotografia no Ceará do século XIX*<sup>125</sup>, afirma que Joaquim exerceu o ofício de fotógrafo por no mínimo 10 anos, sendo antes um proprietário de uma casa comercial que vendia produtos manufaturados oriundos de fora da província. Ou seja, o fotógrafo foi um

<sup>124</sup> Característica que é confirmada por Joaquim Marçal e Rosângela Logatto. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; LOGATTO, Rosângela. *Imagens da Seca de 1877-78 – Uma contribuição para o conhecimento do fotojornalismo na imprensa brasileira*. Anais da Biblioteca Nacional, vol 114, de 1994, p. 71-83.

<sup>125</sup> LEITE, Ary Bezerra. *História da fotografia no Ceará do século XIX*. Edição do autor, 2019.

homem de empreendimentos. Na edição do dia 28 de janeiro de 1877 do jornal *O Cearense* podemos encontrar um anúncio de Corrêa e seu estúdio fotográfico:

#### PHOTOGRAPHIA

Joaquim Antonio Correia, na rua Formosa nº 43, acaba de receber dos Estados Unidos um sortimento de cartões finos para retratos de visita, quadros dourados de gosto para retratos grandes, cartões chineses enfeitados com desenhos para retratos de gabinete e grandes, e outros muitos artigos concernentes ao seu trabalho de photographia; pelo que avisa ao respeitável publico que se acha provido de tudo quanto lhe é necessário para servir bem a quem se dignar servir-se do seu trabalho.

#### PREÇOS

1 dusia de retratos de visita . . 6\$000

1/2 << << << << << 4\$000

Retratos envernizados a crozá

1 dusia de retratos a crozá 10\$000

1/2 << << << << << 6\$000

O mesmo tem retratos do nosso Santo padre Pio IX em cartões de visita a 500 réis.<sup>126</sup>

Neste anúncio, podemos perceber que a fotografia de Joaquim poderia ser acessada por uma classe média urbana, se levarmos em consideração o que Ana Maria Mauad<sup>127</sup> e Maria Inez Turazzi<sup>128</sup> discorrem sobre o valor dos serviços fotográficos na época. Para Ana Mauad, o acirramento da concorrência na década de 1870 fez com que os preços das fotografias baixassem, por exemplo: os retratos em porcelana que poderiam variar de 3\$000 a 5\$000 a dúzia de retratos. Já Maria Inez Turazzi, para nos dar maior dimensão do valor do serviço, compara o preço de uma lata de abacaxi em conserva (que custava 3\$000) e o preço de um par de sapatos simples (que variava entre 5\$000 e 6\$000 reis). O que não era um peso nas finanças de uma família de classe média urbana na segunda metade do século XIX. Contudo, é preciso ressaltar que esses valores são referentes a retratos em porcelana, processo diferente do que Joaquim Corrêa fazia em Fortaleza. Outro fator a se levar em consideração é que “no interior, em razão da distância das lojas onde se vendia o material fotográfico, os preços aumentavam de maneira considerável” (Mauad, 1998, p. 197). Aqui incluo os centros urbanos do Norte, como a cidade de Fortaleza, o que pode explicar o preço mais elevado da fotografia de Joaquim Corrêa.

Observemos que no anúncio, o fotógrafo já dava indícios do seu trabalho com o formato que fez os retratos dos retirantes: a *carte-de-visite* (ou cartão de visita). O “sortimento de cartões finos para retratos de visita” vindo dos Estados Unidos pode ser entendido como um indicativo da tentativa de distinção, visto que pode ser uma maneira de

<sup>126</sup> *O Cearense*, Fortaleza, Ano 31, n. 8, p. 6, 28 jan. 1877. Grifo nosso.

<sup>127</sup> MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. II, São Paulo: Cia das Letras, 1997.

<sup>128</sup> TURAZZI, Maria Inês. *Poses e Trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro : Rocco/Funarte, 1995.

compensar a falta do procedimento mais caro e luxuoso do daguerreótipo em seu estúdio. Técnica privilegiada pela elite brasileira como maneira de impor “uma série de estratégias de diferenciação” segundo Annateresa Fabris<sup>129</sup>.

Perante estes aspectos, analisemos o papel que a *carte-de-visite* teve para a feitura das imagens dos retirantes. Ao ser produzido neste formato, como consta no site da *Brasiliana Fotográfica* e as características aparentes, o conjunto de fotografias de J. A Corrêa indica que o fotógrafo usou de um processo menos custoso e facilitado para fazê-las. O formato *carte-de-visite*, desde sua invenção em 1854 por Adolf Eugène Disdéri e a chegada no Brasil nos anos 1860, proporcionou que o acesso fosse mais amplo entre as classes. O avanço também diminui o tempo de exposição das pessoas e consequentemente a produção das imagens e o seu valor monetário. Esse progresso técnico ocorreu devido a invenção, por Disdéri, de uma câmera com quatro lentes e a forma como o negativo era preparado. Com negativo feito em colódio úmido<sup>130</sup> e reproduzido em uma folha papel albuminado<sup>131</sup> (medindo cerca de 6x9,5 cm e colocada sobre um cartão medindo aproximadamente 6,5x10,5 cm), a emulsão era colocada dentro da câmera com quatro objetivas, o que possibilitava a produção de até oito fotografias. É comum nos locais em que não havia emulsão (verso e parte inferior) encontrarmos informações impressas do fotógrafo, localidade do estúdios, especialidades, atributos e prêmios que o fotógrafo tinha. Ponto importante é que geralmente um negativo ficava guardado no estúdio para uma possível aquisição de novas fotografias pelo mesmo cliente<sup>132</sup>. Sobre este formato, Sandra Sofia Machado Koutsoukos afirma que as

<sup>129</sup> FABRIS, Annateresa. (Org.). *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 20.

<sup>130</sup> Elaborado por Frederick Scott Archer, provavelmente em 1851 na Inglaterra, o colódio é um líquido à base de nitrocelulose. Quando diluído em éter e álcool, ficava na consistência de uma película. O suporte, normalmente uma placa, era molhado nessa solução (com outras substâncias químicas) e sensibilizado em outra solução à base de nitrato. O processo de captura da imagem ocorria quando com o suporte, ainda úmido, era colocado na câmera, exposto, fixado a imagem e em seguida sensibilizado com iodo de prata e outras substâncias. Após esse processo era lavado e colocado para secar. Assim se obtinha um negativo, que possibilitava a produção numerosas cópias. E a impressão era feita em papel albuminado; o albúmen dá uma aparência brilhosa à foto que, com o tempo, pode adquirir um tom de sépia mais amarelado. Sobre o assunto: GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. The Collodion Period. In: *The History of PHOTOGRAPHY: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 229-396.

<sup>131</sup> Desenvolvido por Blanquart-Evrard em 1850 na França, “o papel albuminado inventado por Blanquart-Evrard em maio de 1850, e que foi largamente usado no mundo quase até o fim do século para tirar cópias positivas, era feito pelos fotógrafos e consistia em dar uma demão de clara de ovo (albúmen) sobre o papel, sendo depois sensibilizado com nitrato de prata, quando, então, após a impressão do negativo pela luz do sol, a foto era fixada com clorídio de ouro para dar a coloração típica e durabilidade. Quando da industrialização desse tipo de papel, Dresden tornou-se um grande centro de produção, com diversas fábricas”. De Dresden, o papel albuminado seguia para o resto da Europa e América (FERREZ, 1985, p. 222 apud KOUTSOUKOS, 2010, p. 147).

<sup>132</sup> As informações referente ao formato *carte-de-visite* foram retiradas das obras de Joaquim Marçal de Andrade e Sandra Sofia Machado Koutsoukos. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004; KOUTSOUKOS, Sandra S. M. Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

*cartes-de-visite* foram responsáveis, além da “democratização” e a possibilidade dos menos favorecidos produzirem suas autorepresentações, na forma como queriam ser vistas e lembradas, também por tornar a fotografia um objeto de desejo e uma mercadoria de troca e que possibilitaria às pessoas a posse de “[...] imagens e paisagens do mundo, imagens de amigos e parentes, imagens de conhecidos e de figuras importantes admiradas e, sobretudo, a própria imagem” (2010, p. 36). O que também ocasionou a padronização da imagem de si e do outro.

Outro aspecto que a *carte-de-visite* popularizou foi o retrato de corpo inteiro. Novamente, segundo Sandra Koutsoukos, essa forma de fotografar o corpo proporcionou a exploração do espaço vazio que rodeava o modelo(a) como um cenário, onde se colocava mobiliários, fundos pintados, cortinas, colunas ou objetos que simboliza um status elevado. O corpo da pessoa fotografada também poderia ser ornamentado com objetos como: relógios, chapéus, sapatos e penteados que juntamente da pose ereta também simbolizavam distinção social. Para a autora, também existiam manuais<sup>133</sup> que vinham do exterior (objeto de cobiça pelos fotógrafos devido a necessidade de estar permanentemente na busca de contato com o que estava sendo feito de novo fora do país), esses que padronizavam a forma como o fotógrafo deveria agir e dispor os objetos e as pessoas em uma cena. Sobre esses manuais, existiam até os que estabeleciam princípios básicos da “boa fotografia”.

Em manual de 1855, o próprio Disdéri estabeleceria os seis princípios básicos de uma boa fotografia: 1. fisionomia agradável; 2. nitidez geral; 3. as sombras, os meios-tonos e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes; 4. proporções naturais; 5. detalhes nos negros (que seria a boa definição dos itens escuros); 6. beleza (Koutsoukos, 2010, p. 35).

Todos esses processos, padronizações, possibilidades e até certos desvios podemos ver na obra de J. A Corrêa. Ary Bezerra, em seu livro, traz fotografias do acervo da família Bezerra de Menezes<sup>134</sup> que supostamente teriam sido feitas por Joaquim Corrêa, que nos ajuda a compreender a classe que frequentava seu estúdio e também as diferenças entre as fotografias dessa família e o conjunto de imagens dos retirantes.

<sup>133</sup> Nesses manuais “[...] que eram escritos por fotógrafos práticos, os quais exploravam o meio e procuravam pesquisar, pensar e desenvolver as diferentes técnicas e suas várias possibilidades, os interessados eram também orientados sobre como construir um estúdio (o tamanho, formato e posição ideais), como montar a oficina, como mobiliá-la; eram orientados sobre o funcionamento do estúdio, sobre métodos de conservação de clichés, além de, novamente, assim como acontecia com os periódicos, serem orientados sobre as novas técnicas, o uso dos equipamentos, como arranjar uma cena, posicionar os modelos nas diversas situações, posicionar pés e mãos, a direção ideal dos olhares, a iluminação, a revelação, a apresentação do produto final etc”. Cf. *Ibid*, p. 57.

<sup>134</sup> Família de relevante projeção social no Ceará desde os tempos coloniais.

Imagen 19 - Acervo Bezerra de Menezes (J. A Corrêa)



Fonte: *História da fotografia no Ceará do século XIX* (Leite, 2019, p. 168-169).

Notemos que essas imagens sugerem que o fotógrafo seguia o que as *cartes-de-visite* e os manuais estabeleciam. Um cenário bem organizado, o mesmo nas três primeiras fotografias, as vestimentas bem arrojadas, as poses padronizadas, os gestos, as

fisionomias minimamente agradáveis e os objetos bem dispostos (cortina, cadeiras acolchoadas, mesa com relógio esculpido em madeira, troncos de árvores e um estátua no chão) são indicativos que Joaquim Corrêa buscava a produzir uma “boa fotografia” para registrar os Bezerra de Menezes. O que chama atenção nessa imagem é a postura ereta dos sujeitos e a mão encostada em algum objeto, a cadeira e a madeira para as mulheres e a mesa com o relógio para o menino. São os ares de civilização e de aburguesamento da sociedade que buscava produzir suas representações com o advento e o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica.

Ao observar essas imagens, a impressão que temos é que estamos diante da construção de uma produção da distinção para aqueles que tinham posses e influência. Neste ponto, Boris Kossy<sup>135</sup> afirma que: seja no processo de criação do fotógrafo, na materialização da imagem e no destino/uso que aguarda a fotografia, a representação fotográfica “está envolvida por uma verdadeira trama” (2016, p. 28). Conforme Natalia Brizuela<sup>136</sup>, um teatro fotográfico característico de uma época onde a pose e a aparência é uma preocupação latente dentro do estúdio, cujo fotógrafos e os sujeitos fotografados encenam com os signos que os objetos, adereços, poses e aparências carregam.

Teatro fotográfico que também podemos ver na fabricação da trama fotográfica dos retirantes. Diferentemente das imagens do acervo da família Bezerra de Menezes, o processo de montagem da cena do conjunto das fotografias, enviadas para a Corte por José do Patrocínio<sup>137</sup>, é feito sobre o vazio, apenas os corpos famélicos dos retirantes e 3 fotos com um aparelho de pose (usado para ajudar no equilíbrio dos retratados durante a exposição da emulsão fotográfica). Contudo é um vazio que diz muito a partir de três aspectos. Primeiro, devido a uma crueza cenográfica onde não são colocados objetos ou mobiliário que desse a entender que aqueles sujeitos anônimos tivessem alguma posse ou influência, assim atribuído destaque aos corpos e os trapos que os vestiam. Segundo, por causa da pose que variam de 1 a 4<sup>138</sup> (ao menos nos fragmentos até agora encontrados) deixando explícito que o corpo em

<sup>135</sup> KOSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

<sup>136</sup> BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

<sup>137</sup> Como nos informa *O Besouro* do dia 20 de julho de 1878: “O nosso amigo José do Patrocínio, em viagem por aquella provincia, enviou-nos as duas photographias por que foram feitos os desenhos da nossa primeira pagina. Cf. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 16, p. 122, 20 de Jul. 1878.

<sup>138</sup> Característica provavelmente facilitada pela câmera com 4 objetivas, que, como já dito, era tipicamente usada para produção de até oito imagens de uma cena. Em 15 de março de 1881 *O Cearense* divulgou: “J. A. Correia, rua Formosa, n.º 31, tem grande sortimento de quadros de gosto, para retratos grandes e pequenos, ditos para 1 á 12 retratos, machinas de 4 objetivas para tirar 8 retratos de 1 vez, lâminas de ferro para que retratos a ferro-typo, e tudo por preço tão diminuto que admira”. Esse aspecto pode ser a explicação da existência das imagens no acervo da Biblioteca Nacional e do Museu Museu Diocesano Dom José. Assim como indica que

diferentes posições era o que o fotógrafo buscava registrar como marcador para os retirantes, assim ressaltando o modo documental dessas fotografias. Terceiro, esse vazio na composição do ambiente onde os retirantes estavam, também serve para dar ênfase aos versos como mediador da leitura das fotografias.

Ao direcionar a ótica da análise para os versos nas laterais das *cartes-de-visite* é notório que elas têm um função de conotar o conteúdo que elas trazem. Roland Barthes<sup>139</sup> discorre sobre esse aspecto ao dizer que a fotografia como objeto é algo dotado de uma anatomia estrutural, ou seja: comunica-se com outras estruturas de fotografias e textos. Nessa convergência de estruturas, a fotografia, para Barthes, é paradoxal por conter uma mensagem “sem código” (denotada) pela analogia que faz com seu referente (comumente atribuída a imagem fotográfica pelo senso comum) e “codificada” (conotada) pelas atribuições de sentidos do meio cultural à imagem. Dessa maneira, o texto que acompanha as imagens é um elemento conotativo para a fotografia, isto é: um atribuidor de sentidos aos elementos que compõem a imagem fotográfica. Esse processo de conotação ocorre quando a leitura da fotografia é ancorada pelos textos, que direcionam ao leitor os significados que o autor ou os encomendadores da imagem querem para o entendimento do conteúdo da imagem. Levando em consideração esse processo, vejamos os versos das fotografias que serviram de matriz para a ilustração de Rafael Bordallo.

Na fotografia da menina retirante:

Deixei, por amor á vida  
Me roubarem o pudor!  
E hoje, mulher perdida  
Morro de fome e de dor!<sup>140</sup>

Na fotografia do menino retirante:

Foi o céu inexhoravel  
Contra á mim, contra á meus Paes,  
Deixou na orphandade  
Entregue a dores e aís!<sup>141</sup>

É notório a peculiaridade dessas *cartes-de-visite*. Ao mesmo tempo que representam os retirantes e o local na legenda “secca de 1877-78 Ceará”, as imagens narram

estão faltando imagens, visto que algumas fotografias do conjunto são 4 poses de uma pessoa e outras são apenas 3 poses de uma pessoa. Cf: *O Cearense*, Fortaleza, Ano 35, n.57 , 15 mar. 1881, p. 4. Grifo nosso.

<sup>139</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

<sup>140</sup> CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78. Ceará: [s.n.]*, 1877-1878.

<sup>141</sup> *Ibid.*

suas trajetórias, seus corpos e suas angústias. Um jogo de palavras moralizante para a menina, que é “mulher perdida”, ou seja: adulta, vítima, mas “sem pudor”. Já o menino é criança orfã, vítima e merecedor da caridade.

Notemos como o teor desses versos vai ao encontro das situações descritas por José do Patrocínio em *Viagem ao Norte*. A orfandade, a derrocada do seio familiar e a exploração sexual de meninas que corroem a moralidade dos famintos retirantes. É com essa legenda, com rimas e métricas, que a leitura das fotografias é direcionada. Juntos, esses versos formam uma espécie de poema descriptivo (como na tabela 1) indo de encontro com o que Louis Marin<sup>142</sup> denominou de *presença visual* em análise de uma carta de Poussin, sobre as formas de ler um de seus quadros, em que os textos descriptivos de Poussin expressam uma *presença visual* com função de antecipar a leitura da imagem e instruir/regrar o ato de olhar a imagem. A leitura da imagem consistiria, portanto, em reconhecer os movimentos das figuras descritas pelo texto. No caso das fotografias dos retirantes de J. A. Corrêa, o que se observa é uma espécie de roteiro de como ver, no caso a artificialidade das poses dos retirantes, haja vista a leitura da imagem fotográfica ser conotada por esses versos, quando conciliamos Barthes e Marin na análise. Dessa maneira, nessa relação entre textos e imagens, a mensagem fotográfica foi se estruturando.

Não parece que seja coincidência serem justamente as imagens que levam em seu conteúdo duas crianças e versos que narram seguindo a forma como Patrocínio descreveu o cotidiano dos retirantes nas ruas de Fortaleza. Autores como Joaquim Marçal, Rosângela Logatto, Marta Barbosa e Felipe Motta acreditam que os versos foram feitos pelo próprio José do Patrocínio no papel albuminado momentos antes da captura da imagem dos famintos anônimos, visto que “todos os textos foram impressos por processo fotográfico, juntamente com o retratado, fazendo parte do mesmo papel fotográfico [...] a confecção das cópias foi precedida de um trabalho de montagem texto-imagem pelo fotógrafo” (Andrade; Logatto, 1994, p. 73-4).

Dessa maneira, a fotografia foi outro elemento para dar a Patrocínio o crivo da testemunha ocular. Mas esse testemunho também traz as formas de ver os retirantes do fotógrafo. Assim, ao analisarmos as fotos de J. A. Corrêa, o que se observa é que o fotógrafo cria um *binômio indivisível*, no entendimento de Boris Kossoy<sup>143</sup>, onde a produção de uma relação de *registro/criação* ou *testemunho/criação* é elaborada segundo a mediação criativa do visível da cena e da visão do fotógrafo - seu *filtro cultural*. Assim como José do

---

<sup>142</sup> MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000.

<sup>143</sup> KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

Patrocinio, Joaquim Corrêa constrói um testemunho sobre a seca a partir do registro fotográfico. Lembremos que J. A. Corrêa foi alguém que estava em convívio frequente com os retirantes devido ao seu estúdio ser localizado nas proximidades da Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza, assim como, também ser um provável morador daquela região<sup>144</sup>. Dito isto, é preciso levar em consideração que para Susan Sontag<sup>145</sup>: “[...] as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (Sontag, 2004, p. 17), assim como a palavra, as fotografias expressam o que expressam permeadas por pressupostos e sobredeterminações de quem as encomenda, produz e de quem as enxerga. Ou seja, o que ambos produziram foi um *testemunho/criação*.

Fato é que José Patrocinio em algum momento teve contato com Joaquim Antonio Corrêa, contudo a dúvida que surge é se o fotógrafo já havia feito as fotografias ou foram feitas por encomenda do repórter. Há de se levar em consideração que não existem indícios da circulação dessas fotografias na imprensa cearense, portanto até o momento não se pode considerar que essas imagens circularam entre os jornais da província. No Ceará, pelo menos na produção intelectual sobre a seca, podemos encontrar um uso dessas fotos na obra *Historia da secca do Ceará (1877 a 1880)* de Rodolpho Theophilo<sup>146</sup>, porém e sem os versos e os indicadores de data e local. Três das imagens de J. A. Corrêa foram copiadas em formato de gravuras feitas pelo xilografo Dumont, segundo Andrade e Logatto. Abaixo das imagens é informado que “esta gravura é cópia fiel do original”, aspecto bastante semelhante à prática feita por Raphael Bordallo Pinheiro na edição do dia 20 de julho de 1878, seja pelo formato de gravura, ou o apelo ao realismo da fotografia como matriz original.

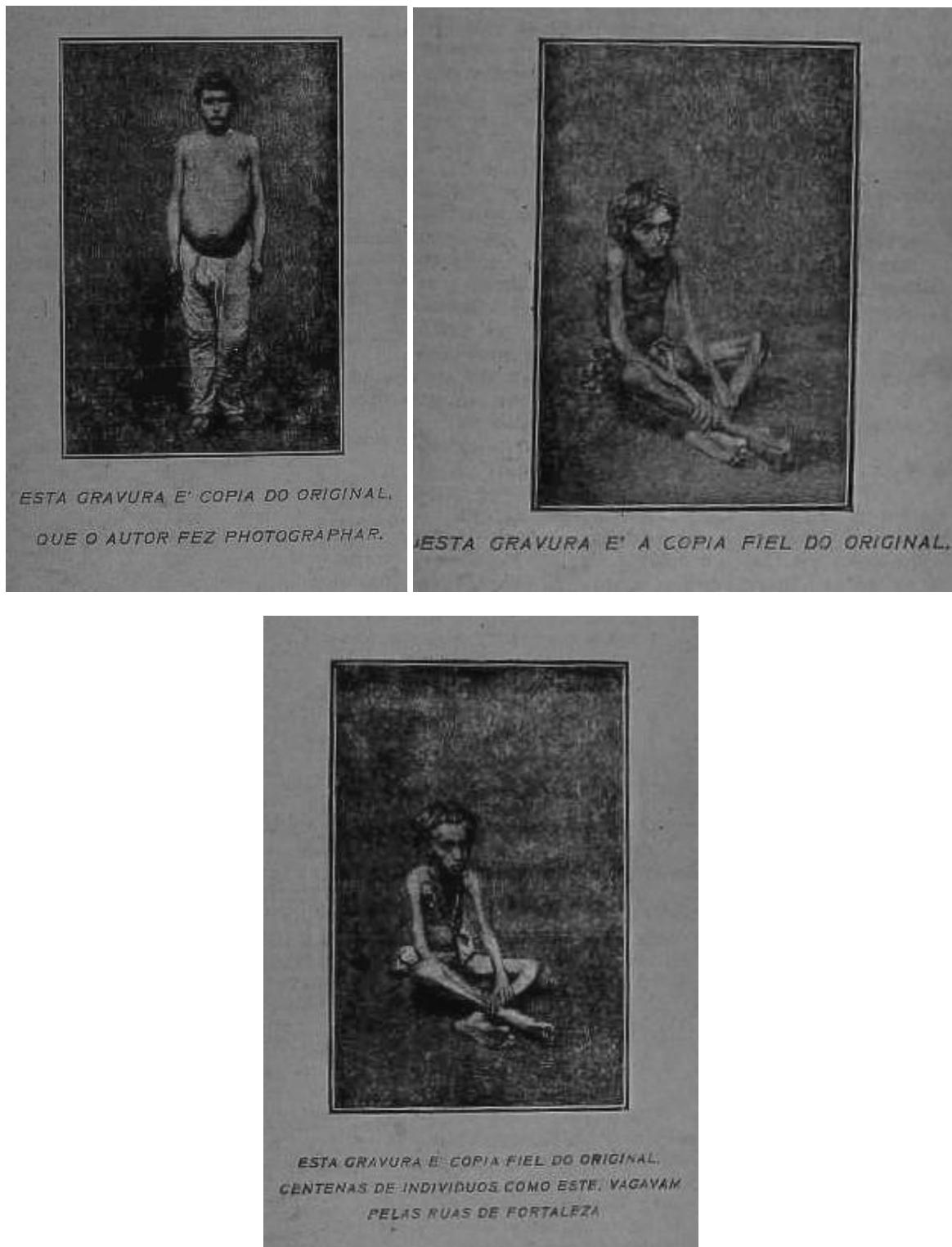
---

<sup>144</sup> Segundo Ary Bezerra Leite, Joaquim Corrêa consta no rol dos proprietários locais de Fortaleza como residente da rua Floriano Peixoto, nº 95 (antiga rua Boa Vista, próximo ao seu estúdio na rua Formosa, nº 31, e a Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza). Cf. LEITE, Ary Bezerra. *História da fotografia no Ceará do século XIX*. Edição do autor, 2019, p. 171.

<sup>145</sup> SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>146</sup> Livro fruto de um conjunto de anotações sobre as nuances da seca dos meses de janeiro de 1877 a dezembro de 1880.

Imagen 20 - Gravuras de famintos<sup>147</sup>



Fonte: *Historia da secca do Ceará* (1877 a 1880) (Theophilo, 1922, n.p.).

<sup>147</sup> Para melhor visualização, as imagens passaram por tratamento no software de edição *Adobe Lightroom*. As gravuras estão na sequência que foram encontradas no livro de Theophilo.

Notemos que existem alterações significativas nas três cópias, onde a primeira diz: "ESTA GRAVURA É COPIA DO ORIGINAL. QUE O AUTOR FEZ PHOTOGRAPHAR. A última frase nos informa que possivelmente Rodolpho Theophilo teve participação na produção dessas imagens. Apesar de não podermos cravar a certeza de que Rodolpho Theophilo foi um dos encomendadores das fotografias no período em que Patrocínio esteve no Ceará, podemos especular que ao menos Patrocinio e Theophilo tiveram algum encontro, visto que os dois coincidentemente eram farmacêuticos e jornalistas (e literatos) e também considerando que o logradouro da casa de Theophilo era no número 40 da rua da Palma (atual Major Facundo) e sua farmácia ser no número 80<sup>148</sup> da mesma rua. Ambas próximas ao estúdio de J. A. Corrêa. Rodolpho chega a fazer um comentário sobre a segunda gravura do livro:

Uma manhã, chorava de fome á porta de nossa casa, á rua da Palma n. 40, o infeliz representado pela segunda gravura d'este livro. Estava no estado lastimoso em que o ve o leitor. Recolhemol-o. Era um esqueleto animado, como os que aos milhares tropeçavam inanidos na capital e em toda a província. Uma crosta enegrecida cobria-lhe a epiderme, que exhalava um cheiro te-tido e nauzeabundo. Tinha as pupillas dilatadas, olhar desvairado, pulso pequeno e frequente e a temperatura baixa. Demos-lhe alimento de facil digestão e em pouca quantidade. Poucos minutos depois dormia o desgraçado profundamente. Algumas horas drou o sonno. Logo que despertou, pediu que lhe déssem comer *porem que* queria muito. Era preciso despil-o dos seus trapos immundos. Mandámos banhal-o em agua e sabão e depois fizemol-o vestir conforme nos ditava a caridade. Demos-lhe então segunda refeição e mais abundante. Desanuvioi-se-lhe mais a physionomia, a pelle recobrou a sua cor natural e o máo cheiro que exhalava havia desapparecido. Fizemol-o pernoitar, e, quando no dia seguinte o deixamos sahir, já a epiderme havia tomado de novo uma cor suja e as exhalações fetidas principiavam a se manifestar.<sup>149</sup>

A semelhança na forma de narrar é notória, na página anterior desse trecho Theophilo também adjetivou uma retirante como “escaveirada” e ressaltava a “pelle ennegrecida e collada aos ossos” e as “pupillas extremamente dilatadas”<sup>150</sup> do seu corpo faminto e doente. Aqui fica perceptível que existe uma forma narrativa para representar a calamidade que acometeu os retirantes compartilhadas entre ambos. O que salta também é a informação de como os retirantes supostamente estavam momentos antes de serem retratados.

---

<sup>148</sup> É possível encontrar um anúncio da abertura da Farmácia de Rodolpho Theophilo na edição do dia primeiro de março de 1877. Cf. O Cearense, Fortaleza, Ano 31, n. 17, 1 mar. 1877, p. 4.

<sup>149</sup> THEOPHILO, 1922, p. 196.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 195.

Com influências ou não de Rodolpho Theophilo, o resultado dessa elaboração fotográfica foi, para Andrade e Logatto<sup>151</sup>, a criação do conjunto de “anticartões de visita” devido o seu intuito de denúncia de uma realidade que era silenciada por muitos na Corte. O que foi produzido para os autores foi um conjunto de fotomontagens (entre textos e imagens) com um caráter pedagógico que utilizou o suporte da *carte-de-visite* e sua possibilidade de colecionar aquelas cenas e ao mesmo tempo expandir o uso para sensibilizar por outros afetos, que comumente não eram atribuídos a esse suporte, como o intuito de chocar o espectador. Fato que podemos constatar com mais intensidade em uma das fotografias que retrata um jovem sem camisa e com o abdômen inchado à mostra. Nessa imagem, especificamente e em seus versos que rimam o inchaço da barriga do sujeito como resultado da fome e a miséria que o levaram ao desespero de comer “mucunã” que aparece seguidamente de uma espécie de “nota de rodapé” (porém nas margens e no “cabeçalho”) com um número 1 entre parênteses e acima da cabeça do retratado estaria uma nota de “nº 1” explicando que se tratava da “fava do matto”<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; LOGATTO, Rosângela. Imagens da Seca de 1877-78 – Uma contribuição para o conhecimento do fotojornalismo na imprensa brasileira. *Anais da Biblioteca Nacional*, vol 114, de 1994, p. 29.

<sup>152</sup> Josué de Castro explica que a mucunã faz parte do “do cardápio extravagante do sertão faminto”, segundo o autor: “Quando o sertanejo lança mão desses alimentos exóticos é que o martírio da seca já vai longe e que sua miséria já atingiu os limites de sua resistência orgânica. É a última etapa de sua permanência na terra desolada, antes de se fazer retirante e descer aos magotes, em busca de outras terras menos castigadas pela inclemência do clima”. Ademais, o autor afirma que essa dieta forçada dos flagelados pela seca é algo, na época em que escreveu, que “[...] os habitantes de outras zonas do país nunca ouviram falar que fossem alimento”. Cf. CASTRO, J. *Geografia da Fome*. O dilema brasileiro: pão ou aço. São Paulo: Todavia, 2022, p. 218-226.

Imagen 21 - *Carte-de-visite* de J. A. Corrêa



Como inchei!... Fome maldita,  
Da miséria negra irmã!  
Me levaste ao desespero  
Té que comi mucunã!(1)  
(1) Fava do matto

Fonte: Acervo do Museu Diocesano Dom José, Sobral - CE.<sup>153</sup>

Esse caráter pedagógico é desdobrado nas “páginas tristes da folha *O Besouro*, que com as suas superlativas “cópias fidelíssimas de photographias”<sup>154</sup>, o que demonstra que essas imagens também tiveram importância para legitimar e conferir autoridade à representação de Bordallo Pinheiro pelo entendimento marcadamente oitocentista de “espelho do real”, amplamente creditado à imagem fotográfica. Esse acontecimento é abordado por Joaquim Marçal como um passo pioneiro para a profissionalização do exercício, ou do sistema, de fotorreportagem brasileira. Atentemos ao termo *fotorreportagem* utilizado pelo autor, ao usá-lo Joaquim Marçal baseia sua obra no entendimento que caracteriza esse ato como “[...] uma fotografia editorialmente engajada desde o ato de sua

<sup>153</sup> A escolha desta imagem em específico ocorre pela melhor qualidade das laterais onde estão os versos e a parte superior onde está a nota. Cf. BARBOSA, Marta Emilia Jacinto. *Famintos do Ceará: imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX*. 2004. 309 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 103.

<sup>154</sup> BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. Ano 1, nº 16, . p. 121, 20 de Jul. 1878.

produção, sendo realizada por profissionais dedicados especificamente a esse ofício” (Andrade 2004, p. XIII), ou seja, uma prática mais repleta de nuances (um estilo mais alinhado aos franceses) onde a imagem não é o principal agente de comunicação, diferentemente do *fotojornalismo* cuja objetividade é maior e o texto se encontra em segundo plano (um estilo mais anglo-americano). A forma como as imagens são articuladas é o principal fator de distinção. Além do fato da fotorreportagem está mais fortemente vinculada à imprensa ilustrada no século XIX. Sobre isso, Jorge Pedro Sousa<sup>155</sup> afirma que:

[...] o objectivo essencial das foto-reportagens é, geralmente, situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar desenvolvidamente uma situação real e as pessoas que a vivem [...] normalmente as foto-reportagens são menos extensas que os foto-ensaios e vivem, sobretudo, ou de fotolegendas (uma por fotografia) ou, em alternativa, de pequenos textos (geralmente introdutórios) que não se conjugam com uma imagem em particular [sic] mas sim com todas as imagens da peça. Esse texto, de uma forma geral, serve principalmente para orientar a leitura das imagens, embora também as complemente (Sousa, 2002, p. 131-32).

Dessa maneira, Joaquim Marçal afirma que José do Patrocínio e Raphael Bordallo Pinheiro formaram uma dupla na prática da *fotorreportagem*. Acreditamos que é preciso denominar de trio, visto que o fotógrafo tem função fundamental nessa produção, não somente por operar a câmera, mas por montar a trama fotográfica que resultaria no conjunto de *cartes-de-visite* dos anônimos retirantes enviadas ao Rio de Janeiro para Bordallo e seu lápis copiarem. Não podemos desbotar a atuação de J. A. Corrêa que contribuiu com seus *filtros culturais* para toda uma rede de conexões que a imprensa da Corte exerceu no exercício de viajar ao Norte, documentar escrito e fotograficamente a situação dos cearenses retirantes e a cidade de Fortaleza, enviar para a Corte informações via telégrafo e mar e publicar uma imagem copiada de fotografias, que juntamente com os textos formam uma representação que busca com seu discurso “fiel” provar suas notícias anteriores e sensibilizar seu público. Esses são indicativos do esforço mobilizado dessas pessoas para criar a imagem e o entendimento sobre o outro retirante e a província do Ceará. Boris Kossoy, novamente, nos ajuda a entender essa prática:

De uma forma geral -e, mais especificamente, em matérias políticas ou ideológicas-, a imagem que será aplicada em algum veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de "tratamento" com o intuito de direcionar a leitura dos receptores. Ela é reelaborada em conjunto com o texto - e aplicada em determinado artigo ou matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, controlar ao máximo o ato da recepção numa direção determinada: são, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio

---

<sup>155</sup> SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa..* Porto: Editora Letras Contemporâneas, 2002.

veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o processo de construção da interpretação (Kossoy, 2016, p. 53).

Nessa dinâmica das nuances da fotorreportagem, no que toca a quem encomenda, produz e enxerga as fotografias, outra questão vem à tona: a do ato fotográfico e seu tema. Essa “fixação da forma” como indica Marta Barbosa é uma prática que se constrói lentamente e não foi uma ocorrência única, ela opera de acordo com “[...] os avanços na produção, reprodução e difusão de imagens, tanto quanto a produção de uma memória do lugar, das pessoas, da fome e da própria seca” (Barbosa, 2004, p. 99). Dessa maneira, é preciso frisar que José do Patrocínio não foi o único a encomendar fotografias da seca e dos retirantes, meses depois o naturalista Herbert Smith<sup>156</sup> teria passado pelo Ceará e levado consigo fotografias da cidade, dos costumes e dos famintos.

Em seu livro, *Brazil: the Amazons and the coast*, Smith traz estudos sobre o café e a indústria do açúcar, a vida comercial e social do Rio de Janeiro e Amazonas, já sobre a província do Ceará, a qual denomina de “famine district” (distrito da fome), o naturalista escreve um artigo intitulado “Ceará and the Drought” (Ceará e a Seca) destinado a expor suas impressões e observações da território e das pessoas durante os 10 dias em dezembro de 1878 que permaneceu na província. No ensaio, é possível observar descrições sobre geografia e sua ocupação, o ciclo das chuvas, as relações sociais e de trabalho, as características dos habitantes, a cultura, etc. Fato é que Herbert Smith considera a seca de 1877-78 como a “greatest and most terrible secca of all” (a maior e mais terrível seca de todas), sendo imperativo no escrito a maneira como a seca afeta a vida dos habitantes, sejam “não proprietários” ou “proprietários” em suas palavras.

É notória a semelhança do trabalho de Smith com o de Patrocínio, ao narrar a tragicidade que a cidade passava tomando nota de aspectos das ruas, dos abarracamentos em que estavam alojados os retirantes, dos relatos da suposta quantidade de mortos totais que

---

<sup>156</sup> Herbert Huntington Smith (1851-1919) foi um naturalista estadunidense que veio ao Brasil para realizar expedições de história natural e realizar coletas de espécimes. Smith passou pelo Brasil por cinco vezes no Brasil, no período de 1870 a 1886. No Brasil, foram coletados cerca de 250.000 exemplares. Devido à sua experiência adquirida nas expedições, o naturalista foi convidado pela *Messrs. Scribner & Co.*, New York, para redigir uma série de artigos sobre o Brasil para a revista ilustrada *Scribner's Monthly*, a qual fez duas visitas ao Brasil representando a empresa. Publicou em 1879 o livro *Brazil: the Amazons and the coast*, resultado de sua primeira visita como comissário. O livro traz artigos que abordam observações sobre as condições sociopolíticas e industriais das províncias em que passou, como o Pará, Rio de Janeiro, Pernambuco e Ceará. Herbert Smith teve considerável contribuição para coleta e formação do acervo de história natural do Museu Nacional, a qual firmou contrato com o diretor geral do Museu, à época Ladislau de Souza Mello e Netto (1838-1894). Ademais, cabe ressaltar que o naturalista teve participação na imprensa brasileira escrevendo para o *Jornal do Comércio* e para a *Gazeta de Notícias*, em sua passagem pelo Brasil. Cf: KUNZLER, J.; FERNANDES, A. C. S.; FONSECA, V. M. M.; JRAIGE, S. . Herbert Huntington Smith: um naturalista injustiçado?. In: *Filosofia e História da Biologia*, v. 6, p. 46-67, 2011.

supostamente chegavam a “cento e cinquenta mil” (como afirma em rodapé), assim a seleção de relatos do “great exodus” (grande êxodo) de homens que vieram do interior e relataram a presença de uma grande quantidade de cadáveres nas estradas. A mobilização de “stories of suffering to wring one's heart”<sup>157</sup> (histórias de sofrimento para torcer o coração) é outro fator ao qual podemos traçar o paralelo, não somente pela similitude da forma da construção de seus relatos escritos, mas também pela escrita que transborda sentimentos os quais os autores foram afetados em suas estadias na província do Ceará. Não coincidentemente ocorreu tal semelhança, lembremos que antes de desembarcar na província cearense Smith havia passado pelo Rio de Janeiro, local em que muito provavelmente tomou conhecimento das reportagem de José do Patrocínio e da imagem no *O Besouro* feita por Raphael Bordallo, apesar de não fazer menção a esses trabalhos como afirma Marta Barbosa (2004, p. 118).

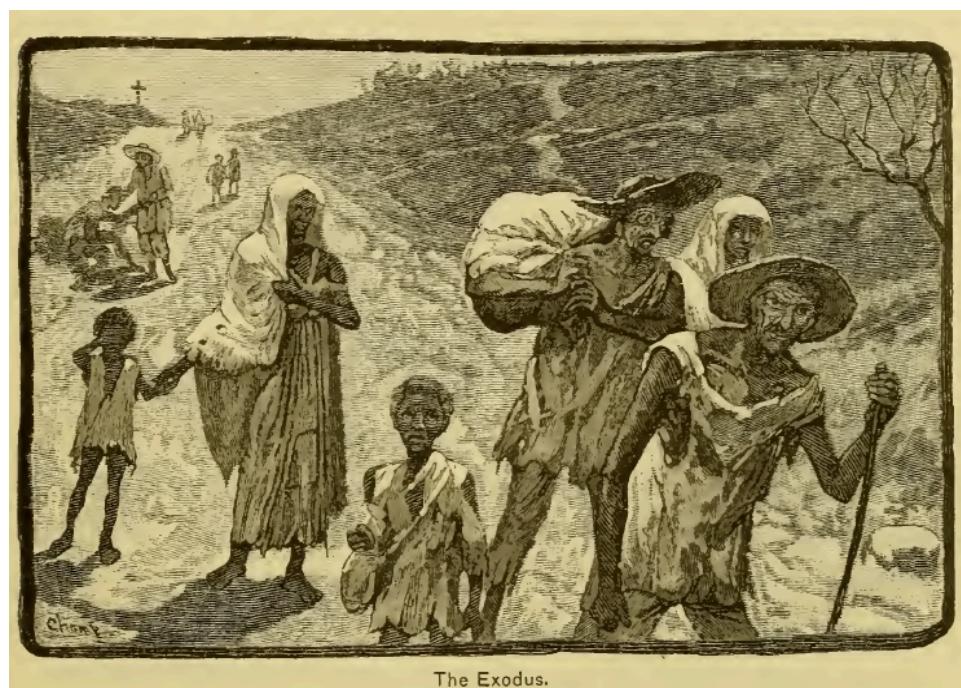
Contudo, a característica que merece maior destaque nesse paralelo é o fato do livro de Smith trazer variadas ilustrações das regiões visitadas por ele e um quadro de colaboradores. Equipe que incluiu a presença de ilustradores, aspecto que o livro ressalta já folha de rosto em caixa alta: “ILLUSTRATED FROM SKETCHES BY J. WELLS CHAMPNEY AND OTHERS” (ILUSTRADO A PARTIR DE ESBOÇOS DE J. WELLS CHAMPNEY E OUTROS). No prefácio da edição, curiosamente após falar brevemente do Ceará faminto, o naturalista deixa claro seu apreço pelas ilustrações de J. Wells Champney: “[...] the artist, was my companion on one of these trips. To him I am indebted, not only for a series of very accurate and beautiful drawings, but for many keen observations and intelligent criticisms on Brazilian nature and society”<sup>158</sup>. Notemos que, a partir destes trechos, é possível observar a importância dada por Smith às ilustrações e a precisão para conteúdo de seu livro, assim como na imprensa ilustrada da corte, na representação do Ceará seco e dos retirantes famintos, visto que as imagens exercem papel fundamental na construção discursiva ao reforçar o conteúdo. Vejamos as imagens dos retirantes:

---

<sup>157</sup> SMITH, Herbert. *Brasil: the Amazons and coast*. New York: Charles Scribner's Sons, 1879, p. 416.

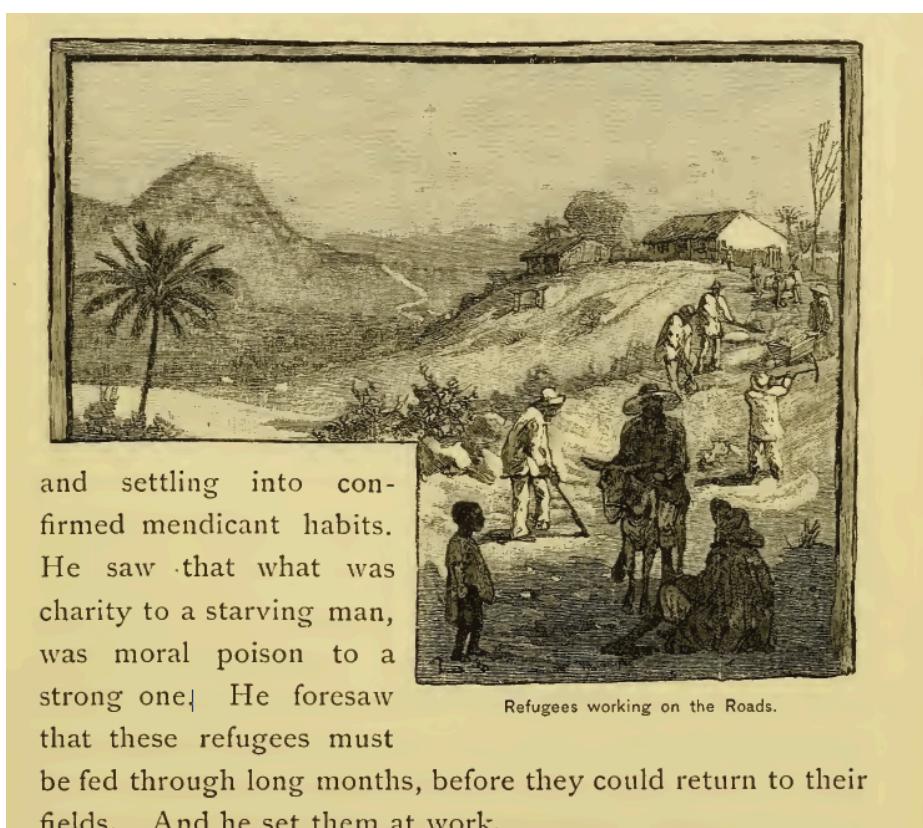
<sup>158</sup> “o artista, foi meu companheiro em uma dessas viagens. A ele estou em dívida, não apenas por uma série de desenhos muito precisos e belos, mas por muitas observações aguçadas e críticas inteligentes sobre a natureza e a sociedade brasileiras”. Tradução nossa. Cf: *Ibid*, p. VIII.

Imagen 22 - “The exodus”



Fonte: *Brasil: the Amazons and coast* (Smith, 1879, p. 415)

Imagen 23 - “Refugees working on the Roads”



Fonte: *Brasil: the Amazons and coast* (Smith, 1879, p. 429)

Nestas duas primárias ilustrações - que pela textura e ranhuras indicam que foram produzidas em processo de gravação - pode-se observar a presença dos retirantes conforme descreve Herbert Smith em seu texto. São crianças, mulheres e homens vestidos em farrapos brancos sujos e carregando suas trouxas na estrada rumo aos centros urbanos (imagem 21) ou trabalhando com picaretas em mãos na manutenção ou construção de novas estradas, no que parece ser um sítio, em uma paisagem serrana antes do recorte pelo texto ou trabalhando, onde estranhamente existe um coqueiro ou palmeira o que pode indicar que a imagem representa uma região perto do mar (imagem 22). Contudo, não é possível observar nenhum cadáver, apenas os corpos dos retirantes cansados, emagrecidos e enegrecidos pelo sol e poeira na caminhada. O indicativo de morte é uma cruz ao fundo da primeira imagem por onde caminham outros sujeitos. Observemos o que está escrito no canto inferior esquerdo da segunda ilustração:

He saw that what was charity to a starving man, was moral poison to a strong one.  
He saw the refugees coming in every day, begging in the streets or receiving food from the commission. He foresaw that these refugees must be fed through long months, before they could return to their fields. And he set them at work.<sup>159</sup>

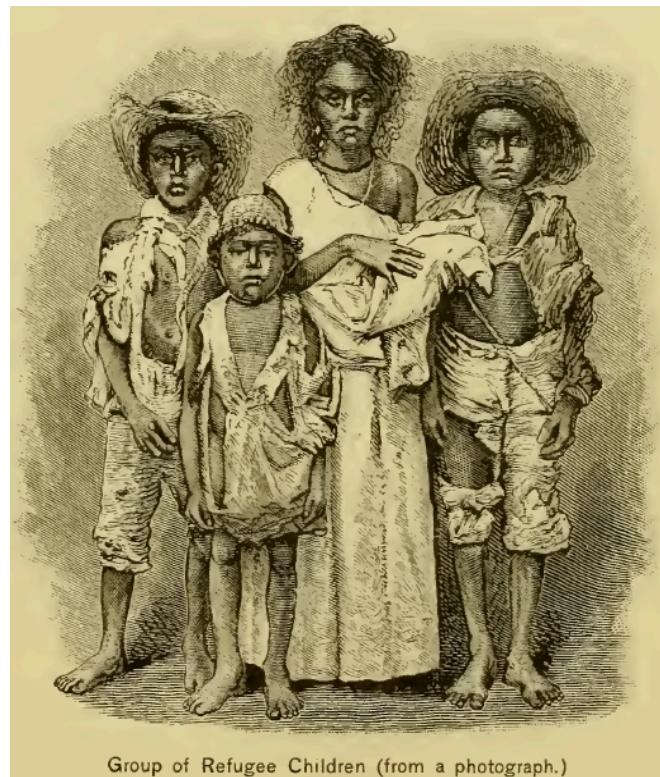
Neste trecho, ao falar da atuação do promotor público Dr. Gomes Pereira de alimentar e colocar os retirantes para trabalhar, é possível observar que assim como Patrocínio em *Viagem ao Norte*, Smith também fez observações sobre a caridade e o trabalho. Aspecto que chama a atenção é a forma como a imagem é colocada, entre o texto no parágrafo, onde o que está escrito se mescla com o que é ilustrado, logo essa montagem entre texto e imagem se mesclam no auxílio à interpretação do leitor. Bastante similar ao modo como Raphael Bordallo Pinheiro organizou as “paginas tristes” e a imagem da mão esquelética segurando as *cartes-de-visite* com as crianças retirantes.

Outro fato que viabiliza o paralelo entre as produções de Smith com a de Patrocínio, Corrêa e Bordallo é a ocorrência de em uma das ilustrações de um grupo de crianças retirantes existir a legenda “from a photograph” (a partir de uma fotografia), ao passo da citação de José do Patrocínio que abre este tópico, o tema retratado por J.A Corrêa e a “cópia fiel da desgraça da população cearense” de Bordallo Pinheiro. Vejamos a ilustração e a possível fotografia que serviu de matriz para a realização da cópia na obra de Smith:

---

<sup>159</sup>“Ele viu que o que era caridade para um homem faminto era veneno moral para um homem forte. Ele via os refugiados chegando todos os dias, mendigando nas ruas ou recebendo comida da comissão. Ele previu que estes refugiados deveriam ser alimentados durante longos meses, antes de poderem regressar aos seus campos. E ele os colocou no trabalho”. Tradução nossa. Cf. SMITH, Herbert. *Brasil: the Amazons and coast*. New York: Charles Scribner's Sons, 1879, p. 429.

Imagen 24 - “Group of Refugee Children”



Group of Refugee Children (from a photograph.)

Fonte: *Brasil: the Amazons and coast* (Smith, 1879, p. 413)

Imagen 25 - Grupo de crianças retirantes, N. I.



Fonte: *S.I. Secca do Ceará*. 187-, 1 fotografia, preto e branco, 9x6 cm.

Como podemos ver acima, nessa dinâmica de observações aguçadas e críticas sobre a natureza e as gentes brasileiras (nas palavras do naturalista), principalmente sobre a província cearense, que se diga de passagem talvez não entrem como belas e sim com perícia técnica, podemos notar que a fotografia foi um instrumento de extrema relevância na construção saber sobre o Ceará seco de Herbert Smith.

Sujas, de pele escura, vestindo farrapos, com chapéus sobre as cabeças na ilustração e sobre os joelhos na fotografia<sup>160</sup> e emagrecidos pela fome. A única que tem os pés calçados é a menina. Quatro crianças anônimas - talvez cinco se considerarmos que o pano que a menina leva em mãos esteja a cobrir uma criança de colo - os três meninos olham para quem os observa, seja pela objetiva ou pelo papel (fotográfico ou não), com um olhar sofrido. Percebemos a semelhança que essas duas imagens possuem, não somente pela quantidade de crianças, mas também pelas características físicas e de suas vestes, assim como a forma.

Na ilustração estão em pé na mesma pose, assim desenhadas provavelmente para mostrar o corpo inteiro, na fotografia estão sentados. A única que está com o corpo quase todo coberto é a menina. Contudo, o semblante é o mesmo. No fundo, não existe nada, além de um fundo neutro e uma espécie de tripé ou suporte de madeira à esquerda da fotografia, esse que talvez seria para apoiar o corpo dos retirantes ou iluminar melhor, o que indica uma fotografia feita às pressas, assim como o rosto borrado do segundo menino da esquerda para a direita. O cuidado de compor se daria à disposição das crianças. O corpo, as vestes, os objetos e a situação são os principais protagonistas da trama dessas imagens. O que pode nos ajudar a comprovar que a fotografia é a original que o ilustrador copiou são as características corporais das crianças e os farrapos que as vestem. Apesar das liberdades tomadas pelo ilustrador, o olhar das crianças é o mesmo, as faces são fielmente copiadas, os rasgos das roupas são altamente similares aos da fotografia, assim como os cordões e os chapéus que as crianças seguram. Mas é a menina quem mais fielmente foi copiada, a qual as mechas das

---

<sup>160</sup> Feita em *carte-cabinet* e papel albuminado medindo 10 x 14cm e o cartão-suporte de 11 x 17 cm. A *carte-cabinet* surgiu em 1866, na Inglaterra, como uma evolução das *cartes-de-visite* que possibilitou o acondicionamento em álbuns de famílias e para o uso para exposição dos retratos emoldurados em móveis domésticos à vista dos residentes e visitantes.. Esse tipo de fotografia poderia ser encontrada em diversos tamanhos e denominações como: *Promenade* (9,5 x 19 cm, montado), o *Boudoir* (12,7 x 21 cm, montado), *Imperial* (17,8 x 25,4 cm, montado), e o *Painel* (20,3 x 33 cm, montado). Também existiram em tamanhos maiores comercializados que variavam de 20,3 x 25,4 cm a 50,8 x 61 cm. No Brasil a denominação *Boudoir* era muito recorrente. Cf: GERNSEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison. The Collodion Period. In: *The History of PHOTOGRAPHY: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 303; KOUTSOUKOS, Sandra S. M. Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 40.

ondulações do seu cabelo, especificamente o da parte superior de sua cabeça, são as mesmas na ilustração e na fotografia.

Apesar de não ser identificado a autoria, a semelhança com a obra de J. A. Corrêa é explícita. Novamente a maneira como o fotógrafo operou, apesar das crianças estarem em grupo superior a duas pessoas e a fotografia ser feita em cartão cabinet<sup>161</sup>, volta a aparecer em produções fotográficas e ilustradas. A pergunta é inevitável, teria sido J. A. Corrêa o autor dessa foto? Teria Herbert Smith visitado Corrêa em seu estúdio na rua Formosa nº 43?

Autores como Marta Barbosa e Ary Bezerra Leite trabalham com o fato de que, mesmo que não tenha visitado J. A. Corrêa, o naturalista levou fotografias feitas na capital da província do Ceará e conversou com os fotógrafos que as fizeram. O que inclui a hipotética visita ao estúdio de Corrêa. O próprio Herbert Smith, em no rodapé do seu livro, discorre sobre seus encontros com os fotógrafos ao falar de corpos recolhidos nas ruas de Fortaleza:

I have a series of photographs, which were taken in Fortaleza at his time, and they speak more eloquently than words can of the terrible suffering which existed. The photographers told me that the subjects were picked up at random in the streets, and the most were found, as they are seen in the pictures, perfectly naked. I can compare these photographs to nothing but the pictures of Andersonville prisoners, which were published during the war; it seems impossible that such skeletons could have lived.<sup>162</sup>

Nesta nota, podemos perceber não somente o indício de que Smith fez contato com os fotógrafos, mas também levantar a hipótese de que para serem fotografados eram escolhidos os mais degradados pela ação da fome e da miséria. Existira então uma espécie de olhar viciado em torno da escolha dos que poderiam “representar melhor” a imagem dos grupos e sujeitos retirantes? Aqui é importante ressaltar a possibilidade da manipulação da cena por parte dos fotógrafos, despindo as pessoas para “narrar melhor” o cenário de fome e miséria em Fortaleza. Dessa forma, podemos imaginar como Corrêa atuou na construção da narrativa de suas fotografias, assim como, constatar que fotografar retirantes no ano de 1878 se mostra uma prática com certa recorrência, haja vista as datas em que Patrocínio e Smith estiveram pelas ruas de Fortaleza serem distintas. Assim, a trama fotográfica que Corrêa utilizou, pelo menos na forma, foi algo que ultrapassou os limites da Corte. Foi “[...] o

<sup>161</sup> Formato que J. A. Corrêa também utilizava em seu estúdio, a qual denominava “retrato de gabinete”, como podemos notar na publicação do dia 28 de janeiro de 1877 no jornal *O Cearense*.

<sup>162</sup> “Eu tenho uma série de fotografias, que foram tiradas em Fortaleza na época, e que falam mais eloquentemente do que as palavras podem falar do terrível sofrimento que existia. Os fotógrafos disseram-me que os sujeitos foram apanhados ao acaso nas ruas e a maioria foi encontrada, como se vê nas fotografias, perfeitamente nua. Só posso comparar estas fotografias com as fotografias dos prisioneiros de Andersonville, publicadas durante a guerra; parece impossível que tais esqueletos pudessem ter vivido”. Tradução nossa. SMITH, Herbert. *Brasil: the Amazons and coast*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1879, p. 417. Grifo nosso.

resultado de uma seleção que atravessou muitas narrativas”, segundo Marta Barbosa (2004, p. 118), que chegou a Herbert Smith. O que é notório é o modo como se fixou as formas de representar os retirantes pela fotografia e que contaminava as formas de ilustrar.

Também é preciso ressaltar a maneira como essa fotografia foi arquivada, no que parece ser, assim como as de Corrêa, em um álbum artesanal de colecionáveis fotográficos, como afirma Joaquim Marçal e Rosângela Logatto (1994, p. 79). Segundo os autores, os restos de papéis adornados a bico de pena, que por vezes cobrem os versos no conjunto de Corrêa, possibilitam a visualização do assunto por meio de uma “janela”, aspectos que também podemos observar na fotografia do grupo de crianças (figura 24) se destacarmos a diferença de cores, os escurecimentos e os restos de cola causados pelo papel que cobria o restante da imagem. Todos esses aspectos são indiciários tanto da semelhança com as fotos enviadas por Patrocínio, quanto da prática colecionadora. Atitude objetificante que era comum e atribuída ao formato *carte-de-visite* e a *carte-cabinet* como nos informa Sandra Koutsoukos.

Das “cópias fidellissimas de photographias” de Bordallo Pinheiro a “from a photograph” dos ilustradores que acompanhavam Smith, observemos que a condição de prova e evidência visual do passado são elementos que perpassam as imagens discutidas neste tópico. A apelação à fotografia para legitimar as ilustrações e os relatos escritos são pujantes no discurso, onde o fragmento imagético para evidenciar ou “espelhar o real” passado segue nessas imagens sendo um dos principais atuantes para o seu funcionamento. Contudo, se a fotografia é produzida a partir de filtros, estaremos diante de um espelho distorcido?

Para investigarmos a partir deste questionamento, é preciso primeiramente historicizar essa concepção. O entendimento de fidelidade direcionado a essas imagens fotográficas é algo comum na segunda metade do século XIX. A questão é como essa condição de contiguidade com seu referente, contida na fotografia, serviu a essa atribuição utilitária de objetividade nos meios em que os retratos dos retirantes foram difundidos na imprensa. Nota-se que a intenção dessas imagens era testemunhal, onde a entrega de informações visuais ocorreria sem a “subjetividade exacerbada” das ilustrações, como observado na edição do dia 20 de julho de 1878 do *O Besouro* que considerava a imagem de sua capa uma “resposta cabal áquelles que accusavam de exageração, a pintura que se fazia do estado da infeliz província”<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro. Ano 1, nº 16, 20 de Jul. 1878. p. 122.

Roland Barthes<sup>164</sup> nos ajuda a entender a relação do objeto fotografia com seu referente, para esse autor o referente da fotografia é diferente dos outros sistemas de representação. O que Barthes denomina de *referente fotográfico* é a “[...] a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva” (2018, p. 67), ou seja, a condição da imagem fotográfica em que não se pode negar o que estava no momento da fabricação da imagem pelo operador e a câmera: o *isso-foi*. Por ter relação direta com o que se refere, a imagem fotográfica carrega em seu conteúdo fragmentado de realidade e de passado que servem como testemunho, mais especificamente a ratificação do que ela representa.

Diferentemente de Barthes, que considera essa condição uma “essência da Fotografia”, André Rouillé<sup>165</sup> afirma que a fotografia foi um instrumento que serviu para a produção de visibilidades que seriam adaptadas à modernidade em um momento em que a verdade do desenho e da pintura entram em crise pelo “excesso de subjetividade”, a elas atribuídas. Dessa maneira, o suporte fotográfico esteve a serviço da modernização dos modos de ver e mostrar as cenas do mundo. A *imagem-máquina*, em sua denominação, e seu olho mecanicamente objetivo - não por acaso o elemento óptico por onde passa a luz é chamado de “objetiva” - corrobora junto ao seu operador técnico na captura e inventário das cenas do mundo de maneira científica e documental. Assim, “a fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo, em constante progressão” (Rouillé, 2009, p. 39). Como visto acima, esse aspecto é pujante na edição 16 do *O Besouro*.

O realismo atribuído à fotografia na segunda metade do século XIX é algo que tem operacionalidade devido seus laços estreitos com a sociedade industrial e a expansão da economia mundial. Com seus manuais, processos e operações químicas, onde a luz transforma os sais de prata em reflexo, a fotografia é uma maquinaria moderna de maneiras de ver e registrar o mundo. A ideia de realismo é fruto de uma prática moderna que opera por meio do *referente fotográfico* da imagem fotográfica e sua característica indiciária - em sua condição de contiguidade com o que registra. Desse modo, a fotografia ganha maior legitimidade para servir de testemunho das cenas dos diversos lugares, onde os observadores modernos pusessem seus olhares e tomassem suas impressões, diante das novas possibilidades de exploração do mundo suscitadas pela modernidade. O resultado, segundo Rouillé, é uma industrialização das maneiras de olhar o mundo que transforma os referentes em produtos industriais no formato de séries ou álbuns (impulsionados pelo baixo custo das

---

<sup>164</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. 7. ed. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

<sup>165</sup> ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*. Editora SENAC. São Paulo, 2009.

*cartes-de-visite*) cobiçados por diversas áreas do conhecimento e da informação, como a antropologia e a imprensa.

Contudo, diferindo de Rouillé, acreditamos que a fotografia é sim um instrumento de representação, mais precisamente pela histórica atribuição de “espelho do real” nos oitocentos, no qual o referente é aparentemente presente no seu conteúdo, como salientado por Roland Barthes, e pelo processo de significação que as imagens recebem no processo de divulgação e circularidade em meios como a imprensa ilustrada ou não. A questão não é se as visibilidades não se reduzem aos objetos, como afirma Rouillé, e sim sobre a maneira como as visibilidades fotográficas se aliam às ilustrações e aos textos para construir uma imagem de determinadas regiões e seus grupos. Como o caso do Ceará e dos retirantes. Para as representações operarem é necessário que os elementos simbólicos e seus conteúdos sejam significados.

Ou seja, a transformação da composição das fotografias em códigos, visto que, como nos explica Philippe Dubois<sup>166</sup>, o ato fotográfico gera um produto que pode ser considerado um “gesto cultural” que depende de escolhas humanas para agir enquanto código. Para agir como objeto indiciário, o objeto fotografia é marcado pela conexão física (tudo o que faz dela uma impressão), a singularidade (a unicidade do seu referente), a atestação (o testemunho da existência do referente) e a designação (o dinamismo das designações que recebe). A distinção entre existência e sentido são cruciais no pragmatismo da fotografia oitocentista, haja vista, em sua condição de “gesto cultural”, a imagem fotográfica ganhar significado. Dito de outra forma, são as convenções socioculturais que dão sentidos e usos às fotografias a partir de simbolizações de seus conteúdos.

No que toca às fotografias dos retirantes, tudo nessas imagens remete ao corpo. Os membros escaveirados, as roupas em farrapos ou a ausência delas, os objetos, a pose e a disposição dos retirantes, etc. corroboram para esse processo de significação que a *trama fotográfica*, no dizeres de Boris Kossoy (2016), construiu com a mobilização de códigos culturais e estéticos que expressam valores de modernidade. Segundo Kossoy, a possibilidade de alteração no *isso-foi* da imagem fotográfica existem desde o advento da fotografia, a qual o operador do processo fotográfico dramatiza ou valoriza “[...] deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes” não existentes no momento da exposição da emulsão, isto é “[...] entre o assunto e sua representação ocorrem uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteram

---

<sup>166</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

a informação primeira” (Kossoy, 2016, p. 32). Em outras palavras, estamos falando de uma condição ficcional da trama fotográfica, essa que ganha materialidade no momento de sua construção que, para Kossoy<sup>167</sup>, se nutre da credibilidade positivista concebida a fotografia como evidência neutra, objetiva e espelhamento ou transparência do real.

No entendimento oitocentista de que a objetividade “inata” das fotografias protegeriam as representações contra as subjetivações exageradas da pintura ou ilustração, a significação dos elementos que compõem as fotografias é um desses processos que as representações mobilizam para terem efeito de verniz de real e que tem serventia para o uso de duas das fotografias de J. A. Corrêa na ilustração de Bordallo e a de autoria desconhecida na obra de Herbert Smith. O intuito que *a priori* aparenta ser de denúncia, pela veracidade da imagem fotográfica, tem como fundamento a exposição do corpo retirante em estado esquelético e aos farrapos. Percebe-se um movimento mais amplo de documentar corpos para apontar diferenças civilizatórias que não ocorreu somente no Brasil da segunda metade do século XIX, mas em diversos territórios onde a modernidade colonial tenha tido influência. Um desses exemplos é a comparação que Smith faz com as imagens de prisioneiros de Andersonville (durante a Guerra da Secessão estadunidense).

Os corpos retirantes se mostram fundamentais para o funcionamento dessas representações que constroem um saber sobre o Ceará e suas gentes pobres e famintas, naquilo que Michel Foucault<sup>168</sup> entende como *saber*, ou seja: algo que “se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso” (2013, p. 220) resumidamente. Saber que acreditamos ter “status científico” pela forma como foi produzido, ao qual é possível observar traços naturalistas e produtores de estereótipos do “tipo” retirante e o ordenamento da “normalidade” ou “anormalidade” daquele sujeito errante. Aspecto veremos nos capítulos seguintes.

---

<sup>167</sup> KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. 3º ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014, p.56.

<sup>168</sup> FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

## PARTE II - TIPIFICAR

### 5 CAPÍTULO 4 – “ESCAVEIRADOS” E “BÔA VIDA”: A QUESTÃO DO CORPO

Nua e assim exposta ao vento...

Faz-me a vergonha tremer...

Só das noites ao relento

Posso meu corpo esconder. (...)

Nú, e do sol aos ardores

Vive exposto o corpo meu!

Meu pae e mãe, meus amores!

Tudo de fome morreu! (...)

Porque me tornas cadáver,

Miséria, que me assassina?

Porque plantas tantas dores

Na minh’alma inda menina?! (...)

Tenho fome! tanta fome

Que já não me posso erguer!

Miséria, que me consome,

Faze que eu possa morrer! (...)

Eu sou cadáver esguio

Que por entre os vivos erra;

Meu corpo tomba sombrio

No solo da ingrata terra!<sup>169</sup>

O corpo retirante é objeto da trama nesses versos. Famintos e expostos às dores e à miséria, os corpos caminham agredindo os pudores com sua carne nua e desfalecida aos tombos pelas ruas e estradas na província do Ceará. São os corpos de “[...] creancinhas [...] com os rostos escaveirados, cabelos emmaranhados sobre craneos ennegrecidos [...] com os omoplatas e vertebrais cobertas apenas por pelle ressequida”<sup>170</sup> a qual José do Patrocínio discorria na *Gazeta de Notícias* para os leitores da corte visualizarem as cenas de fome e miséria cearense.

O que observamos é o modo como as representações dos corpos, em situações de flagelo, se transformam em uma “mistura de imaginário e real, o físico e o social”, como discorreu Georges Vigarello<sup>171</sup>. Representações que conservam significados em relação a “quadro urbano e o vigor dos corpos” e ganham materialidade em suportes textuais (jornais) e imagéticos (fotografias e ilustrações), como as discutidas nos capítulos anteriores.

<sup>169</sup> Versos das fotografias de J. A. Corrêa. Cf. CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78*. Ceará: [s.n.], 1877-1878. Grifo nosso.

<sup>170</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 154, 6 jun. 1878, p. 1.

<sup>171</sup> VIGARELLO, G.; AUN KHOURY, T. Y. O TRABALHO DOS CORPOS E DO ESPAÇO. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S. l.], v. 13, 1996, p. 7.

Percebemos como o corpo, que segundo José Carlos Rodrigues<sup>172</sup>, é suporte moldável de signos marcado pela vida social, tem um sentido ao ser representado em estado miserável e famélico. Além da carne que transita na pedra, essas representações que ofendem as sensibilidades trazem informações sobre a vida social e o comportamento em relação ao flagelo. Se “nenhuma prática se realiza sobre o corpo sem que tenha a suportá-la um sentido genérico ou específico” (Rodrigues, 2006, p. 63), como as formas as quais os corpos retirantes foram representados deram significados ao modo como foram vistos?

Famélicos de alimentos, os corpos são nutridos de significados. O sistema de representação, a qual integra essa imagética, tem prática de codificar, classificar e “[...] transformar suas dimensões sensíveis em dimensões inteligíveis” (Rodrigues, 2006, p. 19). O “corpo legível e expressivo”, como nos fala Henri Zerner<sup>173</sup>, e a forma como são vistos, descritos e registrados por intelectuais e artistas aponta para um modo de ver e as maneiras como um fundo de ideias são elaboradas dentro de uma tradição. Nas palavras de Zerner:

É necessário lembrar que um corpo representado nunca é um corpo real? Ao mesmo tempo, a representação se refere a nossa experiência vivida, e essa experiência não é apenas visual, mas ocupa todos os sentidos, um corpo tem um odor, um peso, uma consistência [...] O artista que representa um corpo tem um leque de possibilidades pode dar destaque mais estritamente ao que a vista apreende, mas também pode sugerir uma experiência mais completa da carne por meio de diversos artifícios. (Zerner, 2012, p. 110)

No caso dos retirantes: José do Patrocínio, J. A. Correa, Rafael Bordallo, Angelo Agostini e Faria se debruçam visceralmente em suas produções sobre as cenas da seca cearense. Nelas observamos: os membros esqueléticos, os cabelos emaranhados, as roupas rasgadas ou a falta delas, os rostos enegrecidos pela sujeira, o olhar cabisbaixo ou desolado, o agrupamento de famintos, assim como os descansados e torneados “retirante bôa vida” (imagem 13) ou a “amostra” da “raça de preguiças” no “hotel dos emmigrantes” (imagem 9). O corpo e suas funções convencionalmente ausentes têm papel crucial nessa construção discursiva. Para analisarmos melhor esse “leque de possibilidades” e “artifícios”, vejamos os painéis, ou “atlas”, seguintes (inspirados na metodologia de Aby Warburg<sup>174</sup>) com o mapeamento das formas de representar os corpos retirantes. Comecemos pelo primeiro:

<sup>172</sup> RODRIGUES, J.C. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

<sup>173</sup>ZERNER, H. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: da Revolução à Grande Guerra*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 101-140. 2012. v. 2.

<sup>174</sup> Para o historiador da arte, Aby Warburg, o Atlas Mnemosine com seu material essencialmente de imagens é um meio de percepção dos valores expressivos e gestuais nas representações imagéticas de uma época. A metodologia tem características de inventário das expressões e gestos repetidos nas imagens. Cf. WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Imagen 26 - Painel 1A



Fonte: Montagem de autoria própria.<sup>175</sup>

<sup>175</sup> Autoria das imagens: 1 - *Raphael Bordallo Pinheiro*; 2 - *J. A Corrêa*; 3 - autoria desconhecida; 4 - *Cândido Aragonêz de Faria*; 5, 6 e 7 - *Angelo Agostini*; 8 - *J. Wells Champney*. Para mais informações, ver capítulo 2.

Existe uma forma nessa prática, isso é certo. Nessa *montagem*, metodologia ou maneira de conhecer, que para Georges Didi-Huberman<sup>176</sup> nos permite - pela disposição e a leitura das imagens - verificar expansões, semelhanças, contradições, construções e descontinuidades das expressões e dos gestos nas imagens, podemos perceber que o flagelo é algo em comum. Nessas imagens, o corpo é o meio onde o sofrimento tem expressão categórica. Esqueléticos e esqueletos compõem “[...] as caravanas da fome que vão caminho da morte, escoltadas pela prostituição, pelo beriberi, as inchações, as febres”<sup>177</sup> na medida que cada suporte expressivo proporciona. Padrões que invocam o corpo, os gestos, as vestes, as paisagem e os comportamentos.

Nas fotografias, encontramos as poses que ressaltam o estado físico. Mas não somente com essa função, também agregam significado. Para Turazzi (1995, p. 15), “a pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, [...] elo entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos”. Assim, indo ao encontro de Roland Barthes (2018), que considera a pose uma *intenção de leitura* a qual certifica a existência da pessoa ou objeto pela presença na imagem. Dessa maneira, Joaquim Antonio Corrêa e o fotógrafo desconhecido (imagem 24) demonstraram saberem da eficácia da pose, visto que feitas em estúdio, um espaço que permite controle de luz e de componentes significantes para a imagem (como a pose), esse *savoir-faire* busca remover elementos que desencaminham a atenção em que aparentemente os corpos dos retratados se encontravam no momento da tomada de suas imagens. Não coincidentemente, o único objeto que notamos nas fotos exteriores à “realidade” retirante, que o fotógrafo almejava representar, é a presença de três suportes que possibilita os corpos dos retratados permanecerem imóveis. No caso dos retirantes, esse objeto pode também implicar em dizer que os sujeitos não estavam suportando ficar em pé para o tempo de exposição que a emulsão fotográfica necessitava para uma imagem “congelada”. Vejamos uma breve comparação.

---

<sup>176</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2015; \_\_\_\_\_. *Atlas ou o gaio saber inquieto - O olho da história III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

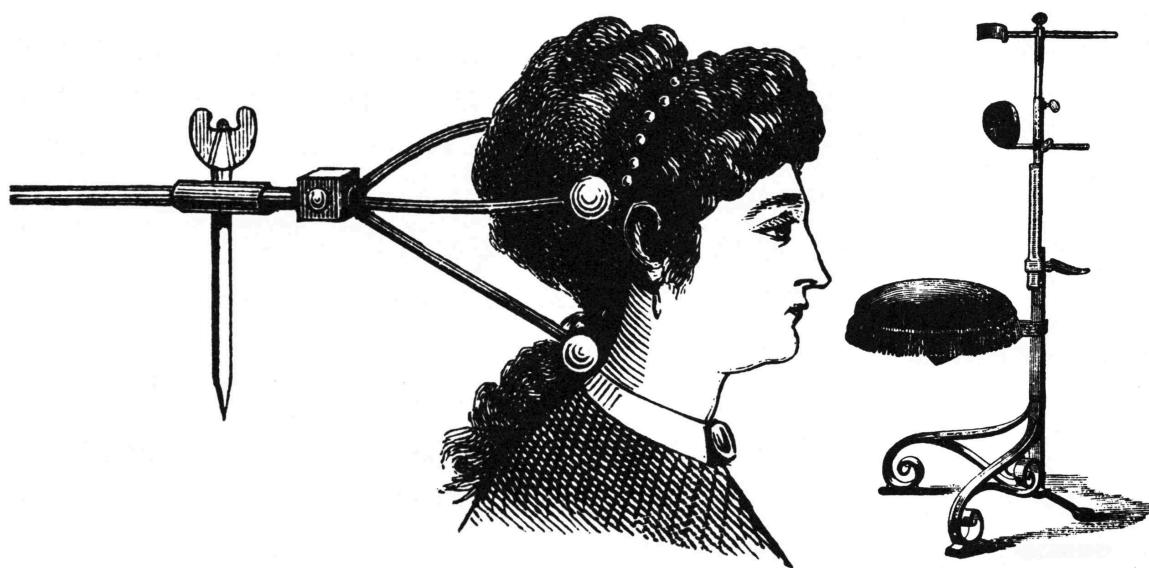
<sup>177</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p. 1, 15 de ago. 1878.

Imagen 27 - Suporte para corpo nas fotografias dos retirantes



Fonte: *Cartes-de-visite* de J. A Corrêa.

Imagen 28 - “Head-rest” (1868) e “Posing chair with head-rest” (1882)

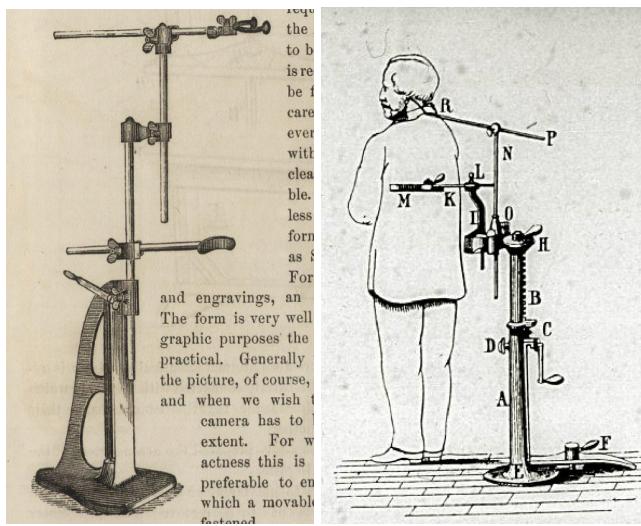


Fonte: *The History of Photography* (Gernsheim, H; Gernsheim, A., 1955, p. 299).<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> As imagens tem autoria de Josiah Johnson Hawes.

Imagen 29 - “Posing Stand”



Fontes: *Handbook of the practice and art of photography* (Vogel, H. W., p. 41).<sup>179</sup>

Sobre o suporte, Helmut Gernsheim e Alison Gernsheim nos informam o uso e a possível duração do tempo de exposição das matrizes fotográficas:

Swamped with orders, photographers were inclined to serve Mammon rather than art. One operator boasted of taking ninety-seven negatives in 8 hours—just under 5 minutes apiece. In these conditions of mass production, is it to be wondered at if the poses are stereotyped? Few photographers had more than two 'sets' for posing, so, on the occasion just cited, forty-eight people must have been subjected to precisely the same treatment: that is to say, they were placed in the same position, in the same light, against the same fluted column or balustrade—and in all probability they had much the same expression.

His head fixed in a vice, the sitter was told to look at an indicated spot on the wall, and to keep quite still. Thus posed, he would regard the further operations with much the same feelings as he would those of a dentist; in fact in 1867 a modified form of dentist's chair was patented in which 'the sitter may lounge, loll, sit or stand in any of the attitudes easy to himself and familiar to his friends'. But in practice the sitter was usually adapted to the chair, not the chair to the sitter, and when he was least at ease, he was asked to look pleasant. There was no attempt at characterization, no endeavour to record what Julia Margaret Cameron called 'the greatness of the inner, as well as the features of the outer man'. What people wanted was a flattering picture, the flattery consisting now not in a retouched likeness, but in the photographer's arrangement of the pose and accessories.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Da esquerda para a direita. Imagem 1 de autoria de A. Seemann. Imagem 2 disponível em: <http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=4450>; acesso em: 13 fev. 2025.

<sup>180</sup> “Inundados com pedidos, os fotógrafos estavam inclinados a servir Mammon em vez de arte. Um operador se gabou de tirar noventa e sete negativos em 8 horas — pouco menos de 5 minutos cada. Nessas condições de produção em massa, é de se admirar que as poses sejam estereotipadas? Poucos fotógrafos tinham mais de dois "conjuntos" para posar, então, na ocasião citada, quarenta e oito pessoas devem ter sido submetidas precisamente ao mesmo tratamento: isto é, elas foram colocadas na mesma posição, na mesma luz, contra a mesma coluna canelada ou balaustrada — e com toda a probabilidade elas tinham a mesma expressão.

Com a cabeça fixada em um torno, o modelo foi instruído a olhar para um ponto indicado na parede e ficar bem parado. Assim posicionado, ele encararia as operações posteriores com os mesmos sentimentos que encararia as de um dentista; de fato, em 1867, uma forma modificada de cadeira de dentista foi patenteada na qual "o

Juntamente das imagens 27 e 28, o caso descrito pelo casal Gernsheim nos ajudam a compreender melhor o arranjo utilizado pelos fotógrafos no momento em que registraram os retirantes. Para Sandra, “os detalhes e objetos usados em uma cena participam de um sistema de códigos, constituem uma linguagem simbólica que torna inteligível a ideia que se queria passar” (Koutsoukos, 2007, p. 20). Dessa maneira, é notório que o suporte ou “posadores” utilizados não são idênticos aos das imagens acima e entre si, podemos perceber uma espécie de improvisação no uso desse aparelho. Nas fotografias é visível que não existiu esforço, ou a intenção, para ocultar o instrumento por parte dos fotógrafos, algo que era comumente feito para deixar a foto padronizada e harmônica com o ambiente construído para retratar os clientes.

Diferentemente de outros possíveis frequentadores pagantes, levemos em consideração que eles estavam em pé – descalços – ou sentados sobre o chão batido. Assim como não aparenta a existência de outra forma de deixar o processo mais cômodo, como o uso de cadeiras ou encostos acolchoados para os retirantes, que são corpos que muito provavelmente não estavam acostumados a frequentar estúdios fotográficos<sup>181</sup>. Diante dos significados que era ser fotografado e todo o processo por trás da feitura da imagem, para além da captura daquela realidade, a falta ou a aparição desses instrumentos de “comodidade” podem nos remeter que talvez esses corpos não “mereciam” esse tratamento considerado privilegiado. Os dispositivos visualizados se tornam um símbolo explícito de regramento do corpo dentro da pose em que os retirantes foram documentados.

Ao que tudo indica, as pessoas foram fotografadas por J. A. Corrêa no mesmo instante. Em uma manhã ou tarde ensolarada. Levando em consideração que Fortaleza é uma

paciente pode relaxar, descansar, sentar ou ficar de pé em qualquer uma das atitudes que lhe sejam fáceis e familiares aos seus amigos”. Mas, na prática, o modelo era geralmente adaptado à cadeira, não a cadeira ao modelo, e quando ele estava menos à vontade, era solicitado a parecer agradável. Não houve tentativa de caracterização, nenhum esforço para registrar o que Julia Margaret Cameron chamou de ‘a grandeza do interior, bem como as características do homem exterior’. O que as pessoas queriam era uma imagem lisonjeira, a lisonja consistindo agora não em uma semelhança retocada, mas no arranjo da pose e dos acessórios pelo fotógrafo”. Tradução nossa. Cf. GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. *The History of PHOTOGRAPHY: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 298.

<sup>181</sup> Sobre este aspecto, podemos fazer um comparativo com as fotografias de escravizados, muitas feitas pelo fotógrafo Christiano Jr., onde o olhar dos sujeitos é um dos principais índices do hábito de terem suas imagens tomadas, sob o olhar europeu, para então serem comercializadas como um tipo habitante das terras brasileiras. O olhar do retirante é diferente do escravizado. Manuela da Cunha fala que o olhar devolvido do negro escravizado para a objetiva é permeado por diversa maneiras de reação a escravidão pelo olhar ausente, o olhar frontal desafiador, o olhar de afirmação de dignidade e o olhar inquiridor. O que notamos no olhar retirante é o olhar acanhado e hesitante (principalmente nas crianças), mas também inquiridor. Outro fator que podemos comparar é o fato dos sujeitos estarem em sua maioria descalços, o que implica em um símbolo de subalternização. Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar Escravo, Ser Olhado. In: LISSOVSKY, Maurício; AZEVEDO, Paulo Cesar. Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr., São Paulo: Ex-Libris, 1988.

cidade onde a luz “dura” equatorial é constante e as imagens não contêm uma organização de cênica complexa, podemos supor que o fotógrafo levou mais ou menos entre 1 ou 5 minutos para cada pessoa (ressaltando que uma das imagens contém duas pessoas). Dessa maneira, é possível estimar que Corrêa, com sua câmera de quatro lentes<sup>182</sup>, passou entre 4 e 20 minutos para fazer quatro poses. O que de certa forma poderia ser um momento penoso para os retirantes devido à subnutrição e a exposição ao calor que a tomada de seu retrato exigia. O que novamente explica o uso do “posador”, visto que, por menor que seja o tempo de exposição da emulsão, qualquer movimento poderia borrar a imagem, principalmente os movimentos inconscientes da cabeça. Aspecto que podemos notar na imagem 25 com o efeito fantasmagórico de uma das crianças ao mexer-se durante o processo fotográfico. O que também pode catalisar a interpretação dessas fotos, por outro lado, contudo, esse processo denota bastante artificialismo nas imagens.

Diante da artificialidade contida na pose, notemos como aquilo que Josué de Castro denominou de “marca sinistra da fome” é transformado em símbolo no registro desses que corpos carregam em sua carne “[...] em seus rostos, em seus gestos e em suas atitudes fatigadas” a imagética clássica da fome, ou seja: aquela onde os sujeitos retratados perambulam em estradas e cidades como “[...] fantasmas num mundo perdido, com os olhos esbugalhados flutuando fora das órbitas e com os molambos de vestuários balançando grotescamente sobre a armação dos esqueletos saltando à flor da pele” (Castro, 2022, p. 41-42). As formas que compõem o painel 1 apontam diretamente para esse modo de ver os corpos, existe nelas uma convenção, como já demonstrada a pose das fotografias, mas também outros elementos nos ajudam a compreender essa formação, como o vestuário e os gestos (registrados nas imagens) e as atitudes (descritas nos textos de Patrocínio), ressaltadas por Josué de Castro.

Comecemos pelo corpo faminto. Os corpos são “escaveirados” para então serem esqueléticos. Uma alocação de adjetivos primordial para entendermos essa construção discursiva. Criaturas cujos corpos miseráveis “[...] escorregam diariamente rumo a um fim” e o “futuro é apenas uma palavra e o conforto não passa de um luxo” (Sant'Anna, 2001, p.

<sup>182</sup> Acopladas as 4 lentes na câmera, o fotógrafo tinha a possibilidade de expor oito retratos em um único negativo de vidro de (16,5 x 21,6 cm). Para Luiz Henrique Vieira, “dependendo do desejo do cliente, o fotógrafo poderia abrir todas as quatro lentes ao mesmo tempo para fazer quatro imagens de duas poses no negativo, abrir duas de cada vez [...] ou abrir cada uma, sequencialmente, para obter oito poses distintas. Uma vez que o negativo tenha sido revelado, todos os oito retratos poderão ser impressos numa única operação e, em seguida, cortados e colados sobre os suportes para cartões de visita”. Cf. VIEIRA, L. H. *Os cartões fotográficos oitocentistas na construção da identidade social do retratado e da identidade profissional do fotógrafo* [manuscrito] 289 p.: il. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2019.

121). A fome expressa em seus corpos é resultado de uma jornada de várias faltas: a falta de nutrientes, de condições de trabalho dignas, de terra e moradia, de assistência governamental bem estruturada para além da caridade, etc. Todas juntas somam as faltas que os “escaveram” a vida. Essa que vem estampada em seus rostos e corpos, que segundo Kênia Rios<sup>183</sup>, ao discorrer sobre a seca de 1932, “[...] denunciavam a todo instante situação extrema em que se encontrava o sertão” (Rios, 2001, p. 29).

As imagens são inquietantes, decerto. Uma espécie de exposição de corpos de “myrrada pelle agora” que mal cobre os ossos e tombam “no solo da ingrata terra”<sup>184</sup>. A especificidade dos versos de caráter dantesco potencializam não somente a leitura, mas o valor sensível agregado às fotografias e a visibilidade que elas corroboram. Principalmente aqueles que falam dos corpos famélicos, como os que iniciam este capítulo. O corpo também é “escaveirado” por doenças, sobre esse aspecto Josué de Castro afirma que:

Neste estado de penúria orgânica, os retirantes perdem toda a sua resistência e capacidade de defesa contra os agentes mórbidos de toda categoria, principalmente os de natureza infectuosa, e tornam-se presas fáceis de inúmeras doenças. Em sua incerta peregrinação, sem os menores rudimentos de higiene, comendo alimentos poluídos e poluindo tudo em torno com os seus excretas, sem água para sua limpeza, sem cuidados de espécie alguma contra o contágio que a promiscuidade intensifica, a retirada se constitui numa verdadeira marcha fúnebre em busca da morte. (Castro, 2022, p. 238)

Novamente, o autor nos ajuda a compreender como os corpos moribundos expressam a presença de endemias resultantes da fome. Essas formas podem ser vistas nas imagens de J. A Corrêa e nas descrições de Patrocínio, principalmente no que toca a questão das “inchações” causadas pelos edemas, vista nas imagens das “creanças cadavericas com enormes barrigas de affogados”<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> RIOS, Kênia Sousa. Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT, 2001.

<sup>184</sup> Versos das fotografias de J. A. Corrêa. Cf. CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78*. Ceará: [s.n.], 1877-1878

<sup>185</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, p. 1,06 jul. 1878.

Imagen 30 - Recorte das Fotografias de J. A Corrêa



Fonte: CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78.* 1878, 3 fotografias, monocromática 9x6 cm.

Nessas três fotografias de Corrêa, assim como nas demais, podemos perceber o que Patrocínio denominou de “encarnação da infância faminta”<sup>186</sup>. Nelas é notório as manifestações do “drama fisiológico da inanição”, ou seja, a fome exprimida na forma como Josué de Castro também descreveu, pela “[....] pela magreza aterradora, exibindo todos *facies* chupados, secos, mirrados, com os olhos embutidos dentro de órbitas fundas, as bochechas sumidas e as ossaturas desenhadas em alto-relevo”, de maneira que os corpos infantis são os modelos que mais exibem essas marcas da carência “nas suas mais grotescas e trágicas variedades” (Castro, 2022, p. 228-29-30). Dentro dessa diversidade, os edemas ou anasarcas abdominais, oriundos da fome e demais distúrbios, são – ao lado dos membros esqueléticos – as mais protuberantes características nas imagens e relatos de Patrocínio, como visto acima.

Sobre eles:

Os edemas, sejam discretos, sejam generalizados em disformes anasarcas, constituem um dos sinais mais constantes com maior frequência referido em todos os relatos sobre as secas [...] Nas levas de retirantes encontram-se sempre as figuras grotescas de famintos, com as suas pernas de graveto carregando enormes ventres

<sup>186</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, p. 1, 06 jul. 1878.

estufados pela hidropsia, dando ironicamente uma impressão de plenitude e de saciedade (Castro, 2022, p. 230).

Nessa pavorosa lista de sintomas, evidentemente também entram as doenças igualmente elencadas pelo repórter. Entre elas, existia a suspeita de uma epidemia de beribéri, essa “[...] típica doença de carência” (Castro, 2022, p. 83), que poderia explicar as deformações, causadas pelas “inchações” e as febres, nos corpos retirantes por possuir duas formas: a *hidrópica* que causa os edemas (inchaço provocado pelo acúmulo de líquidos nos tecidos do corpo) e a *seca* causadora de paralisias. Doença que pode acometer grupos nômades, onde as terríveis hidropsias deixavam os membros com a pele esticada ou ressequidos ao ponto de pele confundir-se com a massa muscular. Aspecto também frisado pelo repórter:

Affectados da diarréa, a nojosa epidemia que mais os dizima, os retirantes nos ultimos dias da enfermidade, quando a algidez já lhes enruga as pelles, são obrigados a privar-se dos asquerosos farrapos e conservar-se nus nas redes molhadas pelas evacuações, sucessivas. A anazarca ou inchação triplica-lhes os volumes dos corpos de forma a dar a uma creança o abdómen de um conejo, e está claro que não podem convir aos enfermos as roupas do tempo de saude.<sup>187</sup>

Contudo, é preciso ressaltar que Josué de Castro, em crítica as descrições de Rodolpho Teóphilo, afirma que a sintomatologia do beribéri não corresponde aos sintomas apresentadas pelos retirantes e sim “[...] exprimindo muito mais quadros variados de poliarências, nas quais se destacam, sem dúvida, as deficiências de todo o complexo B, inclusive de ácido nicotínico”, ao qual, segundo o sociólogo, essas manifestações estavam mais ligadas a pelagra<sup>188</sup> e catalisada por “[...] poliarências, de desnutrição a mais acentuada, nos quais é bem difícil discernir por falta de que elementos nutritivos decorrem os sintomas variados.. (Castro, 2022, p. 237). O que pode explicar os quadros de edemas ou anasarcas agudas vistas nos quadros de fome e miséria dos retirantes.

Diante dessa confusão de enfermidades, apesar de não ser sintomatologicamente beribéri, como afirma categoricamente Josué de Castro, o efeito de ter sido noticiada como se fosse beribéri é o que dá um mote para essas representações. Assim, esses corpos se confundem com as doenças que o acometem, para então passaram a ser um agregado simbólico de representação das enfermidades.

<sup>187</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1., 3 ago. 1878. Grifo nosso.

<sup>188</sup> A pelagra é uma doença nutricional ocasionada pela carência de vitamina B3 (niacina) ou de triptofano no organismo. Em sua fase aguda, segundo Josué de Castro, “apresenta por uma associação sintomática de dermatite, flossite, estomatite, diarréia e perturbações mentais, indo até ao delírio”. Cf. (Castro, 2022, p. 237).

Esse aspecto é visível nas cenas da seca descritas por Patrocínio e enquadrada pelas imagens dos sujeitos que compunham as “caravanas da fome”, que encorparam os contingentes de flagelados abarracados, onde: “[...] alguns ardem em febre, a outros immobilisa o horror do beri-beri: outros apodrecem na disformação da anasarca e na immundicio da dysenteria”<sup>189</sup>. Para além da suposta epidemia de beribéri, outras enfermidades como oftalmias (inflamações nos globos oculares) ocasionadas pela luz em excesso, contato constante com poeiras e a má higiene ocular; assim como as “boqueiras” (inflamação ou fissura que atinge os lábios e a mucosa bucal), causada pela carência de vitamina C, atuavam sobre os corpos retirantes. Ocorrência também presenciada e documentada pelo repórter:

O cadáver tinha os labios contrahidos, revolta a cabelleira, salpicada de ares, os olhos esbugalhados, com coalhos de sangue nas corneas, os dentes e os punhos serrados, qual se na hora extrema o seu ultimo pensamento fosse uma blasphemia ao céu, e tremenda maldição á terra.<sup>190</sup>

É notório que as citações de Patrocínio, sobre as doenças que acometiam os retirantes, se dão com mais intensidade quando o mesmo reporta as cenas vistas dentro dos alojamentos dos abarracamentos, ou seja: na edição intitulada “Abarracamentos e pagadorias dos retirantes na Fortaleza” no dia 3 de agosto de 1878. Ponto que vale o destaque é o fato dos abarracamentos serem considerados locais de contágio rápido por abrigar pessoas retiradas em abundância e permanecer próximo aos centros de isolamento de doentes acometidos por enfermidades contagiosas, os lazaretos. Para Ana Karine Garcia, “[...]as construções desses alojamentos nessas áreas foram apontadas como uma das causas da disseminação das epidemias na cidade” (Garcia, 2006, p. 17) Entre essas doenças frisasse a “bexiga” (varíola) que desde 1877 vinha sendo noticiado pelo jornal *O Retirante* como a epidemia que “[...] não distingue partidos em sua carreira, mas os concilia no cemiterio commun”. Essa que no decorrer do triênio acometeu a população de Fortaleza, que ao lado da febre-amarela, tornavam os retirantes suas “victimas predilectas”<sup>191</sup>.

A população d'esta capital começa á sabresaltar-se á vista dos casos de variola que se tem manifestado.

Ao lazareto da Lagôa-Funda já se tem recolhido varios bexiguentos; e, á não tornarem-se mais energicas e promptas as medidas, em breve teremos um novo inimigo á combater.

A' par da fome a peste!<sup>192</sup>

<sup>189</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *O Retirante*. Fortaleza, ano 1, nº 4, p. 2, 15 jul.1877.

<sup>192</sup> *Ibid*, nº 3, p. 3, 08 jul. 1877.

A partir de 1878, Fortaleza passa por um aumento vertiginoso dos casos de varíola e do número de “bexigamentos” que vieram a óbito. Como indicam as estatísticas levantadas por Rodolpho Teófilo<sup>193</sup>, os obituários passam a ter como indicadores de causa de morte as enfermidades ao invés da fome. Não à toa, segundo o farmacêutico, o ano em questão “principiou com a fome e acabou com a peste” (Theófilo, 1922, p. 245). A enfermidade tem seu ápice no segundo semestre do mesmo ano, pouco tempo depois da passagem de José do Patrocínio. Vejamos os números na seguinte tabela:

Tabela 2 - Quantidade mensal de óbitos no 2º semestre de 1878 em Fortaleza

|                      | Julho | Agosto | Setembro | Outubro | Novembro | Dezembro |
|----------------------|-------|--------|----------|---------|----------|----------|
| “Diversas molestias” | --    | --     | 1.285    | 1.213   | 1.205    | 861      |
| “De varíola”         | --    | --     | 45       | 592     | 9.721    | 14.491   |
| Total                | 3.520 | 2.231  | 1.330    | 1.330   | 10.926   | 15.352   |

Fonte: THEOPHILO, Rodolpho. *Historia da secca do Ceará* (1877 a 1880).

É notório o aumento exponencial das mortes por varíola nos meses que sucedem setembro e da estabilização das mortes por outras moléstias elencadas pelo farmacêutico. Fato intrigante é que Rodolpho Theófilo registrou em seu livro, nas datas elencadas, apenas as mortes relacionadas às doenças, o que dá um mote a sua escrita intrinsecamente permeada por descrições imagéticas - ao modo de José do Patrocínio - , o que dava mais dramaticidade aos 24.849 óbitos por varíola nos meses de setembro a dezembro. Contudo, voltemos a ótica para o mês de dezembro e seus espantosos 14.491 óbitos somente por “bexiga”, “[...] quasi vinte vezes mais que no mez anterior” (Theófilo, 1922, p. 233), que somados com as “diversas molestias” chegaram a cifra de 15.352 falecimentos. Theófilo conta que nesse mês “podiam-se calcular em 80.000 os indivíduos atacados de varíola na capital e seus subúrbios” (Theófilo, 1922, p. 245), novamente um número bastante aterrador quando comparado a uma população de “124 mil almas” segundo consta o farmacêutico. Um mês de cifras assustadoras, ao ponto da noite de 10 de dezembro daquele ano ser conhecido como “o dia dos mil mortos” devido ao falecimento de 1.004 vítimas de varíola . Vejamos o comentário de Rodolpho Theófilo a respeito desse acontecimento:

---

<sup>193</sup> THEOPHILO, Rodolpho. *Historia da secca do Ceará* (1877 a 1880). Rio de Janeiro, Imprensa Ingleza, 1922.

O dia 10 de dezembro foi de verdadeiro terror. Havia falecido de varíola 1.004 pessoas na capital e seus subúrbios!! Neste dia recebeu o cemiterio da Lagôa-Funda 812 cadáveres, que se deviam sepultar até às 6 horas da tarde! Por fatalidade faltaram 12 homens da turma encarregada dos enterramentos. Redobrou-se a actividade do administrador do lazareto, mas foi humanamente impossível dar sepultura a todos os cadáveres. Os trabalhadores, quando deixaram o serviço às 6 1/2 horas da tarde, estavam extenuados e no cemiterio ficavam 230 cadáveres insepultos! A varíola havia chegado ao auge do furor! O pânico estava disseminado pelos habitantes da cidade, o lucto cobria todas as famílias e a tristeza morava em todas as habitações! (Teóphilo, 1922, p. 241).

É perceptível que um quadro de horror é delineado pelo farmacêutico. Em suas palavras, a “terrível peste de 1878”. O agravante é o fato de grande parte das vidas perdidas para a varíola foram de retirantes famintos, dado que no ano de 1878 “a população de Fortaleza podia-se calcular em 130 mil pessoas, das quais 110 mil eram retirantes” e desses “noventa e cinco por cento não eram vacinados”, de modo que a doença “propagou-se como um incêndio ateado na base de uma meda de palhas secas e alimentado por um fole”<sup>194</sup>. Apesar dos números imprecisos levantados por Rodolpho Theophilo, podemos considerar com essas cifras que a questão da morte por epidemias é algo difundido como um problema que atinge intrinsecamente pobres famintos. Ou seja, “a morte epidêmica é socialmente seletiva” como afirma Vigarello (1996, p. 12).

Contudo, outro aspecto que vale ressaltar é que além das enfermidades atingirem os retirantes com mais intensidade, as notícias que chegavam à corte é que também são, supostamente, eles os responsáveis pela propagação das moléstias. Vale novamente a citação do *O Besouro*: “assim como com os nossos irmãos do norte vem descendo a peste, a fome, as epidemias, não é de duvidar que um dia cheguem até nós esses hospedes, e com elles as consequencias funestas de sua apparição”<sup>195</sup>. Temerário que a situação do norte chegasse à Corte, a folha *O Besouro* publica sua apreensão em relação às consequências da chegada dos retirantes “irmãos do norte”, indo ao encontro às descrições de Theophilo, Patrocínio e a imagem que a folha divulgou no dia 20 de Julho de 1878. Nota-se que nessa constelação de impressões e visões da seca e dos famintos as epidemias são um elemento basilar na produção do temor da chegada dos cearenses. Novamente, Vigarello nos ajuda a compreender esse aspecto:

Entretanto, existe uma racionalização, muito mais aguda do que no tempo das grandes pestes: a morte seria veiculada pelas classes pobres. São elas que intensificam os focos de epidemia. Demonstração feita, primeiro, de convicções, de

<sup>194</sup> THEOPHILO, Rodolpho. *Varíola e vacinação no Ceará*. Edição fac-similar. [1904] Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 1997, p. 6-12.

<sup>195</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro. Ano 1, nº 5, p. 34-38, 4 de Mai. 1878. Grifo nosso.

intuições, de constatações vagamente empíricas. Ela se mantém, é claro, pelo temor às sujeiras difusas e às imundices alimentando as infecções (Vigarello, 1996, p. 9).

Essa racionalização é notória com avidez nas notícias e representações das fontes trabalhadas. Patrocinio, ao visitar os abarracamentos, fala com algum detalhamento das questões sanitárias e hábitos higiênicos nos espaços destinados à concentração e controle dos corpos retirantes. Em suas palavras, é alí uma “cidadella da miséria” onde penetra-se em “ruas fetidas”, ao passo que:

No estado actual de cousas é desgracadamente regra geral haver em todos os abarracamentos nunca menos de mil pessoas doentes que ficam absolutamente a mingoa: nus, sem medicamentos, sem medico, sem dieta, deitados muitas vezes, sem forro algum, sobre a terra.

[...]

Enteiricam-se no chão dos abarracamentos immundos, desrespeitados, corrigida apenas a indecencia desbragada por um trapo, que lhes serve de folha de parreira.<sup>196</sup>

É nessa mistura de carência, mal cuidados, imundice e indecência que o repórter vai delineando as cenas da seca para a *Gazeta de Notícias*. Percebemos que esses aspectos são indiciários para o desagregamento social que Fortaleza estava acometida, ao passo que o medo de que esse fenômeno chegasse à Corte recebe maior divulgação no ano de 1878. Dado isso, as doenças são mais um signo do “perigo” que os corpos retirantes levaram em suas poucas carnes nos vapores rumo às demais províncias imperiais, sobretudo, nesse caso, a do Rio de Janeiro. Aspecto frisado por Sidney Chalhoub<sup>197</sup> ao falar dos pobres:

As classes pobres não passaram a ser vistas como classes perigosas apenas porque poderiam oferecer problemas para a organização do trabalho e a manutenção da ordem pública. Os pobres ofereciam também perigo de contágio. Por um lado, o próprio perigo social representado pelos pobres aparecia no imaginário político brasileiro de fins do século xix através da metáfora da doença contagiosa: as classes perigosas continuariam a se reproduzir enquanto as crianças pobres permanecessem expostas aos vícios de seus pais (Chalhoub, 2004, p. 29).

Diante desses aspectos, o corpo retirante “escaveirado” que “symbolizava calamidade”, nas palavras do *O Besouro*<sup>198</sup>, nos aponta para um mal-estar que toca a questão da sobrevivência e da maneira como o meio cultural lida com representações de sujeitos miseráveis. As marcas da fome nos orientam para essa compreensão, visto que esse sentido específico foi dado pela imprensa e tornado crível com a utilização de imagens como “prova”

<sup>196</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878.

<sup>197</sup> CHALHOUB, Sidney. Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>198</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro. Ano 1, nº 5, p. 38, 4 de Mai. 1878. Grifo nosso.

da “desgraça cearense”. Uma maneira de ver o corpo por meio de uma “transformação culturalmente orientada”, segundo José Carlos Rodrigues, a qual o horror de um corpo “semicadáver” inspira tal qual um corpo em decomposição, haja vista esses corpos estarem alheios ao controle dos ritos mortuários e a mercê da entropia. Em tese, também estamos falando da morte e das formas como ela é sentida e trabalhada, contudo, “[...] o sentimento que a morte determina varia enormemente com o tipo de morte e com a qualidade do morto” (Rodrigues, 2006, p. 59) ou semimorto se pensarmos o caso dos retirantes. Assim, calamidade e morte caminham como sombra ou paira sobre os retirantes nessa constelação de significados que as representações fomentam. O que nos remete ao fato de que para Philippe Ariès<sup>199</sup>, “as imagens da morte traduzem as atitudes dos homens diante da morte numa linguagem nem simples, nem direta, mas cheia de artimanhas e circunlóquios” (Ariès, 2012, p. 151).

Entre essas “artimanhas e circunlóquios” no caso dos retirantes, a morte não somente é impregnada no corpo em inanição, mas também em representações clássicas como o *Ceifador* esquelético que porta uma gadanha para ceifar vidas. Essa que podemos encontrar na edição do dia 21 de dezembro de 1878 da *Revista Illustrada*, onde a aparição da figura mitológica vem onze dias após o “dia dos mil mortos” e antes de uma breve menção a varíola:

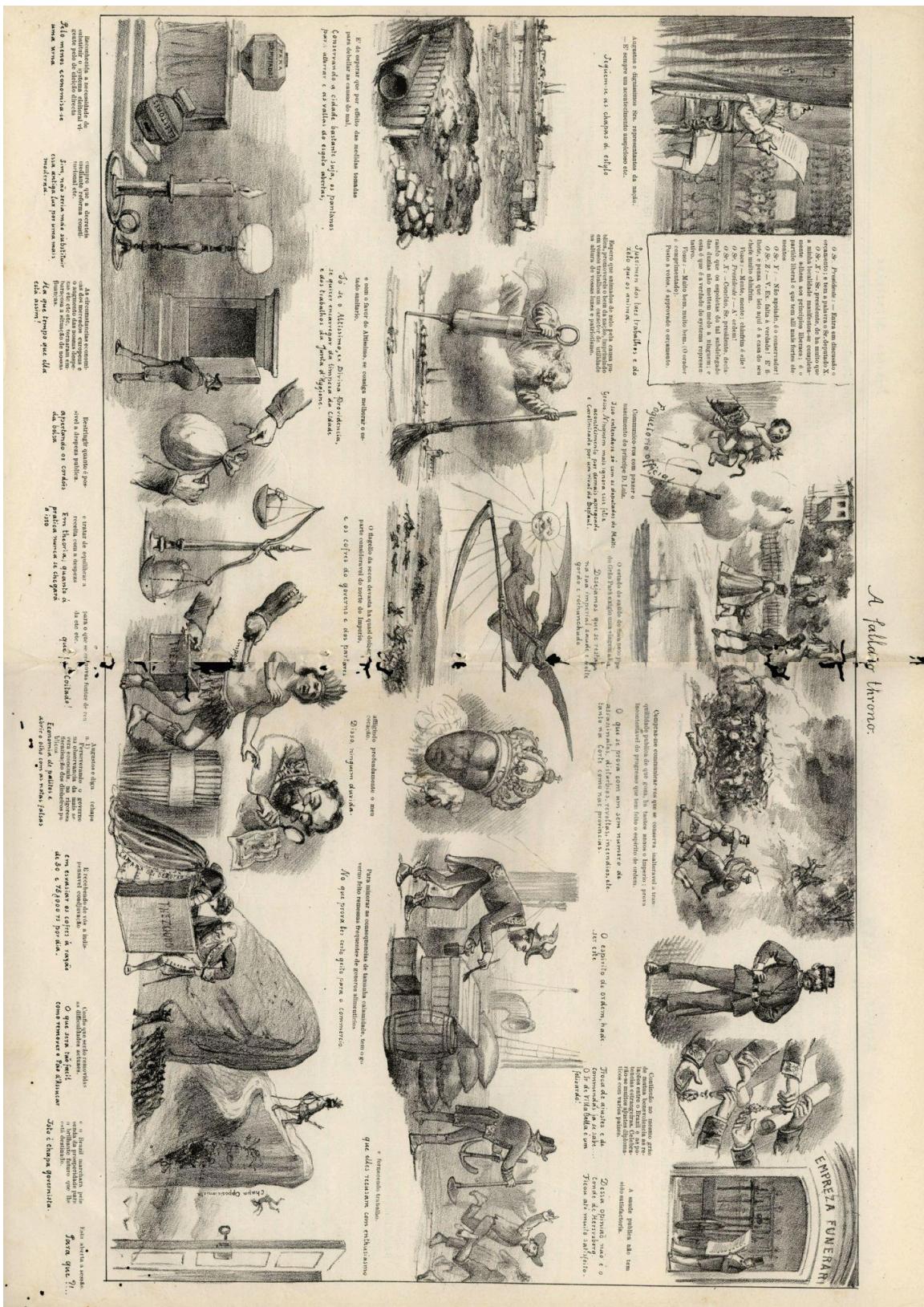
Limitou-so Sua Magestade a dar-nos notícia dos seus netos, sob o pretexto de que todos nos interessamos muito pela imperial dynastia ; depois garantiu-nos que é mesmo a variola a moléstia epidemica que tem grassado entre nós, e que é só por falta de comida que algumas —algumas! — pessoas tem morrido no Ceará [...].<sup>200</sup>

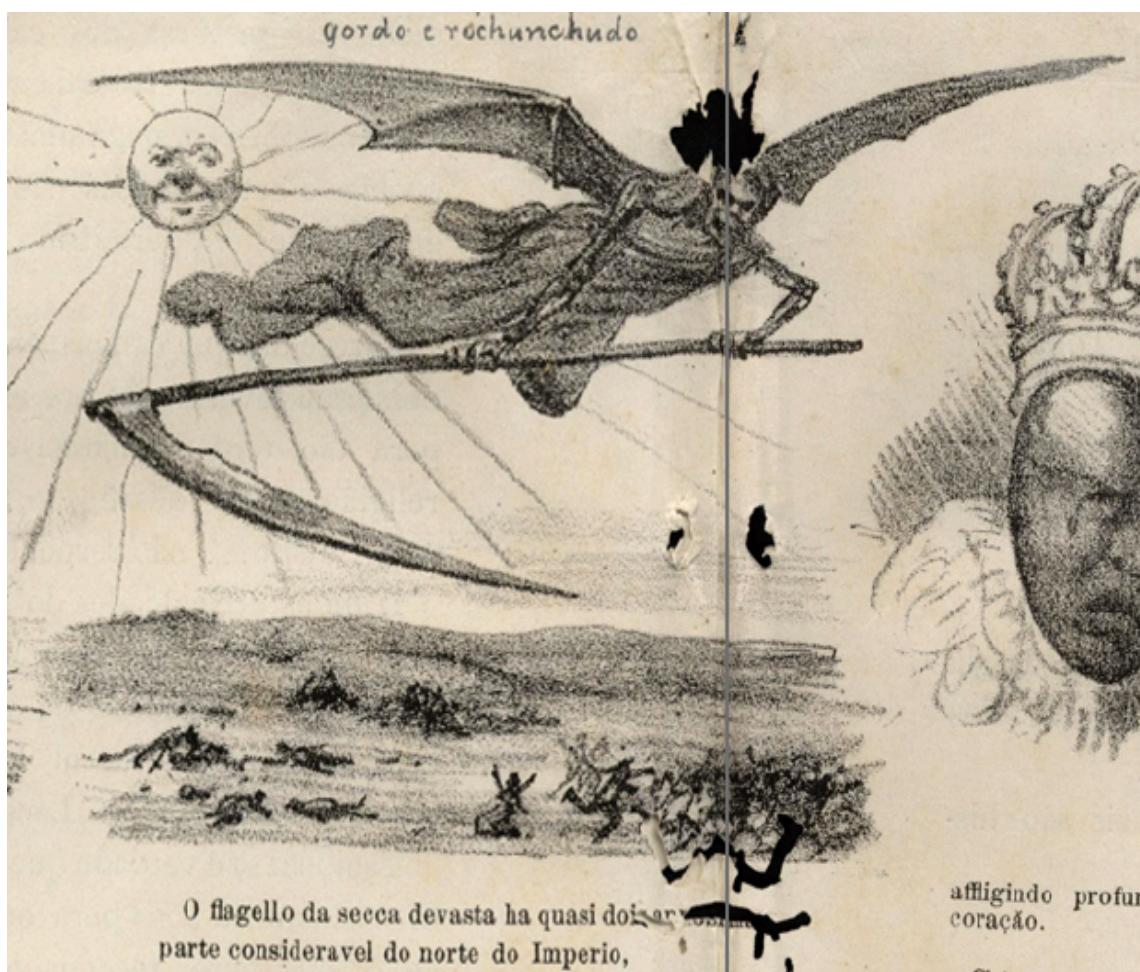
---

<sup>199</sup> ARIÈS, Phillippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2012.

<sup>200</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Ano 3, nº 142, 21 dez. 1878. Rio de Janeiro. 1878, p. 4-5.

Imagen 31 - Recortes *Revista Illustrada*, nº 142





Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Ano 3, nº 142, p. 4-5, 21 dez. 1878. Rio de Janeiro. 1878.

Em tom irônico, *Tony*<sup>201</sup> critica como o imperador se refere às mortes dos cearenses, que não passariam de “algumas” por falta de comida (levemos em consideração os travessões e a exclamação na palavra “algumas” repetida para dar ênfase ao absurdo), mas pelo visto somente isso já seria uma falha grotesca, pois no mesmo mês e em um dia o número de *bexigosos* mortos chegavam na casa dos milhares. Por outro lado, a breve menção ao Ceará, que ocupa três linhas da coluna, aparece na página seguinte das ilustrações acima. No caso do Ceará, o tema se encontra no meio das duas páginas, denotando centralidade do problema no discurso em questão, como se texto e imagens se nutrissem mutuamente para entregar mais força à crítica de Tony. Fato é que a *Morte* alada representada, ao lado do sol de expressão jocosa, que caça as almas dos flagelados que correm aos montes, ao lado do coração aflito da majestade, entra como comparativo entre os sofrimentos colocados em questão nessa edição da *Revista Illustrada*. Contudo, dentro dessa temporalidade,

<sup>201</sup> Não foram encontradas informações sobre o nome por trás deste pseudônimo.

representações desse tipo tem funcionalidade mais abrangente quando ligamos as consequências corporais da seca e da desestruturação do tecido social com os quadros de doenças que assolavam a província do Rio de Janeiro, como a febre-amarela que no ano de 1878 chegou a acumular 1.176 óbitos<sup>202</sup> na Corte. Doença que não coincidentemente aparece ilustrada por Angelo Agostini na edição 108, número em que também tratou do problema da seca no Ceará.

Imagen 32: Recorte *Revista Illustrada*, nº 108



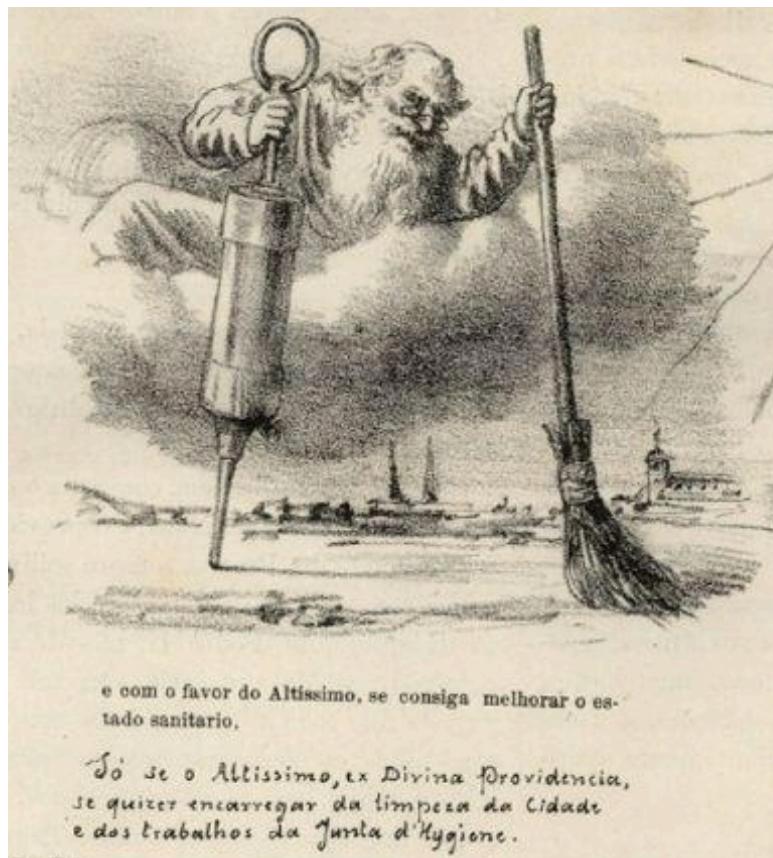
Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Ano 3, nº 142, p. 4-5, 21 dez. 1878. Rio de Janeiro. 1878.

Percebemos que o corpo retirante é significado como um possível perigo à saúde da Corte e das localidades para qual era direcionado. E também mais um possível difusor de enfermidades. Escaveirado e esquelético, os cearenses eram noticiados de maneira similar a representação do *Ceifeiro*. A morte “encarnada” na figura de um faminto nortista que poderia, nesse entendimento, trazer em seu corpo “pânico, a ruína, a fome, a enfermidade, a morte” da

<sup>202</sup> Cifra retirada de: FRANCO, Odair. *A história da febre amarela no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1969, p. 43-44.

“infeliz província”<sup>203</sup> a qual José do Patrocínio descreveu. Não coincidentemente na imagem 32 podemos notar que os retirantes são ilustrados em seguida das críticas ao estado insatisfatório que se encontrava a saúde pública na Corte, como frisa a *Revista*. Nessa parte é visível que a citação à *Divina Providencia* é uma maneira de dizer que o Rio de Janeiro estava ao “deus-dará”, contudo chama atenção o fato da figura divina estar a segurar uma seringa e uma vassoura, respectivamente apontando a falha da na limpeza da cidade e da “Junta d’Hygiene” mencionadas nos escritos abaixo da ilustração.

Imagen 33 - Recortes *Revista Illustrada*, nº 142



Fonte: AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Ano 3, nº 142, p. 4-5, 21 dez. 1878. Rio de Janeiro. 1878.

Outra característica que chama a atenção é a continuidade das figuras que aparecem cuidando das regiões. Como um contraste, a Corte é apresentada com um grau de urbanização, apesar de suja, e cuidada pelo *Altissimo* nas nuvens, já o Norte é terra arrasada no estilo “salve-se quem puder” e tutelada pela *Morte* – no sol infernal e de gadanha em mãos – que paira nos céus como um “deus”. Logo em seguida os retirantes aparecem na corte

<sup>203</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, 23 de jul. 1878, p. 1.

fugindo do trabalho. Assim, essa imagética fúnebre também pode ser entendida como mnemônica de uma desgraça vindoura, como nos afirma Nobert Elias<sup>204</sup>: “a visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a ideia de sua própria morte” (Elias, 2001, p. 17). Dessa forma, compondo os circunlóquios para se falar da morte que denotam que o perigo é outro. Nessa circunstância: o retirante.

Esse modo de ver tem detalhes que enquadram os retirantes como “moribundos”. A condição do corpo “escaveirado” também é um corpo que possui vestes que implicam na sua caracterização. Corpo e roupa tem um significado intrínseco para representar “o que são” e como os sujeitos se portam. Dado isso, podemos olhar para essas imagens sob a ótica do que Peter Stallybrass<sup>205</sup> chama de *sociedade das roupas*, ou seja: “[...] uma sociedade na qual tanto os valores quanto a troca assumem a forma de roupa [...] a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação” (Stallybrass, 2016, p. 16-17). Logo, os trajes assumem as possibilidades de percepção dos sujeitos devido ao seu tecido simbólico.

Diante desse aspecto, cabe também considerar a reflexão de Gilda de Mello e Souza<sup>206</sup> ao ponderar que “[...] a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador” (Mello e Souza, 1996, p. 25). Podemos perceber com os farrapos dos “flagelados” que não bastou apenas os representar em suas condições físicas, foram incluídas suas vestes para dar mais “veracidade” na percepção da “incorporação” dos sujeitos na construção da imagética do retirante “escaveirado”. Nelas podemos incluir, nesse arranjo além das roupas de algodão cru em frangalhos (muitas vezes sacos de farinha), tangas, chapéus e mantas sobre as cabeças, bolsas improvisadas com corda e retalhos, também colares com o que provavelmente poderiam conter crucifixos, assim como a ausência de calçados. Notemos como o ato de representá-los com essas vestes e “apetrechos” é um ato de vesti-los de códigos e enunciados discursivos, que “[...] além de servir à composição, pode auxiliar a criação da atmosfera” (Mello e Souza, 1996, p. 39), com o seguinte comentário de José do Patrocínio:

Era ao cahir da noite e chovia torrencialmente. No meio da matta deserta veiu ao meu encontro um menino, que teria quando muito dez annos. Vestia uma camisinha já esfarrapada, que nem lhe chegava aos joelhos e trazia sobre o cabeça um

<sup>204</sup> ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

<sup>205</sup> STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

<sup>206</sup> MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

chapeirão de couro. Tinha o rosto escaverado e pela abertura da camisa via-se-lhe o peito ossudo. Mal podia ter-se de pé, como que lhe tremiam as pernas completamente atrofiadas.<sup>207</sup>

Diante dessa especificidade têxtil que junto ao corpo retirante “coberto de immundos trapos” ou “nú, e do sol aos ardores”<sup>208</sup> – para além do corpo doente e faminto – é um corpo investido de um identificador de classe, em outras palavras: de extrema miséria. Podemos chegar a essa constatação juntamente de Mello e Souza, ao afirmar que na medida em que se observa as classes sociais mais abastadas, também é possível notar o aumento da quantidade de roupas e recursos, ou seja: o fato de usar mais roupas e acessórios é um recurso para tornar visível a classe dotada de privilégios e suas necessidade de distinção, visto que “[...] nesse impulso de identificação das classes, a vestimenta talvez seja o sinal mais eficaz de influência direta sobre o próximo” (Mello e Souza, 1996: 124). Novamente, vejamos o que diz Patrocínio no que diz respeito os trajes ou a falta deles:

– E' o traje dos infelizes.

Dizer-se que do andrajo passa-se a ter á vista a nudez absoluta já fastidiosa, porquanto a proporção dos está na razão vestidos decentemente está de 10%.. em que se devem incluir as moças de plastica attrahente e cuja toilette não entra na conta dos soccorros publicos pela tabella commun.

[...]

Enteiriçam-se no chão do abarracamento immundos, desrespeitados, corrigida apenas a indecencia deabragada por um trapo, que lhes serve de follia de parreira. Um em taes condições vi-o eu, junto do qual, apoiado o cotovelo sobre os joelhos levantados, estava sentada uma livida mulher, mettida em um sacco, que lhe servia de camisa....<sup>209</sup>

Os corpos retirantes revelam e provocam os tabus. Podem ser entendidos como atentados aos pudores errantes. Pudor que, como nos lembra Vigarello<sup>210</sup>, é algo definido culturalmente e que em fins do século XIX figuras consideradas “vagabundas” e miseráveis estrangeiros serem taxadas com alguma frequência de serem “criminosos sexuais” pelo desejo de satisfação de necessidades primárias como a fome e o coito. Para o autor: “a imagem do vagabundo mudou, favorecendo as perseguições e rejeições, sugerindo um homem refratário ao trabalho, indócil à autoridade, escapando à civilização da indústria triunfante” (Vigarello, 1998, p. 192). Diante disso, nudez também poderia significar violação do pudor e da decência urbana, ou seja: o sujeito em andrajos pode ser considerado um risco

<sup>207</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, p. 1, n. 201, 15 de ago. 1878.

<sup>208</sup> Versos das fotografias de J. A. Corrêa. Cf. CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78*. 1878.

<sup>209</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878.

<sup>210</sup> VIGARELLO, Georges. História do Estupro: Violência Sexual nos Séculos XVI-XX. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

para as mulheres, a própria descrição das imagens já remete a um problema por ser uma maneira de produzir medo.

Enquanto espaço do sagrado e profano, o corpo como suporte de várias significações pode remeter a um perigo ao social em sua condição de tabu, ou seja: um estado de potencial produção de efeitos que “[...] isola tudo o que é sagrado, inquietante, proibido, ou impuro; estabelece reserva, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos” (Rodrigues, 2006, p. 31). Como na edição do dia 04 de maio de 1878 do *O Besouro*, que frisa com mais intensidade as cenas em que as mulheres são mencionadas diante da fome:

A virgindade soffrendo em seu pudor na semi-nudez andrajosa da miseria; grinaldas vendidas por um punhado de farinha, como a primogenitura biblica por um prato de lentilhas.

[...] É voz publica que todos os dias sahem do asylo de immigrantes grande numero de donzelas cearenses, cuja boa fé é illaqueada por individuos que lhes fallam como contractadores de trabalho e que por fim as transformam em mulheres perdidas.

[...] Os infelizes recem-chegados não podem de forma alguma prever quantos males lhes pôde causar a confiança plena á que estão habituados, depositada em certos habitantes da capital.

A consequencia de tal confiança é serem tiradas do seio das infelizes familias, moças que se resgatam da fome pela prostituição, e isto sem que no de leve reflectam na baixeza em que vão cahir.<sup>211</sup>

Observemos que a “desgraça cearense” supostamente alimentava a má fé de “certos habitantes da capital” fluminense e também cearense, como já denunciava José do Patrocínio. Contudo, vale ressaltar que a escrita de Patrocínio é repleta de critérios morais e valorativos, como visto no capítulo 1. Dessa maneira, a virgindade e a prostituição são temas sensíveis ao repórter por corresponderem a um determinado comportamento dos retirantes diante da situação de miséria. Mas também é preciso levar em consideração que Patrocínio fez comentário críticos sobre as escolhas dos sujeitos, principalmente quando são mulheres e os usos que elas encontram para o seu corpo em situações limites, visto que “a vulnerabilidade ao flagelo não vem somente da privação, mas também das imprudências, dos desregramentos, de excessos variados” (Vigarello, 1996, p. 11). O trecho a seguir é exemplar:

Como nos pagodes brahamanicos, as mulheres entram alii para prostituir-se. Encontram-se nos vaivens preguiçosos as redes das moças menores de vinte annos com as de homens, cujo conhecimento as pobresinhos fizeram nos rigores da adversidade.

Ainda que a imaginação lhes vagasse então após a lembrança das chimeras do primeiro amor, abortado violentamente pelo infortunio, não lhes seria permitido, corarem ante a profanação: o pudor na miseria apenas provoca risadas.

<sup>211</sup> BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 5, p. 34-38, 4 de Mai. 1878.

Tambem a consequencia fatal d'essa mistura que na massa compacta de retirantes não se contaria mil virgens. As grinaldas estiolam se aos doze annos.<sup>212</sup>

Vejamos como a questão da honra e o corpo é pujante dentro desse comentário. O pudor roubado ou trocado é um fragmento da temática da prostituição no Brasil da segunda metade dos oitocentos, em especial quando se trata de mulheres pobres e famintas. O trecho de José do Patrocínio exemplifica como a honra feminina foi construída como um conjunto de ideias em torno da ausência ou presença do homem como sujeito legitimador, assim como a virgindade e o casamento, como trabalhou Rachel Soihet<sup>213</sup>. O que explica a constante preocupação do repórter e dos periódicos com o sofrimento da virgindade pela nudez, a atuação de aliciadores ou a agência de meretrizes sobre “moças que se resgatam da fome pela prostituição”<sup>214</sup>. Vale ressaltar que uma das fotografias enviadas por Patrocínio e utilizada por Bordallo trata diretamente do tema, vejamos com mais detalhes:

Imagen 34 - *Carte-de-visite* de J. A Corrêa



Fonte: Acervo do Museu Diocesano Dom José, Sobral - CE.

<sup>212</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878.

<sup>213</sup> SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

<sup>214</sup> BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 5, p. 34-38, 4 de Mai. 1878.

Podemos notar esse aspecto quando observamos o modo como os versos que falam de uma mulher que deixou “por amor á vida” lhe “roubarem o pudor”, contudo, morre de “fome e de dor” ao se tornar “mulher perdida”<sup>215</sup>. Pensando novamente com Rachel Soihet, percebemos que a relação dessa mulher (ou menina) com seu corpo é uma relação permeada pela culpa, pela sensação de impureza, de autodepreciação e vergonha de não guardar mais sua virgindade. Não há perdão para a mulher perdida. Diante dessa imagem, a especificidade da pobreza surge no que toca a suposta prostituição dessa pessoa. Magali Engel<sup>216</sup> frisa que o tema na sociedade da época apresenta-se “[...] como uma realidade complexa, múltipla e contraditória”, assim a compreensão dos seus aspectos ocorre quando “levarmos em conta a sua inserção num dado imaginário social” (1989, p. 27). Para a autora:

As condições de sobrevivência para os segmentos sociais pobres tornavam-se cada vez mais precárias. A situação da parcela feminina destes segmentos era ainda mais grave, se levarmos em conta a existência de preconceitos que restringiam muito as ocupações que podiam ser desempenhadas por mulheres. Assim não restavam à mulher livre e pobre, ou mesmo à escrava de ganho, muitas alternativas, além do serviço doméstico, quitandeiras, costureiras e outras atividades como lavadeiras, cartomantes, feiticeiras, coristas, dançarinhas, cantoras, atrizes e prostitutas – quase todas, ocupações profundamente apreciadas na sociedade da época. (Engel, 1989, p. 25).

Especificamente no que toca às mulheres sertanejas, cujo matrimônio era destino quase certo “[...] logo passadas as ‘primeiras regras’ (menstruação) e a mocinha fizesse corpo de mulher” (Falcí, 2009, p. 287). Contudo, diante da pobreza, essas mulheres precisavam garantir sua sobrevivência. De acordo com Miridan Falcí<sup>217</sup>, era destinado a elas os ofícios de costureiras e rendeiras, lavadeiras, fiadeiras ou roceiras; e muitas vezes exercendo trabalhos considerados masculinos nas roças particulares e alheias. Observando as descrições de Patrocínio, a prostituição se mostra um caso extremo para essas mulheres. Ao mesmo tempo que ela é responsabilizada pelo seu comportamento, ela também é infantilizada. A imagem que o repórter passa é de uma “pobre coitada” assolada pela fome e aliciada por detratores ávidos pelo corpo indefeso das retirantes famintas. Margareth Rago<sup>218</sup> confirma esse tipo de atitude perante o meretrício de mulheres pobres:

---

<sup>215</sup> Versos das fotografias de J. A. Corrêa. Cf. CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78*. Ceará: [s.n.], 1877-1878

<sup>216</sup> ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1989.

<sup>217</sup> FALCI, M. B. K. . Mulheres do sertão nordestino. In: Priore, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

<sup>218</sup> RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar – A utopia da cidade disciplinar-* Brasil: 1890-1930. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1985.

[...] a mulher pobre que se prostitui é associada à imagem da criança ou do selvagem que necessita dos cuidados do Estado e das classes dominantes na condução de sua vida, Imatura, ela é uma pessoa desorientada que se perdeu na vida e que precisa dos socorros dos especialistas para reencontrar o bom caminho e reintegrar-se na sociedade (Rago, 1985, p. 87).

Esse aspecto de “mulher perdida” e infantilizada é notório na edição de 23 de julho de 1878 de *Viagem a Norte*, quando o repórter reclama ao estado sua ineficiência de conter a “prostituição extraordinaria” que se tornou um fato que “[...] nenhuma providencia tenha sido tomada afim de evitá-la; ao contrario, suspensas garantias com que o Estado defende a virgindade, como que se abriram valvulas no mais requintado cynismo”<sup>219</sup>. Ao lado da transformação das jovens retirantes em jovens meretrizes, a falta de ação do estado é um fator que afeta o repórter, ao ponto do mesmo considerar uma atitude cínica essa ausência de medidas sobre o modo como os corpos femininos estavam sendo tratados. Patrocínio, em uma espécie de contação de caso exemplar, chega a descrever um caso de uma menina retirante e os caminhos que a levaram a “ceder” às tentações do meretrício:

Era uma rapariguinha de 15 para 16 anos. Havia alguns meses que chegara á capital. Sahira de Mombaça com seus pais, irmãos e parentes, que sommavam no todo 28 pessoas.

A febre, a inchação e a diarréia devoraram, um por um, todos os seus parentes, a exceção de uma irmãzinha de pouco mais de um anno.

[...]

O mau tratamento abreviou os dias da criancinha, e a irmã traçou um chale e, em companhia de outras mulheres, entrou pelas tabernas a beber aguardente, e, como os irrationnaes, affez-se a entregar-se desregradamente aos que passavam.

As molestias invalidaram-a logo, e, sem amparo, começou a dormir pelas praças, a passar os dias immovel ao sol, apodrecendo silenciosamente como o lixo no monturo.

Esta historia é, com poucas alterações, a de todas as outras, algumas sem um traço de virtude, outras, porém, com verdadeiros assombros de heroísmo.<sup>220</sup>

Nota-se nessa imagens e notícias que a prostituição, ao lado das doenças, foi delineada como um perigo que acompanhava os cearenses no seu processo de retirada. Não somente pela fome, mas também pelo processo de desagregação social que ela presumivelmente poderia causar em camadas consideradas “mais civilizadas” pelos emissores das notícias. Para os periódicos, os corpos retirantes são aliciáveis quando estão em estado miserável. Um “[...] ser impuro cujo contato representa perigo para o mundo das normas” (Rodrigues, 2006, p. 52), por mais que a ação seja perpetrada contra os corpos dos sujeitos e não necessariamente os sujeitos que provoquem a derrocada moral. Esse modo de

<sup>219</sup> PATROCINIO, José do. *Viagem ao norte. Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, p. 1, 23 jul. 1878.

<sup>220</sup> *Ibid.*

ver é comum a época, como afirma Rago (1985, p. 85): “assim como à masturbação, a prostituição é classificada pelo saber médico e criminológico como “vício”, ‘fermento corrosivo lançado no grêmio social’, que tende a alastrar-se e a corromper todo o corpo social”.

A prostituição é entendida como uma corrupção e também como “um instinto natural se sobrepõe ao da miséria econômica” (Rago, 1985, p. 90) nos escritos e debates que explicavam esse fenômeno entre conservadores e liberais abolicionistas – espectro em que se encontrava José do Patrocínio e outros agentes da imprensa que divulgaram as cenas da fome e da retirada no norte analisadas aqui. Novamente, Margareth Rago explica que por mais que os abolicionistas não tivessem objetivo de eliminar o meretrício, em sua campanha levantavam pautas “[...] em nome da decência da família, das ruas e da salvação do casamento [...] é em nome da moralização das condutas, da repressão dos instintos e do controle das pulsões que eles batalham” (Rago, 1985, p. 95). O que nos ajuda a entender os critérios valorativos usados por Patrocínio ao descrever essas cenas, especificamente quando o mesmo frisa a questão da virgindade perdida em uma massa de retirante em que não se “contaria mil virgens” e do “vaivens preguiçosos”. Ou seja, ao observarmos essas descrições juntamente das noções de Margareth Rago, podemos notar que o conteúdo de *Viagem ao Norte* é dotado de um clamor pela moralização daqueles corpos e suas condutas. Mas também nos leva a compreender que essas notícias fomentaram um temor sobre a chegada dos retirantes, as retirantes no caso, e até que ponto essas poderiam chegar por um prato de comida ou punhado de farinha com carne seca.

Cabe levar em consideração que a imagem normativa da mulher prostituta, segundo Rago, é a da preguiçosa e da indolente. Um retrato feito diametralmente oposto ao modelo normativo da mulher de família elaborado na segunda metade do século XIX, que é destinada às mulheres mais abastadas e chegavam as mulheres pobres gradualmente, ou seja: “casada e boa mãe, laboriosa, fiel e dessexualizada”. Dessa maneira, a prostituta “simboliza a negação dos valores dominantes, ‘pária da sociedade’ que ameaça subverter à boa ordem do mundo masculino” (Rago, 1985, p. 89).

Novamente a questão do corpo ocioso é perceptível. Fato é que em uma temporalidade marcada pela concepção do trabalho transformado em mercadoria e do ócio como um problema moral, como salienta Paul Lafargue<sup>221</sup>, a prostituição somada a indolência representam uma espécie de mácula da seca e marca que erra junto dos retirantes. Além de

---

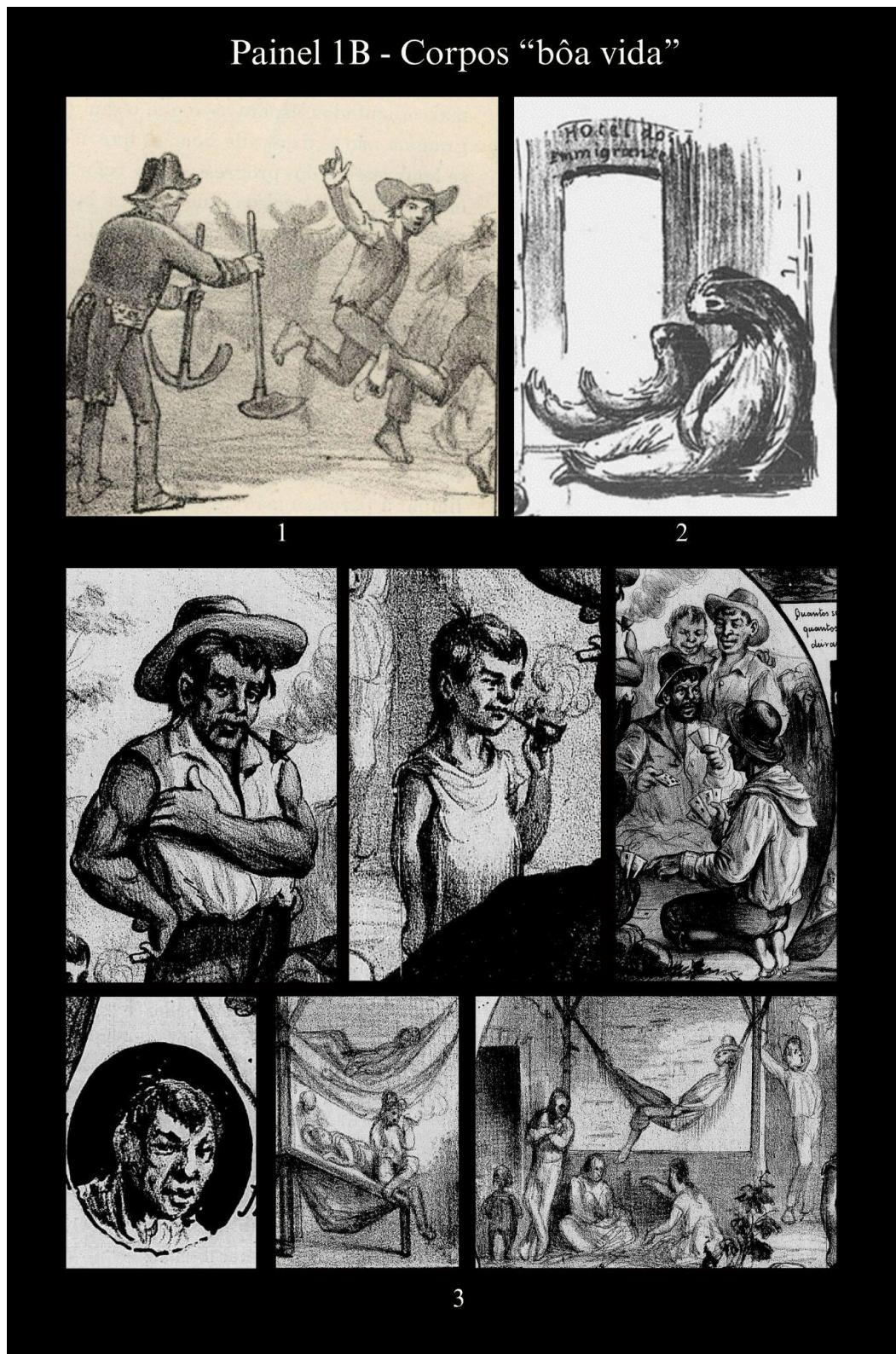
<sup>221</sup> LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Veneta, 2021.

escaveirados, os retirantes também são preguiçosos. “Bôa vida”, na concepção do *O Mequetrefe* e endossada pela *Revista Illustrada*. O que demonstra, no que toca aos problemas morais, que a imprensa ilustrada é bastante severa em suas críticas, não muito diferente das fotografias, contudo, pincelado a questão da prostituição das jovens mulheres retirantes e sem ocorrência da representação de indolência. Muito provavelmente devido a dificuldades técnicas de se fotografar na rua ou não ser a intenção de J. A. Corrêa e seu contratante.

Notemos que estamos diante de dois ciclos de representação fabricados em torno dos corpos retirantes. O primeiro, com ênfase na fome e no corpo miserável, são os “escaveirados”. O segundo, voltado para a suposta ociosidade “desmoralizada” em que os sujeitos se encontravam ao chegar na Corte, os “bôa vida”. Ou seja, miséria e derrocada moral são aspectos que eram representados com características que erraram juntos dos cearenses que partiam para outras regiões.

Dessa maneira, vejamos o segundo painel com o mapeamento das ilustrações, já apresentados, porém, encadeadas lado a lado para melhor visualização dos aspectos que compõem a representação dos retirantes “bôa vida”:

Imagen 35 - Painel 1B



Fonte: Autoria própria.<sup>222</sup>

<sup>222</sup> Autoria das imagens: 1 e 2 - Angelo Agostini; 3 - Cândido Aragonêz de Faria. Para mais informações, ver capítulo 2.

Com vigor, animalizados e ociosos. A imprensa ilustrada não poupou o crayon para representar os retirantes na corte. Existe nessa imagem uma espécie de linha tênue entre a miséria e a indolência, um entendimento que os sujeitos “emmigrados” estavam transgredindo a ordem consolidada com sua “ingratidão” significado pela recusa ao trabalho e o apreço à “vida boa” e preguiçosa na “hospedaria dos emmigrantes”. Já noticiados por Patrocínio, esses “hábitos” que foram desenhados como característicos serviram como mote para delinear essa outra imagem dos cearenses.

Fato curioso é que segundo Josué de Castro, no imaginário do sertanejo são outros tipos de nortistas, os brejeiros<sup>223</sup>, que são considerados preguiçosos. Para o autor, “o sertanejo sempre se sentiu superior ao brejeiro, tachando-o de preguiçoso, pela pequena capacidade de trabalho que ele demonstra” (Castro, 2022, p. 144). Nota-se que preguiça é uma maneira de difamação de um grupo para com o outro, independente de quem a utilize. O que aponta para a existência de definição pejorativa do outro até entre os que eram representados pejorativamente. A questão do trabalho também é uma maneira de transformar esses corpos em mercadoria. Para os ilustradores, quando ociosos, esses corpos cheios de videntes aparentes eram um “desperdício” de recursos dos cofres públicos e de mão de obra.

Na província do Ceará, anos antes, já se criticava essa suposta ociosidade. O jornal *Constituição* traz em 28 de novembro de 1875, na coluna variedade, uma notícia do periódico francês *Journal des débats* intitulada “A sociedade de organização da caridade na Inglaterra”, onde a questão da mendicidade e do trabalho são colocadas como problema da lei e de instituições de caridade. Vejamos um trecho:

Existe, é certo, uma lei, desde longa data, muitas vezes retocada, cujo princípio porém ha sido sempre mantido, que obriga os municipios a auxiliar todos os que declarão não ter trabalho ou não poder ganhar a vida. Não se tardou em conhecer que a lei cria um circulo vicioso: não é permittido deixar morrer os concidadãos por falta de alimento. é mister soccorrel-los; mas a certeza de deparar o pão quotidiano gera muitas vezes a preguiça e outros vícios que se perpetuão de geração em geração.

O legislador procurou remediar este mal creando as casas de trabalho (work houses) e prohibindo os soccorros em domicilio. Entretanto, o remedio era demasiado radical; foi preciso tolerar o auxilio fóra de casa (outdoor relief). Por outro lado, a lei, fazendo uma obrigação da assistencia publica, não podia destruir a caridade particular, que se manifesta sob fórmas mais diversas; e que, por vezes exercitada sem discernimento, agrava o mal causado pela lei dos pobres.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Alcunha pejorativa para demarcar a diferença entre os habitantes do sertão e do agreste. “Brejeiro” remete a um indivíduo que vive em áreas úmidas e com costumes mais “liberais” e considerados submissos diante das ordens do senhor de engenho.

<sup>224</sup> *A Constituição*. Fortaleza, ano 13, n. 147, p. 3, 28 nov. 1875.

A notícia importada da França traz aspectos que nos ajudam a entender a visão sobre a ociosidade. No trecho acima, ao falar da “lei dos pobres”, que acarretou um “circulo vicioso” de preguiça com a certeza do pão vindouro, é notório que existe uma certo entendimento no qual é preciso merecer pelo trabalho o alimento e o auxílio. Somente a fome não bastava. A notícia também coloca os gestos de caridade de instituições com esse fim como fomentador desses vícios. A suposta solução contra a “lei dos pobres” seria a criação de postos de trabalho. Além disso:

A mendicidade tornou-se uma arte scientifica; aprende-se a fingir toda a casta de padecimentos. Ha meios de torcer todas as cordas sensiveis. Ha quem se commova vendo alguém com o braço ao peito, com a narração de um naufragio, de uma explosão em mina de carvão; quem se compadeça do que perdeu a sua vacca n'um incendio. Um ostenta se como cavalleiro arruinado, outro como criado sem commodo, ou como operario sem trabalho. Ha quem tenha espirito inventivo e varie os expedientes; outros têm uma corda só no seu arco.<sup>225</sup>

Chama atenção nesse discurso, que a mendicidade foi construída como uma maneira organizada de sobrevivência, na qual se inventaram estratégias para dissuasão e obtenção de vantagens. Uma “arte scientifica”, com métodos e resultados, de fingimentos e geração de comoção com os “indolentes”. Assim, se produz a imagem da astúcia da seguinte maneira: os pobres “preguiçosos e astuciosos” que se valem da lei e da benevolência caridosa de instituições e particulares. Sujeitos que atrasam o “progresso” e causam a desordem social aonde chegam com sua “casta” numerosa. Diante disso, a notícia possibilita perceber um tratamento a questão da ociosidade e as possíveis soluções encontradas na época. Por mais que se trate de uma questão particular inglesa, é notória a existência de paralelos com a situação dos retirantes no Brasil oitocentista.

Seguindo esse entendimento, no Ceará, a presidência da província tratou de dar uma serventia à força de trabalho sertaneja que rumava à Fortaleza, sendo a construção da estrada de ferro de Baturité um exemplo. Para Frederico de Castro Neves, as obras públicas foram usadas como um artifício de ocupação dos retirantes e justificativa para os gastos com os “socorros públicos”, visto que “a caridade, por si só, leva o pobre a resignação e ao ócio, ao receber alimentos e outros benefícios sem contribuir com o esforço de seu trabalho para com a sociedade que lhe sustenta” (Neves, 2000, p. 52). Uma estratégia de controle social e moralização da “vadiagem” em uma lógica de mercantilização da vasta mão de obra barata,

---

<sup>225</sup> *A Constituição*. Fortaleza, ano 13, n. 147, p. 3, 28 nov. 1875.

apesar de exaurida pelas das sequelas da fome, no qual eram enquadrados os retirantes de maneira geral. Como afirma Tyrone Apollo Cândido<sup>226</sup>:

As secas eram, nesse sentido, momentos privilegiados para que frações das elites mais afinadas com os interesses modernizadores (em geral, comerciantes, financistas, proprietários rurais esclarecidos, jornalistas, engenheiros e outros profissionais liberais) fizessem implantar seus projetos reformadores (que vinculavam à ideia de "progresso"), aproveitando a presença de milhares de pessoas desempregadas e cujas plantações de subsistência e pequenos criatórios de animais encontravam-se arruinados pela falta de água (Cândido, 2016, p. 152).

Dentro dessa função moralizante, houve também espaço para justificativa do trabalho forçado aos corpos já bastante maltratados pela jornada a pé dentro dos sertões e as doenças características da falta de alimentação adequada. Novamente, Tyrone Cândido ressalta que o cotidiano de mulheres, homens, crianças e idosos era composto por humilhações e castigos, serviços perigosos e a troca frequente de trabalho por comida. Para o historiador, uma particularidade que deve ser pautada é o fato da existência de uma “ordem social em que os sertanejos mais pobres costumavam rejeitar o assalariamento como uma modalidade de trabalho indigna e indesejada” (Cândido, 2016, p. 150), visto que poderia substituir a autonomia de subsistência na qual esses trabalhadores estavam inseridos.

Essas “afirmações de honra”, na concepção de Martha S. Santos<sup>227</sup>, podem explicar a recusa a certos tipos de serviços, apesar da situação calamidade em tempos de seca e fome. Para a autora, “[...] os pobres livres cearenses que tinham roças de subsistência e poucos animais ao seu alcance dispunham de um pequeno grau de liberdade para escolher se ou quando “se alugavam” como trabalhadores assalariados em terras de outros” (Santos, 2008, p. 15). Dessa maneira, sujeitar-se a trabalhos extremos e mal remunerados poderia significar para os retirantes uma sujeição, que muitos deles não aceitavam de bom grado, a outros senhores com requintes de superioridade moral “civilizada” em busca de força de trabalho barata. Por outro lado, atitudes de negar o trabalho foram vistas como uma degradação moral, principalmente pela imprensa ilustrada no que toca a produção de imagens. Caso que vale citar novamente é o do *Mequetrefé* na ilustração “COISAS DE NOSSA TERRA” (imagem 13) na edição de número 130, em 18 maio de 1878.

---

<sup>226</sup> CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. A piedade e a força: o trabalho forçado em obras de socorros públicos nas secas da passagem do século XIX. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 149–164, 2017.

<sup>227</sup> SANTOS, Martha S. "Honra, terra e violência: o mundo dos homens pobres livres do sertão cearense do século XIX". *Trajetos - Revista de História UFC*, Fortaleza, v.6, n.11, p.9-22, 2008.

- Você quer hir para minha casa para cuidar de crianças dou-lhe casa, comida, roupa e vinte mil reis por mez.
- RETIRANTE – Nôr não eu não preciso trabaiar o governo é obrigado a me sustentá....
- Minha Sra eu preciso de seus serviços e de seu marido a Sra para lavar e seus marido tratara da hosta, e suas filhas eu encarrego-me de sua educação.
- RETIRANTE – Então o Sr pensa que nós viemo de nossa terra para ser sua criada!.. IXE!....<sup>228</sup>

Nesse diálogo, Faria expõe uma situação entre senhores e retirantes que, na concepção da folha ilustrada, era um problema devido os cearenses preferirem ficar na “ociosidade e rodeados de todas as commodidades”. Para *O Mequetrefe* “os retirantes, que tão bons cuidados recebem do governo, havendo entre elles homens dispondo de boa saúde e robustez, neguem-se a trabalhar e até recusem propostas vantajosas”. Dessa maneira, estavam a tirar proveito “da boa população prompta para socorrer e agasalhar” e da “medida digna dos maiores elogios” que era a “hospedaria dos retirantes”. Por outro lado, percebemos que a palavra criada remete a servidão, até mesmo escravidão, o que indica que as mulheres retirantes entendiam que servir aos patrões da Corte era algo comparável com a escravatura e que elas tinham conhecimentos das obrigações do governo em socorrê-las. Esse aspecto também indicia as táticas de sobrevivência desses sujeitos.

Como resposta ao “corpo mole”, a folha não tardou em evocar o trabalho forçado e a supressão dos socorros, haja vista julgar “que o governo deve obrigar-los ao trabalho ou retiram-lhes a sua tutela, e elles que procurem os meios necessários para a sua subsistencia”. Na “infeliz província” e na nobre Corte, os modos de tratar os retirantes eram semelhantes. O “coração brasileiro é grande”, mas somente para aqueles que soassem a testa e dessem o sangue nos trabalhos de qualidade duvidosa destinados aos “irmãos do norte”. Em outras palavras, para quem não atrapalhasse o ritmo do “progresso” que pairava nas expectativas e imaginários.

Nesse caminho, no dia nove de janeiro de 1878, o *Jornal do Commercio*, no editorial “A colonisação nacional”, denomina de “aggregados” uma parte “que se conta em milhares” da população migrante, “que vive em condições de quasi nomades, e constitue um elemento negativo da prosperidade e progresso nacionaes” e “desconhecem os gozos da civilização” por estarem “n'um estado de quasi barbaria, sem trabalhar, inuteis, se não prejudiciaes ao desenvolvimento da riqueza nacional”, ficando a mercê da “vontade e capricho”<sup>229</sup> dos proprietários por não possuírem terras próprias, onde sua força de trabalho, segundo o periódico, não era aproveitada nos trabalhos agrícolas devido à predileção dos

<sup>228</sup> *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 4, 18 mai 1878.

<sup>229</sup> A colonisação nacional, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 57, n. 9, p. 1, 09 jan. 1878.

proprietários pelo trabalho escravo e seus custos vantajosos. Como observa Frederico de Castro Neves, essa definição do jornal também era destinada aos retirantes, assim podemos perceber uma visão sobre os cearenses que os delimita como um grupo “[...] sem posses, sem ambição, alheio às conquistas da modernidade” (Neves, 2006, p. 86). Como ressalta o autor:

A questão central que desvaloriza o agregado é sua incapacidade em adaptar-se ao trabalho exigido nas grandes fazendas de café, açúcar ou algum outro produto de valor no mercado internacional, assim como qualquer outro tipo de trabalho em que o controle do tempo e do espaço possa lhe escapar. Trata-se, portanto, de definir o perfil do trabalhador que se quer para a nação que se está edificando, equacionando civilização com trabalho, e ordem com obediência (Neves, 2003, p. 177)<sup>230</sup>.

Dessa maneira, a função do trabalho “[...] não só ‘constrói’ bens materiais ou ‘ocupa’ os trabalhadores, desviando-os dos maus pensamentos e deixando após si um rastro de obras úteis à sociedade, mas essencialmente os ‘educa’” (Neves, 2003, p. 180). Assim, notoriamente as folhas ilustradas e os jornais criaram representações das atitudes dos retirantes “agregados” como uma ofensa à “civilização”, além de seus corpos famintos que ofendiam as sensibilidades. Em síntese, estamos falando de uma maneira de tipificar os retirantes por meio da descrição minuciosa de seus corpos, dos gestos e dos comportamentos dentro e fora da província do Ceará. Além disso, a criação do estereótipo nortista.

---

<sup>230</sup> Frederico de Castro Neves, “‘Desbriamento’ e ‘Perversão’: olhares ilustrados sobre a seca de 1877”, *Projeto História*, São Paulo, nº 27, 2003, p. 167-189.

## 6 CAPÍTULO 5 – OS TIPOS DA “GRANDE NECROPOLE”

Imagen 36 - Painel 2



Fonte: Montagem de autoria própria.<sup>231</sup>

<sup>231</sup> Autoria das imagens: 1 - HUNNEWELL, W. Manaus, 1865–1866; 2 - CORRÊA, J. A. Fortaleza, 1877-1878; 3 - HENSCHEL, A. Salvador, 1869; 4 FIDANZA, F. A. Pará, 1869-73.

Existe uma fórmula que se repete nessas imagens. Colocados nesta disposição, junto de outras fotografias de povos brasileiros do mesmo período, as imagens de J. A. Corrêa nos possibilitam observar o sintoma de uma época que prezou pela construção de saberes sistematizados, com ares de ciência, sobre mundo e tudo aquilo que o compõe com o intuito de criar hierarquias civilizatórias através de um marcador racial. Inclusive os múltiplos grupos humanos. Em linhas gerais, o que estamos dizendo é que, para além da denúncia, as imagens dos retirantes enunciam o propósito de documentá-los enquanto um “tipo” ou uma “raça”.

Aqui é preciso levar em consideração que na segunda metade do século XIX artistas, cientistas e intelectuais tiveram o papel de desenhar e delinear a jovem nação, pelo menos a ideia de nação, por meio de obras acadêmicas, literárias e documentações, muitas vezes imagéticas. É importante ressaltar que uma parte desses autores fabricavam suas obras sob uma visão naturalista e permeada por ideias raciais com um entendimento negativo da mistura das raças.

Por meio destas imagens enxergamos a perspectiva de uma época. Um Brasil “paraíso dos naturalistas” na qual nos fala Lilia Schwarcz<sup>232</sup>, onde a década de 70 do século XIX é o momento em que penetram ideias nos moldes positivo-evolucionista que se baseiam em modelos raciais de análise. Modelos esses a qual o termo “raça” é um objeto do conhecimento e da produção de saberes invertidos por modelos biológicos de análise que serviam como um critério excluente do direito à cidadania e justificantes de práticas de dominação coloniais/imperialistas (Schwarcz, 2017, p. 24). Levemos em consideração que é nesse momento em que a escravidão sofreu um enfraquecimento diante dos projetos políticos e econômicos que eram delegados para a nação, como a Lei do Ventre Livre de 28 de setembro de 1871, sem, contudo, deixar de lado a conservação das hierarquias sociais rígidas. Assim, o ideário de nação moderna, que à época se confundia com científica e “civilizada”, atravessa diversas instâncias e instituições sociais como a imprensa e locais que instrução superior como as escolas de Medicina, Direito e institutos como o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico e Brasileiro) e os Museus. Para Lilia Schwarcz:

Nos institutos, nos jornais, nos romances, era como uma sociedade científica e moderna que o Brasil de finais de século xix pretendia se autorrepresentar [...] O que se valorizava nesse momento, porém, não era tanto o avanço científico, entendido enquanto incentivo a pesquisas originais, e sim uma certa ética científica, uma “cientificidade difusa” e indiscriminada. Tanto que se consumiram mais manuais e livros de divulgação científica do que obras ou relatórios originais. A

---

<sup>232</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 - 1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ciência penetra primeiro como "moda" e só muito tempo depois como prática e produção (Schwarcz, 2017, p. 41).

É nessa "cientificidade difusa" ou “moda” a qual o próprio Imperador D. Pedro II era adepto e buscava construir sua imagem em torno desse ideário, que as elites ilustradas buscavam representar a nação brasileira a partir de uma imagem cuidadosamente fabricada – apesar da apropriação tardia das teorias raciais que já à época entravam em descrédito na Europa –, mas era produzida partindo da seleção e tradução de textos e autores que endossassem as questões raciais, como a mestiçagem, para explicar os problemas que atrasavam o progresso da nação. Além da autorrepresentação, servem como um “[...] instrumento conservador e mesmo autoritário na definição de uma identidade nacional [...] e no respaldo a hierarquias sociais já bastante cristalizadas (Schwarcz, 2017, p. 55).

Cabe ressaltar que é nesse período que o entendimento da imagem do “degenerado” foi algo que perpassou com mais intensidade a racialização, visto que este termo era usado para patologizar um sujeito ou grupo desviante da “raça pura” e propensa ao processo civilizatório “ideal”. Essa maquinção intelectual serviu a uma prática de classificar povos a partir de ideários raciais que definiam o grupo biológico por meio de aspectos físicos e comportamentais, considerados atributos hereditários. De acordo com Lilia Schwarcz, vertentes como o *monogenismo* e o *poligenismo* defendiam as noções de que os atributos “perfeitos” de uma raça vinham conforme a sua carga hereditária. No primeiro, esses atributos se davam de acordo com proximidade do grupo original bíblico comum a todos os humanos, no caso o Éden. Para classificar o nível de degeneração, a humanidade era entendida de maneira universal e de evolução gradiente, onde o nível de degeneração se daria com a distância que os grupos estariam do Éden. Na segunda vertente, mais biológica do que bíblica, as diferenças raciais eram correspondentes aos diferentes centros de criação, onde os atributos físicos e morais de uma raça eram formados a partir da sua biologia e natureza que o cerca. É com a versão poligenista que disciplinas e vieses científicas, como *antropometria* e a *frenologia*, classificavam com instrumentos e saberes via medições pormenorizadas das características do corpo, como as cranianas, onde se designavam indivíduos “geniais” e os “pervertidos” (criminosos e contraventores, como: prostitutas, homossexuais e ladrões). Delas surgiram disciplinas como a *craniometria* que buscava estabelecer padrões de distinção

morais e intelectuais entre as “raças” humanas a partir da capacidade craniana estabelecida pelas medições de massa, volume, etc.<sup>233</sup>

Fato é que com a publicação em 1859 de *A Origem das Espécies* de Charles Darwin e suas sucessivas deturpações – que utilizavam das ideias de Darwin para aplicar em ramos do conhecimento sobre a humanidade de maneira a hierarquizar em raças superiores e inferiores–, as vertentes das teorias raciais passaram por um paradigma ao qual, segundo Lilia Schwarcz, “a novidade estava, dessa forma, não só no fato de as duas interpretações assumirem o modelo evolucionista como em atribuírem ao conceito de raça uma conotação bastante original, que escapa da biologia para adentrar questões de cunho político e cultural” (2017, p. 72).

A perspectiva pessimista no que toca a miscigenação e a valorização de raças puras ganham mais visibilidade com o advento do "darwinismo social". Nessa teoria “[...] as raças constituem fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro”, assim a mestiçagem ganharia o estatuto de “sinônimo de degeneração não só racial como social” (Schwarcz, 2017, p. 76-78), haja vista a defesa do tipo branco, ou seja “puro”, como elemento primordial para a manutenção do progresso civilizatório. Estatuto que só seria alcançado pela proibição de processos de miscigenação.

Na prática, vejamos um exemplo no seguinte trecho do naturalista Louis Agassiz<sup>234</sup>:

Let anyone who doubts the evil of this mixture of races, and is inclined, from a mistaken philanthropy, to break down all barriers between them, come to Brazil. He cannot deny the deterioration consequent upon an amalgamation of races, more widespread here than in any other country in the world, and which is rapidly effacing the best qualities of the white man, the negro, and the Indian, leaving a mongrel nondescript type, deficient in physical and mental energy.<sup>235</sup>

<sup>233</sup> Cf. SÁ, Guilherme J. S.; SANTOS, Ricardo Ventura.; RODRIGUES-CARVALHO, Claudia & SILVA, Elizabeth C. 2008. "Crâneos, corpos e medidas: a constituição do acervo de instrumentos antropométricos do Museu Nacional na passagem do século XIX para o XX". *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 15:197-208.

<sup>234</sup> Jean Louis Rodolph Agassiz, foi um naturalista suíço radicado nos Estados Unidos, professor de Zoologia e Geologia da Universidade de Harvard. Era adepto da vertente poligenista e em seguida a teoria da degeneração passando a considerar negativamente a mistura de raças. No Brasil, realizou a *Thayer Expedition* que ocorreu entre os anos 1865 e 1866.

<sup>235</sup> “Quem duvidar da malignidade dessa mistura de raças e estiver inclinado, por uma filantropia equivocada, a derrubar todas as barreiras entre elas, que venha ao Brasil. Ele não pode negar a deterioração consequente de uma amálgama de raças, mais difundida aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que está rapidamente apagando as melhores qualidades do homem branco, do negro e do índio, deixando um tipo mestiço e indescritível, deficiente em energia física e mental.”. Tradução e grifo nossos. Cf. AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth C.. *A Journey in Brazil*. Boston: Ticknor and Fields, 1868, p. 293. Disponível em: <<https://archive.org/details/journeyinbrazil00agasia1/mode/2up>> Acesso em: 05 maio 2025.

Nessa, não tão breve, nota de rodapé do livro *A Journey in Brazil*, Agassiz comprehende o que chamou de “hybrid class” brasileira como um tipo essencialmente “indefinido e deficiente de energia física e mental”, para o autor o Brasil representava uma “maligna” mistura de raças que linhas antes ele já criticava pelo acesso dos negros, dos índios e dos híbridos aos mesmos privilégios que o cidadão homem e branco tinham. Um fato “so honorable to Brazil” que seria mais uma maneira do “apagamento” das boas qualidades da raça branca que “tenderia mais a aumentar do que diminuir o número”. Por outro lado, o naturalista também demonstra que as qualidades das demais raças deveriam ser preservadas, apesar das distinções pejorativas que formulava entre elas. Agassiz também compara o Brasil com os EUA ao dizer que a “mistura de raças parece ter tido uma influência muito mais desfavorável no desenvolvimento físico do que nos Estados Unidos”, para o monogenista o resultado era um tipo “vago” e sem “caráter e expressão”.

Louis Agassiz e sua esposa Elizabeth Agassiz também passaram pelo Ceará<sup>236</sup>, assim como Herbert Smith, vindo do Pará a caminho do Rio de Janeiro. Em seus relatos, falou da geologia, da hospitalidade das gentes e principalmente do problema crônico das secas – ao qual ressaltou que os “habitantes dessas estepes correm o incessante risco da fome” –, e das violentas chuvas, as doenças e o “incorrigível” costume de atraso nos compromissos. No livro, que também contem relatos de Elizabeth, é ressaltada a capacidade de carregar cargar que os “negros rudes, seminus e descalços” tinham tanto na descida da serra da Aratanha, como no desembarque no precário porto de Fortaleza. Uma associação que lembra a capacidade das mulas que os acompanhavam durante suas viagens pelas estradas de Fortaleza a Pacatuba.

No que toca as questões raciais no Ceará, próprio José do Patrocínio – um homem negro – relata problemas ligados aos “preconceitos das cores” no Ceará:

---

<sup>236</sup> A vinda do naturalista ocorreu junto da expedição norte-americana, de caráter naturalista, denominada de *Thayer Expedition* que ocorreu entre os anos 1865 e 1866. O resultado deste empreendimento foi a obra *Viagem ao Brasil 1865-1866*, um livro escrito em forma de diário de viagem por Elizabeth Cary Agassiz com considerações e referências técnicas do naturalista Louis Agassiz, acerca de suas experiências no Império brasileiro. Assim como a produção de um grande montante de quase 200 fotografias e ilustrações de vistas, tipos humanos “puros-sangues” e mestiços. Para Clarisse Miranda: “o naturalista havia escolhido o Brasil como campo de pesquisa e encontrara um ambiente confortável na ‘América católica’, um território rico e exótico onde a comissão não iria lidar com grandes problemas ao defender os princípios cristãos da criação”. Cf. MIRANDA, Clarissa Franco de. A serviço da ciência: a fotografia como instrumento da pesquisa científica na expedição Thayer (1865-1866). Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017; MACHADO, Maria Helena P.T. e HUBER, Sasha (Orgs.). (T)races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today/ Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010, 189p.

Reina extraordinariamente o preconceito das cores e racas, de maneira que os inspectores brancos escolhem de preferencia os da sua cor para soccorrer, e os inspectores cabras ou mulatos escolhem estes e os negros.

Se nos quarteirões houvesse a preparação das cores, se houvesse na domiciliação a divisão das castas, seria até excellente o systema, mas dando-se o contrario é facil de medir o inconveniente.<sup>237</sup>

O que salta da citação é o latente léxico racial. Fato é que a formação da gente sertaneja se deu por um processo de miscigenação entre brancos, indígenas e negros. Para além das cores, considerar o cearense retirante como degenerado foi algo que deu importância às questões morais e comportamentais. Na província do Ceará, podemos observar exemplos desse entendimento em torno dos retirantes. Na edição do dia 13 de abril de 1877 jornal *O Cearense* o medo da “classe desvalida” era reforçado a partir de notícias que orientavam os comerciantes no estilo “salve-se quem puder” pois “o povo vê-se obrigado a esmolar á caridade publica ou a recorrer a pilhagem, porque tem fome!”<sup>238</sup>. Muito semelhante é a fala do presidente da província, à época José Julio de Albuquerque de Barros, que em fala em sessão da *Assembléa Provincial* em primeiro de novembro de 1878 criticava a caridade como simples ato de entregar esmolas em alimento, visto que na sua concepção “não passa de um paliativo ineficaz” e “egualmente nocivo ao Estado e às victimas do flagello”, assim a esmola além de alimentar de maneira ineficiente o retirante, também alimentava o “ócio, inimigo de todas as virtudes, e causa de outras misérias mais lamentaveis do que a fome e a morte”<sup>239</sup>.

No Ceará, Rodolpho Theophilo é um dos intelectuais que aponta os presumidos “males” da mistura racial. Em *Historia da secca do Ceará (1877 a 1880)*, ao falar sobre a caridade e a índole dos retirantes que “infelizmente elles quasi sempre desconheciam o beneficio”, ao supostamente roubar os benfeiteiros caridosos à mando dos pais, ele conclui que “entre esta onda maltrapilha vomitada pela miseria, se encontrava em muito pequena escala a pureza de costumes, a honestidade e a gratidão [...] o vicio parecia ter contaminado todos os famintos [...] viam-se em todas as edades criaturas pervertidas” (Theophilo, 1922, p. 125). Vejamos que no discurso de Theophilo os retirantes além também são pervertidos morais que haviam se deixado levar pelos vícios na busca da satisfação de suas necessidades mais básicas. Já no livro *A Seca de 1915*<sup>240</sup>, o autor demonstra com mais afinco a sua

<sup>237</sup> PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878. Grifo nosso.

<sup>238</sup> *O Cearense*, Fortaleza, Ano 31, n. 41, p. 2, 13 maio 1877.

<sup>239</sup> BARROS, José Julio de Albuquerque. Falla com que o ex.morador. José Julio de Albuquerque Barros, presidente da província do Ceará, abriu a 1.a sessão da 24.a legislatura da Assembléa Provincial no dia 1 de novembro de 1878. (66 pag) Fortaleza, Typographia Brasileira, Rua Formosa, n. 23, 1879.

<sup>240</sup> TEÓFILO, Rodolfo. A seca de 1915. [1919] Fortaleza: Edições UFC, 1980.

afinidade com as classificações que colocam a raça como medida valorativa, visto que para o letrado: “exigir destes mestiços, seres inferiores pela raça, pela falta de educação doméstica e cívica, criado na satisfação da sua índole má, na prática de atos reprovados, ações nobres é a maior das infabilidades” (Teófilo, 1980, p. 83). O que podemos notar diante desses trechos é que a índole dos retirantes degenerados e perversos é entendida por Theophilo como algo da sua natureza racial e da criação que recebiam dos seus “pariceiros”. Na escrita do farmacêutico também é notório a distinção de classes, os que antes eram pessoas de posses e criadas em “abastança” eram consideradas pessoas “[...] educadas religiosamente nos princípios do bem e que viveram sempre na mais pura honestidade” (Theophilo, 1922, p. 134), já os mais pobres eram viciados e propensos a perversão, principalmente se fossem mulheres, visto que “[...] nos abarracamentos encontravam-se centenas de mulheres viciadas e perdidas que recebiam ração” (Theophilo, 1922, p. 269).

Em face desses escritos, como aponta André Totti<sup>241</sup>, em parte da imprensa local, relatório oficiais, anotações de letRADOS como Rodolpho Theophilo, etc. foi construindo um *discurso do terror* que enxergava na presença dos retirantes um potencial perigo para manutenção da vida urbana ordenada pela ideia de civilização em voga. Diante dessa produção do medo, rogava-se que a vida dos cidadãos fortalezenenses estava acima da vida dos retirantes que chegavam em “caravanas da fome”. Assim, esse *discurso do terror* serviu para subalternizá-los, ao ponto de deixá-los morrer, concentrando-os à sorte das pestes e da fome. Para então disciplinar o espaço urbano. Para Totti, os retirantes foram classificados a partir de estigmas que os consideravam “[...] indivíduos de segunda categoria, propensos à criminalidade, por causa de sua fome e miséria, e, ao mesmo tempo, considerados vetores de doenças em potencial” (2024, p. 22).

Outro fator que contribui para a imagem do “degenerado”, como aponta Frederico de Castro Neves, foi o ato da “retirada”. Ao deixarem suas terras os sertanejos abandonam o domínio senhorial, assim, perdendo “os valores positivos associados ao trabalho no campo”, esse processo migratório poderia ser entendido como precipitado e até mesmo arbitrário quando iniciado por vontade dos trabalhadores. Dessa maneira, a retirada, também entendida como uma “fuga”, era significada como “[...] como um ato covarde de quem não enfrenta as adversidades da vida”. Nesse entendimento, o ato de retirar era compreendido como uma causa de degeneração que ocorria “[...] na fuga descontrolada dos

---

<sup>241</sup> Cf. TOTTI, André Ribeiro. *O medo dos retirantes: o discurso do terror e as necropolíticas de socorros em tempos de seca (1877-1915)*. 2024. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

sertanejos em busca da sobrevivência." (Neves, 2003, p. 179). Os retirantes eram integrados nos grupos "degenerados" a serem controlados em nome da ordem e do progresso.

Não é por mero acaso ou semelhança aleatória que fiz a seleção para compor o painel 2A. Atentando a temporalidade e a exterioridade dos discursos contidos nessas imagens, ou seja, pensando com Michel Foucault, as "condições externas de possibilidade" e "àquilo [sic] que dá lugar à série aleatória de acontecimentos e fixa suas fronteiras" (2014, p. 50-51). Dentro dessas condições, o modo como esse dizer e enquadrar o outro, os mecanismos pelos quais esse poder se pratica, ocorre por meio da classificação pelo corpo e seus aspectos, assim como os seus comportamentos, que implicam no nível da civilidade que perpassa o tipo, o estereótipo e a raça. Aspectos esses que contribuem, explícito ou não, para a fabricação das representações dos retirantes. Dito isso, ressalto que os fotógrafos e ilustradores não ficaram fora desse *modus operandi*. Na pena, no crayon ou nas objetivas, o marcador racial no enquadramento da imagem do outro é algo com constância. O que existe no caso dessas representações é uma possível propagação sucessiva da exterioridade nas suas formas.

As imagens de fotógrafos como Fidanza<sup>242</sup>, Herschel<sup>243</sup> e os que acompanharam Louis Agassiz<sup>244</sup> nos ajudam a situar essas imagens dentro de relações formais de produção de imagens que integram o campo do documental e da construção do outro. Na relação de semelhança, a produção fotográfica de J. A. Corrêa constitui esse campo por ter a intenção de documentar/denunciar uma terrível face da seca que era o estado de inanição que se encontravam uma parte dos retirantes que chegavam a Fortaleza após longas caminhadas, famintos e com sede, do sertão ao litoral. Para além disso, é necessário ressaltar que o registro fotográfico documental é algo que mantém conexões com a sua intenção. Como afirma Boris Kossoy:

---

<sup>242</sup> Felipe Augusto Fidanza (1844 – 1903, Lisboa - PT) foi um dos principais fotógrafos que atuaram no norte do Brasil. Teve destaque no registro das paisagens Belém e de Manaus no início do desenvolvimento urbano. Em *carte de visite*, utilizando cenários e adereços que ele próprio construía, retratou negros, mulatos e índios, e vendia suas imagens como exóticas. O que o tornou um dos pioneiros na fabricação e venda de cartões postais brasileiros. Suicidou-se em 31 de janeiro de 1903 ao jogar-se ao mar a bordo do vapor *Christiannia*, na altura a ilha da Madeira, em viagem de Lisboa a Belém.

<sup>243</sup> Alberto Henschel (1827 – 1882) foi um fotógrafo de importante atuação no Brasil na segunda metade do século XIX. Era conhecido por ser um empresário da fotografia, chegando a ter estúdios fotográficos em quatro das principais capitais da época: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Seu trabalho era voltado para o registro da família real, paisagens e etnografia, tendo como principal assunto mulheres negras.

<sup>244</sup> A *Thayer Expedition* foi acompanhada pelos alunos e fotógrafos de L. Agassiz, entre eles estavam : August Stahl, George Leuzinger e Walter Hunnewell. Clarissa Miranda explica que: Stahl e Hunnewell foram os responsáveis pelas séries fotográficas antropológicas, abordando tipos humanos "puros-sangues" e mestiços, respectivamente. A primeira, registrando etnias africanas diversas no Rio de Janeiro e a outra para compor um quadro comparativo, registrando os tipos "mistos" ou híbridos da Amazônia. Cf: MIRANDA, 2017, p. 31.

A chamada "fotografia documental" abrange o registro fotográfico sistemático de temas de qualquer natureza captados do real; no entanto, existe, em geral, um interesse específico, uma intenção no registro de algum assunto determinado [...] Essas classificações não podem ser tomadas rigidamente como definitivas, apenas aproximativas. Uma única imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares (KOSSOY, 2016, p. 49).

Partindo dessa premissa, o regime visual integrante dessas fotografias apontam para a tipificação. Joaquim Marçal Andrade e Rosângela Logatto já chamavam a atenção para essa característica das fotos de J. A. Corrêa ao afirmar que, assim como outras do mesmo período, elas “[...] contêm nítidas características da fotografia científica da época, aplicada ao campo da etnologia ou da medicina — retratos de corpo inteiro de uma mesma pessoa, de frente, perfil e costas” (Andrade; Logatto, 1994, p. 79). Características paralelamente ligadas com a antropometria, visto que é dada ênfase ao corpo e suas deformações ocasionadas pela fome e doenças. Para Clarisse Miranda, a “fotografia tipológica, se ignorarmos a lente racialista que a produziu e a analisou, se não for entendida como um instrumento da ciência será apenas um registro despretensioso” (2017, p. 52). A autora ainda ressalta que por seu *efeito de realidade*, a fotografia é largamente evocada por naturalistas que buscavam comprovar suas teses racistas em contraponto a outras. Agassiz é um dos exemplos, visto que buscou deslegitimar as teses evolucionistas de Charles Darwin por meio do uso de imagens fotográficas de pessoas negras e mestiças que “comprovavassem” suas ideias.

Perante esse aspecto, vejamos que a fórmula utilizada no painel 2A é a mesma. No caso das fotografias feitas, a pedido de Agassiz, por W. Hunnewell a mulher indígena desconhecida é colocada em frente às lentes despida e em pé. Dela são feitas 3 fotos, cada uma em uma pose diferente. Sobre essas imagens, Sheyla Trapiá<sup>245</sup> ressalta que produção fotográfica com modelos indígenas no Brasil da segunda metade do século XIX partem de dois pólos: “[...] o ‘científico’, ancorado nas ciências antropométricas e o ‘exótico’, sustentado pela comercialização dos tipos humanos”. Segundo Trapiá, essa produção objetivou confirmar as “teses racialistas e racistas em voga”. A autora ainda destaca o fato de Agassiz operar com uma violenta insistência em fotografar mulheres despidas na tentativa de comprovar sua “pureza” indígena, o que muitas vezes gerou desconforto nas retratadas diante das objetivas operadas por homens cientistas. Dessa forma, “[...] as imagens que deveriam

---

<sup>245</sup> TRAPIÁ, Sheyla Pinto. Os indígenas e a fotografia no Brasil: dos gabinetes científicos aos cartões-postais (1844-1916). 2024. 130p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, BA.

apresentar certa objetividade científica (como aquelas produzidas a mando de Agassiz por Stahl no Rio de Janeiro), acabam por apresentar um apelo erótico” (Trapiá, 2024, p. 22-28).

Também podemos perceber a continuidade dessa forma em fotografias de negros, escravizados ou não, contidas no painel 2A. Negros que foram fotografados, por vezes em estúdios como os do painel, com intenções de exploração de suas imagens no fundamento “científico” e do exotismo colecionista com lógicas de comercialização para atender a uma demanda europeia de consumo de imagens de cenas e tipos. Para Sandra Koutsoukos:

As imagens colecionadas eram “entretenimento”, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores. Outra parte dessas fotos foi explicitamente usada como coleta de dados para sustentação de trabalhos “científicos” e teorias racistas então em voga. Esse segundo grupo se dividiu entre retratos, sobretudo de bustos em meio-perfil, e fotografias antropométricas (de bustos ou de corpos inteiros, de frente, perfil e costas), adquiridas com o objetivo de dar suporte visual a estudos comparativos sobre a raça humana; estudos nos quais, via de regra, procurava-se demonstrar a superioridade da raça branca sobre as demais (Koutsoukos, 2010, p. 115-116).

Pensando junto de Manuela da Cunha, notemos que assim como na fotografia de negros escravizados, os retirantes são vistos, não se colocam para ver. O corpo é mais um tipo do que um indivíduo. Os rostos são retratados na busca de generalidade permissiva de reconhecimento de um grupo. Para a autora, na condição de *tipo*, esses corpos retratados estão “[...] como sinal de uma categoria que o subsume, outra coisa que não ele, maior do que ele, e na qual sua especificidade (por mais que seu rosto, único, seja indelével no retrato) se torna irrelevante” (Cunha, 1988, p. XXIII). A trama construída nos estúdios é algo que visa mostrar as condições de seus personagem e as generalidades que eles carregam em seus corpos. Os clichês da miséria e da subalternização.

Vejamos com essas autoras que as fotografias serviram como um instrumento de racialização como um demarcador de diferença pela suposta inferioridade do outro. Notoriamente sobre indígenas e negros, a construção dessas imagens segue a lógica da definição de um padrão que coloca uma escala de evolução que coloca a “raça” branca como régua. Não muito diferente dos retirantes logo abaixo no mesmo painel ou as fotos de pessoas negras feitas por Fidanza e Henschel. A opção de colocar as fotos de J. A. Corrêa entre essas se dá justamente por essa semelhança. Uma lógica de colecionismo típico dos gabinetes de curiosidades.

No caso da seca, o estado de fome, miséria e os comportamentos considerados “degenerados” dos retirantes foram utilizados para afirmar os aspectos que perturbam, estancam e destroem o progresso. Ressalto a influência de um modo de representar sob a

ótica naturalista, onde a métrica do progresso de uma sociedade e a expectativa de seu desenvolvimento seria alcançada pela complexidade em que se encontrava uma civilização, como nos aponta Newton Cunha (2017). Sujeito como os retirantes eram considerados uma degeneração para o processo civilizatório. Fotografá-los obedece à ordem dos “registros de modos de vida, de espécimes variados e de uma natureza exuberante” que “alimentaram a imaginação social, ao mesmo tempo, em que definiram um padrão evolutivo, fortemente marcado pela relação entre “nós”, os civilizados, e os “outros”, que deveriam ser tipificados e identificados na escala evolutiva” (Mauad, 2010, p. 137).

Ao que parece, as relações de forma e conteúdo enunciam uma *contaminação* na obra de J. A Corrêa. Para Jorge Coli<sup>246</sup>, indo ao encontro a Boris Kossoy, as obras podem ter uma autonomia em relação ao autor. Assim, as obras concebidas, *a priori* como pensamento, tornam-se independentes ao estarem fora de quem a concebeu, criando assim seu próprio conjunto e processos de raciocínios. Coli afirma que as obras podem ser analisadas pelas *unidades genéticas* (pelo ato de criação e de quem a criou) e pela *posteriori* (o que é extraído da obra pelas contaminações que ela vai obtendo). Dessa forma, não se reduzem a uma materialidade original, podendo absorver as formas de outras representações.

Atentemos novamente ao fato que os modos de ver e representar, no que toca a fotografia e a ilustração na segunda metade do século XIX, estavam imbuídos em epistemologias naturalistas e científicas como o darwinismo-social, assim como a mistura de várias teorias, muitas vezes assimétricas. Refletindo com Fayga Ostrower (2004), é perceptível que na fotografia documental, a influência do naturalismo está no apelo ao realismo e na ênfase em aspectos que atraem e comovem, isolando-as de suas conjunturas complexas e dentro de um enfoque descritivo e objetivo.

Vendo por esse lado, por sua *unidade genética* ou a *posteriori* a funcionalidade das fotografias de J. A Corrêa, assim como as demais imagens, “[...] é aquela que emana das relações de dominação às quais são submetidas classes e raças ‘inferiores’” (Fabris, 2002, p. 35). Dentro dessa “emanação”, é visível que a escolha dos sujeitos que estavam em situação de extrema miséria, das poses, e a forma de apresentar são agentes contaminantes que perpassam as construções das notícias, ilustrações e principalmente fotografias.

Envoltas dentro das suas condições de produção, as fotografias de Corrêa implicam a denúncia da situação das gentes cearenses famintas. Isoladas ou ao lado de

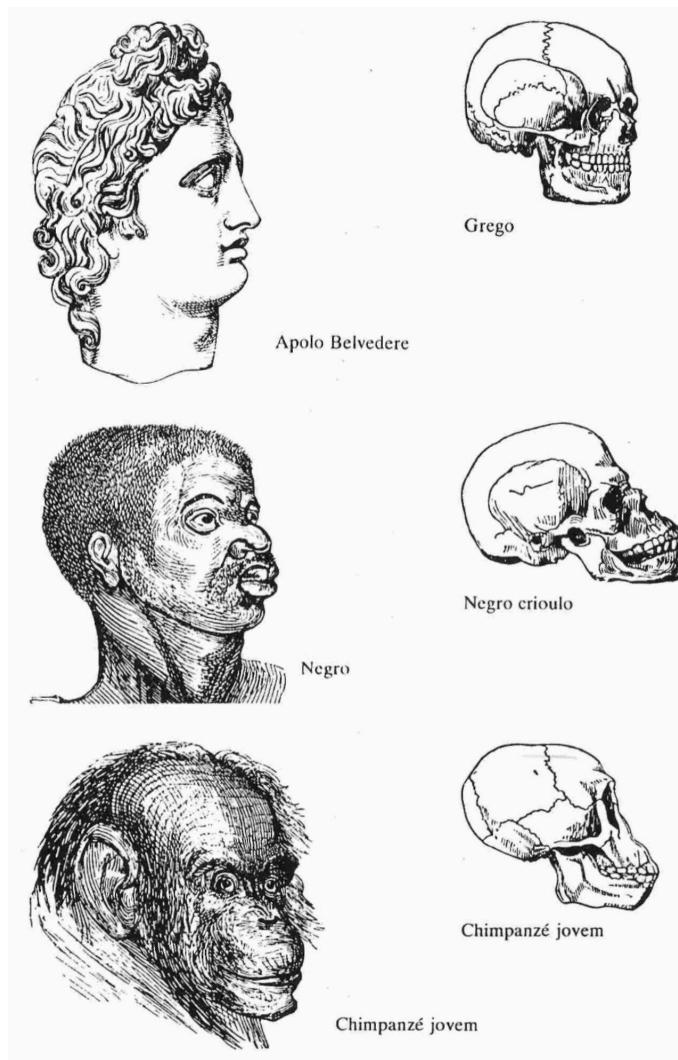
---

<sup>246</sup> COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 41-50.

fotografias com a mesma forma, as imagens dizem respeito a um tipo humano específico do norte brasileiro. O tipo famintos degenerados morais e hereditários pela sua origem mestiça. Algo que justifique o seu isolamento dos centros urbanos e o abandono a sorte das pestes e a miséria.

De maneira mais explícita, as ilustrações de Angelo Agostini, *Faria* e Bordallo Pinheiro deram mais ênfase ao signo da “degenerância” ao qual os retirantes foram marcados. No primeiro – na busca de transmitir emoções pela pormenorização e caracterização – ao mesmo tempo que denuncia situações de miséria extrema, também animaliza (Imagen 9) e aponta os cearenses famintos como preguiçosos para afirmar que a mão de obra estrangeira bem-vinda era as de países ditos “civilizados”. Representar de forma animalesca, além da sátira, vai ao encontro à prática darwinista social, em específico a de escolas etnológicas, que tinha como base biológica o entendimento de assim como os equinos, existiam entre humanos as distinções físicas e comportamentais entre os cavalos e os asnos. Como na imagem seguinte, conheidamente distorcida para se enquadrar em uma tese racista.

Imagen 37 - Comparativo adulterado de crânios humanos



Fonte: *A falsa medida do homem* (Gould, 1991, p. 19).<sup>247</sup>

Este tipo de representação que segue uma práxis que enxerga na animalização um ressaltar de “[...] um atributo inerente a uma incompletude humana que se manifesta mais na resposta dos instintos primordiais do que nas exigências de uma racionalidade condutora da ação” (Carneiro, 2023, p. 102). Cabe ressaltar que para Marcelo Balaban, ao analisar as ilustrações de Agostini, no que toca a substituição da força de trabalho escrava pela livre, uma das maiores preocupações do ilustrador era o futuro da nação em relação ao seu progresso. Diante disso, “o estereótipo de bárbaros, selvagens e violentos, não-confiáveis por sua própria natureza, fornecia o argumento de que eles precisavam ser trocados por

<sup>247</sup> Sobre esta imagem, Stephen Jay Gould comenta: “o crânio do chimpanzé aparece incorretamente aumentado, e a mandíbula do negro falsamente distendida para dar a impressão de que os negros poderiam se situar até mesmo abaixo dos símios”. Cf. GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

mão-de-obra branca quanto antes” (2009, p. 443). Notadamente, o racismo científico usado para justificar a escravidão também era mobilizado por uma parte do movimento abolicionista para libertar a nação dos grupos inferiorizados “[...] de modo a que ele siga finalmente as trilhas das nações civilizadas” (2009, p. 445). Visão que Stephen Jay Gould denominaria de linha “branda”, ou seja: um grupo que “concordava que os negros eram inferiores, mas afirmava que o direito de uma pessoa à liberdade não dependia do seu nível de inteligência”, em contraposição ao grupo “linha dura” que afirmava que “os negros eram inferiores e a sua condição biológica justificava a escravidão e a colonização” (1991, p. 18).

Tal argumento que, como visto em linhas anteriores, também é cabível para os retirantes quando se trata da retórica de Agostini sobre a amostra da “raça”<sup>248</sup> no Rio de Janeiro. Assim, notemos que para além de “livrar o país da mancha negra da escravidão” (Balaban, 2009, p. 443), também estava em pauta limpar a mancha da “degeneração” racial que os grupos como os retirantes representavam. Cabe considerar que era comum entre as elites a visão sobre as camadas populares “vivendo numa espécie de promiscuidade animal” (Courtine; Haroche, 2016, p. 240). Balaban também destaca o fato de Agostini ver a preguiça como uma marca de “inferioridade racial” inerente aos negros, o suposto grupo mais abaixo na escala das raças segundo Stephen Jay Gould, o que nos dá mais um indício da permeabilidade das ideias racistas na produção ilustrada de Angelo Agostini.

Não muito diferente é o caso de *Faria* que, assim como Agostini, não tardou em representar os retirantes como “degenerados” morais. Na produção desse ilustrador é notório o abuso do elemento do grotesco ao frisar características físicas dos retirantes, como os rostos. Aspecto comum para a época, visto que formas artísticas como a caricatura “[...] encontram na frenologia vasto material de inspiração” (Schwarcz, 2017, p. 85). Notoriamente na edição 130 do *O Mequetrefe* (imagem 13) conseguimos visualizar que o aspecto zombeteiro é constante nos rostos dos cearenses. Diferente dos rostos dos habitantes “civilizados” da Corte. Vejamos um recorte:

---

<sup>248</sup>AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 118, p. 8, 29 jun. 1878.

Imagen 38 - Recorte O Mequetrefe, nº 130



Fonte: FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 4, 18 mai. 1878.

Notemos a diferença entre os rostos. O ilustre *Senhor*, que muito provavelmente representa o Barão de Itaóca e uma parte dos fazendeiros que cita a folha ilustrada, trajado de cartola e casaca com um olhar de gente “séria” na busca de braços para trabalhar em sua casa e fazenda. Por outro lado, a retirante sob os cuidados da hospedaria vestida e alimentada pela “boa população prompta para os socorrer e agazalhar” com um olhar perdido e “idiotizado” daqueles que “querem viver na ociosidade e rodeados de todas as commodidades”<sup>249</sup>. Para Joan Fontcuberta<sup>250</sup> o rosto é um lugar em que se configura a identificação, é ilustrado como uma maneira de exprimir ao leitor as formas, ou as emoções, que uma parte da imprensa tinha diante de relatos que chegavam aos editores e penetravam nas linhas e traços das revistas ilustradas. Não somente exprimir, mas também criar um modo de ver, diga-se também

<sup>249</sup> FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 4, 18 mai. 1878.

<sup>250</sup> FONTCUBERTA, Joan. *A Câmara de Pandora*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

identificar, ao enquadrar os comportamentos indolentes juntamente das jogatinas, zombarias e brigas na hospedaria. Dessa maneira, desafiando as boas maneiras ao não controlarem a composição de seus rostos em excesso de “alegria”. Uma espécie de prova, para além dos gestos, de que os retirantes se deixavam levar pelos vícios mundanos e eram dotados de “poucas virtudes”. Desviando do que Jean Jacques Courtine e Claudine Haroche<sup>251</sup> denominaram de “economia civil do gesto”, ou seja, uma série de condutas e maneiras de controle dos gestos e expressões corporais surgida ao longo dos séculos XVI e XVIII que escorrem para o século XIX, apesar dos pressupostos de “saber científico” que o estudo das expressões humanas ganha com mais intensidade no século XIX e colocando fronteiras entre o homem orgânico e o homem sensível. Essa ilustração de *Faria* nos mostra as formas como uma classe letrada via a outra dentro das relações tensionadas que a chegada dos retirantes significava para as elites da Corte, de modo que as classes tinham maneiras de julgar e confrontar:

[...] partir de suas aparências físicas, dos traços impressos nos corpos e nos rostos, como se fossem características raciais, em que os olhares buscam adivinhar vestígios do caráter moral [...] acentua-se dessa forma a divisão de corpos e rostos na constituição e oposição de um físico popular e um físico burguês, cujas características são fixadas pelo romance naturalista, pelas "fisiologias", pelo realismo psicológico e social do retrato, pela caricatura de imprensa e pela fotografia (Courtine; Haroche, 2016, p. 238).

Essa imagem, que no entendimento da época supostamente entrega um “(...) testemunho da violência, da feiura e da periculosidade atribuídas ao físico popular” (Courtine; Haroche, 2016, p. 238), compartilha de uma semelhança com aquelas desenvolvidas pelos estudos craniométricos e frenológicos. Destaco aqui as observações e as ilustrações feitas para o livro *Observations on the Derranged Manifestations of the Mind, or Insanity* de Johann Gaspar Spurzheim<sup>252</sup>. No escrito, o médico frenologista buscou apresentar as bases que fundamentariam sua tese sobre a expressão da insanidade no crânio e na cabeça e maneiras de construir diagnósticos em torno desses aspectos fisiológicos. Segundo Camilo Barbosa Venturi<sup>253</sup>, a tese de Spurzheim recebeu apoio de Thomas Forster – criador do termo

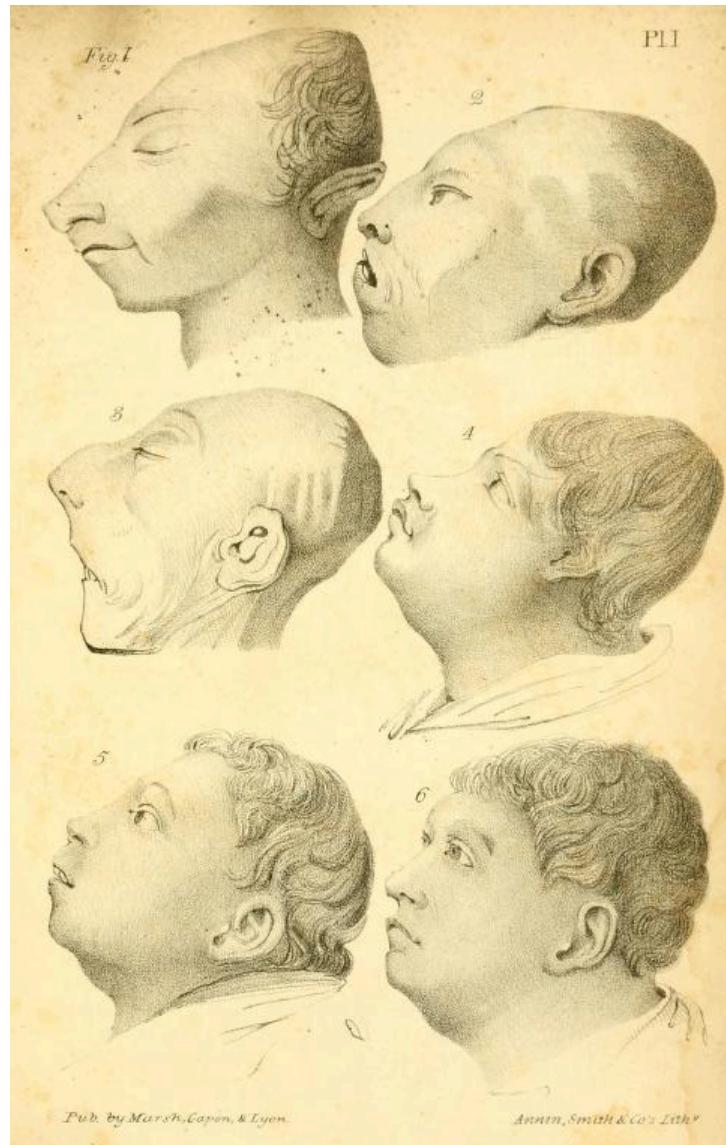
<sup>251</sup> COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. História do rosto: exprimir e calar emoções: (do século 16 ao começo do século 19). Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

<sup>252</sup> SPURZHEIM, J. G.. *Observations on the deranged manifestations of the mind or insanity*, London, Baldwin, Cradock & Joy, 1817.

<sup>253</sup> VENTURI, Camilo Barbosa. Entre crânios analógicos e imagens digitais: alguns antecedentes históricos e culturais das tecnologias de neuro-imageamento. 2007. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Saúde; Epidemiologia; Política, Planejamento e Administração em Saúde; Administração) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

frenologia –, que em resenha classificou a obra como uma valiosa contribuição ao conhecimento e tratamento da insanidade.

Imagen 39 - Observações frenológicas de Spurzheim



Fonte: *Observations on the deranged manifestations of the mind, or Insanity* (Spurzheim, 1817, p. 261).

Na “explanation of the plates” ao final do livro, Spurzheim classifica essas figuras como “six figures of idiots, whose brains, with respect to size, were defective in different degrees”<sup>254</sup>. Notemos a semelhança da figura 1; 2 e 3 com a da retirante ilustrada na imagem 27. Um rosto arrebitado, de septo nasal desviado e protuberante e boquiaberto diante de uma interação. Um semblante que nesse entendimento não estaria conforme o esperado de

<sup>254</sup> “Seis figuras de idiotas, cujos cérebros, em relação ao tamanho, eram defeituosos em diferentes graus” Tradução nossa. Cf. SPURZHEIM, 1817, p. 260.

alguém senil. Não curiosamente, a acunha de idiota dada aos retirantes pode ser observada, em tom de denúncia, nos escritos de José do Patrocínio em *Viagem ao Norte* ao falar de seus semblantes “escaveirados pela fome” e os “andrajos que lhes cobrem os corpos emmagrecidos dão lhe aquelle ar sorneiro dos idiotas”<sup>255</sup>.

Além desses aspectos anatômicos, *Faria* deu ênfase aos tipos brigões que existiam entre os retirantes, aspecto foi documentado e analisado pela *Imperial Comissão Científica de Exploração*<sup>256</sup>. Esse tipo violento, que já havia sido “desvelado” pelos homens da ciência nacional e estrangeira como “homens selvagens”, onde a narrativa sobre eles está estruturada na presença de facas, balas, bacamartes e conversas banais sobre assassinatos, segundo Paulo César dos Santos. Essa visão sobre os cearenses aparece novamente nessa representação, agora gerando problemas para a paz e fazendo falta nas infantarias, visto que “quantos soldados está o paiz perdendo, quantos bravos, todos os dias bebedeiras, discussões, e pancadaria”<sup>257</sup>.

Mas não preocupou ao ilustrador conhecer a causa desses semblantes, das pancadarias e da indisposição para o trabalho. Classificá-los como “idiotas”, “brigões” e “preguiçosos” coube melhor para a edição que buscava ilustrar os “retirantes bôa vida”. Contudo, *Faria* não deixa de representar a esperteza quando dá ênfase à perspicácia dos retirantes na fala da mulher como o Barão que usa a obrigação do governo em sustentar sua família como negativa ao trabalho.

Bordallo Pinheiro também esboça alguns traços desse *modo de ver* tipificante. Conhecido cronista do cotidiano da Corte através de seu trabalho caricatural, ao que parece o

<sup>255</sup> PATROCINIO, José do. *Viagem ao norte*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 154, 6 de jun. 1878, p. 1.

<sup>256</sup> Idealizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e patrocinada pelo monarca D. Pedro II, a Imperial Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte objetivou documentar e explorar a nação em seus aspectos naturais, políticos e culturais. Visando integrar o norte ao sul através da ciência. Era composta por cinco sessões de estudos lideradas por 5 membros do IHGB: o chefe da Comissão Francisco Freire Alemão (Botânica); Guilherme Schüch de Capanema (Geologia e Mineralogia); Manoel Ferreira Lagos (Zoologia); Raja Gabaglia (Astronomia e Geografia) e Gonçalves Dias (Etnografia). Os trabalhos iniciais ocorreram na província do Ceará devido à crença, datada do período colonial, que as terras eram ricas em minerais preciosos como ouro. Para Paulo César dos Santos, as disputas, as discordias na Corte, as intrigas e os escândalos dos membros no Ceará “acabaram por eclipsar a experiência” tornando-a “pouco conhecida ou desdenhada pelo suposto fracasso que obtiveram”, além do fato dos produtos da expedição serem relegados a caixas, as traças e ao esquecimento pelo poder. Por fim, dispersa e inacabada. O autor ainda afirma que: “a maior contribuição da Comissão Científica pode ser percebida na tentativa de construir a nação através do olhar nacional, buscando na atuação científica um campo de saber/poder onde cada disciplina (botânica, zoologia, geológica, geográfica, etnográfica) daria sua contribuição na construção imagética e material do país”. Cf. SANTOS, Paulo César dos. O Ceará investigado: a Comissão Científica de 1859. 2011. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2011, p. 159-161.

<sup>257</sup> FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 4, 18 mai. 1878.

ilustrador tinha bastante influências do naturalismo em suas obras que, apesar de utilizarem o elemento do grotesco em alguns aspectos, buscavam uma certa exatidão com os sujeitos retratados. Segundo Rômulo de Jesus Farias Brito, aspectos que serviriam a construção de *personagens-tipo* que serviam para representação de um grupo a partir de características físicas, psicológicas e comportamentais.

Como instrumento de construção narrativa, os personagens-tipo são vastamente utilizados em diversas manifestações artísticas, estando especialmente presentes, se pensadas no século XIX, na literatura e teatro em seus vários gêneros. Seus usos nesse período estiveram muito associados às interpretações sociais, buscando tecer uma análise psicológica e comportamental de determinado grupo social em um meio específico. O personagem tornava-se uma forma de construção e leitura social em uma narrativa. [...] Sua elaboração toma como base alguma tipologia social previamente estabelecida ou estereótipo cultural presente no imaginário social da coletividade de onde parte sua construção. Estes personagens podem ser construídos a partir de características relacionadas ao local de nascimento, profissão, grupo ideológico, dentre outros. Construído com o intuito de serem exponenciais de uma coletividade específica, estes tipos geralmente possuem características exageradas, compondo uma generalização de todos os traços que a ele são atribuídos (Brito, 2017, p. 132-133).

Entre os personagens, podemos citar: “Manoel Trinta-Botões” no *O Mosquito*, “Arola” (homônimo de Bordallo Pinheiro) no *Psit*, “Fagundes”<sup>258</sup> no *O Besouro* e ainda em Portugal o Zé-Povinho na *A Lanterna Mágica*. Cada personagem traduz um segmento social fazendo “[...] referência a um setor particular da sociedade brasileira dentro do recorte específico da crítica estabelecida pelo autor” (Brito, 2017, p. 134). Os códigos e valores são transformados em referência visual que informava o modo como o caricaturista enxergava os grupos que representava em forma de *personagem-tipo*. Por exemplo: o “Fagundes”, representação direta de um membro do legislativo fluminense, cujas ações e atitudes políticas eram adjetivadas de “fagundices” ou “fagundadas”. Serviu para satirizar a ignorância, a incompetência, o oportunismo e as práticas políticas nocivas de alguns deputados na visão de Bordallo Pinheiro segundo Brito.

Diante desses aspectos, existem indícios que os retirantes entraram em uma lógica semelhante da construção de *personagens-tipo* com a edição de 20 de julho de 1878. Ressaltamos que a questão que cabe aos cearenses não implica diretamente na construção de um personagem e sim na representação que tipifica. Ou seja, não se trata de dizer que as duas crianças foram ilustradas com personagens à maneira de “Zé-povinho” ou “Fagundes”. A questão é outra. O que defendemos é justamente o uso de aspectos que acometiam a uma

---

<sup>258</sup> Fato que cabe ressaltar é que este personagem é usado por Bordallo Pinheiro para fazer uma sátira em torno dos estúdios fotográficos e autorepresentação da população fluminense na edição de 21 de dezembro de 1878. Para mais informações sobre “Fagundes” e outros personagens-tipo Cf: BRITO, 2017, p. 132-170.

parcela de cearenses, os retirantes, para formação da imagem de um tipo. A lógica é bastante parecida, visto que Bordallo Pinheiro generaliza traços do grupo ao condensar em uma ilustração as “scenas e aspectos” do Ceará. Vejamos a imagem isolada:

Imagen 40 - Recorte isolado *O Besouro* nº 16



Fonte: BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 16, p. 121, 20 de Jul. 1878.

Apesar de sua “liberdade poética” com a mão esquelética que segura as “cartes-de-visite”, notadamente Bordallo Pinheiro segue uma “cartilha” naturalista na produção dessa ilustração. Novamente levando em consideração os apontamentos de Fayga Ostrower, além do uso da fotografia para legitimar a verdade da sua obra com “cópia fiel da desgraça da população cearense”, percebemos que o ilustrador prioriza o corpo e as feições das crianças, excluindo os versos das matrizes fotográficas. Com isso “figurando sua unicidade de ser” para “revelar claramente o objeto como portador das emoções que ele transmite” (Ostrower, 2004, p. 313). São os tipos da “grande necropole”, “um povo vencido

na luta fatal contra o elemento”<sup>259</sup>, que Bordallo, na edição de 18 de janeiro de 1879, lembrava aos “fagundes” do Ceará na corte.

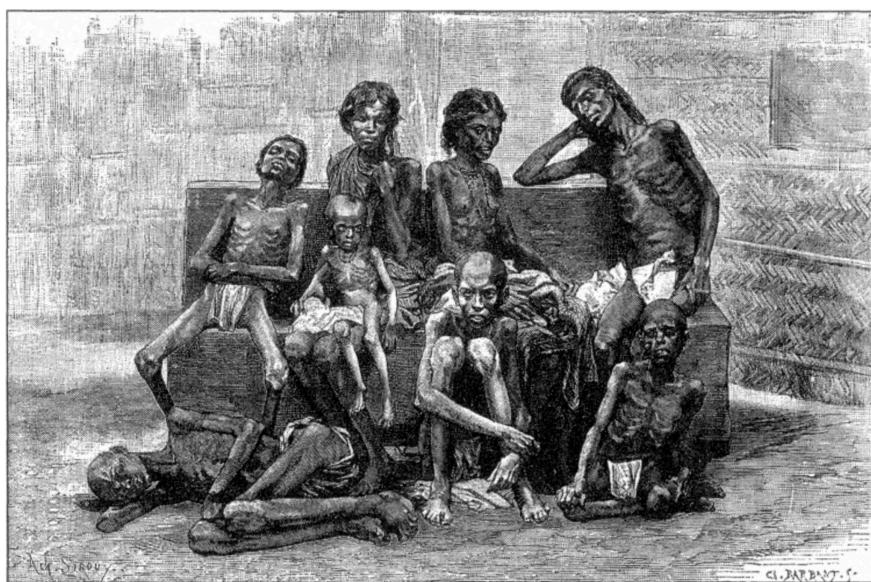
Cabe ressaltar que esta ilustração de Bordallo é bastante similar as ilustrações produzidas sobre os famintos em outros lugares na mesma época. Como as de Herbert Smith, trabalhadas no capítulo 2. Contudo, vejamos outras imagens de famintos do mesmo período.

Imagen 41 - Criança indiana faminta



Fonte: Holocaustos Coloniais (Davis, 2022, p. 41).

Imagen 42 - Família de famintos na Índia (1877)



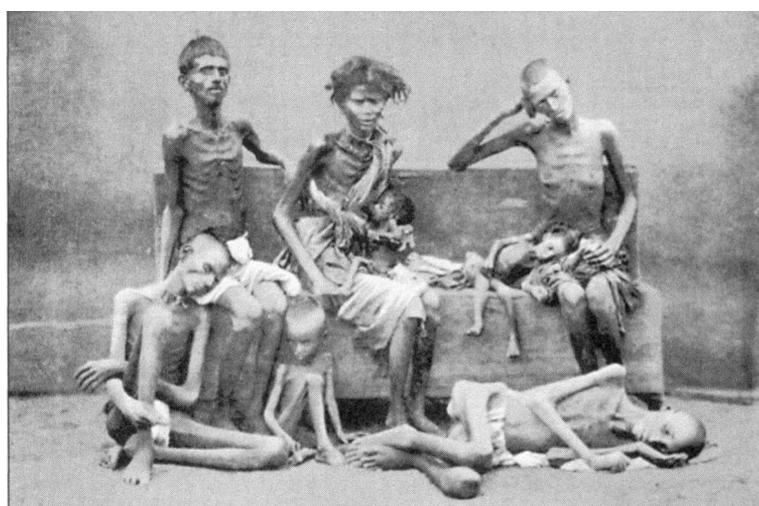
Fonte: Holocaustos Coloniais (Davis, 2022, p. 35).

<sup>259</sup> BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. Ano 2, nº 42, 18 de Jan. 1879. p. 22.

A semelhança é latente. Os sujeitos estão “escaveirados” de costelas à mostra. Rostos apáticos e de poucas ou nenhuma vestes. As imagens lembram as notícias que vinham do Ceará por Patrocínio e até mesmo a forma como foram produzidas é análoga. São vítimas da fome na Índia ocupada pelos ingleses que com sua “procrastinação britânica” relegou aos camponeses a fuga para centros “independentes” no pós-conquista como Hyderabad. Como no Ceará, essas pessoas foram obrigadas a trabalhar em troca de comida. Os que não estivessem aptos fisicamente não eram aceitos para trabalhos degradantes que os ingleses forneciam com desdém da “casta”. Em análise, Mike Davis afirma que a viagem até Hyderabad foi uma “provação do merecimento que matou a maioria” dessas pessoas. Como resultado, dessa retirada indiana, “[...] vários milhões de trabalhadores pálidos e camponeses pobres sobrecarregaram as obras assistenciais tardivamente autorizadas pelos governos de Bombaim e Madras” (Davis, 2022, p. 36). Não muito diferente da situação dos retirantes cearenses.

Fato sobre essas imagens é que elas também ocuparam livros de comissões de homens de “sciênci” e enviados para documentar a fome que acometia esses povos. Como na imagem 41, que, muito provavelmente, teve sua primeira veiculação no volume 2 do livro *The Famine Campaign in Southern India: 1876-1878* de William Digby<sup>260</sup>. Já a imagem 42, semelhante a de Bordallo Pinheiro, foi ilustrada a partir da fotografia a seguir.

Imagen 43 - Fotografia de uma família de indianos famintos (1877)



Fonte: Holocaustos Coloniais (Davis, 2022, p. 51).

<sup>260</sup> Publicado em 1900, o autor já no prefácio deixa explícito que seu objetivo é registrar as memórias frescas das minúcias políticas e administrativas do trato com a fome na Índia da administração em Madras, Bombaim e Mysore em 1876 a 1878. Em suas palavras, o texto serviria para que as circunstâncias “possam permanecer registradas e permitir ao historiador basear seu julgamento em uma narrativa confiável dos fatos”. Cf. DIGBY, William. *The Famine Campaign in Southern India: 1876-1878*, v. 2, London. 1900, p. VII.

Como percebemos nas linhas anteriores, para serem lidas enquanto tipificantes, essas imagens trabalham com a *estereotipagem*. Em termos de Stuart Hall<sup>261</sup>, a tipificação é uma dimensão que perpassa a condição simbólica humana, no que toca a simplificação da classificação dos seres e dos objetos que nos cercam, para definições de fácil reconhecimento e difusão. Já o estereótipo reduz essas simplificações a marcadores sociais da diferença exagerados ou simplórios. Prática comum na representação de pessoas negras no século XIX e XX. Para o autor: “a estereotipagem implanta uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável” (Hall, 2016, p. 191) assim fixando os limites e excluindo o diferente. Essa prática produz uma conservação da ordem social e simbólica com o estabelecimento de uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente”.

“Elas acumulam ou eliminam seus significados face às outras por meio de uma variedade de textos e mídias [...] . Essa acumulação de significados em diferentes textos, em que uma imagem se refere a outra ou tem seu significado alterado por ser “lida” no contexto de outras imagens, chama-se intertextualidade. Todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a “diferença” é representada em um dado momento histórico pode ser descrito como um regime de representação (Hall, 2016, p. 150).

No regime de representação que possibilitou a fabricação da imagem dos retirantes foram privilegiados os pormenores corpóreos e comportamentais. A fixação desses aspectos se deu a partir do que Hall define como *oposições binárias*, o marcador de diferença e construção do *outro* retirante entre os “civilizados” e os “bárbaros famintos”. Dessa forma, podemos dividi-las em dois fluxos. As idealizadas e sentimentalizadas como as de José do Patrocínio, Bordallo Pinheiro e J. A. Corrêa que discorreram da desgraça dos “irmãos do norte” famintos e esqueléticos. E as representações degradantes como as de Agostini e Faria que pautaram o retirante como preguiçosos, brigões e “bôa vida”. Contudo, ambas são essencializantes quando colocam esses termos para classificá-los dentro de uma prática que reduz a fundamentos simplórios e características naturais fixas.

Por fim, notemos que diante dessas imagens estamos em face de um instrumento. Ou melhor, um *dispositivo*. Que na, concepção de Michel Foucault<sup>262</sup>, é uma rede que se pode estabelecer entre os elementos heterogêneos do poder que engloba instituições, discursos,

<sup>261</sup> HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.

<sup>262</sup> Michel Foucault desenvolve o conceito no livro *História da Sexualidade I: A vontade de saber* e também faz um comentário na coletânea *Microfísica do Poder* organizada no Brasil pelo filósofo Roberto Machado. Cf. FOUCAULT, M.. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. v. 1; \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

organizações, leis, medidas administrativas, enunciados científicos e proposições, etc. Tem uma “função estratégica dominante” de controle perante situações de urgência e ligada a uma configuração de saber de partida utilizado para condicionar. Ou seja, o uso daquilo que causa as situações limites para condicioná-las. Assim, o dispositivo instaura uma divisão positiva e negativa, por exemplo: o normal e o patológico. Seu funcionamento passa pela afirmação de algo ou alguém pela negativação de outro. Originalmente o conceito é usado para analisar as relações de poder em torno da sexualidade.

No Brasil, a filósofa Sueli Carneiro desenvolve uma tese em torno do conceito de *dispositivo* pela ótica foucaultiana, onde constrói o entendimento das relações raciais brasileiras como um “[...] domínio que produz e articula poderes e modos de subjetivação” (2023, p. 22). A autora busca entender as relações de força e as estratégias pelas quais o poder articula o discurso por uma rede de saberes para alcançar seus objetivos, no caso a subalternização, como parte “[...] da estratégia racista de naturalização da inferioridade social de grupos dominados – negros ou afrodescendentes e povos indígenas” (2023, p. 21). O branco e não branco (negros, indígenas e mestiços) são considerados “[...] polaridades que encerram, respectivamente, valores culturais, privilégios e prejuízos decorrentes do pertencimento a cada um dos polos das racialidades” (2023, p. 23). Dessa forma, o branco se positivaria ao negativar o não branco em sua cor, cultura, saberes e herança genética.

Percebemos que no caso dos retirantes cearenses, o marcador de negativação, para além dos fatores levantados por Sueli Carneiro, é também a *civilização*. Palavra essa que tem aparecido com bastante frequência entre parágrafos e linhas deste capítulo. Em uma lógica de dominação, civilização e barbárie são termos que precisam um do outro para funcionar. Dessa maneira, uma sociedade se qualifica como civilizada em detrimento da barbarização da outra na busca de afirmar sua cultura como “mais elevada” ou coisa que o valha. Para Francis Wolff, “[...] cada um chama de civilizado aquilo que ele mesmo é, conhece, comprehende, e de bárbaro o que lhe é estrangeiro ou desconhecido” (2004, p. 20). Perante esse aspecto, uma sociedade que cultiva um senso de superioridade cria estratégias que os autoriza a tratar povos pobres, ou simplesmente diferentes, como inferiores a partir de instrumentos depreciativos de qualificação da humanidade do outro. Assim, “de modo geral, a noção de civilização serve tanto para valorizar a si como para justificar a sujeição de outros povos (ou sociedades)” (Wolff, 2004, p. 28).

Frederico de Castro Neves, em discussão sobre as sociabilidades conflitantes, analise que – no entendimento da época – a chegada dos retirantes nos ditos centros “civilizados” significa para as elites, desejosas de civilização, uma colisão com seus poderes

constituídos e o imaginário urbano da capital da província cearense. Os ideais civilizatórios e as estratégias de organização e disciplinarização da elite fortalezense foram agredidas pela presença dessa população. Presença essa que também chegava à corte por meio das representações, apesar dos filtros e ruídos nessa comunicação. E não tardou a estar em pouca carne e ossos protuberantes pelas ruas fluminenses. Como se distinguir dessa gente faminta que chegava do sertão e do norte?

Apontando sua “degeneração” moral e racial por representações imagéticas que mostrassem essas características de maneira pormenorizada, grotesca, científica e naturalista que se contaminavam mutuamente na fabricação do estereótipo da “raça” retirante no Ceará e na Corte. Dessa forma, indo ao encontro do que Manoel Luis Salgado Guimarães apontou ao analisar o projeto de delineamento de um perfil para a jovem nação brasileira e sua História desejado pelo IHGB e idealizado por Von Martius, na qual caberia ao branco construir a *civilização nos trópicos* de acordo com tarefa civilizatória empreendida inicialmente pela colonização portuguesa. Definindo o *outro* em relação à ideia de civilização europeia com uma “[...] marca excludente, carregada de imagens depreciativas do ‘outro’, cujo poder de reprodução e ação extrapola o momento histórico preciso de sua construção” (Guimarães, 1998, p. 7).

Algumas notícias e imagens discutidas podem, *a priori*, produzir uma sensação de sensibilização ou até uma espécie de camaradagem com os "compatriotas do norte". Contudo, como vimos nas páginas anteriores, também serviram a um propósito de apontar a “barbárie” dos nortistas fugidos da seca. Eis aqui o *dispositivo* de subalternização, que salta da prática fabricante da imagética dos retirantes, ao mostrar que a fome, a cultura e a “raça”. A imagética mobilizada orienta o entendimento sob as “caravanas da fome” que estavam e chegavam do norte como bárbaros na civilização. Uma positivação da Corte pela negativação dos cearenses famintos.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi um onze de dezembro abafado na cidade de Fortaleza. A cidade caminhava frenética à normalidade dos dias anteriores à pandemia de Covid-19, que iniciou em finais de 2019 e acometia Fortaleza desde março de 2020. Oficialmente, ainda estávamos em estado pandêmico. O estranho ano de 2021 beirava o fim com poucos abraços nos afetos, família ainda distante e todos preocupados com um futuro incerto em relação à sobrevivência. Exatos um ano antes, pereceram no Brasil, segundo um consórcio feito pela imprensa nacional, 652 vidas pela Covid-19 – somando a estatística de 180.453 óbitos daquele período.

Vacinados com duas doses da tão esperada e odiada vacina, decidimos tornar aquele sábado um dia de passeio pelo Centro. Após uma mediação sobre a história, as anedotas e a arquitetura do Cineteatro São Luís, único sobrevivente da era de ouro dos cinemas de rua em Fortaleza, caminhamos de mãos dadas rumo ao Passeio Público. O corpo acusava os sinais de nervosismo e felicidade naquela caminhada, onde eu levava por debaixo da máscara um sorriso de ponta a ponta no rosto, por minha presença ser a escolha dela, que momentos antes recebera e recusara um convite para aquela que seria a última apresentação de Gal Costa em nossa cidade.

Na boca da noite, as luzes “de época” do passeio ainda não haviam dado a graça. Em seu banco preferido, que se tornara o meu, conversávamos sobre o local, discutimos os mártires e imaginávamos, a partir dos vestígios da *belle époque* fortalezense, as sociabilidades da cidade nos oitocentos e no começo do século passado. Olhos e lábios atentos... Contemplamos o resistente Mara Hope ao mar.

Sagazmente, um jovem rapaz salta as cercas de ferro afrancesadamente retorcidas. De saxofone em mãos e lábios, aproximou-se de nós a tocar o solo inicial de *Careless Whisper* de George Michael no esforço de conseguir alguns trocados para, segundo ele, “comprar o de comer” da sua primeira refeição do dia. Mais uma vez toca o solo após receber algumas cédulas desgastadas. Ele seguiu no rumo de outras pessoas que estavam nos bancos. Ao fundo, o som do saxofone *alto* se misturava com as risadas envergonhadas dos demais passeantes. Em seguida, uma mulher idosa caminhava devagar em nossa direção. Olhava para nós com o rosto cansado de quem não dormia há dias. Tinha fome e desejo de conversar. Aparentava ter entre 60 e 70 anos, nos disse que não se casou e ficou aos cuidados dos pais até que eles ficassem aos seus cuidados. Contava como veio de Baturité à Fortaleza e que cuidou da sua mãe até o último momento. Com a morte da progenitora, não tinha mais o sustento que a sua aposentadoria sortia e nem conseguiu se aposentar, por nunca contribuir

com a previdência. Logo foi despejada da casa em que ficava e não teve escolha a não ser pegar uma condução até a capital. Aqui buscava assistência que até o momento não havia conseguido. Perambulava pela noite pelo risco de agressões e roubos que corria ao ficar no pedaço alheio e dormia nas calçadas das lojas pela manhã pela “segurança” que o movimento dos trabalhadores supostamente passava. Tirei a última cédula de 10 reais que tinha na carteira e a entreguei. Logo ela tornou a falar sobre o que faria com o dinheiro, compraria cuscuz e feijão para fazer ligeiramente no fogo a lenha a refeição da noite. Agradeceu e seguiu seu rumo pelas ruas noturnas do Centro.

A noite não foi a mesma depois desse encontro. Afetados, eu e minha companhia lastimamos que pessoas ainda passassem fome e, no ano anterior, era possível encontrar comentários no perfil das redes sociais de um conhecido jornal local com reclamações sobre pobres que “gastavam” o dinheiro do auxílio emergencial com presunto e iogurte. Pelo visto, uma parte da sociedade brasileira ainda hoje pensa que a outra parcela não deve ter acesso a “luxos” como laticínios e ultraprocessados. É preferível um Brasil na linha da pobreza do que a imagem de um pobre acessando o básico. A mesma prática que – enquanto o chefe do poder executivo debochava de pessoas que morriam asfixiadas e falava em rede nacional que não era coveiro –, gerou imagens de pessoas aos combates por restos de alimentos no que ficou conhecido como “fila do osso” e pedintes, pelas ruas e semáforos, de variadas idades e gêneros com placas em colo com os dizeres “me ajude tenho fome”. Não muito diferente de calamidades como a seca de 1877-1879 e as demais que a sucederam.

A semelhança era nítida. As fotografias de J. A. Corrêa habitavam a minha imaginação junto da imagem do Passeio Público ocupado pelas famílias de retirantes e suas redes. A inquietação do dia 19 de agosto de 2019 retornava e novamente eu sentia a potência que aquelas imagens têm. A percepção que fica é que Fortaleza ainda é uma cidade de retiradas.

Ao passo que buscamos contribuir para o conhecimento em torno do tema, esta pesquisa almejou adentrar na inquietação do primeiro contato com as imagens dos retirantes. Cabe aqui considerar ao invés de concluir. O ponto final não faria tanto sentido diante da vastidão que falta observar. Claramente, não temos pretensão de fechar esse debate. Nem conseguiríamos. Sendo mais significativo e significante o código das reticências... Ainda há muito para enxergar.

Tentamos embrenhar no complexo jogo de sensibilidades que as imagens carregam e evocam, onde é preciso observar cuidadosamente as possibilidades de usos. Notou-se no decorrer da análise que recursos como a descrição pormenorizada de corpos,

situações e sensações davam um senso estético às notícias da seca no Ceará enviados por José do Patrocínio ao Rio de Janeiro. Essas que chegavam desde meados de 1877 e que ganharam suporte imagético com as ilustrações de Agostini e *Faria*. O diálogo das notícias de Patrocínio com as fotografias de J. A. Corrêa e a ilustração de Bordallo Pinheiro ocuparam lugar de destaque pelo teor de “realismo” com o qual foram produzidas. Apesar das várias influências naturalistas, científicas e raciais que observamos nos últimos capítulos.

Nem sempre a intenção original tem o efeito desejado. Complexidades como a exterioridade contaminam a forma e conteúdo, assim como no próprio ato de fabricação. A potência é subvertida em poder que subalterniza através da construção da imagem do outro. Houve casos em que as imagens foram pensadas enquanto potências, como em Patrocínio, J. A. Côrrea e Bordallo Pinheiro. Assim como houve casos que foram pensadas enquanto poder, como em Agostini e *Faria*. Curioso como as ambivalentes representações construíram não somente imagens, como também imaginários. O poder da palavra e da imagem na fabricação do outro.

Por outro lado, há de se afirmar que os “civilizados” da corte, assim como os de Fortaleza, desejos de progresso, relegaram à fome, à miséria e à morte milhares de sujeitos que em busca de melhores condições de sobrevivência nos centros urbanos. Ser civilizado, pelo menos na conceção oitocentista, não implicou diretamente em um senso de comunidade e camaradagem. Como observamos, a imagética construída em torno da calamidade dos retirantes foi usada como instrumento de beneficiamento, de maneira discursiva e material, para um grupo já bastante consolidado no poder. Mesmo com os “socorros públicos” alguns grupos enxergaram uma chance de obter ganhos em torno da desgraça retirante. A estrada de ferro de Baturité é outro exemplo de como os empreendimentos ditos “civilizatórios” beneficiam mais os que se dizem civilizados do que os necessitados. A afirmação dessa condição leva em conta a desafirmação do outro estranho aos códigos civis e morais. Práticas como os *abarracamentos* serão aprimoradas nas secas seguintes, com as concentrações em campos que complexificaram o controle e a disciplinarização das condutas dos corpos retirantes. Assim como, facilitariam a propagação de doenças que atingiram com mais intensidade os miseráveis. Notemos que até na desgraça existe produção estética.

Na medida em que é espinhoso, o tema aqui analisado é vasto. Principalmente no campo da produção artística. Por mais que a fotografia receba essa alcunha em finais dos oitocentos (há quem diga que antes). Diante disso, aqui há de se fazer um *mea culpa*. A esta altura, acreditamos que, para além de representar, essas imagens se inserem em um regime

maior ao qual a estética abarca. Fato é que o leitor pode ter sentido falta das artes literárias, na qual José do Patrocínio e Rodolpho Theóphilo produziram em torno dos retirantes e da fome que a seca e os desarranjos sociais acarretaram. Aqui chegamos ao limite do conceito de representação, na qual a ficção estaria no entremeio no que toca à produção de realidades. Mas vejamos bem, não trate, caro leitor, estas últimas linhas como uma desautorização de tudo avaliado no decorrer até aqui, visto que limite não quer dizer que chegamos ao fim e sim a uma nova encruzilhada. É preciso pensar novas estratégias de análise para a escolha de um novo enveredamento. Esta dissertação nos serve como mais um ponto de partida.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 5. ed. São Paulo: Ed. Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. As imagens retirantes: a constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e início do século XX. **Vária História.** Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 225-251, jan-abr de 2017.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Falas de astúcia e de angústia:** A seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922). Dissertação (Mestrado em História), UNICAMP, Campinas, 1988.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste. **Revista Brasileira de História.** São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 15, nº28, 1995.

ALCÂNTARA, M. H. M. de. As falas do trono entre o ritual e o discurso: analisando a lei do ventre livre pelo discurso de D. Pedro II (1867-1872). **Revista Outras Fronteiras**, v. 1, n. 2, p. 41–66, 2014.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia.** Inferno, Editora 34, São Paulo, 1998.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. **História da fotorreportagem no Brasil:** a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira; LOGATTO, Rosângela. Imagens da Seca de 1877-78 – Uma contribuição para o conhecimento do fotojornalismo na imprensa brasileira. **Anais da Biblioteca Nacional**, vol 114, p. 71-83, 1994.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. Notícias da seca do Ceará de 1877-78 n'O Besouro - primórdios da reportagem fotográfica no Brasil. In: 10". ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. **Anais**, 2001.

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

ARIÈS, Phillippe. **História da morte no ocidente.** Rio de Janeiro: Saraiva, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 2º Edição. São Paulo: Hucitec, 1993.

BALABAN, Marcelo. **Poeta do Lápis:** Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888). São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.

BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. **Famintos do Ceará**: imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX. 2004. 309 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

BARBALHO, Alexandre Almeida. Corpos e mentes dilacerados: o grotesco nas imagens da seca de 1877. **Trajetos Revista de História UFC**, Fortaleza, v. 3, n. 6, p. 139-150, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. 7. ed. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, Roland. O grau zero da escritura. In: BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos e O grau zero da escritura**. 2. ed. Tradução de Helyoza de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 115-167.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** Trad.: Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-115.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2011.

BRITO, Rômulo. **Um traço sobre o Atlântico: O BRASIL NA OBRA CARICATURAL DE RAFAEL BORDALO PINHEIRO (1870-1905)**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUC-RS. Porto Alegre, 2017.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e império**: paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Zahar, 2023.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. **Trem da Seca**: Sertanejos, Retirantes e Operários (1877-1880). Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. A piedade e a força: o trabalho forçado em obras de socorros públicos nas secas da passagem do século XIX. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 149–164, 2017.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. Entre a migração e o trabalho: retirantes e trabalhadores de ofício em obras de socorro público (Ceará - 1877-1919). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 17-22 jul. 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Nacional de História, 2011.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2008.

CASSIRER, Ernst. A História. In: CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 271-323.

CASTRO, J. *Geografia da Fome. O dilema brasileiro: pão ou aço*. São Paulo: Todavia, 2022.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel. A história, ciência e ficção. In: CERTEAU, Michel. **História e Psicanálise: entre ciência e ficção**. Trad: de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 45-68.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia – a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de Representação. **Fronteiras**. v. 13, N° 24. 2011.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 2.

COURTINE, Jean-Jacques. **Corpo e discurso**: uma história de práticas de linguagens. Petrópolis: Vozes, 2023.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar emoções: do século 16 ao começo do século 19. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis,: Vozes, 2016.

COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 41-50

CRARY, J. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRESTANI, Jaison Luís. Sob o signo da rivalidade: o perfil editorial do jornal O Cruzeiro. Miscelânea: **Revista de Literatura e Vida Social**, [S. l.], v. 14, p. 143–164, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar Escravo, Ser Olhado. In: LISSOVSKY, Maurício; AZEVEDO, Paulo Cesar. **Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.**, São Paulo: Ex-Libris, 1988.

DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**: a criação do Terceiro Mundo. São Paulo: Veneta, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto - O olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Anexo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Tradução Maria José Werner Salles. **Revista Alea**, v. 13, n. 1, jan./jun, 2011. p. 26-51

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2012. p. 206–219,

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos Moribundos**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores**: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890). Editora Brasiliense, São Paulo, 1989.

FABRIS, Annateresa. **Atestados de presença**: a fotografia como instrumento científico. Revista Locus, p. 29-40, 2002.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: EDUSP, 2009.

FERREIRA, Antonio Nelorracion Gonçalves. **A miséria da piedade:** o governo da pobreza no dispositivo da caridade (Fortaleza, 1880-1930). 2019. 257f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2019, p. 55-56.

FIGUEIREDO, G. E. DE. Como ler uma revista ilustrada? Uma proposta metodológica para o estudo de periódicos ilustrados publicados no Brasil oitocentista. **Cadernos de História**, v. 16, n. 25, p. 77-107, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta:** Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmara de Pandora.** São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. v. 1.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 7. ed. Trad.: Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Ed Passagens, 1992.

FRANCO, Odair. **A história da febre amarela no Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1969.

GARCIA, A. K. M. Fortaleza, habitação e higiene de 1877 a 1880. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [s. i.], v. 32, n. 1, 2009.

GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. **Um sergipano em Paris:** a arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911). 2015. 558 f. Tese (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. **The History of PHOTOGRAPHY:** from the camera obscura to the beginning of the modern era. Oxford: Oxford University Press, 1955.

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1998. p. 5-27.

HARTOG, François. **Evidência da História:** o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, 2020.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem.** Lisboa, Ed. 70, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco.** Configurações na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KNAUSS, Paulo (org). **Revistas Ilustradas:** modos de ler e ver o Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** O Efêmero e o Perpétuo. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014, p. 56.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros no estúdio do fotógrafo:** Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. No estúdio no photograppho, o rito da pose no Brasil, segunda metade do século XIX. **Revista Ágora**, Vitória, n. 5, 2007.

KUNZLER, J.; FERNANDES, A. C. S.; FONSECA, V. M. M.; JRAIGE, S. . Herbert Huntington Smith: um naturalista injustiçado?. In: **Filosofia e História da Biologia**, v. 6, 2011. p. 46-67.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça.** São Paulo: Veneta, 2021.

LABELLE, Patrícia. **O espelho distorcido:** imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LEITE, Ary Bezerra. **História da fotografia no Ceará do Século XIX.** Fortaleza: Ed. do Autor, 2019.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963.

LOPES, Aristeu E. M. “O dia de amanhã”: A República nas páginas do periódico ilustrado O Mequetrefe, 1875-1889. **História** (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 239-265, 2011.

MACHADO, Maria Helena P.T. e HUBER, Sasha (Orgs.). **(T)races of Louis Agassiz:** Photography, body and science, yesterday and today/ Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010.

MAGALHÃES JR, Raimundo. **A vida turbulenta de José do Patrocínio.** 2. ed. São Paulo : Lisa; 1972.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e de ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin.** São Paulo: Edusp, 2000.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil**, v. II, São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O Espírito das Roupas:** A Moda no Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2003, vol. 23, n. 45, pp.11-36.

MIRANDA, Clarissa Franco de. **A serviço da ciência:** a fotografia como instrumento da pesquisa científica na expedição Thayer (1865-1866). Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

MOREL, M., & BARROS, M. M. **Palavra, imagem e poder:** o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOTTA, Felipe Ronner Pinheiro Imlau. **Literatura, fatalidade e história:** o jornalismo engajado de José do Patrocínio (1877-1905). 2008. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 23.

NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. Revista **Tempo**, nº 22, p. 80-97, jan.- jun. 2007.

NEVES, Frederico de Castro. **A multidão e a história:** saques e outras ações de massas no Ceará. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2000.

NEVES, Frederico de Castro. "Desbriamento" e "Perversão": olhares ilustrados sobre os retirantes da seca de 1877. **Projeto História**, São Paulo, n. 27, 2003, p. 167-189.

NOBRE, Geraldo. **Introdução à História do Jornalismo Cearense.** Fortaleza: GRECEL, 1974.

OLIVENOR, José. "Metrópole da Fome": a cidade de Fortaleza na seca de 1877-1879. In: SOUZA, Simone; NEVES, Frederico de Castro (Orgs.). **Seca**(Coleção Fortaleza: história e cotidiano). Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2015.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reforma urbana e controle social (1860-1930). 2. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 1999.

PORTUGAL, Daniel Bittencourt. **Tecnologias da imagem e regimes de visualidade**: fotografia, cinema e a "virada imagética" do século XIX. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2009.

POSSIDONIO, Eduardo. **Entre Ngangas e Manipansos**: A religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do Oitocentos (1870-1900). Dissertação de Mestrado em História – Universidade Salgado de Oliveira. Niterói, 2015, p. 121-170.

PRIORE, Mary Del (org.) **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar** – A utopia da cidade disciplinar- Brasil: 1890-1930. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1985.

REIS, Ana Isabel Ribeiro Parente Cortez. **O espaço a serviço do tempo**: a estrada de Baturité e a invenção do Ceará. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 2023.

RIOS, Kênia. **Campos de concentração no Ceará**: isolamento e poder na seca de 1932. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT, 2001

RIOS, Kênia. Seca e identidade nacional. In: CAPANEMA, Guilherme; GABAGLIA, Raja. **A SECA NO CEARÁ**: Escritos de Guilherme de Capanema e Raja Gabaglia. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Ceará, 2006.

RODRIGUES, J.C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

ROUILLÉ, André. **A fotografia, entre documento e arte contemporânea**. Editora SENAC. São Paulo, 2009.

SÁ, Guilherme J. S.; SANTOS, Ricardo Ventura.; RODRIGUES-CARVALHO, Claudia & SILVA, Elizabeth C. 2008. "Crânios, corpos e medidas: a constituição do acervo de instrumentos antropométricos do Museu Nacional na passagem do século XIX para o XX". **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, 15:197-208.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem**. Ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Paulo César dos. **O Ceará investigado:** a Comissão Científica de 1859. 2011. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2011.

SANTOS, Martha S. "Honra, terra e violência: o mundo dos homens pobres livres do sertão cearense do século XIX". **Trajetos - Revista de História** UFC, Fortaleza, v.6, n.11, p.9-22, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.  
SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória.** São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador** - D. Pedro II um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 - 1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Bruno. **Inventários do homem americano:** viagens, teorias, degeneração e composição das raças nos séculos XVII e XVIII. Tese (Doutorado)- Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói 2015.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo:** Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Editora Letras Contemporâneas, 2002.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx:** roupas, memória, dor. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TELLES, A. C. M. (2010) **Desenhando a nação:** revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870. Brasília: FUNAG, 2010.

TOTTI, André Ribeiro. **O medo dos retirantes:** o discurso do terror e as necropolíticas de socorros em tempos de seca (1877-1915). 2024. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

TRAPIÁ, Sheyla Pinto. **Os indígenas e a fotografia no Brasil:** dos gabinetes científicos aos cartões-postais (1844-1916). 2024. 130p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, BA.

TURAZZI, Maria Inês. **Poses e Trejeitos:** A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995.

VENTURI, Camilo Barbosa. **Entre crânios analógicos e imagens digitais:** alguns antecedentes históricos e culturais das tecnologias de neuro-imageamento. 2007. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Saúde; Epidemiologia; Política, Planejamento e Administração em Saúde; Administração) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a História. In: **Como se escreve a História;** Brasília: Ed. UnB, 1992. p. 151-181.

VIDIPÓ, George Luiz de Abreu. **A Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro e os momentos decisivos (1888-1889):** Dissertação de Mestrado. Niterói: UNIVERSO, 2016.

VIGARELLO, Georges. **História do Estupro:** Violência Sexual nos Séculos XVI-XX. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VIGARELLO, Georges.; AUN KHOURY, T. Y. O TRABALHO DOS CORPOS E DO ESPAÇO. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, /s. i.J, v. 13, 1996.

VOGEL, Hermann Wilhelm. **Handbook of the practice and art of photography.** Philadelphia: Benerman & Wilson, 1875.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne.** Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, A. **História de Fantasma para Gente Grande.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?” in. NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e Barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

XAVIER, Leopoldo Bibiano. **Revivendo O Brasil-Império.** Franca: Artpress, 1991.

ZERNER, H. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo:** da Revolução à Grande Guerra. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 2. p. 101-140.

## APÊNDICE – FONTES

*Fotografias:*

CORRÊA, J. A. *Secca de 1877-78.* 1878, 14 fotografias, monocromática 9x6 cm. Disponível em:  
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/browse?value=Corr%C3%A3a%2C+J.+A.&type=author>. Acesso em 31/08/2024.

CORRÊA, J. A. *Família Bezerra de Menezes.* 18-, 4 fotografias, monocromática, 9x6 cm.

FIDANZA, F. A. *Mulher indígena da região do rio Negro.* 1873, 1 fotografia, monocromática, 9x6 cm. Disponível em:  
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4369>. Acesso em 31/08/2024.

FIDANZA, F. A. *Mulher negra não identificada - vendedora.* 1869, 1 fotografia, monocromática, 9x6 cm. Disponível em:  
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4504>. Acesso em 31/08/2024.

HENSCHEL, A. *Mulher negra com criança às costas,* 1869, 1 fotografia, monocromática, 9x6 cm. Disponível em:  
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4516>. Acesso em 31/08/2024.

HENSCHEL, A. *Retrato - duas mulheres negras não identificadas,* 1869, 1 fotografia, monocromática, 9x6 cm. Disponível em:  
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4491>. Acesso em 31/08/2024.

HUNNEWELL, Walter. *Retrato somatológico, mulher não identificada,* 1865-1866. 3 fotografias, monocromáticas, Coleção Fotográfica de Louis Agassiz, Série Raças Mistas.

*S.I. Secca do Ceará.* 187-, 1 fotografia, preto e branco, 9x6 cm. Disponivel em:  
[http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=22719](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=22719) Acesso em 31/08/2024.

*Livros:*

AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth C.. **A Journey in Brazil.** Boston: Ticknor and Fields, 1868.

DIGBY, William. **The Famine Campaign in Southern India:** 1876-1878, v. 2, London. 1900.

SMITH, Herbert. **Brasil:** the Amazons and coast. New York: Charles Scribner's Sons, 1879.

SPURZHEIM, J. G.. **Observations on the deranged manifestations of the mind or insanity**, London, Baldwin, Cradock & Joy, 1817.

TEÓFILO, Rodolfo. **A seca de 1915**. [1919] Fortaleza: Edições UFC, 1980.

TEÓFILO, Rodolfo. **Seccas do Ceará**: segunda metade do século XIX. Rio de Janeiro: Imprensa Ingleza, 1922.

THEOPHILO, Rodolpho. **História da secca do Ceará** (1877 a 1880). Rio de Janeiro, Imprensa Ingleza, 1922.

THEOPHILO, Rodolpho. **Varíola e vacinação no Ceará**. Edição fac-similar. [1904] Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 1997, p. 6-12.

*Periódicos:*

A CONSTITUIÇÃO. Fortaleza, ano 13, n. 147, p. 3, 28 nov. 1875.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 84, p. 8, 29 set. 1877.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 108, p. 2-4, 19 abr. 1878.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 118, p. 7, 29 jun. 1878.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 125, p. 6, 17 ago. 1878.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 139, p. 2, 27 nov. 1878.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 142, p. 4-5, 21 dez. 1878.

BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 3, p. 22, 20 de abr. 1878.

BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 5, p. 34-38, 4 de mai. 1878.

BORDALLO, Raphael. *O Besouro*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 16, p. 121, 20 de jul. 1878.

FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 120, p. 2-3, 10 jan. 1878.

FARIA. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 130, p. 1, 18 mai. 1878.

JORNAL DO COMMERCIÓ, Rio de Janeiro, ano 57, n. 9, p. 1, 09 jan. 1878.

JORNAL DO COMMERCIÓ, Rio de Janeiro, ano 57, nº 106, p. 1, 16 abr. 1878.

O CEARENSE, Fortaleza, Ano 31, n. 8, p. 6, 28 jan. 1877.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro. ano 1, nº 175, p. 1-2, 25 jun. de 1878.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro. ano 1, nº 177, p. 1, 27 jun. 1878.

O RETIRANTE. Fortaleza, ano 1, n. 2, p. 1, 1 jul.1877.

PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 149, p. 1, 1 jun. 1878.

PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 154, p. 1, 6 jun. 1878.

PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 198, p. 1, 15 de ago. 1878.

PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 201, p. 1, 23 jul. 1878.

PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 212, p. 1, 3 ago. 1878.

PATROCINIO, José do. Viagem ao norte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 231, p. 1, 22, ago. 1878

*Relatórios governamentais:*

BARROS, José Julio de Albuquerque. **Falla com que o ex.mosr.dr. José Julio de Albuquerque Barros, presidente da provincia do Ceará, abriu a 1.a sessão da 24.a legislatura da Assembléa Provincial no dia 1 de novembro de 1878.** (66 pag) Fortaleza, Typographia Brasileira, Rua Formoza, n. 23, 1879.