

O CHÃO DE GRACILIANO: DA LITERATURA À FOTOGRAFIA

Tércia Montenegro Lemos (UFC)

1. INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa concentra-se no livro *O chão de Graciliano* (São Paulo: Tempo D’Imagem, 2006), do fotógrafo cearense Tiago Santana. Em diálogo com a literatura de Graciliano Ramos, o volume reúne imagens realizadas em viagens ao sertão de Alagoas e Pernambuco. A partir do próprio título, evocador de um telurismo marcante no autor de *Vidas secas*, o fotógrafo (re)constrói vários signos sertanejos e propõe um trânsito entre linguagens artísticas – interesse que se renova em sua mais recente publicação, *O céu de Luiz* (São Paulo: Tempo D’Imagem, 2014), dedicado a uma série de imagens inspirada na obra de Luiz Gonzaga. Como parte integrante de um estudo mais extenso voltado à construção do sentido na obra de Tiago Santana, a atual pesquisa enfatiza, em seu eixo de investigação, o par *natureza X cultura* e demonstra a maior valoração dada ao primeiro elemento pelas estratégias de composição visual.

Um primeiro contato com as fotografias que constituem nosso *corpus* já levanta a construção do “parecer ser” sertanejo, em termos semióticos. As escolhas representativas de Tiago Santana costumeiramente dispõem a figura humana em relação presencial com os bichos, e estes inclusive surgem em realce ou com maior nitidez, em detrimento da pessoa, que costuma surgir com o rosto encoberto ou desfocado, ou ainda com menor peso visual devido a tratamentos de luz, contraste ou textura, dentro da foto.

Neste artigo, utilizaremos cinco imagens selecionadas do mencionado livro, e nossa análise sobre elas repousa na oposição fundamental *humano/cultura X animal/natureza*. A partir deste mínimo de sentido, veremos como o texto fotográfico se articula em outros níveis. Obviamente, levamos em conta que a imagem fotográfica tem uma linguagem própria e, em decorrência disso, possui seus próprios arranjos sintáticos; por outro lado, embora parta de uma captação do real a partir de elementos efetivamente físicos, a fotografia não deve ser tomada como um mero recorte ou extrato da realidade. A sua realização, embora quase sempre seja dependente (e, portanto, conflitante) em

relação ao mundo natural¹, não se confunde com ele. Fotografia não é mundo, não é referente puro; é, assim como toda e qualquer linguagem, uma tradução do mundo e uma maneira de impossibilitar o contato direto com ele, no momento em que introduz a intermediação de um signo. Apenas ocorre que a fotografia, enquanto obra que resulta da síntese de signos visuais, talvez enfatize a “impressão referencial” (BERTRAND, 2003, p.233) e, portanto, a figuratividade, mais do que outras linguagens.

2. ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

2.1. Primeira foto



A oposição fundamental se apresenta, no nível narrativo, através de um mecanismo de disjunção evidenciado pela diferença de ocupação espacial entre o sujeito (ser humano) e os demais seres (os animais, aqui ocupando a posição *do outro*, ou seja, do objeto). Logo numa primeira visada, a foto demonstra que o menino se aparta dos animais, seja pela grande proximidade com a câmera, seja pela altura. Assim, percebemos o rosto do menino bem próximo de nós e alto, enquanto os animais aparecem distantes, numa escala reduzida (devido à própria perspectiva) e ocupando os planos médio ou baixo, preferencialmente.

Entretanto, embora o rosto do menino ocupe a maior parte da dimensão visual, e ainda numa posição centralizada e elevada, a pouca nitidez dada a seus traços

¹ Fazem-se exceção para as fotografias que se valem de procedimentos exclusivamente computadorizados em seu processo criativo. Entretanto, como estas fogem ao nosso propósito analítico, não levaremos em conta suas particularidades.

fisionômicos leva o olhar do espectador às figuras que estão verdadeiramente em foco – no caso, as galinhas. Estas têm a sua importância adensada pelo dinamismo das diferentes posturas que assumem, com seus corpos escuros ou pintalgados destacando-se contra um fundo mais claro. O aspecto geométrico de sua distribuição na cena assume uma disposição em triângulo invertido, construída a partir do rosto e dos ombros do menino. É valioso observar como tal modelo de composição remonta a exemplos clássicos; podemos, nesse sentido comparar a fotografia em questão com a *Virgem anunciada*, de Antonello da Messina, obra que, segundo Roberto Longhi (2005, p.10), é um perfeito caso de estilo perspectivo de forma:

imaginando que a pirâmide visual que tem por base a tela e por foco o centro do horizonte está, além disso, dividida em muitos planos ideais que, mesmo não representados, estão simbolizados no efeito produzido sobre a forma, que assim resulta nivelada e disposta, no conjunto, ao longo de certos planos, tal como ocorre com uma massa arquitetônica.

Voltando à fotografia de nossa análise, ainda observamos que o rosto da criança parece assumir, em sua disposição, e conforme o ângulo adotado – *plongé* – a forma de dois triângulos unidos pelo vértice, tal como poderíamos notar melhor com as linhas ressaltadas sobre a imagem:



Ora, o encontro destas duas formas triangulares sugere o formato de uma ampulheta, representação do tempo que, não à toa, está associada à figura humana. Reflexões sobre o passado, a efemeridade da vida e a implacabilidade da morte acompanham o ser humano desde sempre – e nesta fotografia o valor do tempo ainda

tem seu tema adensado pela presença da criança, que em sua própria condição etária indica um limiar cronológico aberto, em várias expectativas.

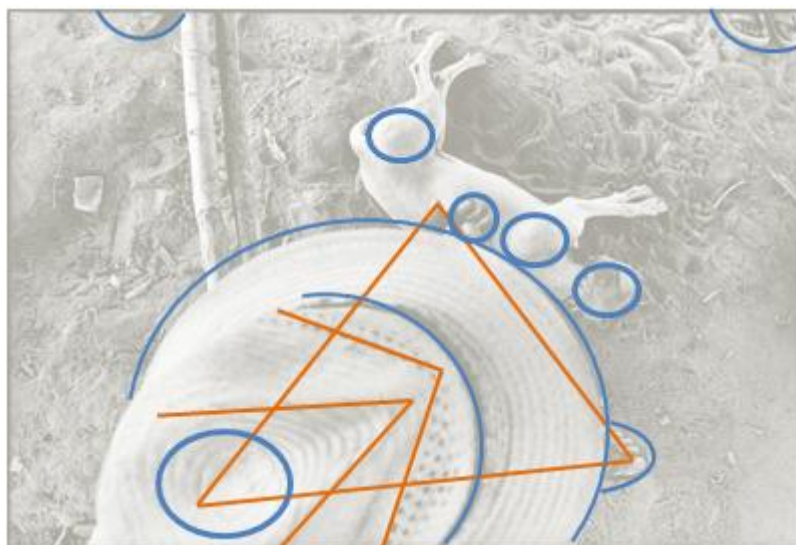
Esta criança, porém, tem o rosto deformado pelo ângulo escolhido e pela proximidade com a câmera, que lhe rouba a nitidez dos traços. A deformidade que o desfoque confere à fisionomia humana leva a uma desvalorização de sua presença na imagem. O menino se torna mais anônimo do que os bichos – e as implicações que este laivo interpretativo lança são cruciais para entender o par *natureza/cultura* na construção da paisagem sertaneja.

2.2.Segunda foto



Aqui, novamente percebemos a oposição fundamental que motiva nossa investigação sobre as fotografias de Tiago Santana. A cultura está representada pelo chapéu, sob o qual se supõe a presença humana, confirmada pela presença das mãos e de um pé calçado. É importante constatar como tais extremidades prolongam a forma de triângulo já esboçada pela copa, amassada, do chapéu. Ao mesmo tempo, as circularidades são muito visíveis na foto: pelo chapéu também, que reprisa os círculos no traçado da palha e na fita preta; pelo arredondado do pé; pelas mãos que se unem e pelas modulações dos músculos nas pernas do cachorro, e em sua cauda. O animal repousa sobre um terreno arenoso, em que as sinuosidades são igualmente visíveis, através de sulcos e ondulações. Se acompanhamos este relevo, nos extremos superiores da fotografia temos a surpresa de encontrar mais pistas humanas: no lado esquerdo, dois

pés calçados e, quase no extremo direito, um chinelo, vazio, mas que comprova a marca cultural.



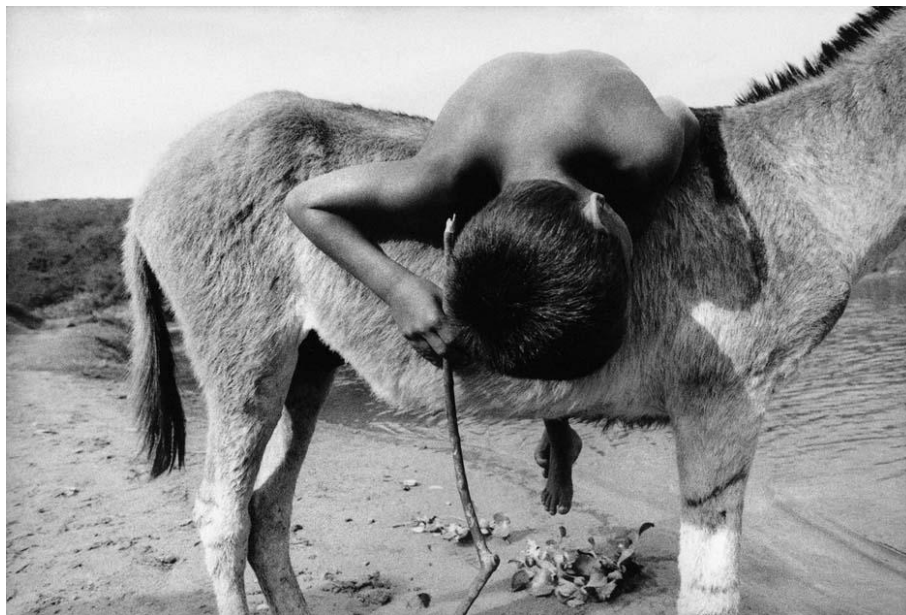
Parece-nos evidente que a distribuição de traços retos e curvos relaciona-se com base na complementaridade, dentro da criação estética deste texto visual. Porém, podemos ir adiante: se, conforme a primeira imagem analisada, associamos os ângulos e os traços pontiagudos à marca de *cultura* (ou ao lado *humano*) no contorno da ampulheta a partir da figura do menino, nesta foto de agora tal aspecto é corroborado, porque o chapéu – um instrumento de cultura – fornece as sugestões geométricas em que predominam as estruturas triangulares. No entanto, em termos de preponderância, as circularidades parecem dominar a imagem; na mesma linha de raciocínio, supondo que as formas redondas e curvas estejam indicando a *natureza* ou o *animal*, observamos que estas imperam, na sintaxe da foto. Mesmo nas presenças humanas (na copa do chapéu, na mão do homem e nas sandálias, nos pés) isso pode ser observado, mas na medida em que este(s) ser(es) humano(s) estão integrados ao animal. O espaço humano “invade” o corpo do cão, assinalando a interdependência entre os seres – mas não esqueçamos de que há argumentos para arriscar que, nesta relação, o bicho ainda ocupa uma hierarquia mais prestigiosa.

De imediato, vemos que o ângulo escolhido para a captação da imagem foi o *plongé* – o que costuma causar uma sensação de que o personagem, visto de cima para baixo, está oprimido ou apequenado. No caso da imagem em análise, esta escolha favorece também o anonimato do indivíduo, que se esconde sob o chapéu. O cão, ao

contrário, é visto em quase toda a sua extensão física e, embora também esteja submetido ao mesmo ângulo, não parece sofrer com a sensação opressiva. A sua figura foi colocada na parte superior da foto, o que lhe confere leveza. O homem, ao contrário, surge na parte inferior, suportando o peso visual desta posição. Ainda que levemos em conta as demais presenças humanas, sugeridas pelos pés nos cantos superiores, quase a levitar, eles não aniquilam o aspecto opressivo que parece incidir sobre o homem de chapéu.

Podemos observar ainda que o cão, para além de estar em situação alta, leve e privilegiada sob o ponto de vista da leitura do texto visual, ainda goza de um descanso sobre a textura da maciez, na terra fofa e palmilhada. Já o homem é vinculado à textura da aspereza e da complexidade de tramas (representada pelo chapéu). Sem dúvida, a vida dura e difícil parece pender mais para o lado deste ser, ao passo que o animal se estende na areia, em descanso. Caberia acompanhar nas fotos a categoria que o animal ilustra (doméstico, para caça, utilitário etc), a fim de apreciar a maneira como o seu *status* pode mudar, na representação dada pela foto – e isso será possível em pesquisa futura, dedicada a um *corpus* mais extenso. Por enquanto, adiantamos que a figura do cão parece articulada ao cotidiano sertanejo da forma como veremos acontecer também com o cavalo, o jumento. Essa afinidade indica a importância do animal por um componente afetivo de convivência, no espaço nordestino retratado por Tiago Santana.

2.3. Terceira foto



Nesta imagem, a integração da criança com o animal é construída figurativamente pela complementaridade física. O menino deita-se sobre o lombo do jumento, numa postura de relaxamento e confiança. Um graveto em sua mão parece indicar o ritmo lento de um momento ocioso, quando já não é necessário tanger a montaria para um local específico e o instrumento usado para estimular o passo agora se transforma num bastão com que o menino pode, talvez, experimentar riscos na terra. Entretanto, ao menos por enquanto, o garoto não se interessa por essa distração; seu rosto está voltado para o corpo do animal, de tal maneira conjugado com ele que as linhas dos cabelos de sua cabeça reprisam o movimento dos pelos no dorso do bicho, em sua crina e cauda, num tracejado que parece também se assimilar à textura da água mais ao fundo, no lago ou açude que se abre aos pés dos dois. A unidade com a natureza é extrema, tanto mais que não existe individualidade em nenhum dos seres representados: estão ambos anônimos, sem feição que os distinga.

A complementaridade física faz com que a cabeça do menino, posicionada bem no centro da fotografia, dialogue com a ausência da cabeça do jumento, cujo corpo é exibido apenas até o pescoço. Veem-se apenas três das quatro pernas do animal, e o corte do enquadramento não nos permite divisar os seus cascos, na parte mais baixa da imagem. A “quarta” perna, assim como a base inferior, vem sugerida no formato humano dos pés e do único braço que o garoto apresenta, na flexão que se completa com o galho, entortado para o lado oposto e a partir do qual seria possível traçar uma linha imaginária que divide perfeitamente a fotografia em duas metades.

A construção desse corpo híbrido, em que se mesclam o humano e o animal, é reforçada na imagem pelo fato de que não há, nela, praticamente qualquer elemento que aponte para o eixo *cultura*. Diferentemente do que vimos nas fotos anteriores, quando apareceram aspectos do vestuário (camisa, chapéu, chinelas) ou sinais de um espaço doméstico (a porta e a parede a indicar a presença de uma residência, no primeiro exemplo desta análise), agora a nudez do menino coaduna-se com primitivismo do animal: estão ambos em extrema harmonia, pela apresentação física. O galho, que em si é também um componente do eixo *natureza*, poderia ser interpretado num uso cultural, caso a situação retratasse o garoto a utilizá-lo para o comando, para a condução da montaria rumo a um destino decidido pelo ser humano. Entretanto, no instante fotografado o galho abandonou seu potencial simbólico de poder; está voltado para o chão, reprisando a quarta perna do asno.

A escolha pelo trabalho em preto e branco contribui para essa sensação de uniformidade. Agostineti e Santos (2011) apontam tal signo plástico como recorrente no sertão fotográfico, indicando uma raiz na tradição fotodocumentarista, em que se vê “recorrentemente a miséria ser representada pelo preto e branco” (p.11).Essa opção estética, no caso de Santana, é entretanto motivada pelo objetivo de dar mais ênfase às formas e texturas da imagem, que não sofrem os desvios proporcionados pela diversidade cromática. Além disso, em entrevista concedida ao programa televisivo *Olhar indiscreto*², o próprio Tiago Santana comenta que o preto e branco, para ele, assemelha-se à proposta das xilogravuras nordestinas, com o mesmo “trabalho duro, de luz dura, que reforça o mistério do lugar”. Na mesma ocasião, o fotógrafo ainda compara o “texto cirúrgico” de Graciliano Ramos com a síntese realizada pela fotografia e confessa o interesse pela “paisagem humana” como um ponto de encontro da sua obra com a do autor alagoano.

2.4. Quarta foto



Ao contrário da imagem anterior, nesta encontramos uma abundância de signos culturais. A espacialidade doméstica é representada pelo muro onde se recorta uma janela que deixa entrever o interior de um aposento. Nas paredes ao fundo, podem ser vistos dois quadros: um, completamente escuro, encimando uma porta, e outro à

² Programa realizado pela PUC Minas-TV em 02/07/2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v0kOnlxK43g>

esquerda da figura humana – talvez um Sagrado Coração de Jesus, representação tão presente nos lares do Nordeste brasileiro. A religiosidade repete-se na figura do Padre Cícero emergindo ao lado do cotovelo direito desta pessoa idosa, que não podemos afirmar ao certo se é homem ou mulher, mas cujos cabelos parecem dialogar com a cabeça branca da estátua do padre sertanejo³. Tal diálogo, obviamente, insere-se no eixo da cultura, e não parece ocasional que se possa construir, na imagem, uma diagonal invisível que parte da cabeça do Padre Cícero e vai até o Sagrado Coração de Jesus. Essa linha “atravessa”, por assim dizer, o personagem idoso – e é uma linha reiterada, com inclinação bem semelhante, pelo braço do homem que se vê na metade direita da fotografia.

Esse homem, cujo chapéu preto parece lançar uma sombra sobre sua cabeça, tem a tragicidade reforçada pelo fato de esconder o rosto atrás do braço, atrás dessa manga comprida que sequer termina numa mão: o corte fotográfico é implacável, e do homem vemos apenas a testa, vincada já com rugas. O restante de seu corpo é substituído por elementos de cultura que lhe escondem a individualidade: o chapéu, a camisa, o acordeom insinuado pelas teclas. Assim como a outra figura humana, cujo sexo não sabemos precisar, mais uma vez notamos a preferência de Tiago Santana por personagens que mergulham no anônimo e são reduzidos em sua configuração pessoal, enquanto os animais se deixam fotografar com minúcias.

Neste caso, o papagaio, enquanto bicho doméstico, obtém uma primazia exemplar. Ele usa como poleiro a mão do personagem que está à janela e que com os dedos da outra mão toca os próprios lábios. O humano, portanto, silencia, calando a voz (pelo gesto com os dedos) ou deixando de fazer música (pelo acordeom imobilizado). O papagaio, ao contrário, parece completamente disponível para, no momento seguinte, produzir suas vocalizações. O fato de que estas simulem a imitação de sons linguísticos é mais um aspecto a indicar a superioridade e o individualismo do animal, nesta imagem.

Apesar disso, o eixo do humano traz uma riqueza de ponderações que escapam ao eixo da natureza. A reflexão sobre o tempo – que já vimos se insinuar na primeira fotografia de nossa análise – é aqui adensada pelos signos da religiosidade. Observemos

³ É importante lembrar que o “Padim Ciço”, venerado como santo pelos populares de Juazeiro do Norte, no Ceará, também é personagem celebrado em outras cidades brasileiras. No sertão alagoano, no município de Dois Riachos, por exemplo, ocorrem romarias à Pedra do Padre Cícero, em especial no dia 20 de julho, data de sua morte. Assim, não é de espantar que, fotografando no interior de Alagoas, Santana tenha reencontrado este ícone tão comum no Ceará.

que o personagem mais idoso é o que está em posição elevada, à janela, e parece olhar para o alto, para a luz. Está ladeado por signos naturais: o papagaio, sobre uma de suas mãos, e uma planta que cresce num vaso improvisado por uma lata, no outro canto da janela. *Atrás* estão os elementos mais fortes de cultura, referentes à religiosidade, e poderíamos interpretar esse posicionamento de uma dupla maneira: tanto podem ser vistos como subsídios de força, de base, que trazem outras aberturas (como a porta aberta, mais ao fundo, seria uma porta, simbolicamente, espiritual), como podem ser tomados enquanto elementos que foram ultrapassados.

À medida que a idade chega, uma pessoa se torna mais próxima da natureza, e tal conjunção parece conferir, ao personagem idoso, uma tranquilidade que o outro homem ainda não atingiu. Mais jovem, este se recolhe numa posição de cansaço ou angústia, escondendo o rosto, baixando a cabeça, enquanto é completamente sufocado pelos signos de cultura (vestimentas, instrumento musical). As duas metades da fotografia contam assim, narrativas diferentes, a partir de sua composição textual: é algo semelhante ao que encontramos, por exemplo, em algumas imagens de Cartier-Bresson que mostram o que se poderia entender não como o “flagrante delito” de um instantâneo, mas o “efeito de flagrante delito composto”, construído no texto por equilíbrios compositivos⁴.

2.5. Quinta foto



⁴ Esta reflexão foi ensinada principalmente a partir do artigo de Dondero (2005).

Este último exemplo que escolhemos para nossa análise vem confirmar aspectos que discutimos anteriormente, possibilitando um paralelo sobretudo com a primeira imagem que trouxemos neste artigo. À primeira vista, as opções estéticas são bem diversas: na imagem da criança, o ser humano aparecia em primeiro plano, embora desfocado e sob um ângulo que, simbolicamente, indicava um sentimento de opressão, esmagamento. Dessa vez, temos um adulto⁵ em segundo plano, cuja fisionomia não parece expressar conflitos – entretanto, as semelhanças no tratamento de realce dado ao animal começam a aparecer, se atentamos para o fato de que o rosto desse homem é mostrado apenas parcialmente, com uma nitidez prejudicada pelo realce que a lente conferiu ao caprino, exposto em *big close*.

Também de maneira coincidente com a da primeira fotografia, os tons de branco e cinza claro predominam no animal, fazendo com que ele surja mais iluminado e, portanto, com maior destaque imagético. O homem, com exceção da camisa, aparece mergulhado em tons escuros, e podemos observar que o seu corpo, relativamente desfocado, não indica variedade de texturas: não há discrepâncias notáveis entre a “qualidade de maciez” percebida na pele, no chapéu ou nas peças de roupa. A figura humana planifica-se, torna-se homogeneizada, funde-se com seus componentes de significação cultural – ao passo que o bode demonstra ter massa, volume físico. O nível de detalhamento de sua pelagem, das formas de seu dorso, orelha e olho mostram que esse bicho é o alvo da fotografia. O homem aparece relegado ao último terço da imagem, isolado por um limite imposto pelo chifre esquerdo do animal.

Aliás, se atentarmos para o desenho sugerido por essas extremidades do corpo do animal, o diálogo com a foto da criança estreita-se, por ser possível a aplicação também de linhas semelhantes nesta imagem de agora, construindo-se dois triângulos invertidos – um, a partir da abertura dos chifres, e o outro pelo alongamento da cabeça do caprino até o corte na parte inferior da foto. A reprise desta “metáfora da ampulheta” como indício da afetação pelo tempo aproxima irremediavelmente os seres, põe o animal na mesma posição que a criança do exemplo anterior⁶:

⁵Este não é o momento para aprofundarmos aspectos relativos a especificidades da representação do humano (tais como a idade, a presença de elementos de religiosidade ou relativos a indícios econômicos, sociais ou profissionais), mas assinalamos que, em fase posterior de nossa pesquisa, dedicaremos a essas variantes a importância devida. Pretendemos esboçar uma sistematização que envolva tais condicionantes nas demonstrações dos funcionamentos da configuração textual fotográfica, sempre em torno da obra de Tiago Santana.

⁶Podemos ainda estabelecer uma coincidência entre esta foto e que trabalhamos imediatamente antes, onde havia uma pessoa cujo sexo não estava marcado com precisão. Agora, também não podemos decidir



3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pertinente, a essa altura de nosso estudo, levantarmos a hipótese de que o comparativismo entre as obras de Graciliano Ramos e Tiago Santana evidencia abordagens contrárias, no que diz respeito ao nosso eixo de investigação. *O chão de Graciliano* sem dúvida é um livro que, como o próprio título enuncia, capta o universo sertanejo e a atmosfera que se pode encontrar na literatura do autor alagoano. Entretanto, no que se refere ao tratamento dado aos animais e à relação destes com os humanos, o ponto de vista é bem diferente do que encontramos na fotografia de Santana.

Há diversas passagens célebres, em *Vidas secas*, *São Bernardo* e *Infância*, principalmente, que se valem da metáfora animal para demonstrar a baixa escala alcançada pelas pessoas. A personificação da cachorra Baleia é o contraponto que confirma essa ideia, segundo Ferreira (2005, p.129):

Alvo do mesmo discurso indireto livre com que o autor penetra na mente dos demais personagens humanos para traduzir-lhes os pensamentos, Baleia aparece como o contraponto humanizado que reforça a animalização das pessoas. Indignado com as condições abjetas do homem do campo escravizado ao trabalho à maneira dos bichos, a descrição de Graciliano também opera, à sua

acerca do sexo deste caprino, tendo em vista que cabras e bodes podem, igualmente, possuir chifres. É o caso de indagarmos sobre o quanto a sexualidade pode servir como elemento de cultura ou de natureza, conforme venha ou não marcada: uma questão interessante, que ficará para ser desenvolvida com o amadurecimento desta pesquisa.

revelia, como uma denúncia involuntária das condições abjetas a que estão sujeitos os animais no campo.

Ferreira, no mesmo artigo, ressalta que a maioria dos autores brasileiros teve uma tendência a desconsiderar os animais em termos ontológicos:

Nessas metáforas, os bichos simplesmente não existem enquanto tais. O que se nota é a presença da ideologia da separatividade, da superioridade e da indiferença humanas para com as demais espécies. Nesses exemplos, os animais não estão apenas sendo “emprestados” para explicar as pessoas, eles estão visivelmente sendo aprisionados na situação humana e social, e portanto alheia, que os recrutou. As metáforas animais na literatura, em regra, operam o aprisionamento simbólico de outras criaturas como *homens*, o que contribui para que desapareçam enquanto elas mesmas, cada vez mais, na percepção e na consciência dos leitores e da humanidade que elas representam. (idem, pp. 129-130)

Na perspectiva oposta, o fotógrafo cearense não parece considerar que a figura do animal traga um sinal de inferioridade. Se Graciliano Ramos, num trecho de *Memórias do cárcere*, escreve: “Homem das brenhas, afeito a ver caboclos sujos, famintos, humildes, quase bichos” (1954, p.112), podemos afirmar que essa gradação qualitativa – com o bicho ocupando o último nível – *não ilustra* o trabalho de Tiago Santana, onde vemos os animais elevados a um ponto de individualidade, com vários indícios de valores positivos atrelados a eles. É em conjunção com o elemento da natureza, a propósito, que o humano atinge a sua excelência de bem-estar e integração harmoniosa, conforme depreendemos das fotografias 2, 3 e 4, de nossa análise. Quando homem e animal são vistos separadamente, no espaço da fotografia, as estratégias de composição tendem a valorizar o bicho.

Lembramos, com Agostineti e Santos (2011), que o sertão, enquanto espaço, é uma simbolização, uma construção subjetiva – e assim, por conseguinte, também o sertanejo. Graciliano Ramos e Tiago Santana construíram perfis do sertão e dos seus habitantes a partir de escolhas de sentido, constructos teóricos que, nos dois autores, indicam uma preferência pela apresentação do espaço como propício à interdependência entre homem e animal. Se na obra literária tal relação colabora para uma “historiografia da angústia”, para nos apropriarmos de um termo utilizado por Lins (1943) em estudo sobre o autor alagoano, no *corpus* fotográfico de Santana parece antes haver uma reflexão sobre a existência e a relação das outras espécies animais com o ser humano, sem que este assuma uma posição de superioridade.

Entretanto, por mais que constatemos uma divergência de propósitos entre os dois artistas, suas técnicas, compostas em linguagens distintas embora, parecem se encontrar em alguns pontos do processo. É a reflexão que nos enseja Bastide (2002), ao se valer de uma analogia fisiológica para ressaltar que a composição dos romances de Graciliano Ramos “é uma composição por decomposição”. Tal aspecto relaciona-se com os recursos da fotografia de Tiago Santana, que também decompõe, mutila ou desfoca o indivíduo. Os cortes dos enquadramentos, os ângulos escolhidos, a própria escolha do preto e branco – tudo revela a intencionalidade de uma obra de grande força sintética: exatamente como podemos classificar, pela precisão linguística, o projeto literário de Graciliano Ramos.

4. REFERÊNCIAS

AGOSTINETI, Kaíque e SANTOS, Goiamérico Felício dos. Sertão: um olhar fotográfico. *Anais da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Cuiabá – MT - 8 a 10 de junho de 2011. Disponível em <http://intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2011/resumos/R27-0211-1.pdf>

Acesso em 12/04/2015.

BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.2, 2002.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: EDUSC, 2004.

DANTAS, Audálio e SANTANA, Tiago. *O chão de Graciliano*. São Paulo: Tempo d’Imagem, 2006.

DONDERO, Maria Giulia. Floch e le Forme dell’impronta. *E/C- Rivista della Associazione di Studi Semiotici on-line*. Palermo, n.2, 2005. Disponível em <http://www.ec-aiss.it/> Acesso em 29/04/2014.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 119-135.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

LONGHI, Roberto. Breve mas verídica história da pintura italiana. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *São Bernardo*. 20 ed. São Paulo: Martins, 1973.

_____. *Vidas Secas*. 23 ed. São Paulo: Martins, 1969.