UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MILENY SANTOS XAVIER

A PAISAGEM DO BAIXO SÃO FRANCISCO PELO ARTISTA-VIAJANTE OTONIEL FERNANDES NETO

SÃO CRISTÓVÃO

2024

MILENY SANTOS XAVIER

A PAISAGEM DO BAIXO SÃO FRANCISCO PELO ARTISTA-VIAJANTE OTONIEL FERNANDES NETO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr°. Antônio Fernando de Araújo Sá.

SÃO CRISTÓVÃO

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sobretudo, aos meus pais, Angélica e Jailson; ao meu irmão, Michel, e ao meu sobrinho, Luiz Felipe; aos meus amigos de longa data e aos que a universidade me forneceu; ao meu orientador, Prof. Dr°. Antônio Fernando de Araújo Sá; e a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram nesta etapa da minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a refletir sobre a região do baixo São Francisco através das pinturas de Otoniel Fernandes Neto. A obra desse artista é fruto de uma viagem realizada no fim do século XX ao longo do Velho Chico. Nesse sentido, o objetivo é o de repensar o binômio História e Arte para, assim, perceber aspectos que definem o espaço estudado. Para alcançar essa finalidade, foi necessário realizar leituras sobre o campo da arte e os métodos de análise de imagens. Além de levar em consideração os seguintes pontos: Diálogos e influências, a origem do pintor, o contexto em que a obra foi produzida, e os fatos que marcam o baixo S. Francisco. No quesito fontes, utilizou-se, principalmente, o livro "Velho Chico: Uma viagem pictórica" (2003), que reúne as telas do artista sobre a temática referida. Por fim, conclui-se que a pintura de paisagem produzida por Fernandes Neto sobre o baixo S. Francisco apresenta uma nova narrativa, destacando os aspectos identitários e memorialísticos, além do trabalho em si ter uma função de registro documental sobre uma configuração paisagística em um determinado tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura de Paisagem; Baixo São Francisco; Artista-viajante; Otoniel Fernandes Neto.

ABSTRACT

This research aimed to reflect on the lower San Francisco region through the paintings of Otoniel Fernandes Neto. The work of this artist is the result of a trip taken at the end of the 20th century along the old Chico. In this sense, the objective is to rethink the binomial History and Art in order to understand aspects that define the space studied. To achieve this purpose, it was necessary to carry out readings on the field of art and image analysis methods. In addition to taking into account the following points: Dialogues and influences, the origin of the painter, the context in which the work was produced, and the facts that mark the lower S. Francisco. In terms of sources, we mainly used the book “Velho Chico: Uma viagem pictórica” (2003), which brings together the artist's paintings on the referred theme. Finally, it is concluded that the landscape painting produced by Fernandes Neto on the lower S. Francisco presents a new narrative, highlighting the identity and memorialistic aspects, in addition to the work itself having a documentary record function about a landscape configuration in a certain time.

KEYWORDS: Landscape Painting; Lower San Francisco; Traveling Artist; Otoniel Fernandes Neto.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - PASSARIM 37

FIGURA 2 – ROUPAS NO VARAL, PIRANHAS 38

FIGURA 3 – SOL A PINO, PENEDO 40

FIGURA 4 – ILHA DO OURO 42

FIGURA 5 - CAÇADORES 43

FIGURA 6 – CONVERSA NA POPA 45

FIGURA 7 – SECANDO O ARROZ, BREJO GRANDE 48

FIGURA 8 – SANTANA DOS POTES 49

FIGURA 9 – USINA DE ANGIQUINHO, DELMIRO GOUVEIA 51

FIGURA 10 – CARRO DE BOI 53

FIGURA 11 – MULHER DE PESCADOR 54

FIGURA 12 – MULHER FAZENDO RENDA 55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8
1. O MONET DO CERRADO? 13
1.1. VIDA E OBRA 13
1.2. ARTISTA VIAJANTE 15
1.3. PINTURA DE PAISAGEM 16
1.4. ARTISTA IMPRESSIONISTA? 19
1.5. INFLUÊNCIAS ALÉM DA PINTURA 21
2. O VELHO CHICO NA OBRA DE OTONIEL FERNANDES NETO 25
2.1. POR QUE O SÃO FRANCISCO? 25
2.2. SERTÃO SEM SECA? 27
2.3. O RIO SÃO FRANCISCO NA VISÃO DOS INTELECTUAIS 28
2.4. O ARTISTA E O RIO DA UNIDADE NACIONAL 31
3. UMA VIAGEM PICTÓRICA PELO BAIXO SÃO FRANCISCO 35
3.1. PARAÍSO TERRENO 35
3.2. AS IGREJAS E AS CASAS POPULARES TRADICIONAIS 39
3.3. OS TRABALHADORES 43
3.4. CIVILIZAÇÃO DO ARROZ 46
3.5. O ARTESANATO 48
3.6. A MODERNIDADE NO SERTÃO 50
3.7. CIVILIZAÇÃO DO COURO 52
3.8. A MULHER E A PESCA 54
CONCLUSÃO 57
REFERÊNCIAS 59

INTRODUÇÃO

Entre viagens ao Jalapão (TO), Chapada Diamantina (BA), Serra da Capivara (PI) e outras localidades brasileiras, o escritor e artista cearense Otoniel Fernandes Neto viajou e registrou o sertão do rio São Francisco, no ano de 1999. Mesmo que tenha mudado com sua família do seu estado de origem ainda pequeno para Brasília (DF), a sua admiração e interesse pelo sertão permaneceram, não sendo à toa que sejam os locais selecionados para realizar o seu trabalho artístico. Ainda que tenha se iniciado cedo no mundo da pintura, Fernandes Neto só passou a fazer exibições temáticas e pinturas ao ar livre aos 32 anos de idade, que é, de fato, o estilo e modo de produção que o agradam. Tem-se um artista viajante. Nesse sentido, o seu interesse também está vinculado a representações de paisagem e, isso, desde criança.

O conceito de paisagem está relacionado com a sociedade que se refere, tendo em vista que a natureza não limita e nem nomeia a si mesma, sendo isso obra humana (Schama, 1996). Ou seja, é a percepção humana que diferencia matéria bruta de paisagem. Em suma, "(...) a paisagem ganha a forma que determinada sociedade atribui a ela" (Karpinski, 2011, p.36). E carrega consigo uma história, uma memória, um imaginário, um sentimento de nostalgia. A paisagem é resultado das relações do homem com o meio que o circunda, seja o econômico, cultural, geográfico. Logo, a visão sobre ela adquire uma significação ampla que, nesse caso, abrange elementos naturais e antrópicos.

Debruçando-se sobre a paisagem na arte, tem-se a criação do gênero "pintura de paisagem" que, ao longo dos séculos, promoveu variados modos de produzir e representar. Entre a Renascença e a Contemporaneidade, a paisagem foi representada, segundo Kenneth Clark (1962), como símbolo, fato, fantasia, ideal e entre outras referências, estando de acordo com o movimento artístico da época, o contexto histórico e as particularidades do artista. Fernandes Neto, um artista contemporâneo, está ligado a este gênero, produzindo, assim, telas com paisagens em seus mais diversos aspectos.

Dentre as correntes artísticas, o Impressionismo foi um segmento oportuno para o ramo da "pintura de paisagem", pois abordava a temática da paisagem e estava constituído de subjetividade da mesma forma que o tema solicitava (Santos; Boas, 2021). As obras de Fernandes Neto tiveram influência do Impressionismo, ao utilizar técnicas e características associadas ao movimento artístico, a citar o foco na incidência de luz e a pintura ao ar livre; e o próprio artista já chegou a afirmar que é impressionista.

Assim, o enfoque desse trabalho é repensar o binômio história e arte nas representações do baixo São Francisco[1], a partir do conjunto de pinturas realizado por Fernandes Neto que foi reunido na 2ª edição do livro *Velho Chico: Uma viagem pictórica* (2003). O uso das telas por meio dessa representação livresca decorre das limitações de acesso às telas originais do artista, já que muitas delas estão em domínio privado. Essa viagem ao longo do rio São Francisco, que é narrada através de pinturas, produziu os seguintes produtos: as telas com as pinturas, que também foram reproduzidas em mais de uma edição livresca, as produções audiovisuais publicadas em seu canal no *YouTube* ("Otoniel Fernandes Neto"), e a discografia produzida por seu irmão, Elson Fernandes.

Ao fazer uso de imagens como fonte histórica, sendo que, neste caso, são pinturas, tem-se a necessidade de se apoiar em teóricos que apontem modos de abordar e analisar esse tipo de fonte. Para desenvolver essa pesquisa, foram lidos diferentes autores que tratam de metodologias e pontos de vista distintos, a fim de formar uma noção ampla das possibilidades de uso e escolher os que mais se encaixavam. Posto isso, o eixo de análise metodológica selecionado foi composto pelos seguintes autores: Erwin Panofsky (1991), Ernest Gombrich (2018), Georges Didi-Huberman (2015) e alguns apontamentos de Peter Burke (2004).

Ainda que cada um desses autores apresente abordagens diferenciadas, há pontos em cada um que possibilitam, em perspectiva pessoal, uma melhor análise para essa tipologia de fonte. Entende-se que as pinturas podem indicar o sentido que uma determinada sociedade deu a esse ambiente, bem como compreender como ela o vê. Além disso, também é possível perceber o jogo de forças contido na sensibilidade do artista.

Para Ernest Gombrich (2018), não existe Arte, somente artistas. Logo, uma representação paisagística tende a ser uma expressão do Eu, sendo, por isso, necessário levar em conta a pessoalidade do artista. As "obras de Arte" não são fruto de uma atividade misteriosa, mas, na verdade, são objetos feitos por seres humanos e para seres humanos. Assim, cada detalhe presente em uma obra consiste em uma decisão pessoal do artista. E mais, a maioria das pinturas, hoje, são feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado, e não apenas com o fim de ser exibida.

1 A região do Baixo São Francisco delimita-se a montante com a cidade de Paulo Afonso, na Bahia e a jusante, com a foz do rio, nos municípios de Piaçabuçu, AL e Brejo Grande, SE. Fonte: InfoSãoFrancisco. Disponível em: <https://infosaofrancisco.canoadetolda.org.br/bacia-do-rio-sao-francisco/>. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

Peter Burke (2004) faz a seguinte assertiva: “Se a paisagem física é uma imagem que pode ser lida, então a paisagem reproduzida numa pintura é a imagem de uma imagem” (p.53). Com isso, o autor tenta apontar como a imagem é algo construído por alguém e que, naturalmente, apresenta a interpretação e o olhar desse alguém. Quando se fala de paisagem e de suas pinturas, Burke aponta que algumas obras pela sua temática podem ser tidas como senso comum, mas, para um historiador, ela faz parte de um sistema cultural. Logo, permite conhecer e compreender aspectos de uma sociedade, além de permitir a reconstrução de sensibilidades do passado. Mas, segundo ele, sem deixar de levar em conta que essas pinturas não foram produzidas para fins históricos e, isso, exige um maior rigor de análise por parte do pesquisador, além de buscar ler as entrelinhas da imagem.

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2015) afirma que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (p.15), ou seja, as imagens carregam consigo uma memória que atravessa diferentes tempos. Dentro disso, as representações da paisagem, ou melhor, as pinturas de paisagem “dizem” sobre a sua época, mas também está “embebida” de elementos anteriores. Na perspectiva de Didi-Huberman, tem-se que “estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (2015, p.23). O olhar anacrônico, que amplia o horizonte temporal, também faz parte desse processo de entendimento de uma imagem e, nesse caso, de imagens de paisagem na pintura.

Uma obra apresenta elementos sobredeterminados, logo, a noção de uma imagem atravessa tempos distintos. Por mais que uma paisagem “fale” sobre a época e a sociedade em que se situa, há elementos do passado que permanecem de alguma forma. Segundo Erwin Panofsky (1991), o processo de análise de uma obra de arte se dá em três níveis, em primeiro, tem-se uma apresentação superficial dos elementos (Tema primário ou natural); em segundo, descrição e classificação (Tema secundário ou convencional); em terceiro e último, análise dos valores simbólicos (Significado intrínseco ou conteúdo). O segundo e terceiro nível também são chamados, respectivamente, de análise iconográfica e iconológica.

Ao analisar uma pintura de paisagem, o primeiro passo consistiria em perceber os elementos que compõem a representação, bem como as cores e a forma de expressão. O segundo seria observar os componentes visuais para reconhecer alegorias, influências e inspirações. O terceiro e último abrange o momento histórico de produção, a cultura e características da sociedade da época, além da mensagem global vinculada à obra. Com base em Panofsky, entende-se que as representações apresentam esquemas que se configuram de

acordo com o período histórico e, trazendo Didi-Huberman para diálogo, tem-se que, além do momento de produção, também há aspectos de outros períodos.

Outrossim, foi necessária a leitura de diferentes bibliografias a fim de saber mais informações sobre o artista e sobre a região do baixo São Francisco, além do rio como um todo. Também foi preciso se debruçar sobre textos que abordassem aspectos históricos em que Fernandes Neto esteve inserido ou o que o antecederam. Também foi necessário produzir fichas catalográficas das telas com o objetivo de descrevê-las e de ressaltar informes técnicos, para, assim, adentrar no processo de compreensão e interpretação das representações.

Para justificar esta pesquisa, evoca-se o fato de haver poucos trabalhos que abordem as pinturas de Fernandes Neto como fontes de estudo e, principalmente, tendo o baixo São Francisco como recorte espacial. Além disso, as artes plásticas também são pouco estudadas como documento histórico na historiografia sergipana, o que resulta, de modo geral, em uma contribuição para a área. Vale mencionar que esse trabalho é um desdobramento do projeto "Por uma Poética dos Sertões: História, arte e fotografia na obra de Otoniel Fernandes Neto", orientado pelo Prof. Dr°. Antônio Fernando de Araújo Sá, do qual fiz parte, pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), financiado pelo CNPQ, entre os anos de 2022 e 2023.

O estudo aqui apresentado detém um caráter paisagístico, tendo como base o uso de pinturas como evidência histórica. Nesse sentido, a fundamentação teórica está vinculada a autores como: Simon Schama (1996), Kenneth Clark (1962) e Vítor Gomes (2017), com o objetivo de entender o conceito de "paisagem", de "paisagem na arte" e de "pintura de paisagem", respectivamente. Conforme esses autores, a paisagem é um produto da mente humana que envolve desde elementos naturais até intervenções antrópicas, tendo o seu modo de ver baseado na época e cultura inseridas.

Este trabalho está contido na História Cultural da Arte, que é aqui compreendida a partir do discurso de Peter Burke, e que se constitui como um estudo de aspectos culturais – costumes, arquitetura, religiosidade etc. – que estão imbuídos no universo da arte em um determinado tempo e espaço. O objetivo, segundo Burke (2004), "é reconstruir as regras, convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura" (p.227). Ou seja, é reconstruir a visão da época.

O primeiro capítulo, "O Monet do Cerrado?", visa responder a indagação que é apresentada em seu título, por meio de um direcionamento à vida e obra do artista, além de suas

influências, diálogos e conceitos chaves de seu trabalho. É o momento de entender as nuances que fazem parte do pintor em si, para, assim, conseguir entender o trabalho que ele desenvolve no âmbito artístico. Gombrich (2018), como já citado, aponta que é preciso voltar-se para o artista, para a sua subjetividade, a fim de entender sua obra. Nesse sentido, a entrevista realizada pelo Prof. Dr°. Antônio Fernando de Araújo Sá foi de grande valia para esse estudo, tornando-se uma base central.

O segundo capítulo, titulado "O Velho Chico na Obra de Otoniel Fernandes Neto", buscou abordar a visão apresentada pelo artista sobre o São Francisco, objetivando perceber como a artista expressa a ideia de "rio da unidade nacional", bem como de demonstrar o seu olhar valorativo e o porquê do registro pictórico dessa região. Para isso, tomou-se como base a 2ª edição do livro do artista com as suas pinturas (2003) e a leitura e reflexão de bibliografias centrais, como a de Teodoro Sampaio (1905) e Vanessa Brasil (2008), entre outros.

No terceiro e último capítulo, denominado "Uma Viagem Pictórica pelo Baixo São Francisco", tem-se a abordagem do tema que rege e nomeia essa pesquisa. Tendo como fundamentação o primeiro e o segundo capítulo, além de leituras que versam sobre o baixo São Francisco, apresenta-se um ensaio sobre aspectos que foram notados e refletidos nas telas produzidas por Fernandes Neto. É o momento de conhecer essa região do país nos últimos anos do século XX, através do modo de ver de um nativo da terra sertaneja, conseguindo perceber, assim, como essa paisagem é visualizada, bem como os elementos que se fazem presente. A base desse texto foram as telas do artista, aqui tratadas como fontes históricas, e as bibliografias complementares.

1. O MONET DO CERRADO?

Otoniel Fernandes Neto é um artista plástico cearense que, segundo Luiz Henrique dos Santos (2022), recebeu o título antonomástico local de "O Monet do Cerrado". Com base nessa analogia, entende-se que as obras desse artista apresentam uma relação significativa com o Impressionismo e, principalmente, com um de seus idealizadores, o pintor francês Claude Monet. Além disso, compreende-se que as representações artísticas de Fernandes Neto estão centradas em um bioma específico do país, o cerrado. É inegável que a atribuição desse título tem como objetivo realizar um elogio, bem como demonstrar traços de seu trabalho e o espaço físico principal que é registrado pelo artista. No entanto, levanta-se a seguinte questão: Fernandes Neto é, de fato, o Monet do Cerrado? Para responder a essa indagação, é preciso voltar-se a aspectos que regem a vida e a obra do artista, a fim de chegar a uma conclusão.

1.1. VIDA E OBRA

Em 1964, nasce, no Estado do Ceará, no município de Itapipoca, o artista plástico Otoniel Fernandes Neto que, no momento desta pesquisa, se encontra com 60 anos de idade. Ainda que tenha nascido na região nordeste do país, no ano de 1972, mudou-se com a sua família para a região centro-oeste, em específico, Brasília. A sua mudança decorreu em razão de seu pai, que era funcionário do Banco do Brasil, ser transferido de Fortaleza para a capital do país. Nesse momento, Fernandes Neto tinha 8 anos de idade, ou seja, ainda era uma criança, mas, ao mesmo tempo, já havia conseguido construir muitas memórias e conhecer o seu lugar de origem. Segundo ele (2023), a família acabou ficando entre idas e vindas de Brasília para o Ceará, o que contribuiu, naturalmente, na manutenção do elo com sua terra natal.

A sua iniciação na pintura foi consideravelmente cedo, pois, conforme o artista (2023), entre 1978 e 1979, ou seja, entre os 14 e 15 anos, ele já começou a pintar. Sua motivação teria sido, além do natural gosto por desenhar e pintar, ver um colega de classe, que fazia um curso de pintura, fazer uma pequena exposição no colégio. A beleza do trabalho de seu colega, bem como o próprio caso em si, teria despertado o Fernandes Neto artista. Nessa fase, o iniciante a pintor estudava no Colégio Marista de Brasília[2], que apresentava uma estrutura católica e

[2] O Instituto dos Irmãos Maristas das Escolas é uma ordem religiosa fundada em 2 de janeiro de 1817, no pequeno vilarejo de La Valla, França, por Marcelino Champagnat. Em 1962, com toda a dificuldade da construção de uma nova capital brasileira, nasce o Colégio Marista de Brasília – Ed. Infantil e Ens. Fundamental, que deixa registrado o pioneirismo e os valores repassados pelo fundador Pe. Marcelino Champagnat. O colégio apresenta uma estrutura católica e confessional, com o objetivo de estabelecer um processo de formação integral por meio da vivência da espiritualidade cristã e do carisma Marista. Voltado para a classe média alta. Disponível em: <https://colegiosmaristas.com.br/>. Acesso em: 02 de fev. de 2024.

confessional, sendo enquadrado como uma escola de classe média. Ou seja, sua família apresentava uma condição financeira favorável e, isso, lhe permitiu estudar em uma boa instituição de ensino.

Quando seus pais perceberam a sua habilidade na pintura, o puseram em um curso de pintura no ateliê do professor Aluísio Santana, um pernambucano, que também tinha uma loja chamada "Lampião Artesanato". Como o próprio nome já anuncia, a loja fazia referência ao nordeste, trazendo artigos típicos da região. Com ele, Fernandes Neto ficou por quase um ano e, nesse pouco tempo, Santana assinalou que ele era impressionista, tendo em vista que, em seu trabalho, ele buscava luz e cor. Assim, Fernandes Neto lançou os seus primeiros contatos com artistas que eram impressionistas e outros que já avançavam para o Expressionismo e Fauvismo, como Van Gogh, Paul Gauguin e Paul Cézanne, entre outros. Ou seja, desde cedo, já havia um contato com grandes artistas e com diferentes modos de produzir arte.

Em momentos iniciais da entrevista que Fernandes Neto forneceu ao Prof. Dr°. Fernando Sá (2023), ele disse: "Eu sempre tive, desde cedo, um interesse muito grande pela paisagem". E, de fato, o seu trabalho ao longo de todos esses anos esteve contido dentro desse complexo e amplo conceito de paisagem. Sua primeira exposição individual ocorreu, em 1982, na sede da AABB, em Brasília e, no ano seguinte, ingressou na Universidade de Brasília para cursar Licenciatura em Artes Plásticas. Segundo ele (2023), mesmo estando em um curso que tivesse a ver com os seus anseios, as coisas não fluíram muito bem e ele abandonou a faculdade, tendo em vista que a tendência na universidade era a arte contemporânea[3] e ele ia em direção oposta. Tomando esta ideia em palavras de Didi-Huberman (2015), Fernandes Neto seria um "artista contra seu tempo", um artista anacrônico. Para entendê-lo, exige fazer uma história que se distancie, parcialmente, da "eucronia", isto é, do ângulo "artista e seu tempo" (p.26).

Fernandes Neto diz: "[...] eu queria pintar paisagem, eu queria ir para o Sertão, ir para o campo, para o Cerrado e eu sentia também uma coisa muito forte, uma nostalgia com as paisagens nordestinas. [...] Eu tinha necessidade de viajar, de pintar e pintar ao ar livre [...]"

[3] "Os anos 50 são marcados pela hegemonia do abstracionismo nas vertentes informal, lírica e geométrica, enquanto as décadas de 60 e 70 assistem à fusão do pop à inspiração política, à reivindicação da herança surrealista, ao início das experiências em arte ambiental, performances e arte eletrônica" – Moreira Leite Rui. História da Arte Brasileira no século XX. Balanço e perspectivas. In: Caravelle, n°80, 2003. Arts d'Amérique latine: marges et traverses. pp. 49-62. Entre as décadas de 80 e 90, "a pintura passa a ser concebida a partir de novos pressupostos: uso abusivo das cores, grandes formatos, uso de objetos do cotidiano adotados como suporte pictórico da obra, gestualidade, figurativismo e expressionismo", sendo que, nos anos 90, a cultura estava em um momento de maior valorização e que a tecnologia se fazia presente – Disponível em: <https://prezi.com/-drj36mttida/a-arte-no-brasil-decada-de-1980-e-1990/>. Acesso em: 14 de abr. de 2023.

(2023, p.4). Ou seja, o seu passado “falava mais alto”, suas lembranças do nordeste o atraiam e era a paisagem que ele visava registrar. Desse modo, a sua abordagem artística distinguia-se do que era exposto na academia. Em 1996, o artista começou a trabalhar apenas com exposições temáticas e, a partir disso, passou a lançar livros com as suas telas. Dentre suas exposições, houve a “Serra da Capivara” (1999), “Construtores do Brasil” (2012), “Tocantins: A Mesopotâmia Brasileira” (2012), “Brasília: Um Atelier ao Ar Livre” (2020) etc. A partir de suas exposições, nota-se que o pintor atravessou o Brasil e não se limitou ao cerrado.

Fernandes Neto segue sendo um artista ativo e que, de forma orgânica, se debruça sobre diferentes regiões brasileiras a fim de registrar a paisagem de seu país. O seu trabalho, além de ser voltado para o seu lugar de origem, também apresenta um foco internacional, não é à toa que a sua exposição do São Francisco ocorreu no Brasil e terminou em Miami, na Flórida (EUA). Ainda que, hoje, ele esteja radicado na Chapada dos Veadeiros, em Alto Paraíso (GO), os seus trabalhos seguem a todo vapor e são expostos na pousada Galeria de Arte, além da divulgação em suas redes sociais.

1.2. ARTISTA VIAJANTE

Fernandes Neto, desde criança, apresentou uma disposição para a pintura de paisagem. Anos depois, surge a ideia de pintar ao livre, fruto da sua necessidade de viajar, além de uma influência impressionista. Com o tempo, ele conheceu os pintores viajantes, os naturalistas, que pintavam paisagens e ao ar livre. Mas, ainda na escola, ele já havia tido contato com a obra de alguns, a citar Frans Post, Jean-Baptiste Debret e Albert Eckhout. Além de ter tido contato com os naturalistas Johann Von Spix e Carl Von Martius. Isto demonstra que Fernandes Neto teve distintas influências na sua formação como artista.

Ana Maria Belluzo, ao se debruçar sobre a figura do artista viajante, parte de uma compreensão de universo diferente, considerando-o como um espaço elaborado por forças da natureza, do homem e do tempo. O viajante, ao se deparar com um lugar novo, passa por um duplo estranhamento: a distância frente ao que ele presencia e com relação ao que ele experimenta. Conforme Belluzo, ao visualizar o diferente, o estrangeiro torna-se, no melhor dos casos, capaz de ver com novos olhos (1996, p.12). Isto é, há uma relativização do olhar. Direcionando-se a outro ponto de sua abordagem, tem-se o foco no artista, o qual, segundo ela, vai identificar a paisagem a partir da bagagem que carrega, podendo a interpretar por meio de um modelo cartográfico, de memórias literárias etc. E a ideia de pitoresco tinha relação com a qualidade conferida por tipos populares à paisagem natural.

As imagens produzidas por viajantes, segundo Belluzo (1996, p.16), têm o dom de evocar ausências. Promovem jogos entre o que é possível lembrar e o que se esquece, entre o que está presente e o que desapareceu. Provocam também entre o visto e o enunciado. No caso do Brasil, os holandeses foram pioneiros na representação do país, no século XVII, sendo que a sua relação com a natureza era científica. No século seguinte, a arte e ciência permaneceram juntas, e houve o predomínio de dois modelos científicos para o embasamento: o de Lineu (sistematização do natural) e o de Humbold (visava abraçar o todo – as interdependências). Nos anos de mil e oitocentos, o tema do viajante passou a ser, indispensavelmente, para a paisagem.

Artistas como Frans Post e Albert Eckhout, mencionados por Fernandes Neto, foram os pioneiros em produzir obras com originalidade documental e visão moderna da colônia. Essas novas produções representaram um progresso real e profundo em relação às alegorias e imagens caricaturais anteriores; advinha agora conhecimento e compreensão. Thomas Ender foi um outro artista viajante que influenciou Fernandes Neto, pois o artista consegue captar a atmosfera e a luminosidade, além de conseguir interpretar bem as dimensões e profundidade da paisagem. Para Fernandes Neto (2023), este artista foi o que mais o impressionou, sendo possível perceber o diálogo que existe entre telas dos dois pintores. Um outro artista que também o influenciou foi Johann Moritz Rugendas por conta do seu colorido, que também aparece de forma viva e pura nas telas de Fernandes Neto.

No Brasil, a vivacidade do sol e, consequentemente, a reflexão dos elementos naturais, foi um fator que constantemente chamou a atenção dos estrangeiros, e dos próprios nativos do país e não apenas no sentido imagético, mas também no viés literário. Ainda que Fernandes Neto não seja um artista viajante nos moldes do século XIX e que seja alguém familiarizado com a terra que registrou; a temática, o olhar para a luminosidade e para a paisagem segue coadunando com os naturalistas. Ele é um herdeiro das “viagens pictóricas” ou “pitorescas”, e segue a tradição da paisagem brasileira que foi apresentada pelos artistas viajantes de séculos passados. Em outras palavras, Fernandes Neto proporciona uma releitura desses artistas viajantes e, isso, no sentido de que ele faz parte desse grupo, mas não nos mesmos moldes, ele está situado em um outro tempo, tendo, assim, uma mentalidade e realidade própria. Ou seja, percebe-se que as suas influências foram além de Monet e do Impressionismo.

1.3. PINTURA DE PAISAGEM

Levando em consideração a disposição de Fernandes Neto para a pintura de paisagem, entende-se que é necessário se debruçar sobre as origens deste gênero, a fim de responder à

pergunta central deste capítulo, bem como compreender a obra do artista sobre o baixo São Francisco.

O conceito de “paisagem” surge, inicialmente, associado à arte da pintura durante o Renascimento. Nessa fase, a produção artística detinha contornos científicos e a verdade era um objetivo a ser alcançado. Havia uma preocupação em registrar o que era visto, trazendo em voga todos os fatos acessíveis daquele espaço. A relação entre humanidade e natureza tornava-se íntima (Clark, 1962).

No século XVI, os avanços promovidos pelo homem mostraram que as forças naturais podiam ser controladas e que a natureza em si expressava as inquietudes do espírito. A paisagem passou a ser domesticada, ligada ao imaginário e pretendia excitar emoções através do uso da luz. Foi o momento em que a ciência e a fantasia estavam juntas.

Os holandeses, durante o século XVII, também vão desenvolver essa corrente de paisagem, e apresentar registros de cidades e edifícios. São eles, na figura de Frans Post e Albert Eckhout, que viajam para o Brasil e produzem os primeiros registros que traziam uma visão moderna da colônia e uma originalidade documental. Eles representaram um progresso real e profundo em comparação com os trabalhos alegóricos e as imagens caricaturais que antecederam (Stols, 1996).

Conforme Belluzo (1996), é entre os séculos XVIII e XIX que o Brasil foi objeto de um mapeamento arcádio, isto é, a tradição paisagística relacionada à mística da identidade nacional. Os ingleses também estavam presentes nesse processo de registro do país, porém mais focados no campo e no subúrbio. É no século XVIII que a paisagem fantasia, ou seja, voltada ao mistério e ao desconhecido, se degenera em pitoresca.

No século XIX, o pintor francês Nicolas-Antoine Taunay viajou para o Brasil e, além de uma relação com o neoclassicismo, o artista era influenciado pela pintura de paisagem holandesa e italiana. Taunay buscava a harmonia, a ordenação e a idealização, no entanto, ao chegar no país, percebeu as precariedades que constituíam a sociedade brasileira, bem como a luminosidade e a coloração que não cabiam nas suas palhetas (Silva; Silveira, 2018).

Por muito tempo, a pintura de paisagem foi considerada um ramo secundário, ao ponto dos artistas que pintavam paisagens não serem considerados artistas. Foi juntando a tradição e o espírito romântico que surgiram as bases para uma mudança na abordagem dessa temática. Nesse sentido, pode-se destacar a figura de dois paisagistas ingleses: William Turner e John

Constable. Enquanto Turner seguia a tradição, Constable a queria deixar no passado, isto é, ele não ignorava a contribuição dos grandes mestres, mas queria pintar o que via com seus próprios olhos. O seu comprometimento era com a verdade. Assim, pintava em suas obras não só o que via, mas também o que sabia que estaria no local. A sua natureza refletia e expressava as emoções (Gombrich, 2018).

Com o tempo, alguns artistas passaram a querer ir além da imitação, dizendo que a paisagem deveria aspirar os tipos mais elevados de pintura. Tinha-se uma arte poética. Era a fase de uma paisagem ideal, inspirada no sonho do paraíso terreno e buscando uma harmonia entre homem e natureza. Este tipo de paisagem estava ligado à de símbolos (Clark, 1962).

A partir da metade do século XIX, a perspectiva de paisagem e passado ideal passam a se esvair e não fazer mais sentido naquele momento. O status de pintura de paisagem começou a mudar e a ocupar um lugar mais seguro na Cultura Popular. Era a fase de uma visão natural, na qual Corot, Constable, Coubert e Daubigny eram os grandes nomes. A capacidade produtiva passou a ganhar destaque, a crença na natureza estava fortalecida e a ideia de arte se embrenhou na ideia de sensações, de transmissão. Tinha-se as bases do Impressionismo.

Na década de 1840, a cidade passou a ser repensada, já que o novo sistema que se impunha era baseado na fábrica. A cidade é a natureza pensada pelo homem e para o homem. “Quase podemos afirmar que o campo teria sido uma espécie de infância para a pintura e a cidade a sua maturidade” (Gomes, 2017, p.143).

Após 1840, o cenário já havia mudado e a ideia de visão natural parecia ultrapassada, assim, novos pilares artísticos vão advir: Turner e Van Gogh. A luz é o foco de seus trabalhos, pois seria o modo de libertar as emoções. A expressão e a intuição estavam presentes nesse novo rumo que a arte passava a tomar. O que interessa não é a natureza, mas o que se pode fazer com ela. A arte vai tomando tons abstratos e geométricos, chegando a ser artificial e isotópica.

No século XX, o novo “berço” da arte é os Estados Unidos e a proposta é recomeçar do princípio, criar uma arte da ação. O americano era livre para criar. Ainda nesse período, segundo Gomes (2017), a paisagem deixou a arte e foi para o cinema, além de passar a representar o pensado, e não o real. Natureza e paisagem como objetos manipuláveis. E isso, a partir de 1970, vai ser visto como um peso, pois a paisagem está ferida.

Uma questão que vem se disseminado é a do objetivo dos paisagistas contemporâneos, tendo em conta que este consiste em produzir uma antipaisagem na qual a intervenção do artista

se reduza a marca mínima e seja mais fugaz sobre a terra. Assim, estabelece-se uma crítica ao controle e ao descaso sobre a natureza: “Todas as nossas paisagens, do parque urbano às trilhas na montanha, têm a marca de nossas persistentes e inelutáveis obsessões” (Schama, 1996, p.29).

Entre fins do século XX e início do XXI, Fernandes Neto viajava por diferentes regiões do país, realizando pinturas de paisagem. Isto é, o artista segue, de fato, a tradição da pintura de paisagem, mas a sua maneira. Suas representações, com destaque à viagem ao rio São Francisco, apresentam um viés romântico e nostálgico. Assim, a paisagem detém uma intervenção do artista, uma vez que o seu olhar busca o belo, o colorido, o luminoso. Além disso, o seu trabalho apresenta tons de memória, de pertencimento. Não há um afastamento do que é representado e há um caráter identitário.

Suas telas apresentam efeitos de luz e sombra, além do uso de cores diversas e que, em alguns trechos, são postas juntas por meio de traçados. O efeito de profundidade também se faz presente em alguns quadros e os contornos são, no geral, bem definidos. O artista busca o lado harmônico e alegre, além de contrastes visuais através das cores, como, por exemplo, o uso do azul junto ao amarelo.

A pintura no Brasil, no século XXI, é marcada pela diversidade em diversos sentidos do processo e da obra em si. As questões culturais e de vivência influenciam os artistas, bem como a inserção de novos recursos tecnológicos que, naturalmente, atingem a arte e a pintura de paisagem. Nesse gênero, “os artistas se relacionam com a natureza, com as intervenções humanas, e também com os fluxos das cidades brasileiras, seus embates e contradições” (Silva; Silveira, 2020, p.100). Entretanto, alguns artistas, como Fernandes Neto, além de dialogar com seu próprio tempo, também o faz com o passado, evocando a tradição da pintura de paisagem, por exemplo.

1.4. ARTISTA IMPRESSIONISTA?

Com base na entrevista (Fernandes Neto, 2023) e em meios de comunicação, Fernandes Neto é posto como um artista impressionista. Mas, levante-se a questão, será que de fato ele pode ser definido como impressionista? O Impressionismo é uma corrente artística embebida de foco na luz e na cor, o que coaduna com as produções de Fernandes Neto. Ou seja, a atribuição do título de impressionista não é à toa, mas também é necessário levar em consideração outros aspectos do trabalho do artista e o movimento artístico por si só.

Segundo Arnold Hauser (1972), essa corrente apresenta uma pintura-perspectiva. A sua técnica coincide com o contexto vivenciado, século XIX e XX – pinceladas rápidas, vagas e abruptas; uso de um jogo de luz refletida e de sombras iluminadas. Tendo a fotografia e a arte oriental como influência, o Impressionismo detinha um estilo em que o pensamento e a arte do período se exprimiam. Era um momento em que os artistas eram rebeldes contra os preconceitos e convenções do mundo burguês e a Arte era a forma de expor suas ideias e ir contra as regras, contra a ordem.

As produções passaram a tratar de um assunto, tendo apenas em consideração as tonalidades, não o próprio assunto. O objetivo é transformar todo o quadro numa harmonia de efeitos de cor e de luz e dar ênfase à cor. As cores usadas alteram e distorcem as da experiência vulgar – representa um processo psicológico supremamente artificial e extremamente complicado. As cores são representadas em si mesmas (Gomes, 2017).

Claude Monet foi um dos contribuintes na composição desse novo movimento artístico, tendo sido ele o incentivador ao abandono "completo" do estúdio e ao foco em pintar apenas na frente do "motivo". A realização de pinturas *in loco* exigia uma mudança nos métodos técnicos, já que a natureza muda de minuto a minuto e seria necessário desenvolver pinceladas rápidas para conseguir captar o momento escolhido pelo artista. Em vista disso, os detalhes passaram a ficar em segundo plano.

Na técnica impressionista, pregava-se que o artista devia terminar a pintura no local, mas Fernandes Neto (2023) diz não seguir isso à risca, pois acabava reforçando a cor ou mudando algo em seu ateliê. O próprio acabamento é feito, geralmente, após a secagem da tela, podendo ter o auxílio da fotografia. Ademais, é notório que, em suas obras, há uma preocupação com os contornos, formando, assim, uma pintura com maior nitidez em seus traços.

Ana Maria Cavalcanti (2019) afirma que, no Brasil, entre fins do século XIX e começo do XX, o Impressionismo esteve presente na arte do país, mas não era uma pintura fidedigna à francesa. Houve, de fato, um clareamento generalizado por parte de artistas que adotavam algo do Impressionismo, mas, por exemplo, eles não abandonaram a precisão e a nitidez. Assim, o movimento artístico esteve no país e promoveu um atravessamento artístico de fronteiras. Ou seja, no momento em que a corrente esteve em sua fundação e difusão inicial, o país a seguiu, mas a seu modo.

Nesse sentido, tem-se, então, que Fernandes Neto, um artista que adentra na pintura anos depois, também estaria dentro dessa perspectiva de inspiração, e não de uma cópia. Por mais

que ele tenha a paisagem como tema, o uso de algumas técnicas e diálogo com artistas impressionistas, isso não o faz impressionista, já que o seu intercâmbio não é apenas como o Impressionismo. Figuras como Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin que são pós-impressionistas também o influenciaram, respectivamente, com as suas inovações na técnica, na liberdade de alterar o que se vê e no foco e uso de cores fortes.

Paul Cézanne fez parte do Impressionismo e admirava as novas descobertas técnicas feitas, mas queria reconquistar o sentido de ordem e necessidade utilizado nos períodos anteriores. Visava o uso de bases antigas junto com as atuais e a formulação de novas ideias/técnicas. Para ele, a prioridade não era um "desenho correto", mas o brilho das cores e um arranjo ordenado (Gombrich, 2018).

Van Gogh tinha como objetivo a busca pela luz e cores intensas. As cores e formas que fazia uso eram para transmitir o que sentia em relação ao que pintava e o que queria que os espectadores sentissem. Não se preocupava em realizar uma representação fidedigna da realidade, a natureza não era para ser apenas imitada (Gombrich, 2018).

De Paul Gauguin, vale frisar a sua viagem ao Taiti, uma vez que ele queria penetrar no espírito dos nativos e representar os elementos da forma como eles viam. Ele simplificou os contornos das formas e usou cores fortes. A sinceridade e a simplicidade eram o seu foco e, para ele, seria em regiões nativas que conseguiria alcançar os seus anseios (Gombrich, 2018).

Fixar Fernandes Neto como impressionista é enquadrá-lo em um movimento que tinha influência de um contexto específico e um formato de produção e exibição que ele não segue completamente. E, isso, porque há um diálogo e influência com outros artistas, não é possível retirar a contribuição dos pós-impressionistas e dos artistas viajantes do século XIX, por exemplo. Ou seja, o seu trabalho detém uma identidade própria, pois capta elementos de artistas, de momentos e de técnicas que são de tempos e espaços diferentes, além da influência da sua realidade e das suas preferências. E vale ressaltar que não é apenas o universo da pintura que o instiga em suas obras.

1.5. INFLUÊNCIAS ALÉM DA PINTURA

Em primeiro lugar, pode-se citar a literatura, pois ela fornece a oportunidade de imaginar e de resgatar cenários. Guimarães Rosa, com o livro *Grande Sertão: Veredas*, apresenta as andanças pelos Gerais em um terreno não tão duro quanto o da caatinga. Há a presença das veredas e das águas, além de destacar o luminoso e o pitoresco. Fernandes Neto (2023) afirma

que a obra de Rosa não deteve uma grande influência, mas é possível perceber que há traços desse sertão que é construído pelo escritor nas telas do artista. Afinal, a perspectiva sobre esse espaço ideológico do país vem sendo construída por diferentes veículos e adentrando o imaginário.

Ainda na literatura, o artista aponta que a sua maior identificação foi com Euclides da Cunha, na obra *Os Sertões*. Sobre isso, ele diz:

> Mas o Euclides, eu acho que ele tem mais essa pegada da luminosidade, das impressões, da sensação, dos momentos efêmeros da natureza. Eu acho ele um impressionista também. A narrativa dele é fantástica e a gente consegue sentir a dureza do solo, o calor do chão, o galho nos espetando e o espinho no pé. A gente consegue ter aquela sensação de estar ali andando na caatinga, de se sentir sufocado e de sentir a monotonia que ele descreve nos mandacarus, nos cactos. A narrativa do Euclides impressiona muito (Fernandes Neto, 2023, p.6).

Através da escrita, o autor consegue transportar o leitor para o local onde ele passou e, isso, com uma riqueza de detalhes que constroem um modo de visualizar e perceber os componentes que singularizam essa região.

Em segundo lugar, houve a influência de Teodoro Sampaio, um engenheiro baiano, que fez o percurso do rio São Francisco com a Comissão Hidráulica a fim de implantar melhoramentos na navegabilidade do rio. Através dessa viagem, realizada entre 1879-1880, Sampaio produziu relatos e desenhos do que chamou a sua atenção, além do próprio percurso feito. As figuras humanas também chamaram a sua atenção e ele as registrou, trazendo a noção de um brasileiro legítimo, "o mestiço". Além da viagem ao São Francisco, Sampaio também foi a Chapada Diamantina e a registrou. Ao ter contato com o material produzido pelo geógrafo, Fernandes Neto decidiu desbravar também esta região, o que levou a produção de novos materiais – telas, vídeos e livros. O artista também levou consigo pensamentos e modos de ver que advêm de Sampaio.

Em terceiro lugar, há a fotografia de Marcel Gautherot, um fotógrafo francês, radicado no Brasil, que produziu registros que envolviam o rio São Francisco entre as décadas de 1940 e 1970. Ainda que Gautherot não tenha fotografado todo o baixo São Francisco, o seu trabalho imprimiu influências no olhar de Fernandes Neto. Na entrevista (2023), o artista afirmou que este fotógrafo o influenciou e que sugeriu várias pinturas. Isso decorre da capacidade de registro de Gautherot que, segundo Fernandes Neto (2023), é incrível, pois, mesmo com fotos em preto e branco, é possível perceber um céu limpo e anil, além de ele se voltar para representações do popular. Suas fotos despertavam no pintor o sentimento de saudade do que ele não viveu.

Em quarto e último lugar, houve a influência de elementos da cultura popular, através de alguns ribeirinhos, mas, principalmente, por meio de autores como Edilberto Trigueiro, Paulo Pardal e Wilson Lins[4]. As obras e o contato permitiram que o artista se deparasse com cirandas, cantigas, trovas etc. e, assim, que isso contribuísse na composição do seu olhar sobre o que via. Nos livros publicados pelo artista, a maioria de suas telas vem acompanhada de versos que fazem parte do folclore regional. Ou seja, houve um contato com diferentes elementos que foram formando o olhar do artista.

Com base nos aspectos apresentados ao longo desse capítulo, nota-se que Fernandes Neto teve influências diversas em sentido técnico e temático, e, sem dúvida, o seu trabalho sobre o rio São Francisco é uma reunião de tudo o que o artista já teve contato. Além disso, ele se debruçou sobre o sertão do Velho Chico, não ficando limitado ao bioma do cerrado. O seu trabalho dialoga, como já citado, com os artistas viajantes do século XIX, com os impressionistas e com os pós-impressionistas da Europa, além de trabalhos nacionais visuais e verbais. Como também, seguindo a perspectiva de Gombrich (2018), há o seu aspecto pessoal, a trajetória e o modo de ver.

Por mais que Fernandes Neto viaje para realizar suas pinturas, ele não é um estrangeiro, na verdade, ele é um nativo imbuído de memórias, de um sentimento de pertencimento e de nostalgia. Mas, ainda assim, segue sendo um artista viajante, só que da passagem do século XX para o XXI. Sua bagagem não está limitada aos artistas impressionistas e, principalmente, a Monet, uma vez que há outras definições que também aglutinam o seu trabalho. E a sua viagem apresenta um tom filosófico com toda a travessia pelo rio São Francisco.

Ao falar de arte, partes de sua técnica e temática apresentam traços do Impressionismo, mas isso não o faz um impressionista, pois há elementos de outros movimentos e as escolhas individuais ao pintar. Ainda que não siga a Arte Contemporânea, ele segue sendo um artista contemporâneo que tem a liberdade de selecionar a sua forma de pintar, afinal, é o artista que define quando uma materialidade se torna Arte (Gombrich, 2018).

Vale mencionar também que a própria paisagem que ele visita o influencia, promovendo, assim, um modo de registrar. Além disso, ele está situado entre o fim do século XX e o início do XXI, período em que a visualização dos sertões passa a se transformar de

[4] *Edilberto Trigueiro* é autor do livro "A língua e o folclore da Bacia do São Francisco" publicado em 1977. *Paulo Pardal* é autor do livro "Carrancas do São Francisco" (1974). *Wilson Lins* é autor de "O Médio São Francisco: uma sociedade de pastores e guerreiros" (1952).

inóspito e atrasado para o de moderno, habitado e complexo. O seu olhar é memorial, documental e poético.

Posto isso, entende-se que, para compreender sua obra, é preciso não só voltar-se ao momento em que ele está inserido, mas também a contextos anteriores tanto em sentido histórico quanto artístico. Através as suas leituras e visualizações, Fernandes Neto tem criado a sua própria identidade artística e tem divulgado o seu modo de ver. Isso não quer dizer que as influências e os diálogos devam ser descartados, mas que se deve compreender os seus contatos e a sua subjetividade.

Chamá-lo de “o Monet do Cerrado” é uma analogia que, de fato, apresenta bases, pois há uma influência de Monet e ele registra o cerrado, mas limitá-lo a ela é esquecer todos os outros aspectos que fazem parte de sua obra. Fernandes Neto tem identidade própria ao produzir suas telas e visa registrar o Brasil, e não apenas uma região.

2. O VELHO CHICO NA OBRA DE OTONIEL FERNANDES NETO

Em 1999, o artista plástico Otoniel Fernandes Neto percorreu o rio São Francisco desde a sua nascente, na Serra da Canastra (MG), até o seu encontro com o Oceano Atlântico, em Sergipe. Dessa viagem, foram produzidas por volta de 70 pinturas que representam a paisagem em suas diversas nuances, seja com a presença humana, de animais, de construções, de hidrelétricas etc. Tem-se uma representação do sertão belo, viçoso e com abundância de água. Assim, este capítulo volta-se para o registro do sertão do São Francisco que foi feito por Fernandes Neto e buscando responder a seguinte indagação: Como Fernandes Neto reelabora o discurso do "rio da unidade nacional"? O objetivo é compreender a narrativa central que guia o olhar do artista sobre as águas do rio, para, com isso, debruçar-se sobre a zona do baixo São Francisco. Além de entender os motivos que motivaram a sua viagem e a produção de pinturas.

2.1. POR QUE O SÃO FRANCISCO?

Entre 1994 e 1995, em uma de suas leituras do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Fernandes Neto decidiu produzir um trabalho sobre Canudos e, coincidentemente, aproximava-se o aniversário de 100 anos da guerra. Com o apoio inicial da Companhia de Desenvolvimento do Vale São Francisco (Codevasf), Fernandes Neto iniciou o projeto e, depois de muito esforço, conseguiu apoio da empresa Nestlé, através da Fundação Nestlé de Cultura. Sua exposição foi sendo exibida em diferentes localidades e seu trabalho foi ganhando vulto, sendo que também havia a contribuição de atores políticos da época. Em uma de suas andanças com essa exposição, surgiu a proposta de pintar o São Francisco, uma pretensão que o próprio artista já apresentava, e anos depois o projeto saía do papel.

Nesse sentido, o trabalho do rio São Francisco se deu como um desdobramento do de Canudos, tendo em vista os contatos que o artista foi estabelecendo e a proporção que as suas obras foram ganhando no país. Um dos grandes incentivadores do projeto foi Osvaldo Coelho, um deputado e coronel de Petrolina e das áreas vizinhas, que tinha interesse em promover essa temática na arte. Como também já era um desejo de Fernandes Neto, a ideia foi progredindo, já que havia apoio de políticos e da Codevasf, sendo que, posteriormente, viria o patrocínio para o livro por parte da Centrais Elétricas Brasileiras (Eletrobrás), Companhia Hidroelétrica do São Francisco (Chesf) e Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária (Infraero). A exposição foi programada para a festa de comemoração dos 25 anos da Codevasf, que ocorreu em Parnaíba (PI), por conta do objetivo da empresa de abranger também essa região.

Em meio a isso, Fernandes Neto estava interessado em produzir um livro que aglutinasse as suas telas do Velho Chico, sendo que, para isso, seria benéfico que o exemplar tivesse o prefácio feito pelo vice-presidente da época, Marco Maciel. Na própria festa, o artista já lançou a proposta e conseguiu que o vice-presidente aceitasse. Em seu prefácio, o político traz dados geográficos do rio e ressalta a importância social, cultural, econômica e elétrica que as águas apresentam não só para o nordeste, mas para o país. Maciel mostra um olhar valorativo e íntimo ao rio, chegando a chamá-lo de "Chicão". Sobre o trabalho de Fernandes Neto, Maciel diz que, além de um valor artístico, há um inestimável valor como um registro pictórico (Fernandes Neto, 2003).

Voltando-se ao contexto da época, e tentando entender o campo cultural a partir de ações do Estado, tem-se que, no início da década de 1990, o saldo de intervenção governamental na área cultural foi devastador. Aqui, a ideia de política pública cultural é consoante a perspectiva de Lia Calabre (2005), isto é, considera-se como um conjunto organizado e coerente de preceitos e finalidades que guiam as ações públicas no âmbito cultural. Com o início do governo de Fernando Collor, em 1990, a estrutura federal no campo da cultura foi radicalmente alterada. O presidente promulgou a Lei n° 8.029 que extinguiu, de uma só vez, diversos órgãos federais, em especial da área cultural. Essa atitude interrompeu projetos e desmontou trabalhos que já vinham sendo desenvolvidos (Calabre, 2005).

Também se extinguiu o Ministério da Cultura que havia sido criado a cinco anos atrás e retornou a ser apenas uma secretária. Curiosamente, no ano seguinte, a postura do governo começou a se alterar e alguns incentivos foram promulgados, com a criação da Lei Rouanet. Com a entrada de Itamar Franco, na presidência da República, após o impedimento de Collor, o ministério foi recriado, bem como algumas instituições antes extintas. Entre os anos de 1995 e 2002, quando Francisco Weffort era o ministro da cultura, o nível de investimento, conforme Calabre (2005), diminuiu e passou para a iniciativa privada a responsabilidade de decidir os rumos da produção cultural. O patrocínio se tornou algo mais delicado, já que, na maioria das vezes, só era fornecido em casos de forte apelo comercial. O governo até gerava leis de incentivo, mas não elaborava propostas de gestão pública.

Em um momento em que as ideias de privatização vigoravam, a cultura não foi tratada de maneira diferente, e o caminho acabou sendo uma espécie de privatização, mesmo que o dinheiro público ainda estivesse sendo usado. O caso de Fernandes Neto mostra-se como uma rediscussão, uma vez que ressalta elementos nacionais, como é o caso do rio, e uma iniciativa de diferentes políticos em adotar uma outra atuação através do lançamento de editais. Na

entrevista, ao falar sobre isso, Fernandes Neto disse “Eu tinha todo o apoio, porque eram os ‘caciques’ que queriam” (2023, p.15), ou seja, havia o interesse por parte de pessoas de prestígio e poder.

2.2. SERTÃO SEM SECA?

Por muitos anos, diferentes veículos de comunicação tiveram protagonismo no processo de construção do imaginário sobre o Sertão. A literatura, o cinema, a música popular e a televisão (telenovelas) projetaram e nacionalizaram tipos humanos, instituições, crenças e uma determinada realidade socioeconômica (Patrick, 2019). Isto é, contribuíram para a formação de ideários, sendo que cada meio fez isso ao seu modo, abrangendo diferentes públicos e camadas de consumidores. Ainda conforme Patrick, tem-se que se configurou os seguintes registros socioculturais: o registro da fome, o registro da violência, o registro da resistência e o registro da criação artístico-cultural e da ludicidade encantada. No geral, foi a seca o fenômeno principal que tornou “o Sertão” conhecido por outras regiões. Para exemplificar, tem-se como destaque, na música, Luiz Gonzaga com o gênero musical baião, o qual foi difundido e nacionalizado nos anos de 1940 e 1950, e esteve associado às festas religiosas e a cantar “o Sertão”. Por um lado, algumas músicas de Gonzaga criaram um polo de produção imagética sobre a região com uma nova abordagem, por outro, reforçaram alguns registros negativos (Patrick, 2019, p.13-14).

Fernandes Neto, em suas telas a óleo, abordou uma outra face do Sertão e, aqui, usa-se esta palavra no sentido de materialidade física, como também simbólica. O seu olhar estava focado no pitoresco, na paisagem, tendo como objetivo a busca pelo lado bonito com toques de idealização. O trabalho de Fernandes Neto está inserido em uma década (1990), em que se formula, nesses mesmos meios de comunicação, um novo modo de ver. É um momento de tentativa de desvinculamento com preconceitos que reduziam um espaço geográfico e ideológico amplo (Patrício; Andrade, 2022).

Nas telas de Fernandes Neto, encontra-se um Sertão imbuído de cachoeiras, de vegetação variada – porte e coloração –, de uma fauna rica, de elementos modernos, de luminosidade, de uma significativa diversidade cultural, de pessoas robustas, de colorido etc. Mas o principal é que se tem um Sertão abundante em água, é a representação do oásis. Para o artista, o rio São Francisco, em meio ao “deserto”, é a representação do “Sertão Paraíso”.

A obra *Velho Chico: Uma viagem pictórica* (2003) é uma forma de adentrar não apenas o rio em sentido físico, mas também os preâmbulos que rondam as águas e a subjetividade de um artista que ressignifica e potencializa o que viu. Em palavras dele:

> O que eu queria pintar era minha paisagem. Talvez, isso tenha sido um gosto ingênuo, como forma de mostrar como o meu Sertão era bonito. Aquela coisa de música caipira, onde o cantor canta o pássaro, o amanhecer... E eu tinha esse desejo de mostrar as coisas bonitas do litoral, do próprio cerrado. A paisagem brasileira me encantou profundamente, e não só a brasileira, mas a gente acaba naquela do Tolstói de pintar a própria aldeia, o que a gente tem saudade, que está a nossa volta... (Fernandes Neto, 2023, p.4).

A partir dessas afirmações, é nítido que as telas apresentam as memórias de um vivente e a sua visualização. O seu olhar, como ele mesmo diz, busca a melhor versão. Tem-se, em parte, uma idealização. No entanto, ainda que exista esse lado romântico, os traços das desigualdades, das mudanças promovidas por interferências humanas etc. também estão presentes, mas, para perceber, é preciso focar nos detalhes (Burke, 2004). Ainda na entrevista, ele fala sobre isso e diz:

> Há no Sertão, de fato, esse fascínio, essa nostalgia de presenciar o Sertão florido, viçoso e também presenciar o Sertão muito triste – pude presenciar quando criança. Há a ideia de mostrar esse lado bonito e idealizado, mesmo com o lado carente [...]. É uma maneira de mostrar as duas faces contrastantes como uma janela, mas que você tem todo o conforto de estar do outro lado (2023, p.5).

Ao se referir a "janela" que mostra as duas faces, entende-se que as suas telas visam trazer o lado glorioso, mas que também há, como já citado, o lado difícil. Os contrastes existem e se fazem notar. Assim, tem-se uma versão vigorosa do Sertão, mas que não abandona, completamente, os problemas que ainda rondam. Em resumo, essa é a visão geral de Fernandes Neto sobre o Velho Chico.

2.3. O RIO SÃO FRANCISCO NA VISÃO DOS INTELECTUAIS

Para responder ao questionamento proposto no início deste capítulo, é necessário evocar o Brasil Imperial, uma vez que esse período é o que busca formar uma nação no pós-independência de Portugal. De acordo com Vanessa Brasil (2008), é a monarquia junto ao contexto interno e externo que vão buscar as bases para a formação de um sentimento de união entre as províncias e, principalmente, durante o Segundo Reinado (1840-1889).

A região do rio São Francisco atendeu a população que advinha do litoral e, nesse local, desenvolveu-se relações sociais e construiu-se uma identidade cultural. Além de que o rio, por si só, já chamava a atenção de intelectuais e políticos, tendo em conta que, na época, havia um olhar valoroso para as águas doce do país. É a visão desses estudiosos que vai consolidar a ideia do Velho Chico como base física territorial do Império que já se anunciava na fase colonial do país (Brasil, 2008).

Mas, há um fato curioso, ainda que houvesse um grau de valorização e reconhecimento da potencialidade, também havia visões negativas sobre o vale do São Francisco e o seu povo. Era vista como uma região primitiva, depravada, em razão de se contentar com o necessário e o que era fornecido, sem buscar acumular riquezas, relações de mercado, regulação de trabalho etc. (Minella, 2021). Para a intelectualidade, a ideia de modernidade e cientificidade não se faziam presente nessa região, contudo, era o espaço que unia geograficamente a nação.

Segundo Brasil (2008), além do sentido de uniformidade geográfica do país, o rio também formulou a compreensão moral que envolvia o todo racial. O rio foi ocupado por pessoas de diversos lugares e, assim, reunia o mais proveitoso espírito de unidade na nação e de harmonia social. A intelectualidade vai associando o rio a uma integração do país tanto em razão da sua extensão territorial e, naturalmente, os estados que envolve, quanto do aglomerado de povos e culturas que haviam em suas margens.

O interesse do Império pelo rio pode ser demonstrado por meio das contratações de técnicos estrangeiros e nacionais para estudá-lo e modernizá-lo. Um exemplo disso é a Comissão Hidráulica que navegou pelo rio em 1879 e que teve a participação do já citado Teodoro Sampaio, um engenheiro e geógrafo que viveu entre a metade do século XIX e as primeiras décadas do XX. Essa comissão tinha como finalidade estudar os possíveis melhoramentos dos portos do Brasil e também a navegação no interior do país, como é o caso do São Francisco. Em seu livro, Sampaio (1905) destaca que o rio é um oásis e o considera o "mediterrâneo brasileiro", em razão de "sua posição geographica em relação á zona littoral povoada e enriquecida, e tambem por proporcionar o seu amplissimo valle uma linha de comunicações das mais favoraveis entre as regiões centraes e as do norte e sul do paiz" (p.5-6). Também aponta que o rio liga geograficamente o país, isto é, tem-se a ideia de um elemento que integra a nação.

Além disso, ele também afirma que o rio permite a sobrevivência dos ribeirinhos, "O rio é um enorme viveiro, onde o peixe não escasseia jamais [...]" (p.62), ressaltando que se vive bem, mas que não há cuidados pelo futuro, ou seja, não há uma preocupação em planejar ou alterar algo visando um longo prazo. Ao passar pela cidade de São Francisco, em Minas Gerais, ele diz "Estavamos de facto n'um mundo extranho. Como estavas longe, oh civilisação!" (1905, p.78). Em outras palavras, ele se depara com um espaço distinto no modo de lidar com questões sociais e políticas e, isso, o faz concluir que há uma ausência de civilização.

Sobre o povo, ele diz:

> Vê-se alli, entre elles, todos os matizes da população polychroma da nossa terra. O caboclo legitimo, o negro crioulo, o *cariboca*, mixto do negro e do indio, o *cabra*, o *mulato*, o branco tostado de cabellos castanhos e ás vezes ruivo, todas as raças do continente e os produtos dos seus diversos cruzamentos ali estão representados. Neste particular, é o valle do S. Francisco um vasto cadinho em que todas as raças representadas na America se fundem ou se amalgamam (1905, p.31)

Sampaio afirma a presença de todos os grupos que compõem o país, ou seja, a região do São Francisco é uma amostra de Brasil. Ele também vai afirmar que o "mestiço" é o mais numeroso, e este grupo é a representação da mescla de todos os outros que compõem a nação.

Anos depois, já no Brasil republicano, tem-se Euclides da Cunha que, ao viajar para o sertão, a fim de registrar o conflito em Canudos, também menciona essa questão étnica e o papel unificador do rio. Em sua visão, além de uma unidade territorial, também havia uma unidade de etnias.

Nas palavras dele,

> Abrindo aos exploradores duas entradas únicas, à nascente e à foz, levando os homens do Sul ao encontro dos homens do Norte, o grande rio erigia-se desde o princípio com a feição de um unificador étnico, longo traço de união entre as duas sociedades que se não conheciam (Cunha, 2020, p.58).

Em um outro trecho de sua obra, Cunha fala sobre a sociedade que surge na região e diz: surgia "[...] aquela rude sociedade, incompreendida e olvidada, era o cerne vigoroso da nossa nacionalidade" (2020, p.60). O sertanejo "mestiço" é o centro do país e, segundo ele, era extremamente adaptado aos desafios da região que habitava. O problema dessa adaptação é que ela dificultava o natural processo em direção à civilização e, isso, o deixava no "atraso", ainda que fosse o originário da nação.

Os intelectuais citados acima não foram os únicos a pensarem o rio dessa forma, porém, foram os autores que Fernandes Neto teve contato e diálogo, sendo, por isso, destacados. Wilson Lins, em *O Médio São Francisco: uma sociedade de pastores e guerreiros*, também foi uma base para o artista, partindo da premissa de que o rio garantiu a unidade nacional e, isso, desde a sua fase de povoamento. Para ele, nenhum elemento nacional teve o mesmo papel histórico que o Velho Chico (Minella, 2021).

É no século XX que, de fato, o modo de visualizar o rio vai se modificando. Em 1921, o engenheiro civil Vicente Licínio Cardoso viajava para o São Francisco e, nos anos seguintes, vai afirmar que o rio foi o verdadeiro provedor da base física que tanto foi contestada antes e depois da independência. Em fins de 1930, o epíteto "rio da unidade nacional" surge e se

populariza, sendo fruto de ideias difundidas nas décadas anteriores. O cunhador deste epíteto, conforme Jorge Minella (2021), foi Orlando Magalhães de Carvalho com seu livro *O Rio da Unidade Nacional*, publicado em 1937, que afirma que o São Francisco apresenta função primordial na unificação nacional e que seu povo e o de arredores são o âmago da nacionalidade.

É através dessa nova mentalidade que serão formuladas políticas públicas para a região. Nos anos 40 e 50, lançou-se um plano estatal para o desenvolvimento regional através da criação da Comissão do Vale do São Francisco (CVSF) que se propunha a construir represas a fim de potencializar o uso das águas. Além da criação da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf) e dentre outras medidas. O argumento para os investimentos e melhorias era o caráter nacional do rio.

O deputado alagoano Medeiros Neto (PSD-AL), em seu livro *História do São Francisco*, aponta a relevância do rio como guia da história da nação, além de associar a "mestiçagem" dessa região como a formadora do tipo nacional, haja vista que seria a junção genética do negro, do indígena e do branco (Minella, 2021). Esse autor tem contato com as teses de Capistrano de Abreu, João Ribeiro e os já citados Licínio Cardoso, Euclides da Cunha e Orlando de Carvalho, que anos antes já apontavam as bases das ideias de Medeiros Neto.

A questão que vai rondar esses autores é a de que, por mais que o rio e o povo sejam a representação da nacionalidade, as circunstâncias em que estão inseridos geram um "atraso". Assim, é necessário levar a modernidade e o desenvolvimento para a região franciscana. É uma região propícia, só precisa de investimento.

Posto isso, tem-se que é dentro dessa perspectiva que Fernandes Neto vai estar envolvido, fazendo, assim, com que o seu trabalho sobre o São Francisco seja uma reafirmação do "rio da unidade nacional", mas sem esquecer a sua subjetividade e as mudanças que são apresentadas por conta dos projetos públicos que são desenvolvidos. Mas, no fim, quais elementos compõem a narrativa do artista sobre a ideia de rio e povo como símbolos nacionais?

2.4.O ARTISTA E O RIO DA UNIDADE NACIONAL

A obra sobre o São Francisco de Fernandes Neto é fruto não só do que o artista visualizou em sua viagem, mas também das leituras e de outros recursos que ele teve contato. Esse ponto contribuiu para a construção do ideário de "rio da unidade nacional", haja vista que, em entrevista (Fernandes Neto, 2023), ele afirmou ter lido obras de Teodoro Sampaio e Euclides

da Cunha que trazem, como já mencionado, uma abordagem do rio como um unificador e seu povo como modelo da nação.

Além disso, na bibliografia que é apresentada no fim da 2ª edição de seu livro, aparecem autores como: Wilson Lins – citado acima – e Geraldo Rocha com o livro *O Rio São Francisco: fator precípuo da existência do Brasil* que, como o nome já evidencia, faz uma reflexão sobre o Velho Chico destacando a sua função histórica de nacionalização, bem como a apresentação de seu povo como representante da nação (Minella, 2021).

Geraldo Rocha foi um engenheiro, jornalista, dono de terras e homem de negócios nascido na Bahia e que, ao longo da vida, se dedicou a melhorias do rio São Francisco, fruto de seu interesse político e empresarial. Também defendeu o desenvolvimento de um plano regional para o progresso da região (Minella, 2021). Esse adendo sobre a figura de Rocha se dá pela também leitura, por parte de Fernandes Neto, do livro *Geraldo Rocha: perfil de um patrono* de Marlam Rocha que foca, justamente, no autor que também valorizou e viu o rio como unidade nacional.

Um outro ponto relacionado à ideia de rio da integração é a exposição desse trabalho fora do Brasil, não é à toa que o seu livro sobre o Velho Chico apresenta os textos e legendas em outra língua. Ou seja, havia o objetivo de alavancar o trabalho para além do país, tornando-o um elemento identitário e representativo da nação frente a quem desconhece o rio e os seus diversos aspectos. É apresentar uma figura que simboliza o todo. Como citado no capítulo anterior, a exposição do rio São Francisco terminou em Miami, ou seja, nos Estados Unidos.

Outrossim, também há o fato de que a exposição começou, como aludido em tópico anterior, no ano de comemoração de 25 anos da Codevasf que foi um dos patrocinadores desse trabalho de Fernandes Neto. Esta empresa estatal, criada em 1974, surgiu com o objetivo de desenvolver várias bacias hidrográficas do país, sendo que, no começo, o foco era o Vale do Rio São Francisco. A empresa compactua com a ideia de rio da integração e de grande potencial de desenvolvimento[5].

As demais empresas que patrocinam também ressaltam, em seus textos introdutórios no livro de Fernandes Neto, a ideia do rio como integrador e os vultos e contribuições que as águas do rio têm gerado através das usinas hidrelétricas, dos sistemas de irrigação etc. A obra do artista

[5] As informações sobre a Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba (Codevasf) foram retiradas do site oficial da empresa. Disponível em: <https://www.codevasf.gov.br/>. Acesso em 06 de mar. de 2024.

apresenta os elementos da modernidade que estão presentes no sertão do São Francisco, mostrando, assim, que a ideia de "atraso" – que muitos autores tinham – já não condiz e que empresas como a Codevasf, Eletrobras etc. têm feito o seu papel em algum grau.

A primeira edição desse trabalho de Fernandes Neto foi lançada no ano 2000 como uma forma de comemoração dos 500 anos do Brasil. Assim, a obra toma outro tom, já que passa a representar a cerne de um país. Em uma nota introdutória na 2ª edição do livro, Rafael G. de Macedo, Ministro de Estado do Esporte e Turismo na época, afirma que a viagem pictórica do artista faz parte do projeto nacional e que celebrar o Brasil é celebrar o Velho Chico que ele chama de "rio da unidade nacional". Desse modo, percebe-se que as empresas e as pessoas que estavam por trás desse projeto também coadunavam com essa ideia de símbolo da unidade.

Voltando-se à obra do artista em si, tem-se que, dentre todas as telas sobre o rio São Francisco, há a presença marcante da figura do "mestiço", isto é, de personagens com tom de pele, cabelos e traços variados. É a representação da mescla de diferentes grupos. A predominância da fenotípica do "mestiço" é resultado das leituras, dos contatos do artista que geraram e reforçaram esta ideia. Isso não quer dizer que ele não tenha se deparado com pessoas "mestiças", mas, na verdade, que o seu olhar já detinha uma bagagem, um filtro, um direcionamento.

Ao ser questionado, por exemplo, sobre a ausência de indígenas em suas obras do baixo São Francisco, já que é uma presença marcante em Sergipe, Alagoas e Bahia, o pintor afirma que deteve algum contato, mas que ele foi menor. Na Bahia, chegou a visitar os Pankararé e soube sobre os Xocós em Sergipe, mas não se atinou. O seu interesse era o de representar o que, para ele, era o "brasileiro autêntico" (Fernandes Neto, 2023), que abrangesse todos os povos que estiveram presentes na formação do país e de sua identidade. Com o "mestiço" tinha-se o registro dos negros, brancos e indígenas, que povoaram a região do São Francisco, e que une todas as frentes do país. Novamente, tem-se o "rio da unidade nacional" e o povo que representa toda a nação.

Em resumo, sua obra compactua com a ideia de "rio da unidade nacional", mas que, entre as narrativas que surgem no século XX, aborda outros aspectos não vistos ou citados pelos autores que o antecederam. Fernandes Neto mostra os elementos da modernidade, as permanências, as memórias, os tipos humanos, a natureza etc. com um olhar cuidadoso e valoroso. E, isso, sem deixar de apontar direta ou indiretamente questões que surgiram ou que ainda permanecem. Tem-se uma nova narrativa sobre o Velho Chico.

Como já mencionado no começo desse capítulo, Fernandes Neto viajou e registrou todo o Velho Chico, no entanto, esta pesquisa visa se debruçar apenas sobre o baixo São Francisco. Nessa zona, foram produzidas por volta de 23 telas a óleo que mesclam elementos culturais, naturais, sociais, econômicos etc. Conforme relato do autor (2023), a região do baixo São Francisco apresenta um maior número de cidades e de comunidades, sendo isso fruto do processo de colonização. Contudo, em vista de questões cronológicas do projeto, ele não conseguiu se debruçar com maior tempo sobre a região, já que a sua expedição começou no alto São Francisco e algum tempo já havia passado até chegar no final do rio.

Além disso, ele afirma que o médio São Francisco despertava nele uma maior curiosidade por conta da zona desértica e do abandono da região. E havia também a influência de leituras que ele havia feito que se debruçavam sobre essa parte do Velho Chico, o que incitou sua curiosidade ainda mais. Posto isso, o presente texto direciona-se ao baixo São Francisco, levando em consideração o artista e sua mentalidade, suas influências, e seu contexto de produção e de vida.

3. UMA VIAGEM PICTÓRICA PELO BAIXO SÃO FRANCISCO

Ao se debruçar sobre a 2ª edição da obra *Velho Chico: Uma viagem pictórica* (2003), que abrange o trajeto realizado por Fernandes Neto ao longo do rio, selecionou-se a região do baixo São Francisco, tendo em vista as permanências e semelhanças que compõem os estados situados às margens do rio nessa zona. Enquadrando-se, desse modo, dentro da História Cultural da Arte por seu tema e fonte. Ainda que a pesquisa se limite ao baixo S. Francisco, as demais regiões também coadunam de muitas dessas características. Assim, por mais que o foco seja uma única região, tem-se também, em certo grau, uma ideia geral sobre diversos aspectos que marcam o Velho Chico. Nesse sentido, este trabalho agrupou a explanação a partir dos seguintes subtópicos: paraíso terreno; as igrejas e as casas populares tradicionais; os trabalhadores; a Civilização do Arroz; o artesanato; a modernidade no sertão; a Civilização do Couro; e a mulher e a pesca.

A pintura de paisagem de Fernandes Neto apresenta uma versão do século XX que é propriamente sua, pois sua arte não segue os parâmetros postos na contemporaneidade. Além disso, a visão que ele apresenta sobre o baixo São Francisco não representa apenas o ver em seu sentido literal, pois o seu olhar já se encontra condicionado pelas leituras que fez. Sua representação é bela, romântica e memorialística, mas, mesmo assim, se pode identificar aspectos que permeiam o seu trabalho e que podem contribuir em uma pesquisa histórica.

3.1. PARAÍSO TERRENO

Nas pinturas de paisagem de Fernandes Neto, nota-se a ideia de "Sertão Paraíso", uma vez que a ideia de pitoresco e nostalgia se faz presente, além do olhar romântico. Tem-se Paraíso Terreno "como definição de local da primitiva habitação do homem na tradição das religiões hebraicas" (Eva, 2011, p.42). E há a idealização europeia sobre a América, difundida entre os séculos XV e XVI. Nela, autores como Albert Eckhout e Frans Post fazem uso de diversas matizes cromáticas – em vista das paisagens que se depararam –, de retratos com corpos nus e saudáveis, e de fauna e flora que para os europeus eram exóticas. "Essas obras de cunho etnográfico, botânico e histórico ajudaram a [criar] a impressão de que o Brasil é um paraíso do novo mundo [...]" (Eva, 2011, p.45).

Conforme Maria Socorro Isidório (2010), "o Paraíso é uma imagem mitificada, sonhada e ideada nas paisagens do mundo através de um sentimento" (p.88). O imaginário do Paraíso de Fernandes Neto é representado a partir de uma natureza com intervenção humana. Os elementos, que estão presentes nas telas, são consonantes ao imaginário cristão de Jardim do

Éden, por meio das águas, da vegetação verde, das flores e dos pássaros. Mas também estão ligados à presença de pessoas, ao desenvolver de atividades econômicas, às obras estruturais, enfim, ao antrópico. E essa visão/sentimento do artista decorre do carinho pessoal dele e da sua vontade de registrar o "Sertão bonito" (Fernandes Neto, 2023).

Nas palavras do artista: "Há no Sertão, de fato, esse fascínio, essa nostalgia de presenciar o Sertão florido, viçoso e também presenciar o Sertão triste – pude presenciar esse contraste quando criança. Mas há a ideia de mostrar esse lado bonito e idealizado [...]" (Fernandes Neto, 2023). Ou seja, o artista aponta que o Sertão apresenta faces e que a sua prioridade foi demonstrar o seu lado ameno e, muitas vezes, pouco conhecido. Essa ideia de desconhecimento decorre da associação ferrenha de Sertão como seca, não podendo, assim, um rio de grande volume e perene estar ligado ao Sertão. De acordo com Luis Fernando Barbato (2013), por muitos anos, o Sertão foi associado à seca e, consequentemente, significava estar mais próximo da ideia de inferno tropical do que de paraíso tropical.

Nesse sentido, o trabalho de Fernandes Neto traz uma amostra de uma outra versão do Sertão que desmistifica preconcepções e é baseada em seu olhar valoroso. É um registro do lado bonito do Sertão, além de um tom paradisíaco. Essa ideia de Sertão como paraíso advém do romantismo e se mantém até o século XX através de autores que vão difundir essa visão. Tinha-se o lugar perfeito, belo, justo e puro (Dias, 2020). Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, por mais que difunda a ideia de inferno, há momentos como, quando chega em Canudos, que ele vê o paraíso. Inicialmente, sua ideia está vinculada ao espaço geográfico, mas, depois, ao tempo, como no entardecer do sol. Cunha vê beleza e elementos associados ao imaginário cristão (Gomes, 2003).

O conceito de Sertão, além de ser amplo e abarcar diferentes regiões, está associado a perspectivas diferentes. No caso de Fernandes Neto, tem-se o paraíso na terra. Na tela "Passarim" (2003, p.128-129), o artista registra uma árvore de perto, sendo que ela está cheia de aves, totalizando 15 pássaros, sendo que só há repetição de duas espécies, mas apenas um par. Os pássaros são de diferentes tamanhos e cores, além de estarem em diferentes pontos da árvore. Esta apresenta diversos galhos com algumas folhas pequenas na ponta e que variam entre amarelo e verde. No centro, há uma casinha de barro e no lado direito um ninho com ovos.

Figura 1 – Passarim (1999)

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

Os nomes dos pássaros são (da esquerda para a direita): Corrupião (laranja com preto); Bem-te-vi (barriga amarela e faixa do olho preta); Papagaio-curraleiro (verde com círculo branco em volta do olho); não identificado (face e barriga laranja); não identificado (cor amarela); Pássaro preto (cor preta); não identificado (cabeça e parte interior do corpo vermelha); não identificado (leve tufo vermelho na cabeça e cor cinza); Galo-campina (cabeça e parte do peito vermelho); Periquito da caatinga (cabeça e peito amarelo e asas verde); não identificado (cor cinza); Canção da caatinga (cabeça e asas preta); não identificado (barriga marrom); não identificado (barriga branca e penas cinzas).

De fundo, há uma elevação montanhosa que versa entre o marrom e o verde musgo, sendo que ela também está em uma dimensão maior e mais próxima. Entre ela e as árvores, há o rio refletindo os demais elementos da natureza. O céu apresenta algumas nuvens, mas, por conta da árvore, não é possível vê-lo com precisão. Na parte inferior da tela, apresenta-se um espaço de terra com cactos e pequenos rochedos.

A tela é uma idealização do autor, já que representa o encontro de diversas espécies de aves em uma mesma árvore como um encontro divino. As águas e a vegetação complementam o cenário paradisíaco da imagem. Tem-se o seu olhar romântico. É a subjetividade do autor que se faz presente (Gombrich, 2018), junto com as suas memórias, isto é, a sua bagagem cultural (Schama, 1996). Além de que, segundo ele (2023), há uma saudade do que não viveu, uma nostalgia sobre o desconhecido, o que envolve um sentimentalismo particular.

Acompanhando a tela, há a seguinte cantiga de remeiro: “Minha sabiá, / Minha zabelê, / Toda a meia noite/ Eu sonho com você; / Se você duvida/ Vou sonhá pra você vê. / Eu queria tê a sina/ Que teve o pássaro preto, / Todo coberto de luto, / Cantando bem satisfeito. / Passarim preso canta/ Quando vem rompendo o dia, / Uns cantam de papo cheio, / Outros de barriga vazia”. Esta cantiga faz referência aos pássaros presos e livres, mas também parece se referir a uma moça e que é chamada com nomes de belos pássaros.

O rio São Francisco é visto por Fernandes Neto como o oásis do Sertão, a dádiva que o torna habitável. Ao apresentar uma versão bela e romântica, Fernandes Neto consegue construir em seus espectadores uma ideia de pitoresco, mas também apresenta diversos problemas sociais, econômicos, estruturais etc. A vida de um ribeirinho não é fácil, havendo casos em que a sua renda com a pesca, por exemplo, está entre 100 e 200 reais por semana (Araújo, 2019). Por trás da beleza da paisagem, está também uma realidade injusta e desesperançosa.

Na tela “Roupas no Varal, Piranhas” (2003, p.106-107), tem-se um trecho da cidade de Piranhas com destaque para uma casa de taipa com peças de roupa em um varal. Mais ao fundo, está a Torre do Relógio, uma edificação de alvenaria. Vale mencionar que, nessa mesma região, também se encontra a estrada de ferro Paulo Afonso, que foi construída no século XIX e que simboliza a modernidade nos sertões. Nota-se, através dessas distinções estruturais entre as construções, traços de desigualdade social. O contraste social, na representação do artista, não promove um tom dramático na pintura, uma vez que o seu trabalho não objetiva denunciar diretamente as disparidades e problemas da região.

Figura 2 – Roupas no Varal, Piranhas (1999)

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

A imagem apresenta uma visão da cidade de Piranhas a partir do quintal de uma casa; no lado esquerdo, há uma casa de taipa com suas roupas no varal e presas na cerca que envolve a casa. Estas são coloridas, variando entre o branco, vermelho, azul, amarelo e verde. No canto esquerdo, há uma elevação com uma pequena árvore e um cacto. Na parte inferior central, há o telhado de algumas casas, já que a casa de taipa está em uma parte alta da cidade. Em volta das casas na parte baixa, há algumas árvores, sendo que, na tela, aparece apenas alguns galhos.

No lado direito, há a Torre do Relógio na cor marfim e com uma arquitetura geométrica em estilo neoclássico. Em seu lado, há uma edificação de melhor porte e também na cor marfim. No fundo, mas ainda na parte central da tela, há as águas do rio em um forte tom de azul. Após as águas do rio, tem-se uma elevação montanhosa nas cores marrom e cinza com pouca vegetação. O rio apresenta-se como uma divisão. O céu está cheio de nuvens e estas estão bem contornadas. O sol incide do lado esquerdo e promove sombreamentos em alguns trechos da pintura.

Para Teodoro Sampaio (1905), a região de Piranhas é vista como pitoresca e, para Fernandes Neto, também, já que ela também chamou a sua atenção para pintar. O artista fez o registro, justamente, de um elemento do cotidiano, as roupas estendidas no varal após a lavagem. Isso constitui o processo de compressão e sudação como menciona Gomes (2017), ou seja, é a seleção e expressão da paisagem, não é a representação do todo, mas do que impressiona o artista viajante (Belluzo, 1996).

3.2. AS IGREJAS E AS CASAS POPULARES TRADICIONAIS

Ao observar as representações de Fernandes Neto, nota-se a presença frequente de templos católicos na paisagem. Este fato, além de estar relacionado à subjetividade do artista por não ocultar as igrejas, também está associado ao processo histórico da região. Os templos católicos aparecem em ponto central das cidades, marcando, assim, que o desenvolvimento destas está interligado ao seu surgimento e que ela está contida no cotidiano da população.

Os templos católicos tornaram-se, além de base para a formação de povoações, entidades de registro de nascimentos e óbitos, de enterramento de cadáveres (a depender da época). Além de sua função oficial de reunir os fiéis para orar. A fé é um alento para a população. Sampaio (1905), em boa parte das cidades que passa, fala das igrejas e as descreve; com Fernandes Neto não é diferente, uma vez que elas se fazem presente e que apresentam uma arquitetura que, geralmente, destoa dos demais edifícios das cidades. Em alguns locais, é o ponto que mais chama a atenção.

Dentre as representações do baixo São Francisco, há sete telas que apresentam um dos principais símbolos católicos, a igreja. De um modo geral, os templos católicos aparecem na cor branca, tendo detalhes em outras cores, e com várias janelas e portas. A depender da localidade, a igreja apresenta uma ou duas torres, sendo que umas apresentam formato de cone em seu topo e outras são quadradas com adereços pontiagudos. Essas diferenças evidenciam uma diversidade de estilos, ainda que estejam situadas em cidades vizinhas.

Na tela "Sol a Pino, Penedo" (2003, p.114-115), o rio é apresentado mais ao fundo e divide espaço com os gerais, entretanto, o tom de azul selecionado apresenta uma diferenciação que convida o olhar do observador a dar atenção a esse elemento. Entre a cidade de Penedo e uma espécie de "península", há as águas do rio e, entre esta e outra faixa de terra, há, novamente, as águas, que refletem a vegetação próxima. O céu apresenta algumas nuvens e estas estão espaçadas e bem contornadas.

Figura 3 – Sol a Pino, Penedo (1999)

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

As moradias e a igreja acabam cobrindo uma parte do rio. Tem-se algumas casas ao longo da faixa inferior da tela, e uma igreja com duas torres, sendo apresentada de fundo. Essas construções são registradas de fundo e de cima, ou seja, vê-se apenas os telhados e uma pequena parte de sua estrutura. O enfoque é o modo como a luz incide sobre as edificações e a luminosidade que ela produz sobre todo o espaço, ainda que o sol não apareça diretamente na imagem.

As cores são diversas e intensas, chamando a atenção do observador. Elas versam entre o azul, branco e rosa, tendo pontos de amarelo em decorrência da incidência do sol. O uso de

cores puras na pintura é notório, o que coaduna com o trato das cores desenvolvido pelo artista Paul Gauguin ao registrar o Taiti.

No lado esquerdo, já no centro da tela, há árvores próximas a duas casas, sendo que uma se destaca em razão do vermelho das flores. Percebe-se elementos da arquitetura colonial, a citar uma casa rosa cheia de sacadas na lateral direita. As edificações são de maior porte, podendo ter mais de um andar. Além de apresentar várias janelas e portas que detém formatos diferentes, a depender da propriedade. Algumas apresentam sacadas e detalhes geométricos no entorno da construção. Esses edifícios remetem ao período de colonização do país, no qual as edificações seguiam modelos europeus, a citar a arquitetura barroca. Um dos elementos que mais se destaca nessa tela é a igreja que, mesmo de costas para o espectador, chama a atenção por seu tamanho e localização.

Sampaio, mais de um século antes de Fernandes Neto, ao chegar em Penedo apontou que, de longe, tem-se uma ideia de bela cidade, porém, de perto, o aspecto se modifica. Segundo ele, havia ruas de aspecto irregular, edificações também irregulares e com vetustez. Em palavras do geógrafo:

> Penedo, para quem a observa do rio, tem a bela apparencia das cidades construídas em amphiteatro sobre uma eminencia que se debruça sobre as aguas. Vi-a iluminada á luz do sol poente, com a sua casaria em alto relevo e recebi a impressão de um sitio aprasivel da Porovincia. Penetrando-se nella, porem, a impressão modifica-se com o aspecto irregular das suas ruas, a vetustez e irregularidade das suas edificações e a falta de conforto e commodidade do seu viver (1905, p.10).

Com seu relato, também se evidencia a quantidade de igrejas, que ainda permanecem, e as edificações variadas que chamaram a atenção de Fernandes Neto em seu registro, sendo que este representa a cidade de forma destoante do que fez Sampaio anos antes. A representação da paisagem no baixo São Francisco tem como um de seus elementos identitários culturais as igrejas, que são resultado de um passado e de uma tradição/crença que permanece.

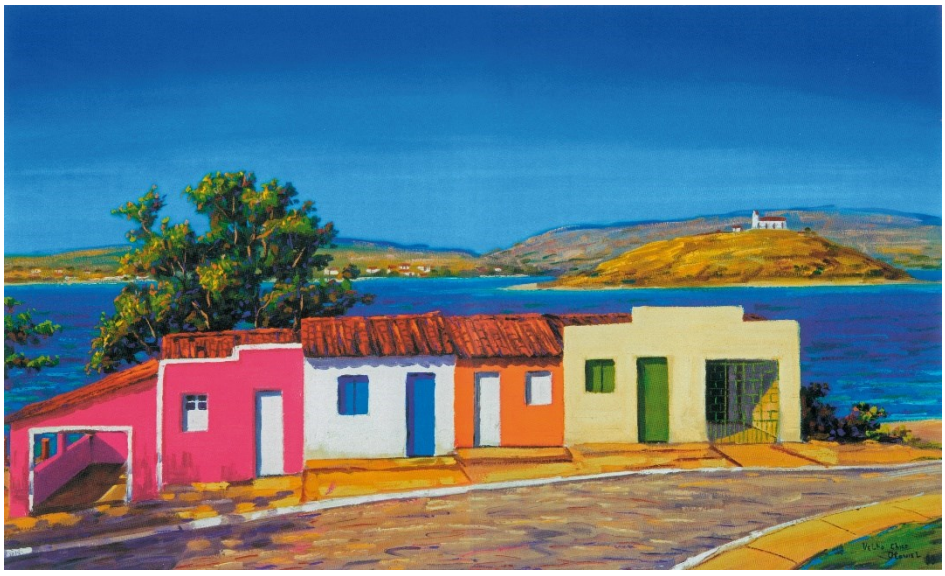
Ao buscar pontos em comum nas pinturas, foi possível perceber também a predominância de casas em estilo simples, ou melhor, casas de baixo porte, com telhas em estilo colonial e bastante coloridas. O tamanho delas é, consideravelmente, mediano, resultando, assim, na presença de poucos cômodos no interior da residência.

No século XIX, Sampaio (1905) apontava que as casas eram pequenas e baixas, o que é consoante as residências que ainda são construídas no final do século XX. No geral, as construções são pequenas, com teto triangular e telhas de cerâmica, e com uma porta e uma ou

duas janelas. A casa de taipa também permanece. A condição econômica é um fator para a estrutura dessas casas, mas, ainda em casos de construções maiores, o modelo segue o mesmo. É a habitação popular tradicional.

Na tela “Ilha do Ouro” (2003, p.134-135), tem-se, na parte inferior da imagem, um conjunto de quatro casas típicas do estilo arquitetônico nordestino e muito coloridas. Da esquerda para a direita, tem-se uma casa rosa com garagem na lateral, e com uma porta e janela. Ao seu lado, há uma casa branca também com uma porta e janela, sendo estas na cor azul. A casa seguinte é da cor laranja, tendo porta e janela na cor branca. A última casa é na cor marfim e tem porta e janela na cor verde, sendo que há uma garagem com portão também verde. Próximo a esta casa, há galhos com folhas.

Figura 4 – Ilha do Ouro (1999)



Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

No fundo da casa rosa, há uma árvore alta que chega a ultrapassar o tamanho da casa. Em frente às moradias, há uma estrada que aparenta ser asfaltada com uma curva. Ao fundo, está o rio em um azul claro, mas intenso. Os relevos são representados ao fundo (e há casas também neste outro lado) e na lateral direita da tela, tendo, nesta elevação, no topo, a presença de uma igreja. O céu está com uma variação do tom de azul e não há nenhuma nuvem.

É perceptível como o olhar do artista, ao produzir uma pintura, embeleza o local e faz o observador ver com “outros olhos”. O simples e rotineiro é representado como belo e pitoresco, tendo em vista que, segundo Edward Casey (apud Gomes, 2017), a terra torna-se paisagem e

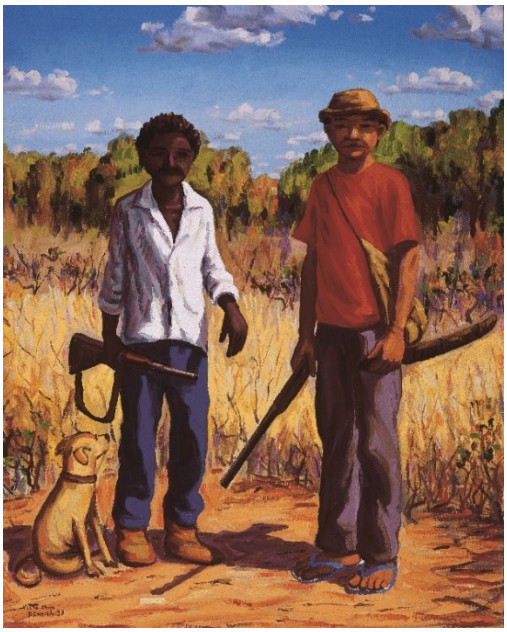
esta se torna arte, ou seja, é o olhar que condiciona o que é visto e como é visto. Como aponta Gombrich (2018), é o artista que define quando o objeto se torna arte.

A tela registra o povoamento (infraestrutura das casas), o rio São Francisco e a Igreja – bases de muitas povoações do sertão, como registra também o próprio Teodoro Sampaio (1905). São as cidades construídas em volta do rio e nas quais o elemento religioso está muito presente. Cabe citar que Ilha do Ouro é um povoado localizado no município de Porta da Folha (SE).

3.3. OS TRABALHADORES

Dentre os pequenos trabalhadores que são representados por Fernandes Neto, tem-se a presença de caçadores. É o registro de um elemento identitário e de memória de uma prática que cada vez mais vai se extinguindo. A tela é intitulada como “Caçadores” (2003, p.132) e apresenta dois homens armados e um cachorro em meio a vegetação na tarefa, como diz o título, de caçar. O que está localizado mais a direita da tela é negro, e está com uma camisa vermelha e calças cinza. Na cabeça, tem um chapéu de abas curtas marrom e, nas mãos, dois utensílios – na mão direita, há uma espingarda e, na esquerda, um facão dentro da bainha. Ele tem preso ao corpo uma espécie de bolsa na cor marrom, que, provavelmente, serve para carregar objetos para a caça ou o animal caçado. No pé, ele está com um chinelo na cor azul. Sua expressão é séria e o seu olhar está voltado diretamente ao observador como uma figura imponente.

Figura 5 – Caçadores (1999)



Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

Ao seu lado, na parte esquerda da tela, está o outro homem. Este é negro, tem cabelos crespos e bigode. Está vestido com uma camisa de botão branca e até o pulso; na parte de baixo, está com uma calça azul e uma bota marrom claro. Em sua mão direita, há uma espingarda, e sua mão esquerda está mais elevada. Ele também está olhando para o observador e está sério. Os encarregados de realizar essa tarefa são os homens já de alguma idade e vestidos com roupas do dia a dia. Ou seja, além das armas, não há elementos padronizados de uso. É o homem comum que executa essa função.

Na tela, também há um cachorro sentado, com o rosto de perfil, e com uma coleira marrom. É a figura que ajuda no processo de caça ao farejar e pegar a presa. Ao fundo, há uma vegetação mais baixa na cor amarela e, ainda mais ao fundo, há uma vegetação de maior porte, já com árvores, e na cor verde. O céu também está de fundo, tendo um degradê da cor azul e nuvens bem contornadas. Diferente das demais telas, o rio não aparece, o que evidencia o distanciamento dele para desenvolver essa atividade.

Acompanhando a tela, há uma passagem de um folclore regional que diz: “Marido se alevanta/ e vai armá um mundé/ prá pegá u’a paca gorda/ pra nóis fazê um sarapaté. / Intonce marido se alevanta / e vai na casa da tua vó / buscá a ispingarda dela / pro cê caçá um mocó. / Marido se alevanta / e vai caçá u’a seriema / nóis come / a carne dela / e faiz u’a bassora / das pena”. O trecho descreve o processo de saída de casa para realizar uma atividade de caça que é feita pelo homem e que contribui na subsistência familiar. Além disso, traz as serventias do animal, que é a carne e as penas, e os pratos a serem feitos através da caça, enquadrando-se, assim, em uma esfera cultural.

A caça é uma atividade que complementa a dieta alimentar dos moradores, além de ser uma tarefa social, pois reúne alguns homens – núcleos pequenos – que juntos buscam encontrar alimento. A atividade é passada de uma geração a outra e rememora os povos originários que viviam e vivem ao longo das margens do rio, seguindo, assim, os moldes convencionais. Mesmo com a aproximação do século XXI e os avanços tecnológicos, essa atividade ainda permanece em algum grau no baixo São Francisco.

Uma outra atividade é a navegação, sendo, neste caso, demarcada sob o transporte de pessoas em uma barca de pequena proporção. O rio, dentre as suas diversas funcionalidades, apresenta a navegação como uma antiga e importante atividade desenvolvida pelos moradores e/ou visitantes. A partir disso, nota-se que, desde o século XIX, se encontra na região meios de navegação mais modernos em sentido tecnológico. Todavia, nas sete telas que Fernandes Neto

faz referência direta ou indiretamente à navegação, tem-se o modelo tradicional que consiste em: uso do remo ou da vela, estrutura em madeira e bastante colorida, e permanência de canoas.

A navegação, segundo Adriano Araújo (2019), desempenhou um papel de destaque no processo de ocupação e desenvolvimento da paisagem ligado ao São Francisco, além de contribuir na construção do sentimento de pertencimento e identidade local. No entanto, devido às interferências realizadas nas águas do rio, a dinâmica para a navegação sofreu uma modificação, limitando-se, no geral, ao uso de transportes de baixo a médio porte.

Desde o período colonial do Brasil, há registros de indígenas fazendo uso de canoas para se locomover pelo rio. Ou seja, a atividade é praticamente inata a região e tem relação com os povos originários que habitam o local. Assim, a permanência da navegação e dos moldes antigos, além de uma questão econômica e situacional, também está contida na dinâmica cultural dos habitantes situados à margem do rio.

A tela que o artista melhor representa essa tarefa é “Conversa na Popa” (2003, p.112-113). Nela, apresenta-se seis pessoas em um barco navegando em meio ao São Francisco, é um registro de dentro do barco. Em sua volta, estão as águas do rio na cor azul e com traçados brancos que permitem a impressão de movimentação das águas. No fundo, há um feixe de terras com vegetação em sua superfície. O céu está limpo e há um leve degradê na cor azul. O barco apresenta tábuas de madeira que servem de assento para os passageiros e colunas que seguram o “teto” do barco.

Figura 6 – Conversa na Popa (1999)

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

Da esquerda para a direita, há no banco próximo ao início da tela, um homem negro olhando para o espectador. Este está vestido com uma camisa verde e um short quadrangular azul com branco; na cabeça, há um boné azul. Próximo a ele, mas já em outro banco, há uma mulher negra de vestido vermelho e cabelos encaracolados presos. Em seu colo, há um bebê envolvido em uma manta rosa. Ela olha para a mulher que está ao seu lado, mostrando, assim, o seu rosto de perfil. Ao lado dela, há uma outra mulher, esta está com um vestido laranja e tem nas mãos uma bolsa branca. Em sua cabeça, está um lenço branco de bolinhas vermelhas e o seu olhar está disperso. Ambas são novas e estão sérias.

Próximo à mulher de vestido laranja, há um menino com regata branca e short verde, tendo em sua cabeça um chapéu vermelho com a aba branca. Ele está olhando para o chão, não sendo possível, assim, visualizar o seu rosto, mas nota-se que ele está sério. No fundo do barco, com um remo como "motor", há um homem pardo, sem camisa, e com um short azul. Na cabeça, há um boné verde e seu olhar também está disperso, tendo o rosto um pouco inclinado para a lateral e sua expressão é séria. O sol incide do lado direito e reflete em partes do barco e dos passageiros.

Junto à tela, há o seguinte texto do folclore regional: "Eu sou marinheiro arrojado/ No mastro da canhoneira/ A Virgem Santa do Rosário/ É a nossa padroeira. / É a nossa padroeira/ A Virgem Santa do Rosário/ Valei-me Nossa Senhora/ E a cruz do santo Sacrário. / O Senhor dos Navegantes/ Seja sempre o nosso amparo/ A estrela que nos guia/ A Senhora do Rosário. / Eu sou navegante sem barco/ Venha vós nos amparar/ A Senhora do Rosário/ No céu, na terra e no mar". Tem-se a exposição da crença de um marinheiro e a sua devoção a Nossa Senhora do Rosário como protetora e guia.

A pintura traz diferentes cores e faz uso desse colorido e da pureza da cor, bem como realizou Paul Gauguin em suas telas do Taiti na segunda metade do século XIX. Fernandes Neto registra um momento do dia a dia, as pessoas utilizando o barco para transporte, além de registrar o modo de se portar e de se vestir (Segala, 2010). A criança com a cabeça e olhar baixos indica a própria timidez. O rapaz, em contraste, olha para o observador, indaga e apresenta-se imponente. O navegante aparece com um olhar baixo, sem camisa, e apenas realizando a sua função. Tem-se o pequeno trabalhador.

3.4. CIVILIZAÇÃO DO ARROZ

O plantio de arroz predomina em algumas zonas do baixo São Francisco, sendo que, por muito tempo, o cultivo se dava pela vazante do rio. Essa tarefa contribui na composição da

renda e alimentação familiar. Essa atividade chama a atenção por criar entre o produtor e o produto uma relação que espelha um estilo de vida e reprodução social que fornece a região o título de “Civilização do Arroz” ou “Povoados do Arroz” (Araújo, 1961, p.11 apud Araújo; Aguiar Netto, 2016, p.4). É uma atividade associada a sobrevivência que

> possui dimensões simbólicas que o fazem construir não apenas espaços agrícolas, mas também espaços sociais e de gênero” e traduz um saber que “é mais do que um conhecimento especializado para construir roçados: ele é parte de um modelo mais amplo de percepção da natureza e dos homens (Woortmann e Woortmann, 1997 apud Araújo; Aguiar Netto, 2016, p.4).

Segundo Araújo e Aguiar Netto (2016), a rizicultura é tradicionalmente praticada nas lagoas e várzeas inundáveis desde o século XIX. Ainda que, com base na obra de Fernandes Neto, se note a permanência, em algum grau, dessa cultura tradicional, a regularização da vazão do rio após a construção de Sobradinho e Xingó acabou por interferir na produção do arroz. Além disso, a partir da década de 1970, lançou-se um programa de modernização da agricultura que empreendeu a produção de arroz irrigado, o que modificou o modelo de apropriação do solo e dos recursos hídricos.

Conforme dados apresentados pelos autores acima citados (2016), tem-se que, no ano de 1999, no baixo São Francisco, a produção de arroz em áreas inundadas estava entre 200 e 400 toneladas, sendo que em anos antes já havia chegado a quase 2.000 toneladas em Sergipe. Com esta abordagem, visa-se destacar o impacto de elementos da modernidade e de como ainda havia focos de resistência. Segundo esses mesmos registros, que foram retirados do IBGE de 2015, entre os anos de 2001 e 2010, a produção chegou a 0 toneladas. O sistema de irrigação ganhou a vez.

Na tela “Secando o Arroz, Brejo Grande” (2003, p.138-139), o rio não aparece diretamente, mas ele está na tela, tendo em vista que a água é elemento fundamental para o desenvolvimento da atividade de cultivo de arroz. Tendo como fundo diversas árvores de médio porte e com diversas folhas, há também alguns coqueiros, principalmente, no lado direito. O céu está limpo e totalmente azul. O sol não aparece diretamente, mas nota-se a sua incidência como um todo sobre a imagem. O amarelo e azul intensos da obra rememora telas de Van Gogh, uma vez que esse contraste de cores era utilizado por este artista.

Em volta das terras em que o arroz é cultivado, há algumas estacas de madeira. Há dois homens trabalhando, no sol a pino, com o utensílio de madeira utilizado na secagem do arroz. Ambos estão de short azul e boné, sendo que o localizado mais à esquerda da tela está com um boné azul e camisa vermelha; e o mais à direita com uma camisa de manga branca e boné

amarelo. Eles são registrados em meio ao processo de trabalho. O rosto não é apresentado e ambos são negros.

Figura 7 – Secando o Arroz, Brejo Grande (1999)

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

A presença de apenas dois trabalhadores indica uma propriedade de menor proporção e, em consequência, menor produção. Além disso, o uso da força braçal indica que as máquinas não foram adotadas por todos os produtores. O município de Brejo Grande (SE), por sua formação geológica, é quase todo formado de dunas e restingas, entremeadas por lagoas e apicuns. Sua geografia é favorável para o cultivo de arroz, tendo se tornado uma atividade importante para o local, ainda que já não continue produzindo como antes.

3.5. O ARTESANATO

Em Sergipe, na tela “Santana dos Potes” (2003, p.131), Fernandes Neto representa uma atividade econômica e cultural marcante para a região, o artesanato. Santana do São Francisco, antigo povoado Carrapicho, é a cidade representada na imagem e a que carrega o título de capital sergipana do artesanato de barro. Essa localidade apresenta matéria-prima em abundância, o que contribui para o desenvolvimento da atividade. Tem-se um elemento identitário para a cidade e para o baixo São Francisco.

A produção do artesanato é feita na comunidade, sendo modelado à mão, com barro, água e com o torno – uma espécie de disco giratório guiado pelo artesão (Silva, 2021). A

atividade é realizada com o objetivo de ser convertida em renda para as famílias, além de uma função cultural e de reconhecimento social. Na dinâmica de venda local, surgem compradores de outros estados do país, até mesmo do Sudeste. Para complementar a renda, alguns dos artesãos se envolvem em outras atividades econômicas.

Retornando à tela de Fernandes Neto, apresenta-se uma mulher de idade em torno de diversos potes de barro – elemento típico –, que parece estar vendendo um vaso, já que está com uma bolsa, aparentemente, de couro e pela sua disposição na pintura. Ela está vestida com uma blusa de manga na cor rosa e uma saia branca; na cabeça, há um lenço também na cor branca, sendo este um utensílio marcante no vestuário. É uma anciã em contato com um objeto da tradição, são duas representações temporais.

Figura 8 – Santana dos Potes (1999)

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

Em sua face, percebe-se as marcas da idade e uma certa tristeza. Seu olhar está voltado para baixo, para os potes. Estes são, no geral, de mesmo tamanho e na mesma cor, sem adornos, fato curioso em vista dos designers distintos das peças que marcam a região. Eles estão, em parte, embaixo de uma cobertura de palha. A venda fica nas margens do rio. Ao fundo, há barcos nas águas, sendo que dois deles estão em movimento, mas o destaque da pintura são os potes e a idosa.

O barco em movimento, mais próximo à margem, apresenta duas pessoas e uma vela na cor azul e branca. O outro, mais distante, apresenta também duas pessoas e nenhuma vela. Há

quatro canoas paradas na margem do rio. As águas do rio apresentam traços na cor branca e amarela, além de um tom diferente de azul, comparado a cor que predomina. No fundo da pintura, separando a água do céu, está uma faixa de terra na cor marrom, tendo traços na cor verde; já que o tom de azul é muito semelhante.

O artesanato, nessa cidade, é um estilo de vida[6]. Segundo Valdineide Silva (2021), pode ser enquadrada como uma atividade que tem implicações sociais diversas, no sentido de agregar em distintas instituições como é o caso da política, da religião, da relação com a paisagem etc. Vale citar que o rio é um elemento importante para a atividade e, isso, por conta de favorecer o trânsito de pessoas de outra cidade até Santana, por fornecer a matéria-prima e por ser o tema de muitos objetos de barro.

A atividade, ainda conforme Silva (2021), esteve relacionada ao ambiente familiar, já que havia artesãos e artesãs que trabalhavam junto a seus parceiros conjugais e/ou filhos. O pai, por exemplo, é posto como o mestre mais velho e o filho como aprendiz, sendo que este é projetado como guardião desse saber. Em alguns casos, chega-se a ter toda uma família de artesãos e as funções podem ser divididas, enquanto um modela, o outro faz os acabamentos.

Os "[...] artesãos e as suas produções na modelagem do barro têm as suas produções de artesanatos com representações específicas" (Silva, 2021, p.42). Isso não quer dizer que não haja representações e modelagens em comum, mas que cada artista apresenta a sua identidade. O trabalho também está associado à história de vida dos artesãos e ao seu estilo pessoal. "[...] existe uma pluralidade de formas de atribuição de significado ao artesanato e, logo, uma ampla pluralidade de sensibilidades estéticas, que fogem a estética erudita" (Silva, 2021, p.44).

3.6. A MODERNIDADE NO SERTÃO

Diferente da perspectiva que predominou por muitos anos sobre o sertão, Fernandes Neto apresenta elementos da modernidade através de usinas hidrelétricas, de pontes monumentais etc. No baixo São Francisco, destaca-se a Usina de Angiquinho, em Alagoas, inaugurada em 1913 e que foi a primeira do Nordeste. É o símbolo da chegada da energia elétrica e da capacidade da região de produzir energia através de uma fonte renovável. A própria

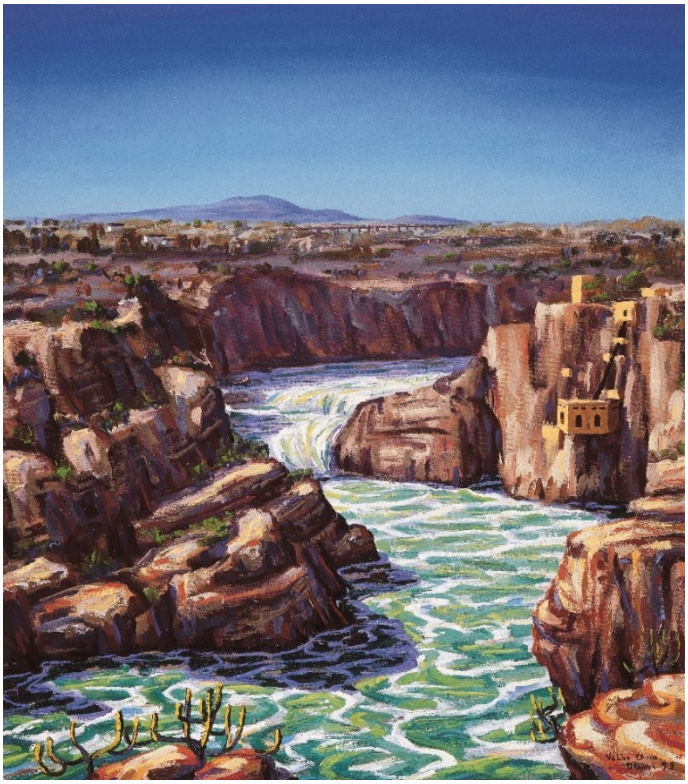
[6] Grupos indígenas dessa região, como, por exemplo, os Xocós, também produzem e vendem artesanato. Porém, curiosamente, Fernandes Neto não registrou grupos indígenas, pois, segundo ele (Fernandes Neto, 2023), houve um menor contato e ele não teria se atinado a registrar. Suas telas focaram em representar o nativo mesclado, o ribeirinho "mestiço" – o branco, o negro e o índio. Além disso, em vista de questões do projeto, ele não conseguiu dedicar muito tempo ao baixo São Francisco.

referência a Delmiro Gouveia mostra um forte expoente no desenvolvimento material da região e idealizador desta fonte de energia.

A construção da usina assinala um momento importante para o Estado de Alagoas e, isso, pela sua instalação estar relacionada à indústria têxtil Agro-Fabril que, no sentido econômico, forneceu retornos. O potencial da usina era retirado da cachoeira Paulo Afonso e a energia era destinada à vila operária, além, obviamente, da fábrica. A cidade passou a se destacar e alguns autores da época falavam da chegada da "civilidade" (Castro; Folhes; Lobato, 2021).

Na tela "Usina de Angiquinho, Delmiro Gouveia" (2003, p.104), apresenta-se um trecho da usina, permitindo perceber o curso da água. A água aparece no centro da tela, da parte média para a inferior, e divide as rochas que ocupam o lado esquerdo e direito da pintura, sendo que em um dos lados, há edificações na cor amarela. As rochas são da cor marrom com traços laranja, lilás e amarelo, e apresentam pequenas plantas em sua superfície, a citar cactos.

Figura 9 – Usina de Angiquinho, Delmiro Gouveia (1999)



Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

A cor da água está entre verde, azul, amarelo e branco, e apresenta traços que promovem a impressão de movimentação. Acima do centro da tela, há uma ponte que, por conta das cores,

não apresenta muito destaque e, ao seu fundo, uma elevação montanhosa na cor azul – quase no mesmo tom do céu. O céu apresenta um degradê da cor azul e não há nenhuma nuvem. Cabe ressaltar a incidência luminosa que atinge a tela do lado esquerdo para o direito, gerando, assim, jogos de cor.

Fernandes Neto registra a presença da modernidade que está no sertão através da usina, evidenciando que a ideia de "atraso" – tão difundida anteriormente – não condiz com a realidade. É curioso que o foco do artista é um elemento específico, um trecho de água da usina, mas que, ainda assim, aparece uma panorâmica da região. Isto indica que o ângulo selecionado pelo artista versava em apresentar essas duas perspectivas. E, para ele, representa uma paisagem pitoresca, que chama a sua atenção e o impressiona.

Acompanhando a tela, o artista adicionou uma trova de Lampião que diz: "Em toda minha vida/ Nunca fui cabra de peia/ Antes de ser cangaceiro/ Respeitei a vida alheia/ Trabalhei e almocrevei/ Para Seu Delmiro Gouveia". Sobre isso, Fernandes Neto diz: "E como eu poderia deixar de fora uma trova dessa, sendo que o Lampião faz parte de nosso imaginário. [...] A figura do cangaço e de Lampião é muito forte ali" (2023, p.25). Ele ainda cita que, ao chegar na região, se ouve essas histórias. Ou seja, é um registro identitário dessa região em que o cangaço esteve presente, além de mencionar uma relação que existiu entre Gouveia e Lampião.

3.7. CIVILIZAÇÃO DO COURO

Dentre as representações realizadas por Fernandes Neto, chama a atenção a tela "Carro de Boi" (2003, p.126-127), uma vez que é a rememoração da "Civilização do Couro" que marcou o processo de colonização em direção ao interior, isto é, ao sertão. Nesse registro, há, no centro da tela, um idoso, todo de azul, em cima do carro. Em sua mão, há uma vara para guiar os animais. Ele está com um boné verde, e um chinelo nas cores azul e branca. Seu olhar está voltado para algum ponto da paisagem e, em seu rosto, há uma barba branca.

Junto a essa centralidade, está o carro de boi, elemento que nomeia a tela, e que é composto por: dois bois na cor preta e a carroça com duas rodas grandes de madeira. O rio é deixado em segundo plano, chegando a aparecer só no final da produção e em tons mais escuros, sendo que os elementos se refletem nas águas. De fundo, aparece, em partes, a vegetação, a qual detém apenas galhos e pouquíssimas folhas. Ela está distribuída no fundo da tela. O céu aparece na parte de trás da imagem e apresenta um degradê na cor azul e nuvens bem contornadas.

Figura 10 – Carro de Boi

Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

Esta tela demonstra como, no Sertão, ainda predominam elementos do passado, sendo, neste caso, o uso do carro de boi. Já existem outros meios de transporte, mas o carro de boi, transporte mais rudimentar, permanece. É o contraste presente no Sertão, como afirma o artista (Fernandes Neto, 2023). Tanto o veículo quanto o senhor são símbolos do passado dessa região que ainda seguem presentes no final do século XX. O gado é um dos principais componentes da economia e da sobrevivência dos grupos (Pierson, 1972). Além de um elemento que se faz presente na cultura popular, seja nas vestes, nas atividades econômicas e sociais etc.

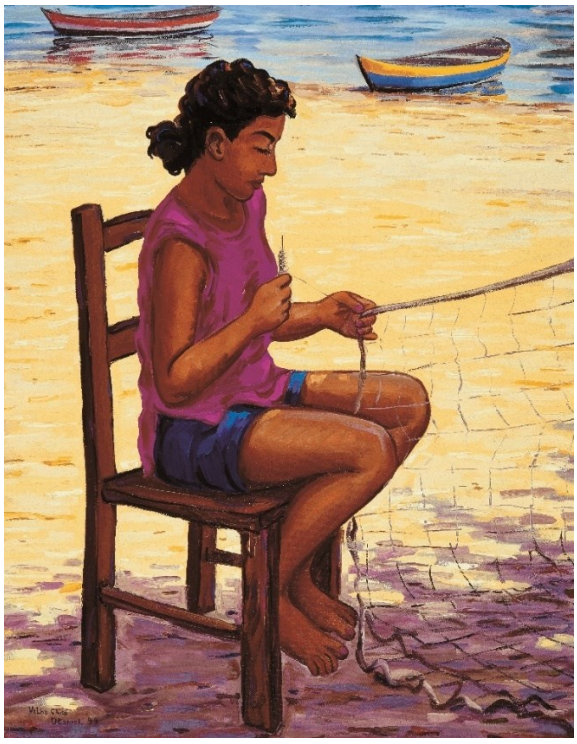
No livro, segue ao lado da pintura o seguinte folclore regional: “Eu era um bezerro novo/ Ai! Ai! / Nascido no mês de maio. / Quando nasci neste mundo/ Pra sofrê tanto trabaio... / Mi metero eu num carro. / Eu dei tudo que sabia. / Eu era um boi trazêro, / Me botaro foi na guia”. Os versos remetem a um bezerro novo e as suas atribuições que, nessa sociedade, começam desde cedo. É a demonstração da importância do gado no dia a dia da população através da locomoção por meio de carroças. A tela também segue registrando o gado associado a um meio de transporte, demonstrando, com isso, um dos usos do animal nessa Civilização do Couro. Fernandes Neto volta-se para um comportamento do cotidiano, enquadrando, assim, uma paisagem do Sertão (Gomes, 2017).

3.8. A MULHER E A PESCA

No Estado de Sergipe, Fernandes Neto apresenta um registro de uma mulher consertando uma rede de pescadores próximo às margens do rio. A tarefa que ela executa chama a atenção por dois motivos: por trazer uma representação de uma das funções desempenhadas no cotidiano, e pela referência à pesca, uma vez que ela está consertando uma rede. Ao mesmo tempo que essa atividade está associada ao ambiente doméstico; ela também está com o externo. Tem-se uma noção dos afazeres realizados no dia a dia conforme a cultura e realidade da região.

A tela tem como título "Mulher de Pescador" (2003, p.137) e apresenta uma mulher, negra, consertando, como já citado, uma rede de pesca. Ela está sentada em uma cadeira de madeira – típica do Nordeste – na sombra de uma árvore, com os pés descalços e uma blusa na cor rosa e short na cor azul. Seu cabelo é cacheado e está preso. Ela está de perfil, não sendo possível ver o seu rosto com precisão. Em suas mãos, está a agulha e a linha de pesca. No fundo, há um trecho do rio São Francisco, sendo possível visualizar duas canoas – uma delas é listrada com as cores laranja e branco e a outra com amarelo e azul. Elas aparecem de fundo, uma vez que o destaque é a mulher.

Figura 11 – Mulher de Pescador (1999)



Fonte: Acervo Pessoal de Otoniel Fernandes Neto

Esta tela dialoga com um desenho de Sampaio, “Mulher fazendo renda”, em vista da continuidade da figura feminina que permanece costurando, seja para vender, seja para atender as necessidades de casa. Ambas as mulheres seguem sentadas, curvadas e com uma agulha e linha nas mãos. “As mulheres, além de cuidarem da família e transportarem água [...] auxiliam os homens nas tarefas ou curvadas sobre almofadas de bilros, tecem rendas” (Pierson, 1972, p.86). Ou seja, as mulheres estão, constantemente, realizando tarefas e, dentre elas, está a função de costurar. A presença da rede indica a permanência da atividade e de que ela ainda ocorre de maneira artesanal.

Figura 12 – Mulher fazendo renda

Fonte: Sampaio, 1879 IGHB

Todo o cenário em volta da mulher e a própria atividade que ela executa registram o modo de vida que é levado pelos grupos da região, logo, a pintura apresenta um caráter de documentário e de preservação de um elemento (Segala, 2010). No livro, há uma Cantiga de Remeiros, acompanhando, “Dentro do meu peito tem, ó/ marinheiro, / Duas tesoras de ouro, ó/ marinheiro, / Uma de cortá ciúmes, ó/ marinheiro, / Outra de cortá namoro, ó/ marinheiro. / Minha mãe tem sua cama, ó/ marinheiro, / Eu tenho meu curtinado, ó/ marinheiro, / Minha mãe tem seu marido, ó/ marinheiro, / Eu tenho meu namorado, ó/ marinheiro”. Com a tela e esta passagem, conhece-se um pouco da relação estabelecida entre o pescador e sua esposa, que também participa, a seu modo, da pesca.

É curioso que, no baixo São Francisco, o artista não produziu registros centrando-se na figura do pescador, mas na de sua esposa. É um modo de apresentar e destacar um trabalho e contribuição que são, muitas vezes, esquecidos. Além disso, é um modo de abordar a pesca, ainda que não diretamente. Com base nessa representação, perceber-se que, no final do século XX, a pesca nessa zona ainda ocorria de forma artesanal, isto é, com o uso de embarcações e aparelhagem de pouca autonomia. Segundo Priscila Resende e Igor Oliveira (2015), a pesca artesanal é uma das principais fontes de renda para muitas famílias e é uma atividade muito importante para o comércio local de muitas cidades. De acordo com Valêncio e outros autores (2003 apud Araújo, 2019), no caso do São Francisco, é uma das atividades mais clássicas.

Ainda conforme o autor citado acima, milhares de famílias ribeirinhas se dedicam a essa ocupação e por vezes a mais de uma geração. Ou seja, é uma atividade que detém um aspecto familiar por envolver alguns membros da família, chegando a ser um trabalho hereditário, pois alguns filhos seguem na profissão por influência dos pais. A partir disso, reforça-se ainda mais o viés tradicional dessa atividade. Esses pescadores, conforme Diegues (1973 apud Resende; Oliveira, 2015), trabalham, na maioria das vezes, sozinhos ou com mão de obra familiar ou não assalariada. No geral, eles saem para trabalhar ao amanhecer e voltam no final do dia. O ingresso na atividade pesqueira advém, além da influência paterna, pela falta de oportunidades de uma educação formal e profissional nessas regiões. Isso não descarta o prazer de muitos trabalhadores em exercer essa função.

Vale mencionar, por fim, que a pesca é uma atividade que tem sido afetada em razão da construção de barragens, do desmatamento das margens, pelo crescimento da erosão superficial etc. Todas essas mudanças afetam a capacidade de desenvolver a atividade pesqueira. Isto é, a sua incidência já não é mais a mesma de antes (Araújo, 2019).

Em largos traços, Fernandes Neto apresenta, além de sua própria visão sobre o baixo São Francisco, aspectos que permeiam a região, assim, através de sua obra, percebe-se contrastes sociais, o cotidiano, as estruturas das cidades, as atividades de subsistência que continuam sendo desenvolvidas, as características que definem essa sociedade entre o século XX e XXI, as permanências, o modo de vida etc. Tem-se um amplo panorama de uma parte da sociedade situada nas margens de um trecho do Velho Chico.

CONCLUSÃO

Fernandes Neto apresenta um olhar romântico que, ao voltar se para o Sertão, quer registrar as suas belezas e a sua abundância. Por mais que a subjetividade seja um elemento presente em suas obras, a veracidade não deixa também de estar presente. Afinal, as imagens, por mais que sejam parciais, muito podem dizer sobre o pensamento de uma época e, também, de um autor. Desse modo, tem-se um compilado de representações da paisagem – que contém o lado geográfico e social –, produzidas por Fernandes Neto, que apresenta o São Francisco no final do século XX.

O enfoque do artista é registrar a natureza e, inevitavelmente, os elementos de intervenção humana; a realidade e o cotidiano da população ribeirinha; as povoações situadas na margem do rio; a vida dos pequenos trabalhadores; o jeito e o olhar das pessoas; os aspectos culturais; o modo como a religião se expressa; a tradição que está embrenhada nas construções, na alimentação, no trabalho etc. Em suma, tem-se uma representação do popular. Fernandes Neto não representa cidades suntuosas, pessoas da elite, casas monumentais e afins.

Nesse sentido, as suas telas permitiram conhecer, entender e refletir sobre o baixo São Francisco através dos grupos que, em muitos momentos, são excluídos dos registros oficiais. Além disso, conforme Peter Burke (2004), as imagens são valiosas para a historiografia e para reconstruir a cultura cotidiana de pessoas comuns. O imagético permite perceber elementos que a escrita, em muitos momentos, não consegue alcançar. O olhar de um trabalhador, por exemplo, não é, muitas vezes, descrito em um documento, mas ele diz muito sobre um grupo.

O trabalho de Fernandes Neto, além de mostrar as mudanças e permanências, também apresenta um caráter memorialístico, tendo em vista que, por mais que algumas atividades ainda continuassem, elas já mostravam indícios de que estavam findando. Logo, as suas telas funcionam como um registro, uma memória do passado, sendo que ele também resgatou memórias que já não estavam presentes como em outrora. Tem-se um documento histórico.

O artista apresenta uma narrativa que dialoga com ideias do passado, mas é, ao mesmo tempo, uma versão distinta do São Francisco, na qual a modernidade e a tradição aparecem juntas; a subsistência não é posta como um problema; o sertanejo não é um raquítico; a adaptação ao meio não significa uma não-luta por mudanças; os elementos do passado não são o símbolo do atraso. E o Velho Chico, na perspectiva desse artista singular, é o “rio da unidade nacional”.

A partir da análise das telas sobre o baixo São Francisco, foi possível atingir a finalidade de compreender e ruminar sobre diversos aspectos que permeiam essa região do país. Desse modo, paisagem, arte e memória estiveram juntas na construção de um estudo situado no âmbito histórico, demonstrando, assim, a contribuição da interdisciplinaridade no entendimento do passado. Além disso, tem-se um estudo sobre o trabalho de um artista cearense, isto é, um nordestino que realiza pinturas *in loco* da região do sertão do São Francisco.

Essa pesquisa buscou apresentar e refletir sobre a obra do artista Otoniel Fernandes Neto, no baixo São Francisco, como uma narrativa visual que representa e documenta a região no fim do século XX. A partir disso, notou-se que o tema detém uma menor discussão no campo acadêmico e que há muitas nuances a serem estudadas. Assim, o debate não se esgota nesse texto, fazendo uso de palavras de Fernandes Neto e as adaptando a esse contexto, “Na verdade, o meu trabalho é uma pincelada, uma espécie de proposta para outros trabalhos” (2023, p.25).

REFERÊNCIAS

FONTES DOCUMENTAIS

CULTURA CERRATENSE: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. **Brasília, um atelier ao ar livre – Exposição do artista plástico Otoniel Fernandes Neto**. *YouTube*, 3 de mai. de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/26pcfLCLuvE?feature=shared>. Acesso em 11 de dez. de 2023.

FERNANDES NETO, Otoniel. **Entrevista a Antônio Fernando de Araújo Sá**. Alto Paraíso (GO), 18 e 19/3/2023 (Fonte oral).

FERNANDES NETO, Otoniel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa622709/otoniel-fernandes-neto. Acesso em: 11 de dez. de 2023.

FERNANDES NETO, Otoniel. **Otoniel Fernandes Neto**. Mapa Goiano, s/d. Disponível em: <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/agente/5045/>. Acesso em 11 de dez. de 2023.

FERNANDES NETO, Otoniel. **Velho Chico – Otoniel Fernandes Neto (Rio São Francisco)**. *YouTube*, 12 de mar. de 2017. Disponível em: <https://youtu.be/NFpgW5j2RdM>. Acesso em: 09 de fev. de 2024.

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

FERNANDES, Elson. **Velho Chico Ilustrado – Otoniel Fernandes Neto**. *YouTube*, 3 de jul. de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/Vci5gJfVHvI>. Acesso em: 09 de fev. de 2024.

Tocantins a Mesopotâmia Brasileira – Obras de Otoniel Fernandes. Câmara dos Deputados – Centro Cultural, s/d. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/exposicoes-2014/ate-2012/exposicoes-institucionais/tocantins-a-mesopotamia-brasileira-obras-de-otoniel-fernandes>. Acesso em 11 de dez. de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, A. C. N. B de; PATRÍCIO, F. H. P. O sertão na literatura e no cinema contemporâneos: novos caminhos. **Revista Eletrônica do Netlli**, [S.I.], v. 11, n. 1, p. 245-264, jan./abr. 2022. Disponível em: http://revistas.urca.br/index.php/MigREN/article/view/224. Acesso em: 07 de mar. de 2024.

ARAÚJO, Adriano Morais. **Baixo São Francisco: navegação, pesca e seus (des) dobramentos**. Dissertação (Mestrado em Recursos Hídricos) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, SE, 2019.

ARAÚJO, Sérgio S. de; AGUIAR NETO, Antenor de O.; SALES, João Marcos J. O peixe, o pescador e a barragem de Xingó no Baixo São Francisco em Sergipe e Alagoas no Brasil. **Revista Interdisciplinar de Pesquisa e Inovação** – **REVIPI**, vol.2, n.1, 2016.

ARAÚJO, Sérgio S. de; AGUIAR NETTO, Antenor de O. **Rizicultura entre a modernidade e a tradição no baixo São Francisco em Sergipe e Alagoas**. Disponível em: <https://cdn.agenciapeixevivo.org.br/media/2019/06/Rizicultura-entre-a-modernidade-e-a-tradicao-no-Baixo-SF-em-Sergipe-e-Alagoas.pdf>. Acesso em: 5 de dez. de 2023.

BANN, Stephen. A história da arte em perspectiva. **As invenções da história**: Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

BARROS, José D'Assunção. **História, Espaço, Geografia: Diálogos interdisciplinares**. Petrópolis: Vozes, 2017.

BELLUZZO, Ana Maria. O Viajante e a Paisagem Brasileira. **Revista USP**, São Paulo (30), Junho/Agosto 1996 (Número Especial O Brasil dos Viajantes).
BARBATO, Luis Fernando Tosta. O sertão do paraíso: trópicos quentes, secos e duros no paraíso tropical. **História Social**, n. 24, p. 137-150, 2013.
BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.
BRASIL, Vanessa M. O Rio São Francisco: a base física da unidade nacional do Império. **Revista Mosaico-Revista de História**, v. 1, n. 2, p. 133-142, 2008.
BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: História e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, p. 9-21, 2005.
CALLADO, Alisson Gomes. **O Hino do Sertão: a identidade nordestina em "Asa Branca"**. Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2013.
CASTRO, Edna M. R. de; FOLHES, Gabriela P.; LOBATO, Marília G. S. Usinas Hidrelétricas no Brasil: História, Discursos e Interesses. **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**, Macapá, v. 14, n. 3, p. 333-355, jul./set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs>. Acesso em: 01 de dez. de 2023.
CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte. In: BRANDÃO, Ângela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (ORGS.) & FARIAS, Joyce. **História da arte: fronteiras**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte/UNIFESP, 2019.
CLARK, Kenneth. **Lanscape in to Art**. Boston: Beacon Press, 1962.
COSTA, Ivoneide de França. **O rio São Francisco e a Chapada Diamantina nos desenhos de Teodoro Sampaio**. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências) – Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual de Feira de Santana. Salvador, 2007.
CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 2ª ed. Jandira, SP: Principis, 2020.
DIAS, Paula Regina P. dos S. M. O sertão e o sertanejo: um Brasil de vários sertões. **Revista Científica Novas Configurações–Diálogos Plurais**, v. 1, n. 1, p. 4-11, 2020.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: História da arte e anacronismos das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
EVA, Maria F. A. **Paraíso: Uma descoberta interna**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
FISCHER, Ernst. A função da arte. In: VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da Arte**. Vol.1. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. **Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-94.
GOMBRICH, E. H. Sobre arte e artistas. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2018.
GOMES, G. M. O viajante de Os Sertões. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 34, 2003. DOI: 10.22456/2238-8915.29981. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29981>. Acesso em: 07 de mar. de 2024.
GOMES, Vítor Manuel dos Santos. **A Paisagem nas Artes Visuais: De Friedrich a Vertigo (Alfred Hitchcock): Uma história cultural do olhar**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2017.
GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
ISIDÓRIO, Maria Socorro. A imaginação simbólica: rede de apreensão do real. In: **Santo Rio São Francisco: Religiosidade Popular na Sacralidade do Rio São Francisco no Imaginário**

dos pescadores do Sertão dos Gerais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 81-139.
KARPINSKI, Cezar. Paisagem e História: Notas de Leitura. **Espaço Plural**, ano XII, n° 25, 2° semestre, 2011.
KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
MAKOWIECKY, Sandra; Artistas viajantes, entre o olhar afastado que se engana e o próximo que se acostuma. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda. **Corpo-paisagem: premeditações para uma história da pintura na América Latina**. Florianópolis: Ed. Da UDESC, 1 ed., 2010.
MINELLA, Jorge Lucas S. Natureza, política e nação no Rio São Francisco: Uma história do epíteto "Rio da Unidade Nacional" e seu impacto na transformação da Bacia do São Francisco, 1900-1940. In: **Anais do 31° Simpósio Nacional de História**, ANPUH Brasil, 2021, Rio de Janeiro (RJ).
MORARES, A. C. R. O Sertão: Um "outro" geográfico. **Terra Brasilis**. Brasil, p. 1-9. 2013. Disponível em: https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341. Acesso em 07 de mar. de 2024.
NOGUEIRA, Eliane M. de S.; SÁ, Maria de Fátima P. de. O *Canyon* do rio São Francisco. **A pesca artesanal no baixo São Francisco: atores, recursos, conflitos**. Petrolina, PE: SABEH – Editora da Sociedade Brasileira de Ecologia Humana, 2015, p.16-42.
PANOVSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
PATRICK, Elder. O sertão nordestino como um monopólio de sentido. **Observatório**, 2019, n. 25, p. 67-87.
PIERSON, D. **O homem no Vale do São Francisco**. Tomo I. Rio de Janeiro, Ministério do Interior/Superintendência do Vale do São Francisco (Suvale), 1972.
PIERSON, D. **O homem no Vale do São Francisco**. Tomo II. Rio de Janeiro, Ministério do Interior/Superintendência do Vale do São Francisco (Suvale), 1972.
RESENDE, Priscila Costa; OLIVEIRA, Igor da Mata. Descrição Socioeconômica dos Pescadores no Baixo São Francisco, Nordeste-Brasil. **Revista de Desenvolvimento Econômico** – **RDE** – Ano XVII – Edição especial – dezembro de 2015. Salvador, BA – p.671-689. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21452/rde.v17nesp.4030>. Acesso em: 01 de dez. de 2023.
SÁ, Antônio F. de Araújo. O Vale e o Rio: Esboço histórico-geográfico do Baixo São Francisco, de Francisco Henrique Moreno Brandão (1905). **Revista Crítica Histórica**, v. 13, n. 26, p. 207-223, 2022.
SÁ, Antônio F. de Araújo. Por uma poética dos Sertões do rio São Francisco: História, arte e fotografia na obra de Otoniel Fernandes Neto. In: **Anais do 32° Simpósio Nacional de História** – ANPUH Nacional, 2023, São Luís (MA). Disponível em: <https://www.snh2023.anpuh.org/anais/trabalhos/lista>. Acesso em 17 de jan. de 2024.
SAMPAIO, Teodoro. **O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina**: trechos de um diário de viagem (1879 – 80). São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1905
SANTOS, Emily Rodrigues dos. Religiosidade Sertaneja: Amanhecer esperança, adormecer paciência. In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal (RN), ANPUH, 22 a 26 de julho 2013.
SANTOS, Fernando Barotti dos; REIS, Émilien Vilas Boas. A Interpretação do Espaço pela Arte: o impressionismo e sua experiência com a paisagem. **Revista Húmus**, vol. 11, num. 25, 2021.
SANTOS, Luiz Henrique dos. As paisagens do livro "Os Sertões" através da leitura, imaginação e interpretação do artista plástico impressionista Otoniel Fernandes. **Ciência Geográfica**, Bauru, vol. XXVI – (3), Janeiro/Dezembro, 2022.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
SEGALA, Lygia. O Clique Francês do Brasil: A fotografia de Marcel Gautherot. Rio de Janeiro: **Acervo**, v.23, n°1, p.119-132, jan.-jun. 2010.
SILVA, Francis Rodrigues da; SILVEIRA, Luciana Martha. Desdobramentos na representação da paisagem na pintura brasileira entre os séculos XIX e XXI. **Encontro de História da Arte**, n. 13, p. 383-392, 2018.
SILVA, Francis Rodrigues da; SILVEIRA, Luciana Martha. Deslocamentos no espaço: representações da paisagem na pintura do século XXI no Brasil. **Palíndromo**, v. 12, n. 28, p. 093-109.
SILVA, Francisco Carlos Teixeira. História das paisagens. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
SILVA, Valdineide Maria da. **Memória social e referências culturais: Um estudo etnográfico sobre a produção de artesanato em barro em Santana do São Francisco, Sergipe**. Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Sociais, Maceió, 2021.
STOLS, Eddy. A Iconografia do Brasil nos Países Baixos do Século XVI ao Século XX: Uma tentativa de avaliação global. **Revista USP**, São Paulo (30), Junho/Agosto 1996 (Número Especial O Brasil dos Viajantes).
VILELA, Ana Lúcia; BORGES, Maria Elizia (orgs.). **História e Arte: temporalidades do sensível**. Vitória: Editora Milfontes, 2019 (e-book).