

As formas de apreensão da seca no Brasil (segunda metade do século XIX)

Eduardo Henrique Barbosa Vasconcelos*

Universidade Estadual de Goiás
Quirinópolis, Goiás, Brasil

Recebido em: 14 mar. 2024

Aprovado em: 15 jun. 2024

Aprovado em: 06 maio 2025

Resumo

A seca não é só um fenômeno natural, ela é uma construção humana e social, lastreada no tempo e no espaço. No Brasil, costuma-se a associar a seca, ou os períodos de seca, a um atributo quase exclusivo da atual região Nordeste. Esse tipo de associação tende a desconsiderar como historicamente a seca foi apreendida, registrada e entendida. O presente artigo tem como objetivo a análise de conteúdo das produções pioneiras sobre a seca: a poesia, a reportagem jornalística e os registros fotográficos, que no transcurso da grande seca de 1877-1879, foram elementos mobilizados para descrever, atestar e explicar o caos individual/social que assolou o norte do Brasil (atual Nordeste). Tornando-se, desde então, componentes paradigmáticos de uma forma de ver, entender e explicar esse espaço e as pessoas que vivem nessa região do Brasil.

Palavras-chave: Século XIX. Seca. Poesia. Reportagem Jornalística. Fotografias.

* Professor da Universidade Estadual de Goiás, Instituto Acadêmico de Educação e Licenciaturas, curso de História. Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Mestre em História das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz; graduado em História pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: eduardo.vasconcelos@ueg.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9163-1446>

 <http://lattes.cnpq.br/6580131193636585>

The ways of apprehending the Drought in Brazil (second half of the 19th century)

Eduardo Henrique Barbosa Vasconcelos*

Goias State University
Quirinópolis, Goias, Brazil

Received: 14th Mar. 2023

Approved: 15th Jun. 2024

Published: 06th May 2025

Abstract

Drought is not just a natural phenomenon, it is a human and social construction, based on time and space. In Brazil, it is customary to associate drought, or periods of drought, with an almost exclusive attribute of the current Northeast region. This type of association tends to disregard how drought has historically been apprehended, recorded and understood. This article aims to analyze the content of pioneering productions about the drought: poetry, journalistic reports and photographic records, which during the great drought of 1877-1879, were elements mobilized to describe, attest and explain the chaos individual/social situation that devastated the north of Brazil (currently the Northeast). Since then, they have become paradigmatic components of a way of seeing, understanding and explaining this space and the people who live in this region of Brazil.

Keywords: Nineteenth Century. Drought. Poetry. Journalistic Report. Photographs.

* Professor at Goias State University, Academic Institute of Education and Educational Degrees, undergraduate History course. PhD in History from the Federal University of Rio Grande do Sul; MSc in History of Sciences and Health from Oswaldo Cruz Foundation; BA in History from Federal University of Ceará. Email: eduardo.vasconcelos@ueg.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9163-1446>

 <http://lattes.cnpq.br/6580131193636585>

*Segue o seco sem sacar que o caminho é seco
Sem sacar que o espinho é seco
Sem sacar que seco é o ser sol
Sem sacar que algum espinho seco secará
E a água que sacar será um tiro seco
E secará o seu destino secará*

Marisa Monte; Carlinhos Brown. *Segue o Seco*.

Introdução

Em uma reportagem que discorreu sobre a xenofobia e o preconceito no Brasil, o historiador Durval Albuquerque Júnior sintetizou como a sociedade brasileira, de modo geral, relaciona-se com os diferentes sujeitos oriundos dos nove estados formadores da atual região Nordeste do Brasil, que se estende do Maranhão à Bahia: “o nordestino está associado à ocupação de posições inferiores no mercado de trabalho, está associado à pobreza, à miséria e com todo imaginário em torno da seca e do retirante”. Mais do que isso, Albuquerque Júnior salienta: “e claro, [o nordestino] está associado, inclusive, à indigência do ponto de vista intelectual” (*apud* Freitas, 2021). Tal associação decorre da grande força e da rápida popularização das explicações centradas nos aspectos físicos e naturais do então Norte (Vasconcelos, 2024), atual Nordeste, em diferentes suportes que hoje são áreas do saber específicas, como a poesia, a reportagem e a fotografia.

Ideias como as identificadas por Albuquerque Júnior, aceitas e mobilizadas socialmente, não advêm do nada ou de lugar nenhum, antes, elas são formas de explicações gestadas em um lento processo de racionalização de imagens que passaram a ganhar notoriedade a partir das últimas décadas do século XIX e início do século XX. Entre os anos de 1877 e 1879 uma grande seca assolou o então Norte do Brasil (Cf. Albuquerque Júnior, 1999) e em virtude de sua intensidade e amplitude, logo foi denominada como “a grande seca” ou “seca do Ceará”. Essa seca que, tendo chocado o Império brasileiro, teria mobilizado o próprio imperador do Brasil, Dom Pedro II, como agente imbuído da sua erradicação, visto que a realidade de miséria associada à seca não se harmonizava com a imagem do país tropical jovem, porém sintonizado com o processo técnico-material em pleno florescimento na Europa (Vasquez, 2012, p. 30-41; Schwarcz, 2014, p. 391-431). Vale ressaltar que, quando a fatídica seca de 1877 começou, Dom Pedro II estava em Portugal, na cidade do Porto, preparando-se para retornar ao Brasil, após um logo périplo internacional (Neves, 2003, p. 169).

Inicialmente, as notícias da seca foram rapidamente divulgadas nos jornais dentro e fora do Brasil, pondo em circulação ideias e imagens que seriam doravante constantemente associadas a esse dito fenômeno natural. As imagens da “Grande Seca ou Seca do Ceará” foram, por exemplo, “imortalizadas” de variadas maneiras, como por exemplo, pelos registros

poéticos do escritor português Abílio Manuel Guerra Junqueiro, ou simplesmente Guerra Junqueiro, como ficou mais conhecido; pelas matérias divulgadas em periódicos pelo jornalista e abolicionista José Carlos do Patrocínio; e pelos registros imagéticos dos flagelados realizados pelo fotógrafo J. A. Corrêa (Joaquim Antonio Correia).

A Poesia

O português Guerra Junqueiro, ainda em 1877, logo no início dos “tenebrosos acontecimentos” advindos da seca, escreveu o poema intitulado *Fome no Ceará* (1877).

I
[A]
Lança o olhar em torno;
Arde a terra abrasada
Debaixo da candente abóboda dum forno.
Já não chora sobre ela orvalho a madrugada;
Secam-se de todo as lágrimas das fontes;
E na fulva aridez aspérrima dos montes,
Entre as cintilações narcóticas da luz,
As árvores antigas
Levantam para o ar – atléticas mendigas,
Fantasmas espectrais, os grandes braços nus
[B]
Na deserta amplidão dos campos luminosos
Moagem sinistramente os grandes bois sequiosos.
As aves caem já, sem se sustentar nas asas.
E, exaurindo-lhe a força enorme que ela encerra
O Sol aplica à Terra
Um caustico de brasas.
O incêndio destruidor a galopar com fúria,
Como um Átila, arrasta a túnica purpúrea
Nos bosques seculares;
E Lacoontes senis, os troncos viridentes
Torcem-se, crepitando entre as rubras serpentes
Com as caudas de fogo em convulsões nos ares.
[C]
O Sol bebeu de um trago as límpidas correntes
E os seus leitões sem água e sem ervagem frescas,
Co’as bordas Solitárias,

Têm o aspecto cruel de valas gigantescas
Onde podem caber muitos milhões de párias
E entre todo este terror existe um povo exangue,
Filho do nosso sangue
Um povo nosso irmão,
Que nas ânsias da fome, em contorções hediondas,
Nos estende através das súplicas das ondas
Com o último grito a descarnada mão.

[D]

E por sobre esta imensa, atroz calamidade,
Sobre a fome, o extermínio, a viuvez, a orfandade,
Sobre os filhos sem mãe e os berços sem amor.
Pairam sinistramente em bandos agoireiros
Os abutres, que são as covas e os coveiros
Dos que nem terra têm para dormir, senhor!
E sabeí – monstruoso – horrível pesadelo! –
Sabeí que aí – meu Deus, confranjo-me ao dizê-lo –
Veem-se os mortos nus lambidos pelos cães,
E os abutres cruéis com as garras de lanças,
Rasgando, devorando os corpos das crianças
Nas estranhas das mães!

II

[E]

Quando ainda há pouco o vendaval batia
Dos grandes montes nos robustos flancos;
E as nuvens, como enormes ursos brancos,
Em tropel pela abóbada sombria
Dos canhões dos titãs, aos solavancos,
Arrastavam a rouca artilharia;
Quando os rios, indômitos, escuros,
Iam como ladrões saltando os muros,
Para roubar ao camponês o pão;
E, cruzando-se, os raios flamejantes
Abriam como esplêndidas montanhas
De meio a meio a funda escuridão;

[F]

Quando os ventos asperrimos, frenéticos
Como cyclopes doidos, epiléticos,
Com raivas convulsivas

Perseguiam, bramindo, às chicotadas,
Das retumbantes ondas explosivas
As trôpegas manadas;
Quando entre os gritos roucos da procella,
A fome – a loba – escancarava a goela
Uivando às nossas portas;
E andavam sobre as águas desumanas
Com os despojos tristes das choupanas
Berços vazios de creanças mortas;

[G]

Oh! n'esse instante, ao ver o povo exânime,
Pulsou da pátria o coração unânime,
Um coração de mãe piedosa e boa...
E das imensas lágrimas choradas
Muitíssimas então foram guardadas
Entre as joias da crôa.

Mas é certo também que além dos mares
Alguém ouviu, alguém, cortando os ares
Essa terrível dor;
E esse alguém é que hoje, é quem agora
Morto de fome a soluçar implora
Mais do que o nosso auxílio – o nosso amor.

[H]

Vamos! Abri os corações, abri-os!
Transborde a caridade como os rios
Transbordaram dos leitos em Janeiro!
Nem pode haver decerto mão avara,
Que a esmola negue e quem ilh'a deu primeiro
A miséria é um horrível sorvedouro;
Vamos enchei-o com punhado d'ouro,
Mostrando assim aos olhos das nações
Que é impossível já hoje (isto consola)
Morrer de fome alguém, pedindo esmola

Na mesma língua em que pediu Camões
(*Fome no Ceará*. Lisboa: Empresa Horas Românticas, 1877).¹

Com o intuito de facilitar a análise da obra poética acima apresentada, dividimos as estrofes em oito (de A até H, indicadas a cima de cada estrofe; não sendo essa marcação original, inserimo-la em colchetes).

Na estrofe [A], todo o conteúdo faz referência à natureza, que se torna o sujeito das orações, também apresentada como “terra”, “fonte”, “árvores”. A esse sujeito, são conectados adjetivos como “abrasada”, “candente”, “abóboda de um forno”. O poema mobiliza verbos como “arder”, “chorar”, “secar” ou outras expressões com conotação similar: “Levantar os braços nus”, no sentido de clamar ou pedir socorro. A natureza é retratada como anacrônica: “antiga”, composta por “árvores antigas”. Toda essa construção, que faz uso retórico da *écfrase* (a literatura como pintura), consiste em fabricar o efeito de visualidade nos leitores, daí a aparência antropomórfica das árvores de “braços nus”, como “atléticas mendigas”. No poema é comum o uso de procedimentos antitéticos que operam com a constante aproximação entre “bem e mal”, “luz e escuridão”, “seco e molhado”, imagens recorrentes em obras próximas ao universo religioso cristão, como exemplarmente utilizadas em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri,² as árvores com características antropomórficas (“fantasmas espectrais”), é outro caso presente na literatura dessa tradição retórico-poética.

Na estrofe seguinte [B], mais uma vez não há pessoas. O sujeito ou é a natureza ou figuras históricas ou clássicas (“Sol”, “Átila”, “Laocoontes”), que constituem comumente latinismos ou helenismos e lugares-comuns históricos (usados para efeito de erudição), integrantes de uma das faces do romântico português (mas não só) do século XIX. Nessa estrofe notamos ainda um farto uso de adjetivos que buscam intensificar o efeito de *secura* atribuída à região atingida pela irregularidade de chuva: “desertas”, “sequiosas”, “caustico”, entre outros. Uso intenso de advérbios de modo (“sinistramente”) para reforçar a forma como as coisas ocorrem na região, e ajudam a moldar a atmosfera pesada que se busca construir textualmente. Já os verbos (cair, suster, exaurir, encerrar, aplicar) indicam que toda ação da natureza ali é destruidora, haja vista que se trata de uma natureza caduca (“secular” e “senil”). E o uso repetido metáforas que jogam com imagens contrárias: “pássaros que caem”, “corpos luminosos” versus “bois sequiosos”, e um sol que em vez de alimentar castiga a terra, serve para indicar que há uma inversão da natureza ou da realidade das coisas. Com isso, fixa-se o

1 Aníbal Bragança (2015, p. 237-238), em artigo sobre a história da livraria Francisco Alves, nos informa que em 1888 o editor David Corazzi vendeu a sua editora que tinha o nome fantasia “Empresa Horas Romântica”. Justino Guedes comprou a editora de Corazzi e após a junção com outras oficinas tipográficas foi criada a sociedade Companhia Nacional Editora. Em 1908, Francisco Alves adquiriu o controle da sociedade mudando seu nome para A Editora.

2 Sobre essa tradição retórico-poética, ver o trabalho: Soares (2018), especialmente no terceiro capítulo.

paradoxo como um dos elementos principais do local idealizado: onde os bois embora grandes são sequiosos; as aves voam, mas diante da realidade, caem; a desmedida do sol que é cáustico de brasas. No poema, a fúria da natureza é tanta que chega a ser comparada à figura de Átila (rei dos hunos, registrado pela historiografia cristã como “a praga de Deus ou o flagelo de Deus”), que tem a cor púrpura de sua túnica associada ao rubro das serpentes, de modo a enfatizar mais uma vez a ideia de mal (que pela simbologia cristã pode ser referida tanto às serpentes com à cor vermelha).

Na estrofe [C] o sujeito assume mais uma vez a feição da natureza (“sol”, “rios”, “oceano”) e os qualitativos atribuídos a ele reforçam a disformia, a crueldade, o paradoxo. Parte dos adjetivos também remetem às imagens consagradas na obra já mencionada de Dante, onde se vêem “valas gigantes” que podem caber milhares de párias e o sofrimento geral das pessoas. Nessa estrofe começam a ser introduzidos elementos que visam efeitos de engajamento, ao deslocar a súplica para aqueles leitores em potencial que podem, por meios materiais, ajudar a minorar o sofrimento dos que são afligidos pela cruel realidade. A relação Portugal e Brasil é insinuada, dado que o último é herdeiro do primeiro. As palavras “povo” e “fome” aparecem pela primeira vez, indicando que os sujeitos agora ganham contornos humanos e se transformam em “nosso irmão” e “filho do nosso sangue”, que suplicam por ajuda através das ondas (ondas essas que remetem ao oceano Atlântico que liga historicamente o Brasil a Portugal).

Ao lermos a estrofes seguintes, ficam claras as repetições de imagens conotativas do ambiente de horror no qual viviam as pessoas agora identificadas como irmãos que sofrem. São acrescentadas ao texto mazelas que não se podem tolerar: fome, extermínio, viuvez e orfandade. Ao passo que são utilizados vocativos e interjeições a fim de mobilizar os leitores na tarefa de amparar, pela caridade, os irmãos que necessitam. O poeta se refere à célebre promessa retórica do imperador Pedro II ao dizer que empenharia até as joias da Coroa para dirimir a situação de penúria do Norte brasileiro. E finaliza, ao mesmo tempo referindo-se à tradição poética portuguesa (na qual ele busca se inserir) e apelando ao orgulho nacional que não deveria tolerar alguém morrer de fome na mesma língua de Camões.

Com essa prolífica composição, temos uma “amostra” da produção poética que abordou a seca de forma pioneira, feita por Guerra Junqueiro. Segundo Gabriela Souza e Dayse Santos, uma das principais qualidades do poeta português era “uma capacidade quase primitiva de exprimir as ideias em símbolos vivos e, ainda, a riqueza verbal e de imagens com que contribuiu para a renovação do verso português” (2023, p. 77). Não por um acaso, o futuro poeta português desde a sua juventude experimentou as duas principais tradições retóricas existentes: a formação religiosa e a formação jurídica. Dessa maneira, “Aos 16 anos, matriculou-se na faculdade de Teologia, na Universidade de Coimbra. Pensaria, então, Abílio Guerra Junqueiro ser um padre da Igreja Católica. Desistindo deste curso, matriculou-se, uns dois anos depois, em Direito, vindo a concluir o curso em 1873” (*Idem*). E foi assim, mesclando religião, direito e, posteriormente, poesia, que o poeta, em sua criação, operou principalmente

pelo recurso da *Ekphrasis*,³ buscando compartilhar pela palavra escrita, as imagens quase palpáveis da miséria cearense originada pela seca, permitindo aos leitores praticamente vivenciar os efeitos nefastos da natureza. Somos conscientes de que a sua produção não era “o espelho da realidade”, mas uma criação retórico-poética que buscava um construir efeitos e criar sensibilidades, fazendo com que os leitores visualizassem metaforicamente (ao ler seu poema) as desventuras que a seca causava. Para quem sabe, pudesse engajar portugueses e brasileiros em ações para mitigar o sofrimento dos irmãos do Ceará.

Ao associar a seca à ausência de água, estabelecendo um nexos causal único, o poeta português iniciou uma longa tradição que formou e conformou o nosso entendimento sobre as imagens e representações do Ceará e o atual Nordeste brasileiro que, com nuances, chegam até nós nos dias atuais. Essa “tradição” está calcada em uma única forma de entendimento da natureza,⁴ com ênfase absoluta na seca como uma situação “natural” maldosa que oprime o homem, deixando-o sem opção e eximindo de qualquer responsabilidade o poder público, as condições econômicas e a sociedade em geral por tal situação. Nessa lógica, cabe aos “homens” apenas dirimir momentaneamente o sofrimento dos que padecem em decorrência dos efeitos nefastos da natureza, mediante a prática da caridade e da compaixão.

A Reportagem

Entre maio e outubro de 1878, José do Patrocínio foi incumbido de ir à cidade de Fortaleza como repórter correspondente do jornal *Gazeta de Notícias*. Sua missão seria cobrir os efeitos da estiagem e, principalmente, “acompanhar a aplicação dos recursos do governo imperial no combate à seca” (Andrade; Logatto, 1994, p. 75). Antes de aportar no Ceará, o jornalista passou primeiramente por Alagoas, depois por Pernambuco, para só então chegar à capital do Ceará. As reportagens que ele escreveu foram enviadas na forma de cartas para o jornal e posteriormente publicadas na coluna Folhetim. A primeira publicação de Patrocínio sobre esse assunto data de 01 de junho de 1878 e a última circulou no dia 12 de setembro de 1878. Ao longo de 104 dias os leitores do jornal puderam acompanhar, como em uma novela,

3 Palavra grega originalmente foi definida como “a ação de ir até o fim”. Posteriormente, no século III d.C., passou a ter o sentido genérico de “descrição”. Para uma compreensão detalhada do termo e dos seus usos, ver Gomes (2013) e Sinkevisque (2013).

4 Um bom exemplo de como a natureza possui várias acepções e/ou fruições está bem demonstrado para a realidade histórica europeia no livro *Nature and Society in Historical Context* (1997).

capítulo a capítulo, o intrépido jornalista em sua *Viagem ao Norte*,⁵ absorvendo o que ele viu, ouviu e vivenciou, isto é, autopsiar, que segundo o historiador francês François Hartog (2011, p. 2003), é “o fato de ver por si mesmo” (Cardoso, 2023).⁶

Das dez cartas publicadas como matéria jornalística, oito delas foram redigidas durante a permanência do periodista no Ceará. Em 20 de julho de 1878 foi registrado que “A mortalidade de Fortaleza e das principais cidades supera a cifra mensal de 15.000 pessoas, e estas morem de mau tratamento, e, segundo a voz pública, dois terços de fome” (Simões, 2015, p. 47). Caso a estimativa apresentada por José do Patrocínio esteja correta, isso significa que havia uma média de 500 óbitos por dia, número chocante ainda para a realidade de hoje, quando a quantidade de habitantes é muito superior (Costa, 2004, p. 49-50).⁷

Em 23 de julho, o periodista registrou:

Criancinhas nuas ou seminuas com rostos escaveirados, cabelos emaranhados pelo pó das longas jornadas, com as omoplatas e vértebras cobertas apenas por pele ressequida, ventres desmesurados, pés inchados, cujos dedos e calcanhares foram disformados por parasitas animais, vagam sozinhas ou em grupo, tossindo a sua anemia e invocado com voz fraquíssima o nome de Deus em socorro da orfandade (Simões, 2015, p. 49-50).

Após quase três semanas, o enviado da corte continuou a fazer seus registros e assim, no dia 22 de agosto, publicou “Ainda mais: a maioria dos retirantes ainda semisselvagem prefere mercadejar com a honra familiar a cometer um furto”. O jornalista observou que “Os próprios esposos, pais e irmãos propõe [*sic*] a transação ignominiosa e depois vão mastigar em silêncio o pão arrancado aos sacrifícios dos sentimentos mais respeitáveis e à infâmia dos bastardos” (Simões, 2015, p. 59).

Os socorros públicos também passam pelo escrutínio do jornalista-viajante. Dessa maneira, em 22 de agosto, foi registrado que:

1 Aníbal Bragança (2015, p. 237-238), em artigo sobre a história da livraria Francisco Alves, nos informa que em 1888 o editor David Corazzi vendeu a sua editora que tinha o nome fantasia “Empresa Horas Romantica”. Justino Guedes comprou a editora de Corazzi e após a junção com outras oficinas tipográficas foi criada a sociedade Companhia Nacional Editora. Em 1908, Francisco Alves adquiriu o controle da sociedade mudando seu nome para A Editora.

6 Em 2015, o pesquisador Ricardo Japiassu Simões coligiu todos os artigos de *Viagem ao Norte*, atualizou a grafia e publicou esse material na forma de livro. Neste artigo, utilizei o livro de Ricardos Simões para ter acesso aos registros feitos por José do Patrocínio. Agradeço ao organizador do livro pela profícua interlocução.

7 Em um artigo versando sobre o impacto da seca na cidade de Fortaleza, Clélia Lustosa da Costa (2004, s./p.) afirma que: “O obituário em Fortaleza, no ano de 1878, elevou-se a 57.780 mortos. Durante a década de 1870, antes dessa grande seca, a mortalidade anual em Fortaleza variara entre 651 (1870) e 803 (1876)”.

Uma comissão domiciliária [*sic*] alistaria as famílias indigentes desta capital, arbitrária, com a aprovação da presidência [da província] e socorro que deveria ser distribuído semanalmente a cada uma delas, providenciaria para serem prontamente socorridos aos enfermos, requisitando o que fosse necessário, e representaria o que fosse a bem da mais justa regular e eficaz distribuição (Simões, 2015, p. 78).

Ainda em agosto, no penúltimo dia do mês, José do Patrocínio continua sua narrativa sobre a gestão dos socorros aos afetados pela seca do Ceará:

A prova para o governo geral, acerca do administrador da província, tem-na no aumento inexplicável da despesa; a prova para os demais empregados tem-na no Presidente da Província nas reuniões de milhares de mulheres que periodicamente dirigem-se às portas de seu palácio, suplicantes e lacrimosas implorando o pão para sua prole moribunda e moribunda pela fome (Simões, 2015, p. 90).

Enviado para ver e acompanhar as atividades das autoridades locais durante a seca, desempenhando a função de “olhos do império” (Cf. Pratt, 1999), José do Patrocínio seguiu fielmente as orientações que lhe foram repassadas, e foi o primeiro jornalista da corte a apresentar um relato dos tétricos acontecimentos do Ceará, no final dos anos de 1870. Ao chegar à capital cearense, o jornalista carioca além de se impressionar com os efeitos “atuais” da seca, impressionou-se também com os impactos sociais e destruição ocasionada causados por ela no território cearense.

Observando mais detidamente a postura de Patrocínio e suas ações, percebemos aspectos análogos aos observados por Dominique Kalifa (2021) ao pesquisar jornalistas, romancistas e a literatura criminal, pois notamos que o jornalista carioca fez um grande esforço para se colocar em cena: “assim como as condições, sempre difíceis, do seu trabalho. A atividade [de jornalista] aparece aí como uma aprovação, um engajamento físico, uma prática sempre rodeada de adversidades, heroizando o repórter [...] resulta daí uma poética da façanha, que insiste na pessoa do narrador, um ‘eu’ que se impõe sobre o corpo ameaçado, em perigo, do investigador” (*Ibidem*, p. 26).

Para Dominique Kalifa (2021, p. 26), o jornalista e sua obsessão por novas histórias marcam a ascensão da vida urbana no mundo moderno e segundo o historiador francês “O crime é, junto com a correspondência de guerra e com as narrativas de viagem, uma das principais fontes desse mundo de narrativas, matriz maior da narrativa midiática”. Como os franceses do século XIX não enfrentaram grandes emergências climáticas, Kalifa não incluiu no “rol de fatos marcantes” a produção discursiva midiática elaborada durante e depois das “catástrofes naturais”, como as vivenciadas no Brasil, especificamente no Ceará, na segunda metade do século XIX e ao longo do século XX.

As Fotografias

Os horrores e as agruras vivenciados no Ceará durante “a grande seca” foram declamados em poesia e contados em prosa. Mas tanto a poesia como a prosa são criações humanas, precisam da ação de um sujeito que veja ou imagine o “desenrolar das ações” e faça o seu registro, isto é, apresente uma ordem, um sentido. O que pode ser entendido, por alguns, como uma interferência direta no acontecimento.

Para dirimir eventuais dúvida e atestar a gravidade da situação que estava afetando o povo do Ceará, logo foi mobilizado o mais novo recurso da engenhosidade humana para registrar os efeitos da seca, isto é, a fotografia. Assim, em 1878, J. A. Corrêa, Joaquim Antonio Correia que no início de 1877 deixou de trabalhar na sua casa comercial e se dedicou profissionalmente à fotografia, sempre estabelecido na cidade de Fortaleza, à rua Formosa (Leite, 2019, p. 167-171),⁸ disponibilizou duas fotos de sua autoria a José do Patrocínio. Estas fotografias que faziam parte de uma série que ele fez para retratar os retirantes na capital cearense. Patrocínio, que era um colaborador da revista *O Besouro*, por sua vez, enviou os dois registros fotográficos feitos por Correia para o redator da revista, que logo os reproduziu e publicou no jornal estabelecido na Corte.

A partir desses elementos, podemos entender, mesmo que parcialmente, o circuito social dessas fotografias públicas, que só se concluiu no século XX, quando todas as fotos da série foram disponibilizadas ao público, na ocasião em que foram utilizadas na edição de livros e artigos sobre esse material fotográfico (Mauad, 2020, p.16).

Na reprodução dos dois registros fotográficos feitos por J. A. Correia e publicizados em 1878, em *O Besouro*, retratando os “flagelados da seca” (20 jul. 1878, p. 1), é possível ver explicitamente os efeitos da seca nos corpos extremamente desnutridos e doentes retratados. Ao olharmos para o recorte (Figura 1), observamos uma arte no canto inferior direito, na qual notamos a manga de um paletó masculino com uma abotoadura deixando escapar os ossos de uma mão descarnada (seria essa a representação da “descarnada mão” mencionada por Guerra Junqueiro em seu poema, como vimos acima, no final da terceira estrofe?), que segura entre seus dedos esqueléticos as duas fotografias, em formato *carte de visite*, em contraste com o fundo preto da página.

Essa arte foi feita pelo caricaturista e diretor de publicações satíricas, o português Raphael Augusto Prostes Bordallo Pinheiro que reproduziu a bico de pena as duas fotos (Leite, 2019, p. 163), ampliando e potencializando a imagem dos dois registros fotográficos ao relacionar diretamente o estado cadavérico dos retratados e sua provável morte iminente com

8 Inicialmente ele se estabeleceu nessa rua no número 43, depois no número 31, posteriormente passou para o número 37. Em 1892, deixa o ofício de fotógrafo, põem a venda todo os seus equipamentos e passa a se dedicar a administração da primeira fabricas de louças no Ceará. Sobre o assunto ver: Leite (2019, p. 167-171). A Antiga rua Formosa é, atualmente, a rua Barão do Rio Branco, no centro da cidade de Fortaleza.

a ação dos ricos e poderosos. Essa relação funesta é confirmada pelo vocativo escrito em caixa alta que consta na parte superior da imagem: "PÁGINAS TRISTES", seguido de "CENAS E ASPECTOS DO CEARÁ" e continuando com "PARA SUA Magestade, O SR. GOVERNO E OS FORNECEDORES VEREM". Logo abaixo do endereçamento ao Governador tem-se: "Cópia fidelíssima de fotografias que nos foram remetidas pelo nosso amigo e colega José do Patrocínio". Na parte inferior da página consta ainda: "Estado da população retirante... E ainda há quem lhes mande farinha falsificada e especule com eles!!".

Figura 1 – *O Besouro*, Rio de Janeiro, ano I, n. 16, sábado, 20 jul. 1878, capa.



Fonte: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital Brasileira. *O Besouro: Folha Illustrada Humoristica e Satyrica*, Rio de Janeiro, 1878.

Na mesma edição de *O Besouro*, de julho de 1878, na segunda página, logo após as impactantes imagens dos retirantes, foi registrada a justificativa da publicação das imagens chocantes apresentadas na primeira página do periódico:

O Ceará

O nosso amigo José do Patrocínio, em viagem por aquela província, enviou-nos as duas fotografias por que [*sic*] foram feitos os desenhos da nossa primeira página.

São dois verdadeiros quadros de fome e miséria. E n´aquele estado que os retirantes chegam à capital, aonde quase sempre morrem, apesar dos apregoados socorros, que segundo informações exatas são distribuídos de maneira improfícua.

A nossa estampa da primeira página é uma prova cabal aqueles que acusam 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 colega nos enviar a tal respeito (*O Besouro*, 20 jul. 1878, p. 2).

A primeira parte dessa nótula justifica a decisão da revista em publicar as fotos chocantes da realidade cearense, assim sustenta a publicação: “A nossa estampa da primeira página é uma prova cabal aqueles que acusam de exageração, a pintura que se fazia do estado da infeliz província”. No final do artigo, a publicação marca posição afirmando que não baixará sua guarda, antes disso, continuará “a reproduzir o que o nosso distinto colega nos enviar a tal respeito”.

A publicação de informações e notícias sobre a seca do Norte ou seca do Ceará continuaram e ganharam espaço não só nas páginas de *O Besouro*, mas também em outros jornais que abordaram o tema (Mauad, 2020, p.16). As duas imagens reproduzidas por Raphael Bordallo foram publicadas e divulgadas ao grande público à época, “ampliando os horizontes de tais fotografias e agregando valor histórico às suas narrativas visuais” (*Idem*). Além do impacto social, as fotos de Correa enviadas ao Rio de Janeiro por José do Patrocínio e publicadas no *O Besouro*, como dito, são tidas como um marco no fotojornalismo brasileiro, pois de forma pioneira as palavras e as imagens foram utilizadas para “denúncia social e as reproduções de Bordalo Pinheiro prestavam-se ao objetivo de constranger o governo imperial e os fornecedores que se beneficiavam ilicitamente das ações de assistência”. Pois, “Punha em

foco os que morriam no solo cearense e os milhares de retirantes embarcados no grande êxodo em busca de sobrevivência” (Leite, 2019, p.164).⁹

Aqui, faz-se necessária uma pequena digressão para situarmos melhor o significado das fotos e o suporte escolhido por J. A. Correa para registrar essas imagens. Na segunda metade do século XIX, na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, as fotos tonaram-se um grande modismo e as fotografias no formato *carte de visite* ajudaram a popularizar e expandir essa voga. “Pessoas famosas, obras de arte, material de anúncio, lugares distantes e símbolos patrióticos todos eram reproduzidos em *carte de visite* e ansiosamente colecionados e permutados pelo público consumidor” (Lorentz, 2003, p. 35). Isso estimulou as coleções de fotos que, por sua vez, suscitaram a criação de álbuns de fotografia, outro grande modismo da época. Era comum haver nas coleções de fotos tipos, pessoas, ambientes e paisagens pouco conhecidos ao redor do mundo (Ryan, 2005, p. 199-238).

Os *cartes de visites* eram identificados como “uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A copiagem [*sic*] era feita geralmente com a técnica de impressão em albumina. O invento permitiu a produção em massa de fotografias”.¹⁰

Um dos grandes impulsionadores do sucesso dos *cartes de visites* foi a utilização do papel albuminado, verniz albuminoso, que recebeu esse nome pela utilização da albumina retirada da clara do ovo, que aplicada ao papel proporcionava a fixação dos sais de prata de forma rápida e barata. Essa técnica criada em 1847 pelo francês Luis Désiré Blanquart-Evrard logo mostrou-se bastante adequada para a produção e comercialização das fotografias. Porém, com o passar do tempo, as fotos ficavam amareladas, em tom sépia, o que desagradava a muitos clientes (Lorentz, 2003, p. 32-34).

O sucesso das fotografias nesse formato foi tão grande que em 1863 o destacado escritor norte-americano, professor de medicina na ascendente School of Medicine da Harvard University, Oliver Wendell Holmes, declarou que “Os *cartes de visite*, como todos sabem, tornaram-se a moeda social, os dólares da civilização”.¹¹

No Brasil, de acordo com Boris Kossoy, o crescente interesse pela fotografia foi ocasionado pelo:

progressivo desenvolvimento da atividade a partir da década de 1860 em virtude, por um lado, da introdução de novos processos e de técnicas

9 Sobre o impacto e repercussão da publicação das fotos no fotojornalismo brasileiro, ver: Andrade; Logatto (1994, p. 71-83).

10 Wanderley, Andrea C. T. Cartões de visita – *cartes de visite*. *Brasiliiana Fotográfica*, 5 jan. 2015. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=cartoes-de-visita>. Acesso em: 10 mar. 2019.

11 *Idem*.

fotográficas baseadas no princípio do negativo-positivo, que, barateando os custos de produção do retrato fotográfico, o tornaria acessível a um público maior. Por outro lado, assiste-se a um progresso econômico: multiplicam-se as ligações ferroviárias, a imigração europeia é incentivada, transformam-se as feições dos mais importantes centros urbanos, há, enfim, um efetivo crescimento de uma classe média nas maiores cidades, particularmente no Rio de Janeiro, sede da Corte e, mais tarde, da República. A clientela, nesta altura, já teria um perfil diferente daquele dos primeiros tempos da daguerreotipia, quando o retratado era, via de regra, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial.

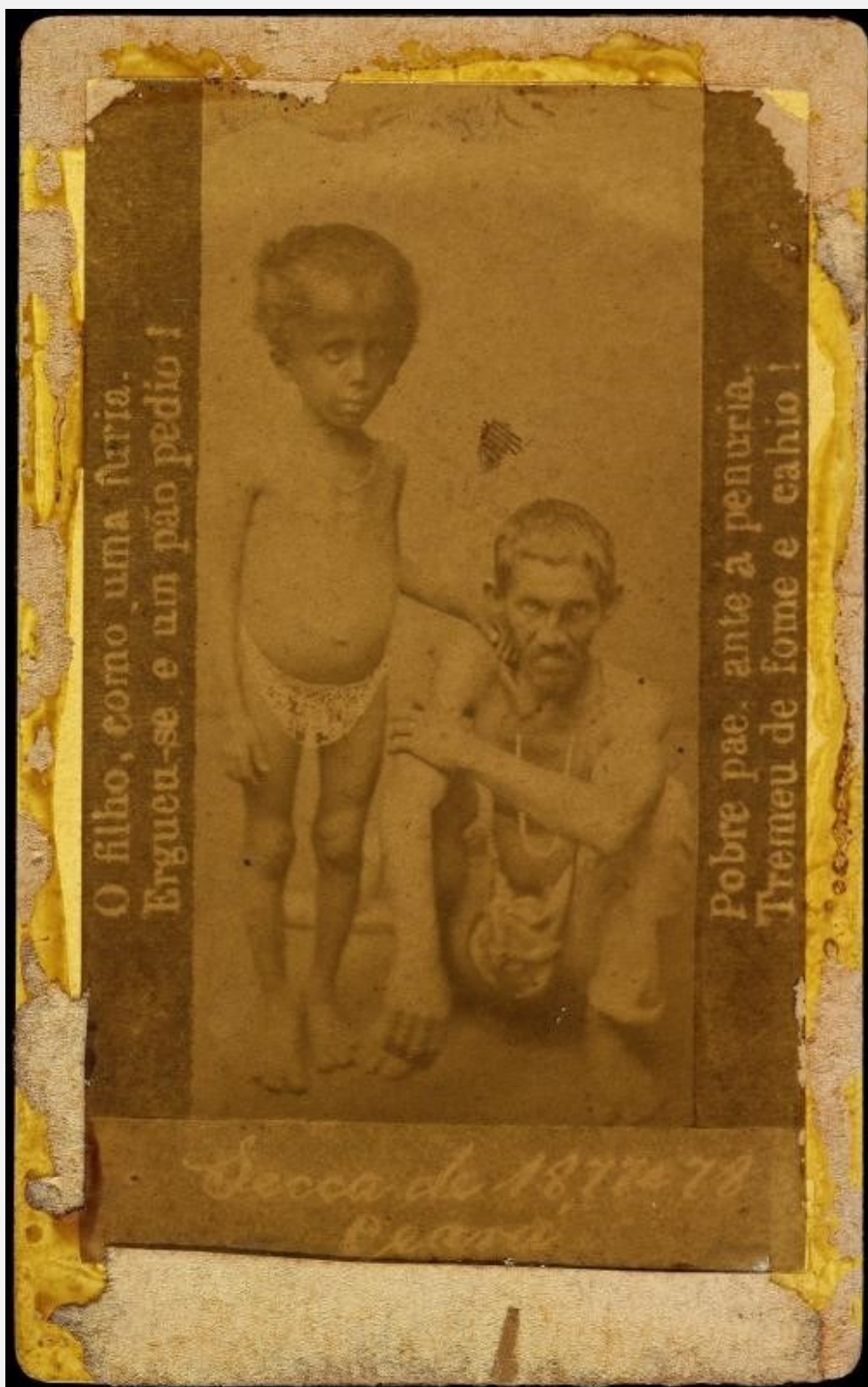
Nas últimas décadas do século avolumava-se o número de estabelecimentos fotográficos em virtude da nova clientela constituída de comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários da administração, entre outros elementos de uma classe que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia (Kossoy, 2002, p. 11-12).

Como tudo que vira moda um dia termina, os *cartes de visite* tiveram seu declínio a partir da década de 1870, mediante o crescimento do chamado cartão *cabinet*, criado na Inglaterra em 1866, sendo este “um pouco maior: apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm”.¹²

Concluída a digressão sobre os aspectos técnicos e o alcance social das fotografias, voltamos às imagens registradas por Joaquim Antônio Correa que, como anteriormente indicado, foram feitas no formato *carte de viste*, em 1878, quando a utilização desse formato e da sua técnica de registro de imagem já estavam caindo em desuso. Além disso, o papel com albumina favorecia, com o passar do tempo, o aparecimento do tom amarelado da imagem fixada dando uma aparência mais “envelhecida” às imagens registradas nas fotos, como é possível verificarmos nas imagens que selecionamos.

12 Wanderley, Andrea C. T. Cartões de visita – cartes de visite. *Brasiliiana Fotográfica...* Op. cit.

Figura 2 – Secca de 1877-1878



Fonte: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro. Corrêa, J. A., 1877-1878, papel albuminado, pb 9 x 6.

No acervo da Biblioteca Nacional existem 14 *cartes de visite* que fazem parte da coleção Tereza Cristina Maria,¹³ das quais escolhemos duas (**Figura 2 e 3**) para analisarmos. As 14 fotografias, além da autoria, da técnica utilizada e da forma, compartilham na parte inferior das imagens a inscrição “Secca de 1878-79 Ceará”; e ainda registram em suas laterais algumas inscrições. Segundo a classificação da Biblioteca Nacional, “Nas margens do papel fotográfico leem-se quadras que falam do estado de miséria de cada um que aparece posando nas fotos”.

Na Figura 2 vemos uma criança em pé ao lado de um homem em posição de cócoras. Margeando a imagem central, na parte direita da fotografia, consta: “O filho como uma [illegível] uria / Ergeu-se e um pão pedio”. Na parte esquerda da foto lemos: “Pobre pae ante a penúria / Tremeu de fome e caihio”. Conduzidos por essa leitura, supomos que a foto retrata pai e filho durante a “grande seca”. Mesmo sendo a criança bem nova, é ela quem aparece em pé, mostrando e ressaltando o seu corpo disforme com pernas e braços finos, a barriga volumosa, fora dos padrões, possuindo ainda macrocefalia, visto que a cabeça apresenta um tamanho muito desproporcional ao restante do seu corpo. Ao observarmos essa criança usando apenas trajes mínimos que cobrem somente a área da sua genitália, deixando as deformidades do seu corpo em evidência, imediatamente associamos o seu estado corpóreo a alguma enfermidade, possivelmente hereditária, que o afetou para o resto da sua vida.

Ao observarmos também o suposto pai da criança, na mesma foto, vemos que ele está de cócoras, sem camisa, vestindo apenas uma calça que cobre completamente somente uma das pernas, enquanto a outra não. Além disso, chama atenção os seus olhos fundos e seu olhar fixo, olhando direto para o objetivo da lente da câmera, estabelecendo assim, uma comunicação direta entre observado e observador, não seguindo a norma ou os códigos de representação fotográficas que orientavam os retratados a não olharem diretamente para o fotógrafo e sua lente durante a captura da imagem (Cf. Muaze, 2007).

A fotografia mesmo mostrando a criança com deformidades corporais em pé e o adulto de cócoras, o último olhando diretamente para a câmara e o primeiro olhando para um ponto de fuga no horizonte, expressa a ideia de completa inversão social na realidade cearense, onde os adultos são inferiores às crianças, e estas apresentam doenças e enfermidades que, em um futuro próximo, inviabilizarão significativamente o seu desenvolvimento para a vida adulta.

Já na **Figura 3** vemos uma figura que não é possível identificar se é de uma menina ou de um menino. Pelo registro escrito ao lado da foto é possível imaginarmos que se trata de uma menina, por estar trajando o que parece ser um vestido. De todo modo é possível que não seja um vestido, mas apenas uma camisa grande e larga bastante puída. Na parte lateral

13 Uma rápida caracterização dessa coleção está disponível no site *Library of Congress*. Nela podemos ler: “A Coleção Thereza Christina Maria é composta por 21.742 fotografias, reunidas pelo Imperador Pedro II ao longo de sua vida e por ele doadas à Biblioteca Nacional do Brasil. A coleção abrange uma ampla variedade de temas. Documenta as conquistas do Brasil e do povo brasileiro no século XIX, e também inclui muitas fotografias da Europa, África e da América do Norte”. Informação constante em *Thereza Christina Maria Collection*, Summary. Cf. Moura (2023).

do retrato é possível lermos: “Cobertos de imundos trapos / Dormindo exposto ao luar / Falta-me n’alma o talento / Té mesmo chorar”.

Figura 3 – Secca de 1877-1878



Fonte: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro. Corrêa, J. A., 1877-1878, papel albuminado, pb 9 x 6.

Após o exame das fotografias dos retirantes da seca de 1878, fica evidente a relação estabelecida entre os corpos dos retirantes e o local de origem deles, isto é, o Ceará. Sobressaem nesta relação os seus corpos debilitados, magérrimos, disformes. A ideia central mobilizada por meio das fotografias é a incapacidade física, consequentemente mental, de todos os acometidos pela seca. Em uma pesquisa aprofundada sobre o corpo, Chris Shillings (2005, p. 10) afirma que tanto Marx quanto Durkheim e Simmel sugeriram em suas respectivas obras que o corpo possui propriedades que são a força de criação da vida social. Ainda segundo Shilling, esta noção do corpo como uma fonte da sociedade sugere que há um vínculo causal viajando das capacidades humanas básicas para as estruturas sociais que às vezes opera independentemente da consciente intenção.

O povo é a representação direta do corpo da nação, mas nos casos dos retirantes, seus corpos não servem àquela, pois trata-se de corpos doentes, debilitados. Com efeito, fica estabelecida uma relação direta entre fotografia e nação, que nas palavras de Elizabeth Edwards (2014, p. 321):

Indiscutivelmente fotografias se tornaram uma força dominante na política visual na segunda metade do século XIX e início do século XX, assim como a ideia de nação e identidade nacional cada vez mais enriquecidas como "história forte" para legitimar, validar e autenticá-las em um mundo conectado e em rápida mudança.¹⁴

As fotografias são um importante instrumento de construção de narrativas históricas, geralmente vistas como uma evidência realista de algo que "realmente aconteceu". Ao ponto "[d]o momento mais importante para a fotografia é o que faz dela banco de dados da história" (Robin, 2016, p. 374). Desse modo, "a relação entre história positivista, historicismo e realismo fotográfico criaram um amálgama de forças para a narrativa histórica produzidas pelas fotografias" (Mauad, 2020, p. 17), suscitando usualmente a indagação ontológica que prescrua o que é uma fotografia. Quando devemos problematizar as fotografias por um viés crítico e perguntar o que as pessoas querem que a fotográficas representem (*Ibidem*, p.16).

14 Tradução nossa. No original: "*arguably photographs became a dominant force in the visual politics of the second half of nineteenth and early twentieth centuries, just as ideas of nations a national identity increasingly required as 'strong history' to legitimate, validate and authenticate them in a rapidly changing and connected world*".

Conclusão

As três obras de que tratamos nas linhas acima (a poesia, a reportagem e as fotografias) convergiram todas, à sua maneira, para um único sentido, qual seja: enunciar, retratar, apresentar e criticar a seca no Ceará. Depois dessas representações pioneiras, outros suportes também foram amplamente utilizados para dar vazão ao fenômeno da seca, lançando mão ou se apropriando diretamente das primeiras representações feitas em 1877-1879.

Dessa forma, uma longa tradição foi forjada e aceita no Brasil envolvendo diretamente a cultura de massa e suas produções: livros (Almeida, 1928; Patrocínio, 1879; Queiroz, 1939; Ramos, 1938; Theóphilo, 1922), filmes (Caetano, 2005; Gutemberg, 2016; Vieira, 2010), músicas¹⁵ (Trotta, 2014) e imagens do Norte e, posteriormente, do Nordeste,¹⁶ desprovido de recursos hídricos, formado quase que totalmente por pessoas pobres e doentes acossadas pelos “coronéis” que controlam os seus “currais eleitorais”. Tal procedimento, segundo Michael Callon (1998), faz parte do processo de “fixação ontológica” do mundo, envolvendo escolhas e decisões que resultam no estabelecimento ou resistência de parâmetros de referência, que são os meios que as pessoas utilizam para se situar e estabelecer o seu compromisso com o mundo. Faz-se necessário sempre lembrar e reafirmar que: “Os quadros de referência são historicamente contingentes, não naturais, universais ou neutros, e a política ontológica desempenha um papel crucial em sua formação” (Marques, 2014, p. 85).¹⁷

Neste enquadramento, restaria para essas pobres almas, apenas o fanatismo religioso e/ou a migração individual ou de toda a família, dado que a permanência nesse lugar de ausências e desmandos seria talvez a pior das opções com sua relação intrínseca com a morte, reverberando como “a imagem da matéria morta ou completamente instrumentalizada alimenta a arrogância humana e nossas fantasias de conquistas e consumo destruidoras da terra” (Bennet, 2010, p. IX).¹⁸

15 Criação Coletiva. *Chega de Mágoa*. Rio de Janeiro. CBS/Coomusa – Sony Music: 1985. LP (4:33); Criação Coletiva sobre poema de Patativa do Assaré. *Seca d'Água*. Rio de Janeiro. CBS/Coomusa – Sony Music: 1985. LP (3:44); GOZAGA, Luiz [Luiz Gonzaga do Nascimento] & TEIXEIRA, Humberto [Humberto Cavalcante Teixeira]. *Asa-Branca*. Rio de Janeiro. Victor: 1947. 78rpm (2:51). OBS: Faz-se necessário ressaltar que a música *Chega de Mágoa* e a música *Seca d'Água*, são músicas integrantes do LP *Nordeste Já* de 1985, que espelhou a ação de artistas internacionais em campanhas musicais voltadas para filantropia como *Band Aid* (1984) e *USA For Africa* (1985), mais de 150 músicos brasileiros gravaram o disco *Nordeste Já*, destinando todo valor obtidos pela comercialização do disco em favor das vítimas das enchentes ocorridas no Nordeste no início de 1985.

16 Sobre o Nordeste, consultar o trabalho referencial de Albuquerque Júnior (1999).

17 Tradução nossa. No original: “*Frames of reference are historically contingent, not natural, universal, or neutral, and ontological politics plays a crucial role in their formation*”.

18 Tradução nossa. No original: “*the image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption*”.

Referências

Periódicos

O Besouro, Rio de Janeiro, ano I, n.16, sábado, 20 de jul. 1878.

Sites e Recursos eletrônicos

FREITAS, Camila. Juliette está sendo alvo de xenofobia no BBB? Especialistas Explicam. *ECOIA Uol*, 6 fev. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoia/ultimas-noticias/2021/02/06/juliette-esta-sendo-alvo-de-xenofobia-no-bbb-especialistas-explicam.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 5 mar. 2023.

MOURA, M. D. P. Imitating Roman Fights. Brazil, 1898. [Place of Publication Not Identified; Publisher Not Identified]. Photograph. *Library of Congress*. [S. d.]. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2021669216/>. Acesso em 10 mar. 2023.

Wanderley, Andrea C. T. Marco no fotojornalismo brasileiro: a seca no Ceará é documentada com fotografias. *Brasiliiana Fotográfica*, 12 jul. 2015. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1499>. Acesso em: 20 out. 2023.

Wanderley, Andrea C. T. Cartões de visita – cartes de visite. *Brasiliiana Fotográfica*, 5 jan. 2015. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=cartoes-de-visita>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras Artes*. Recife; São Paulo: FJN; Massangana; Cortez, 1999.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1928.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; LOGATTO, Rosângela. Uma contribuição para as origens do fotojornalismo na imprensa brasileira. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 114, 1994.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

BRAGANÇA, Aníbal. O editor de livros e a promoção da cultura lusófona. A trajetória de Francisco Alves (1848-1917). In: MARTINS, Moises de Lemos (Org.). *Lusofonia e Interculturalidade: promessa e travessia*. Braga; Minho: Húmus; Universidade do Minho, 2015.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar. 2005.

CALLON, Michel (Org.). *The Laws of the Markets*. Oxford: Blackwell, 1998.

CARDOSO, Eduardo Wright. A autópsia como recurso à escrita da história. *História da Historiografia*, v. 16, p. 1-25, 2023.

COSTA, Maria Clélia Lustosa da. Teorias médicas e gestão urbana: a seca de 1877-79 em Fortaleza. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 11, n. 1, jan.-abr. 2004.

EDWARDS, Elizabeth. Photographs as Strong History? In: CARAFFA, Constaza; SERENA, Tiziana. *Photo Archives and Idea of Nation*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Poesia como Pintura: a Ekphrasis em Álvaro Martins*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

GUTENBERG, Alisson. *Imagens do Nordeste no cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

JUNQUEIRO, Guerra. *Fome no Ceará*. Lisboa: Empresa Horas Românticas [David Corazzi - Editor], 1877.

KALIFA, Dominique. Jornalista, romancistas e literatura criminal no século XIX: o exemplo de Georges Grison. In: LUSTOSA, Isabel; OLIVERI-GODET, Rita (Org.). *Imprensa, história e literatura: O Jornalista-Escritor*. Vol. 2: Ser ou não ser jornalista; o fim da era romântica. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; 7 Letras, 2021.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002.

LEITE, Ary Bezerra. *História da Fotografia no Ceará do Século XIX*. Fortaleza: [Edição do autor], 2019.

LORENTZ, Kátia Becker. *Fotografia em Albumina*. Porto Alegre: Fumproarte, 2003.

MARQUES, Ivan da Costa. Ontological Politics and Latin American Local Knowledges. In: MEDINA, Eden; MARQUES, Ivan da Costa; HOLMES, Christina. *Beyond imported magic: essays on science, technology, and society in Latin America*. Cambridge: MIT Press, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia D. (Orgs.). *A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar*.

Vitória: Milfontes, 2020.

MEDINA, Eden; MARQUES, Ivan da Costa; HOLMES, Christina. *Beyond imported magic: essays on science, technology, and society in Latin America*. Cambridge: MIT Press, 2014.

NEVES, Frederico de Castro. “Desbriamento” e “Perversão”: olhares ilustrados sobre os retirantes da seca de 1877. *Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, v. 27, dez. 2003.

PATROCÍNIO, José Carlos do. *Os Retirantes*. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1879.

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: Relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EdUSC, 1999.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1930.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

ROBIN, Régine. *A Memória Saturada*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2016.

RYAN, James R. Photography, Visual Revolutions, and Victorian Geography. In: LIVINGSTONE, David N.; WHITERS, Charles W. J. (Org.). *Geography and Revolution*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moriz. Lendo e Agenciando Imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 391-431, out. 2014.

SHILLING, Chris. *The Body in Culture, Technology and Society*. London: Sage, 2005.

SIMÕES, Ricardo Japiassu (Org.). *Viajem ao Norte: apontamentos de José do Patrocínio*. Recife: Ed. UFPE, 2015.

SINKEVISQUE, Eduardo. Usos da écfrese no gênero histórico seiscentista. *História da Historiografia*, v. 6, n. 12, p. 45-62, 2013.

SOARES, Ana Lorym. *O livro como missão: a publicação de textos psicografados no Brasil dos anos 1940 a 1960*. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

SOUSA, Gabriela Regina dos Santos; SANTOS, Dayse Rodrigues dos. Uma análise do poema “Fome no Ceará”, de Guerra Junqueiro. *Crátilo: Revista Discente de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 16, 2023.

TEICH, Mikulás; PORTER, Roy; GUSTAFSSON, Bo (Org.). *Nature and Society in Historical Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

THEÓPHILO, Rodolpho Marcos. *História das Secas no Ceará (1877-1879)*. Rio de Janeiro: Imprensa Inglesa, 1922.

TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não: Nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa. *A Ciência peculiar de Joaquim Antonio Alves Ribeiro: Ceará - Harvard - Ceará*. Teresina: Cancioneiro, 2024.

VASQUEZ, Pedro Afonso. Joaquim Insley Pacheco: fotografo da casa imperial do Brasil e cavaleiro da ordem de cristo em Portugal. In: *Fotografia Escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro, Senac Nacional, 2012.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. *O Cangaço no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2010.