

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Gilmara Moreira Soares

**Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra *Vidas Secas*, de
Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira**

Juiz de Fora

2017

Gilmara Moreira Soares

Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prisca Agustoni de Almeida Pereira – Orientadora

Juiz de Fora

2017

Gilmara Moreira Soares

Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Defesa em 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Prisca Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Silvina Liliana Carrizo
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Camila do Valle
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

À minha mãe, Rosilda (em memória), porque
passo meu é também passo dela.

Agradecimentos

A Deus.

Às minhas irmãs Thaís e Pâmela, por terem sido tão fortes no momento mais delicado de nossas vidas e por sua paciência e carinho comigo durante essa caminhada. Apesar das lágrimas e dos percalços, vocês são motivos de sorrisos e me dão coragem para seguir em busca dos meus sonhos.

À minha amiga, Julia Luiza, por direcionar meu olhar e estar sempre ao meu lado nessa caminhada.

Ao amigo Valdenilson Dias, pelo apoio sempre presente.

Ao amigo André Batista, por ter sido confidente e conselheiro, alguém que admiro e com quem sei que posso sempre contar.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ªPrisca Agustoni de Almeida Pereira, pela atenção e compreensão. Agradeço pela confiança em mim depositada, através do espaço e da liberdade para a composição deste trabalho. Obrigada por aceitar-me como orientanda e por estar presente nesse momento tão importante de minha vida

À professora Prof^ª. Dr^ªSilvina Liliana Carrizo pelas importantes considerações feitas quando do processo da qualificação e admirável conhecimento comigo partilhado. Sou grata por aceitar fazer parte e contribuir com essa etapa especial em minha vida.

À professora Prof^ª. Dr^ª Camila do Valle pelo carinho e amizade com que me acolheu desde o início de minha trajetória acadêmica, quando fui sua aluna na graduação. Minha eterna gratidão pela sensibilidade e zelo com que direcionou-se a mim, confiando em minha capacidade. Agradeço por, mais do que aceitar fazer parte de minha banca, aceitar-me em sua vida, como aluna, colega e amiga.

Ao fotógrafo Evandro Teixeira que, ao longo dessa caminhada acadêmica, tornou-se mais que objeto de estudo, tornou-se amigo.

Aos demais professores que me acompanharam e instruíram durante toda minha trajetória acadêmica.

À Gisele e Daniele, secretárias do Programa de Pós-Graduação, pela atenção e assistência.

A Celso Felizola.

À Capes, pela bolsa concedida.

Enfim, a todos e todas que contribuíram, de alguma forma, para a concretização deste trabalho.

“Cuando es verdadera, cuando nace de La necesidad de decir, a la voz humana no hay quien la pare. Si Le niegan la boca, Ella habla por las manos, o por los ojos, o por los poros, o por donde sea. Porque todos, toditos, tenemos algo que decir a los demás, alguna cosa que merece ser por los demás celebrada o perdonada.”

Resumo

A presente dissertação de mestrado objetiva investigar a relação entre literatura e fotografia a partir da obra fotográfica – a qual tratamos como fotopoética – de Evandro Teixeira, relacionada ao sertão, constante na edição especial de 70 anos de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Através do cotejo das fotografias selecionadas de Teixeira, presentes nesse livro, este trabalho se propõe a apresentar possibilidades de leitura para a relação entre literatura e fotografia. Nesse sentido, busca-se, nas referidas obras, a partir do eixo temático corpo e paisagem, discutir, baseando-nos nos conceitos de teóricos como Michel Collot (2010) e Milton Santos (2009), as aproximações e distanciamentos entre ambas. Deste modo, ao desenvolver análises interpretativas das obras em questão, teoricamente embasadas – em principal, pelos estudos de Susan Sontag (2013), François Soulages (2010) e Roland Barthes (1984) –, dispomo-nos ao exame e à busca das peculiaridades de ambas no concernente às implicações suscitadas tanto da imagem ao texto, como do texto à imagem. Destacamos, ainda, as formas pelas quais o texto influencia ou não a leitura das imagens e vice-versa.

Palavras-chave: Evandro Teixeira. Fotografia. Sertão. Corpo. Paisagem.

Resumen

La presente tesina objetiva investigar la relación entre literatura y fotografía con base en la obra fotográfica – a la cual tratamos como fotopoética – de Evandro Teixeira, relacionada al *sertão*, constante en la edición especial de 70 años de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. A través del cotejo de las fotografías seleccionadas de Teixeira, presentes en ese libro, ese trabajo se propone a presentar posibilidades de lectura de la relación entre literatura y fotografía. En ese sentido, buscarse en las referidas obras, partiendo del eje temático *cuerpo y paisaje*, discutir, apoyados en los conceptos de teóricos como Michel Collot (2010) y Milton Santos (2009), entre otros, las aproximaciones y distanciamientos entre ambas. Así, al desarrollar análisis interpretativos de las obras en cuestión, embazadas teóricamente – principalmente, en los estudios de Susan Sontag (2013), François Soulages (2010) y Roland Barthes (1984) –, disponnos a examinar e investigar las peculiaridades de ambas en lo que concierne a las implicaciones suscitadas tanto de la imagen al texto, como del texto a la imagen. Destacamos, aún, las formas por las cuales el texto influye o no en la lectura de las imágenes y viceversa.

Palabras-clave: Evandro Teixeira. Fotografía. Sertão. Cuerpo. Paisaje.

Lista de Ilustrações

1 - Figura 1	46
2 - Figura 2	47
3 - Figura 3	61
4 - Figura 4	78
5 - Figura 5	79
6 - Figura 6	80
7 - Figura 7	80
8 - Figura 8	82
9 - Figura 9	82
10 - Figura 10	84
11 - Figura 11	85
12 - Figura 12	87
13 - Figura 13	88
14 - Figura 14	89
15 - Figura 15	90
16 - Figura 16	91

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1: Devires fotográficos: um enlace entre literatura e imagem.....	16
1.1 – A fotografia: uma linguagem	16
1.2 – Imagens, imaginários, fotografias: fragmentos de um tempo e espaço?	21
1.3 – Alegoria, suplemento, irreversível e inacabável enquanto componentes de uma fotograficidade	27
Capítulo 2: O silenciar das vozes e o salientar das imagens em <i>Vidas Secas 70 anos</i>	36
2.1 – De juazeiros, peregrinações e silêncios: Mundo coberto de penas	36
2.2 – Imagens, fotografia e sensibilidade literária diante das fotos de Evandro Teixeira	41
2.3 – O livro: uma obra de arte	51
Capítulo 3: Fotografar palavras, escrever imagens	56
3.1 – A paisagem em <i>Vidas Secas</i> e a relação entre espaço e imagem.....	56
3.2 – Analisando imagens do sertão: inferências possíveis	63
3.3 – O fotopoético na obra de Evandro Teixeira.....	76
Considerações Finais	93
Referências	97

Introdução

“A arte é uma necessidade humana básica e, tal como nós, instável e mutável por força de nossa natureza insatisfeita e indagadora. É um mistério que propõe decifrações, toca e transforma, faz pensar e comove¹”. A arte em suas diversas formas é, indubitavelmente, necessária ao ser humano retirando-lhe de seu lugar comum, do conforto de uma posição inicial e afetando-o de tal forma que o modifica, bem como a seu pensamento.

Esta dissertação propõe a análise das imagens fotográficas presentes no texto literário *Vidas Secas*. A partir da leitura da obra de Graciliano Ramos busca-se investigar alguns efeitos produzidos pela presença de fotografias na narrativa, considerando, sobretudo, as relações que se estabelecem entre texto e imagem. A presença de fotografias na obra de Ramos é examinada aqui com o intuito de discutir como se dão as aproximações entre texto literário e imagem, isto é, analisar a presença da imagem fotográfica, não como parte da narrativa de *Vidas Secas*, mas como obra que ora corrobora, ora transcende, mas, acima de tudo, suplementa² o romance em questão. Mais precisamente, buscamos perceber como a fotografia, enquanto fotopoética, articula novas experiências e de que forma tais experiências se inscrevem na leitura da obra literária.

Para introduzir esse enlace entre literatura e fotografia, em um primeiro momento, busca-se traçar um breve resgate histórico do surgimento e dos significados atribuídos à fotografia, bem como das transformações que esta possibilitou/possibilita à sociedade. No tocante a essa questão, buscaremos, entre outros, através dos estudos do artista e pesquisador belga Philippe Dubois (1998) traçar uma reflexão sobre o itinerário da fotografia. O autor parte de um repertório semiótico para ponderar as relações que o sujeito estabelece com a imagem. Nos ancoramos também em *A câmara clara*, de Roland Barthes (1984) e em *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin (1987) para entender as discussões em torno do aparecimento da fotografia e da dificuldade em classificar essa nova forma de expressão.

Assim sendo, no primeiro capítulo do trabalho intitulado “Devires fotográficos: um enlace entre literatura e imagem”, a partir dessa contextualização da imagem fotográfica, selecionamos alguns exemplos de encontro entre fotografia e literatura e buscamos trabalhar as questões de tempo e espaço nesse sentido. Para tal fim, dispomos como aparato

¹ In HUMBERTO, 2000, p. 30.

² Para tanto, tomaremos por base o conceito de suplemento de Jacques Derrida em *A escritura e a diferença*, 1967.

teóricofundamental, além do estudo de Dubois, já aludido, das obras *Sobre fotografia*, da crítica de arte Susan Sontag (2013) e *A imagem*, do teórico Jacques Aumont (1993).

Por fim, caminhando para a conclusão do capítulo, traçamos um estudo a respeito dos conceitos de alegoria e suplemento propostos, respectivamente, pelos estudiosos Walter Benjamin (1984), em “Alegoria e drama barroco” e Jacques Derrida (1971), em *A escritura e a diferença*. Tudo isso no intuito de corroborar a análise do diálogo entre fotografia e literatura por nós proposto.

No segundo capítulo, “O silenciar das vozes e o salientar das imagens em *Vidas Secas*”, intentamos apresentar uma leitura da obra de Graciliano Ramos centrada, especialmente, no olhar que o autor lança aos excluídos e marginalizados, uma vez que constrói um ponto de vista sensível acerca dos sobreviventes da seca. Desse modo, enfoca em sua escrita desde as particularidades de seus personagens até aspectos socioculturais do sertanejo nordestino. Com base em dados biográficos e em sua trajetória de vida, buscamos entender, ainda, como, de que maneira, por que e o que leva Ramos a escrever o sertanejo e o sertão.

Posteriormente, buscamos encontrar – a princípio, em fotografias relevantes dentre todo o acervo de Evandro Teixeira – sua sensibilidade literária; entendendo por sensibilidade todo o acervo de seu olhar fotográfico marcado por um hábito visual construído a partir de percepção motivada por origens ideológicas, culturais e afetivas. Assim, propomos “uma leitura” de alguns de seus trabalhos e, através das imagens selecionadas, pretendemos entender como se dá seu processo artístico.

Finalmente, tecemos algumas considerações acerca do livro enquanto obra de arte, com base no aporte teórico de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) e François Soulages (2010).

O terceiro e último capítulo, “Fotografar palavras, escrever imagens”, tem como ponto de partida a investigação da relação do homem com a natureza em *Vidas Secas*, isto é, a configuração do corpo dos personagens e sua interação e integração ao espaço, à paisagem em que estão inseridos. Com esta finalidade, baseamo-nos nos estudos de Gaston Bachelard (1978), Michel Collot (2010), Mônica Ângela de Azevedo Meyer (2008) e Maussaud Moisés (1973).

Em seguida, partimos para a “leitura” de algumas fotografias de Evandro Teixeira, presentes no livro em estudo. Interessa-nos entender como a escolha fotográfica por determinados personagens, ângulos e situações cotidianas do sertanejo influenciam a leitura do romance de Graciliano Ramos e em que medida as imagens transcendem o que está

representado pelo texto escrito. Para tanto, retomamos os conceitos de Benjamin a respeito de alegorias, assim como os de Derrida, sobre suplementos. Assim como o escritor, o fotógrafo retrata em suas fotografias, a relação da configuração do *corpo* do homem com a paisagem que o cerca. Isto pode ser observado, a título de exemplificação, na escolha de Teixeira por composições de contrastes entre luzes e sombras que salientam as linhas faciais de seus personagens, as rugas da pele, formando texturas que aludem, por vezes, à terra rachada pela secura do sertão. Encontramos, ainda, nessas fotografias, uma metáfora da condição de *ser*, evidenciada na pele do sertanejo – que revela, de forma metonímica, a existência do homem do sertão.

Propõe-se, finalmente, a análise da composição das fotografias como uma narrativa que funciona independentemente do romance, mas que pode também se relacionar com o texto literário. Na tentativa de compreender aspectos relevantes para estabelecer a relação entre texto literário e fotografia, observamos, por exemplo, que, em *Vidas Secas*, a disposição de capítulos numa ordem temporal descontínua permite que o romance se constitua quadro-a-quadro, o que nos remete ao ato fotográfico. A forma como se constitui o tempo no livro possibilita que percebamos toda a carga dramática que singulariza cada capítulo, de modo que ao leitor é oferecida, ainda, a possibilidade de captar *instantâneos* da vida, das paisagens e dos personagens. Nesse sentido, entendemos que a opção por uma linguagem com uso constante de orações curtas e descrições precisas traz uma alusão ao ato de fotografar – apreensão da realidade através de instantâneos de significação.

A fotografia de Evandro Teixeira disposta na obra evidencia uma técnica constituída pelo uso exclusivo de composição cromática de preto e branco, do *close*, de contrastes produzidos pela iluminação, bem como da desfocalização e seleção de certos ângulos dos fotografados dentro do plano da imagem. A escolha estilística de síntese da linguagem, seja literária ou fotográfica, contribui para a força plástica e estética da relação entre esses diferentes códigos. Desse modo, tanto o ensaio fotográfico de Evandro Teixeira, quanto a obra de Graciliano Ramos nos revelam imagens do *corpo* como metonímia do sertanejo e do sertão.

Isso posto, com essa pesquisa objetivamos demonstrar que as imagens fotográficas ampliam os discursos de uma obra literária. Incorporadas ao livro, elas passam a estabelecer com o texto as mais diversas relações: podem corroborar o que está escrito, mas podem, também, ressaltar aspectos secundários do romance, dando-lhes uma relevância que o texto em si não lhes conferia, podendo, ainda, exercer funções simbólicas e metafóricas para além da obra literária. Depreendemos, dessa maneira, que a abordagem da relação entre o ensaio

fotográfico de Evandro Teixeira e o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos acaba por criar espaços outros de significação que abrem novas linhas de leitura tanto de um como de outro.

Capítulo 1: Devires fotográficos: um enlace entre literatura e imagem

O mundo contido no fotográfico é apenas uma pálida figura. Quando ao contrário, a nossa apreensão dinamiza-se pela indução destes potenciais, esta torna-se pura metamorfose, ultrapassamos esta finitude estabilizadora, compreendemos que a transmutação criadora é da ordem da infinitude. Agora o mundo no fotográfico é um devir fotopoético.

Carlos Alberto Murad

1.1 - A fotografia: uma linguagem

A etimologia da palavra fotografia pode dizer muito a respeito da abordagem que se pretende dar à mesma no presente estudo. É importante, nesse sentido, contemplar, voltar à origem do vocábulo que é concebido da junção dos termos gregos *phos* (*foto*), que significa “luz” e (*graphein*) *grafia*, que significa “escrita”. Assim sendo, pode-se extrair dessa semântica a expressão “escrever com luz”.

Numa análise do advento da fotografia, Walter Benjamin, em *Pequena história da fotografia*, nos direciona aos questionamentos que envolveram o surgimento dessa. Nesse sentido, aponta o pensamento favorável do pintor belga Antoine Wiertz, em contraste a aceção do famoso teórico da arte francesa, Charles Baudelaire. O primeiro considera a fotografia como uma arte, equiparando-a à pintura, sugerindo que ela viria a ser “o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura” (WIERTZ *apud* BENJAMIN, 1987, p. 106). Já o segundo aponta que a fotografia colocaria em questão o estatuto da arte, na medida em que se permitisse que essa substituísse a pintura: “Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1987, p. 107). Assim, Baudelaire sustenta que a fotografia não se trataria de uma expressão artística, visto que seria uma arte mecânica incapaz de suscitar emoções, por se tratar, para ele, de uma atividade que apenas reproduzia o real, não possibilitando a imaginação criativa. Entretanto, como aponta Benjamin, “em sua essência, mesmo a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIN, 1987, p. 166). Com isso, percebemos que, desde seu surgimento, a fotografia desencadeou uma constante tensão e

aproximação entre os campos de expressões artísticas e artes plásticas, especialmente no que diz respeito à pintura.

Diversos foram os status que a fotografia adquiriu ao longo do tempo. Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, de Philippe Dubois, deparamo-nos, no capítulo inaugural, com um percurso histórico concernente ao princípio de realidade atribuído à fotografia, seccionado em três distintos momentos de leitura desta. O primeiro apresentado é a percepção da foto como mimese do real; o segundo, em contramão, como transformação desse real, já o terceiro é intitulado pelo autor “fotografia como traço de um real” (1998, p. 45).

Desse modo, numa visão inicial, a fotografia seria percebida como imitação, espelho da realidade. O autor infere que a justificativa desse discurso primeiro e primário esteja na mecanicidade do próprio ato de fotografar, no qual a fotografia insurgiria como uma aparição automática, a princípio, aparentemente “objetiva e natural”, sem intervenções (inclusive do artista que a concebeu). Ele lembra que o nascimento da fotografia causou grande trauma na sociedade do século XIX, despertando mitologias simultaneamente amedrontadoras e atrativas, e menciona, também, Baudelaire como grande figura contrária à novidade. Tal teórico não somente critica a concepção de fotografia como arte, como infama aqueles que a contemplam desse modo. Entretanto, Dubois ironiza que Baudelaire oscilou ao deixar-se fotografar, não uma, mas diversas vezes, e além, lastimou a impossibilidade de possuir um retrato de sua mãe. Em suma, o pesquisador decreta que a reação predominante dos artistas da época foi avessa à fotografia. Assim, tece uma lista de exemplos que, tanto de viés realista, admitidamente denunciativo, quanto pictorialista, malsucedidamente elogioso, apresentavam uma onipotente verossimilhança atrelada às definições de fotografia nesse período (DUBOIS, 1998, p. 27-28).

Posteriormente, Dubois elenca dois textos, que afirma teoricamente significativos, deslocadores, ainda que sutilmente, desse realismo exarcebado: *Ontologia da imagem fotográfica*, de 1945, de André Bazin e *A mensagem fotográfica*, de 1961, de Roland Barthes. Ambos aparentam delongar as concepções sobre a essência mimética da foto, mas de maneira tácita, retiram do foco a discussão sobre tal característica. Finalmente, em meados do século XX, a visão de fotografia como verossímil à imagem que fornece começa a ser desmistificada.

Dáí em diante, seria visionada uma nova perspectiva sobre o caráter de realidade da fotografia. Este seria uma modificação, uma desconstrução da imagem fotográfica, questionando sua fidelidade ao real. O autor atribui a culminação do movimento delator do efeito de realidade da foto, ao estruturalismo. Para tanto, se debruça sobre alguns textos desse

período, elucidando sua proposta. Resumidamente, eles apontam a fotografia como inapta para exibir íntegra e fidedignamente uma representação da realidade:

De fato, como se denega então qualquer possibilidade de a fotografia ser simplesmente um espelho transparente do mundo, como ela não pode mais, por essência, revelar a verdade empírica, vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade* (DUBOIS, 1998, 42-43).

Assim, o autor atesta a concepção de uma dicotomia entre a realidade aparente e a realidade interna, posicionamento ideológico que, segundo ele, ampliou-se no fim do século XX, em decorrência do grande movimento crítico em denúncia ao real na fotografia. Toda essa discussão projetou tal artefato dando-lhe visibilidade e repercussão.

Finalmente, a última perspectiva abordada por Dubois, percebe a imagem fotográfica, nem como espelho do mundo, tão menos como codificadora de aparências, já que ambas consideram-na portadora de um valor absoluto: “(...) as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Ch. S. Peirce chamaria em primeiro lugar a ordem do ícone (representação por semelhança) e em seguida a ordem do símbolo (representação por convenção geral)” (DUBOIS, 1998, p. 45). Essa terceira abordagem, em contraponto, a toma na ordem do índice, diferenciando-a das precedentes, claramente, por sugerir que a imagem indiciária é dotada de valor singular, particular, uma vez que, determinado unicamente por seu referente (traço de *um* real). Enfim nesse terceiro discurso, o tratamento indicial dado à fotografia a tomaria como “(...) representação por contiguidade física do signo com seu referente” (DUBOIS, 1998, p. 45).

Outro teórico que se debruçou sobre o tema da fotografia foi Roland Barthes. Em *A câmara clara*, o autor se vê diante da dificuldade de classificá-la. Discutindo a natureza ontológica da fotografia, a une à realidade que a gerou. Aponta, entretanto, que se trata de uma difícil tarefa, pois, para realizar uma análise, é preciso um *corpus* que permita selecionar/classificar amostragens, no entanto, “a fotografia se esquivava, suas divisões se submetem tanto ao fato quanto ao empirismo, à retórica e à estética, sem relação com sua essência” (BARTHES, 1984, p.13). Sustenta, assim, que, em relação ao referente, a fotografia seria inclassificável e indissociável, trazendo-o consigo, “ambos atingidos pela mesma

imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro” (BARTHES, 1984, p.15).

Deste modo, envolvido pelo interesse a respeito da percepção da fotografia, Barthes, ao investigar sobre o impacto dessa ferramenta nos leitores, afirma que essa desperta atenção por duas ordens de elementos. Através do conhecimento de mundo, interpretamo-las com base em nossos referenciais culturais, descobrindo, assim, características simbólicas de sua materialidade. Para Barthes, essa área de elementos configura o que chama de *studium*. O autor designa, também, outro elemento presente na fotografia, o *punctum*, com a finalidade de discutir sobre o inapreensível na mesma. Portanto, poder-se-ia pensar essa ordem de apreensão como um além do visível: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). Tal elemento diz dos sentimentos e emoções provocados pela imagem fotográfica. Essa abordagem possibilita uma aproximação da foto ao texto literário, na medida em que o *punctum* atinge zonas de afeto e desejo do observador. Rompendo com uma leitura linear e óbvia, abre espaço para que para além do visível e do escrito, apresente-se o indizível.

Parece ser no modernismo que o entrelaçamento entre essas duas linguagens se torna mais claro. Esse enlace, contudo, tem origem ainda precedentemente, como aponta a teórica Susan Sontag. Segundo a autora, Honoré de Balzac é um dos primeiros escritores literários a tingir seus romances com características fotográficas, na medida em que se valia de descrições minuciosas, detalhamentos e busca de apreensão de instantâneos que direcionavam à linguagem fotográfica.

Algumas das questões centrais sobre a incorporação de fotografias na literatura podem ser verificadas também na obra *Nadja*³, do escritor francês André Breton. *Nadja* é um livro repleto de imagens fotográficas, no qual cada uma delas se apresenta com uma pequena legenda que remete a um fragmento do texto, seguido do número da página correspondente. Esse autor, ao apontar a função das imagens fotográficas, diz que estariam ali para substituir as descrições na obra. Essa afirmação de Breton é contestada por críticos, pois, ao comentar e delimitar o que as fotografias representam, o autor demonstra, assim, que a economia descritiva não se sustenta plenamente no livro em questão.

O que se percebe é que as imagens fotográficas nem sempre se apresentam em uma obra apenas para ilustrar, para evitar a descrição ou documentar/atestar algum elemento da

³ Tal obra, de 1928, descreve encontros entre o próprio Breton e uma misteriosa mulher, Nadja. A trama complexa apresenta a rota do casal por Paris, desde o primeiro encontro casual desembocando na internação de Nadja em um hospício.

narrativa. Quando incorporadas ao livro, elas se movimentam no emaranhado do jogo ficcional, deslocando-se e envolvendo-se nas vicissitudes do espaço narrativo. Essas combinações possíveis que as fotografias estabelecem com o texto e entre si, são altamente elaboradas e evocam sentidos outros que merecem ser analisados em conjunto com o todo da composição literária. Fotografias são palavras corporificadas, palavras são imagens em latência. A presença de imagens nas narrativas literárias invoca sentidos próprios e carregados de signos e simbologias.

Se, como diz Mikhail Bakhtin, “cada palavra evoca contexto ou contextos nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa: as palavras e formas são povoadas por intenções” (BAKHTIN, 1998, p. 100), podemos dizer que a língua é perpassada por questões ideológicas. No tocante a fotografia, concebendo-a como uma forma de linguagem⁴, percebemos que há nela inscritas marcas de sua condição de produção. Dessa forma, a mesma não parece ser apenas um simples instrumento de reprodução do real, suas dimensões simbólicas requerem do seu leitor o conhecimento de códigos culturais e sociais. Sendo assim, ela transmite ao seu observador/leitor um discurso sobre o mundo. Portanto, nesse sentido, é possível entendê-la enquanto um signo e, nessa medida, ideológica: “sua função comunicativa não só reflete, como também refrata a realidade que lhe é exterior”⁵. A fotografia é, então, um diálogo entre emissor e receptor que possibilita a criação de significados, o que caracteriza seu status de linguagem, uma vez que congrega significantes, signos e significados no âmbito da representação iconográfica.

Ainda Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, salienta que:

Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apoia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical (BAKHTIN, 2006, p. 36).

⁴ Emprega-se aqui a terminologia “linguagem” para se referenciar o processo comunicacional que envolve a fotografia, na falta de um termo próprio.

⁵ Essa definição é referente ao conceito de linguagem proposto por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*, empregado, aqui, de forma a sugerir certa analogia e aproximação da fotografia à linguagem.

Entende-se, assim, de forma análoga que a palavra não substitui a fotografia e tampouco o inverso. Entretanto, tais signos se comunicam e trocam diálogos que abrem espaço para a construção de um imaginário rico e frutífero, na medida em que possibilitam a expansão dos significados para além de categorizações reducionistas.

Nesse sentido, na trajetória do pensamento benjaminiano, a imagem se apresenta um elemento fundamental, o qual elabora e sustenta a cognição, estabelecendo vínculos entre realidade e imaginário. Para o autor, a literatura seria uma área de conhecimento onde a imagem teria função primordial, despertando, constituindo e construindo relações cognitivas com as mais diversas ciências. Assim, no processo da leitura, o literário é, pela imagem, extraído dialeticamente de sua totalidade, e mediado no tempo através dela:

Benjamin cita a montagem literária como forma de acesso ao conhecimento de um tempo. Utiliza os procedimentos literários como revelação do saber incrustado em diferentes épocas: o mostrar e não o demonstrar; tornar presente o que fora perdido; no lugar do contexto o próprio texto (...). Esta montagem é usada para interromper, ou mesmo romper a imagem anterior, já sedimentada. Por isso literário: a forma desloca os conteúdos temporais e espaciais petrificados como verdade (MAIO, 2012, p. 4).

Desse modo pode ser igualmente encarada a fotografia. Uma abordagem literária que irrompe tempo e espaço. Os saberes literário e imagético suscitados por Benjamin apresentam-se, portanto, como traçados pela linguagem, esta formatada pela recuperação e realocação dos fragmentos deixados por aqueles, configurando o que delinea a essência humana. “A literatura surge como revelação do instante, aquilo que reveste a linguagem enquanto memória e inconsciente de uma unidade e transparência efetuadas por imagens” (MAIO, 2012, p. 1). O fotográfico compactua dos mesmos predicados. Se a fotografia é, então, como sugere o termo, uma escrita com luz, a literatura, também, não o deixa de ser. Ambas provocam epifanias sempre que essa luz se desloca segundo as posições assumidas, ainda que inconscientemente, pelo espectador, à luz de seu olhar.

1.2 - Imagens, imaginários, fotografias: fragmentos de um tempo e espaço?

(...) o instante do desejo fotográfico não é o instante do ato fotográfico, menos ainda o da contemplação fotográfica; ele é, por meio da fotografia, ao mesmo tempo próximo e para sempre distante, ao mesmo tempo vizinho e presente no imaginário, e estranho e ausente no real. A fotografia aponta essa proximidade

temporal impossível e fantasmática: para um retrato, no mesmo instante, outrem está sempre num outro mundo, pois o fotógrafo e seu modelo não habitam as mesmas durações temporais, mesmo que o tempo dos relógios seja o mesmo; os aparelhos – cronômetro ou máquina fotográfica – desvendam tanto nossas separações temporais reais quanto nossos desejos de reunião, fusão e confusão. (...) A questão da proximidade temporal só pode desembocar na questão da proximidade espacial: fotografar é estar próximo e separado, é continuar a viver, como um afastamento insuperável, o espaço que nos liga e que nos separa das coisas e dos seres.

François Soulages

Somos cercados por imagens, invadidos por elas, instigados por seus apelos e representações. Elas persuadem-nos através dos mais diferentes suportes: páginas de livros e revistas, telas, outdoors, entre muitos outros. É evidente que tais imagens falam muito sobre as sociedades que as produzem, divulgam e apreciam. E, ao longo dos tempos, principalmente devido aos avanços tecnológicos, somos, cada vez mais, acometidos ao manuseio e contato com as mesmas, em abundância. É possível conjecturar, até mesmo, que estejamos vivendo a era da imagem.

Apesar de muitos teóricos, filósofos, estudiosos e profissionais, nas mais diversas áreas, terem se debruçado sobre a questão da imagem, a ideia de que ela tem por função e finalidade ser a representação de algo persiste no imaginário social. Contudo, a relação da imagem com a realidade é muito mais complexa do que aparentemente se apresenta. O que se pode afirmar, entretanto, é o fato de que a mesma é presença na ausência: apresenta uma realidade, ou uma seleção desta, cuja constituição se dá através de elementos de uma reprodução.

De forma pioneira, Platão veio a pensar sobre o que se poderia definir por imagens, no livro sexto da obra *A República*: “Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero” (PLATÃO in JOLY, 2007, p. 13).

Em *Introdução à análise da imagem*, Martine Joly, reitera que para qualquer direção que se virasse, desde os primórdios, havia imagem: “Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos do paleolítico até a época moderna (JOLY, 1994, p. 18). Para a autora, tais desenhos tinham como intuito comunicar, ainda que se

dispusesse de poucos recursos, e podem ser concebidos como “os pré-anunciadores da escrita”. Ela elucida que se tratavam de processos de descrição-representação, ou seja, uma esquematização de representações do real, o que foram os meios iniciais da comunicação humana.

O professor e teórico de cinema, Jacques Aumont explica⁶ que o observar da imagem muito tem a ver com o conhecimento, o saber, a consciência e o ver do espectador. Ele alega que, ainda que inconscientemente, privilegia-se, de forma implícita, o aspecto racional e cognitivo. Contudo, Aumont lembra que afetos, pulsões e emoções do observador também intervêm, de forma considerável, na relação com a imagem. Para melhor explicitar esse relacionamento, o francês recorre às perspectivas psicanalíticas freudiana e lacaniana. De acordo com ele, para Freud, haveria, nesse sentido, dois níveis de atividades psíquicas. O primário, de processos inconscientes e o secundário, considerado consciente, seria o da expressão civilizada e institucional e, portanto, recalcada. Assim, enquanto o primeiro se apresenta livre, sem sujeições (a não ser, segundo ele, as do jogo do desejo), o segundo gera representações e discursos racionais. No âmbito da imagem, esta é vista por dois ângulos: interveniente no inconsciente e constituinte de um sintoma, no caso da arte.

Desse modo, a obra de arte, é considerada, na psicanálise, sob seu aspecto subjetivo, relacionada a seu criador, ou seja, o artista. Assim sendo, a produção artística é estudada como discurso secundário, por sua existência social, pois, ao circular e ser comunicada é, conseqüentemente, compreendida por outrem, além de seu produtor, mas contem traços de um discurso inconsciente (AUMONT, 1993, p. 117). Aumont destaca que uma das ideias para sustento da abordagem psicanalítica do espectador da imagem é a estreita relação entre essa e o inconsciente: “(...) a imagem ‘contem’ o inconsciente, o primário, que se pode analisar; inversamente, o inconsciente ‘contem’ a imagem, as representações” (AUMONT, 1993, p. 119). Por isso, afirma que o psicanalista, ante a obra de arte, deve interpretar não somente o representado, o produto final, mas, o que nele existe de reprimido, as marcas das operações inconscientes que carrega. Para o teórico, o analista deve explorar as obras com o pensamento para além do olhar. Ele diz que, contudo, não é possível especificar em que passo a imagística está presente no inconsciente uma vez que esse é inacessível diretamente. As imagens, ainda que desempenhem papel nas produções sintomáticas que traem o inconsciente, não tem sua existência confirmada “no” mesmo, o que, segundo Aumont, se mantém uma das questões mais especuladas da doutrina freudiana. Assim sendo, não se sabe, até mesmo na abordagem

⁶Em sua obra *A imagem*, 1993.

cognitivista, como as imagens reais informam e encontram as imagens mentais e inconscientes.

Ao falar sobre a teoria lacaniana, o autor inicia atentando para o paralelo imagem/imaginário, definindo que, em seu sentido corrente, o segundo seria o domínio da imaginação (produtora de imagens exteriorizáveis), oposto ao real e ao realista. Sentido ao qual Aumont atribui certa banalidade, quando a imagem representativa mostraria uma diegese. Tal termo, contudo, segundo ele, recebe um significado mais específico na teoria de Lacan, quando o simbólico, em sua constituição, fugiria ao sujeito e essa relação só se daria intermediada por formações imaginárias. Assim, a noção de imaginário remeteria, em primeiro lugar, à relação sujeito e identificações formadoras e, em segundo, à relação ilusória sujeito e real. Lacan atribui o termo “imaginário” à palavra “imagem”, identificando essa não somente como substituta ou intermediária, mas como representante da matéria. As imagens nutrem dialeticamente o imaginário do sujeito quando identificam e remetem a objetos, mas somente o fazem por já tê-los apreendido em identificações. Essas últimas foram divididas em dois níveis, pelo estudioso de psicanálise Christian Metz, de acordo com Jacques Aumont: identificações “primárias” – do espectador com seu próprio olhar – e “secundárias” – com elementos da imagem.

Ao resumir essa abordagem como união estrita de imaginário e identificações, Aumont não a vê tão distante das teorias cognitivistas. Por fim, ele arremata afirmando que toda imagem difundida no meio social encontra o imaginário e provoca redes identificadoras primárias e secundárias em níveis e frequências diversos. Na concepção do autor, as imagens fotográficas são “não-temporalizadas” por que, diferentemente do que acontece no cinema, “permanecem idênticas a si próprias no tempo”(AUMONT, 1993, p.160).

Dentre as diversas formas imagéticas, a que pretendemos abordar, aqui, é a fotográfica. No âmbito da literatura, há uma relativa escassez no que diz respeito à combinação entre fotografia e texto literário. Professora de fotojornalismo, a brasileira Simonetta Persichetti salienta a contemporaneidade e a importância dessa forma de imagem: “(...) acredito que a fotografia, mundialmente falando, entra neste novo século como a grande arte, a grande forma de expressão, a grande figuração do mundo” (PERSICHETTI, 2013, p. 394). Desse modo, torna-se relevante a análise de sua incorporação em textos contemporâneos, visto que vivemos um momento em que os suportes da produção literária parecem estar em um processo de transformação, principalmente no concernente à expansão dos meios digitais, que provocam novas formas de leitura e colocam em questão a própria noção de livro.

A utilização de fotografias em narrativas parece tender, em princípio, à ideia de ratificação do que é narrado, isto é, atestar sua veracidade. Entretanto, é possível pensar, também, a fotografia como ferramenta de transposição, investigação e modificação do real e não seu simples espelho ou documento. Nesse sentido, pretendemos entender o espaço da fotografia como um lugar de enunciação que pode, assim como os textos, ser lida, analisada e interpretada. Ao nos depararmos com as imagens fotográficas no texto literário, alguns questionamentos vem à mente: quando “ilustra” as páginas de um livro o que ocorre com a fotografia? Quais implicações a junção de texto e imagem provocam na leitura? O estatuto de imagem é modificado por estar inserido em um livro? A interpretação do texto é alterada pela imagem? São essas as questões que pretendemos discutir, entender e aprofundar no decorrer dessa pesquisa, quando da análise das fotografias presentes na edição especial de 70 anos da obra *Vidas Secas*⁷.

Fotografias são pedaços do tempo, fragmentos selecionados que unidos a um texto literário provocam diferentes relações e reações. Elas podem articular presente e passado, funcionando como um elemento narrativo intenso. Sua presença deflagra processos de memória, evoca analogias com eventos passados e propicia inquietações sobre identidades. Nesse sentido, é importante ressaltar os aspectos temporais e espaciais relacionados à fotografia.

No tocante a essa questão, Dubois aponta que a fotografia se firma, como meio de comunicação, instrumento de corte temporal o que apresenta certas determinações na construção da imagem. De acordo com ele, o fotógrafo retira do instante seu tempo real outorgando-lhe um tempo simbólico. A ideia de movimento, contida na fotografia, contudo, permanece indelével. A fotografia se apresentaria, então, como uma substituição do espaço em sua porção de tempo, pela condensação dessa porção de tempo em uma nova porção de espaço:

Depois do *índice*, o *corte*. Depois da questão da relação da imagem com o real, a questão de sua relação com o *espaço* e com o *tempo*. Aqui tudo vai girar em torno da noção de *corte*. Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão, Temporalmente de fato - repetiram-nos o suficiente - a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração,

⁷ Tal edição é composta por um ensaio fotográfico produzido exclusivamente para o romance de Graciliano Ramos pelo fotógrafo brasileiro Evandro Teixeira.

captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão (DUBOIS, 1998, p. 161).

Desta maneira, segundo Dubois, o ato fotográfico seria uma retirada ao mundo, um corte espaço-temporal, preenchido e contínuo. De tal ato depreende-se que o fora de enquadramento, que se ausenta da foto, é tão importante quanto o que ali está representado. O que permanece exterior ao recorte fotográfico não deixa de ser, como seu interior, parte do espaço representado. Ainda assim, a porção de espaço que é representada através da foto, de maneira autônoma, organiza-se a si mesma e, por conseguinte, estabelece relações com seu espectador.

Nesse sentido, o que detalhadamente Dubois pontua são, além do tempo, os lugares complexos que permeiam o espaço fotográfico. Para tanto, em suma, ele elenca tais espaços transcorridos pela fotografia, os quais, no abrir e fechar do obturador passam do referencial ao representado, desse à representação, desembocando no espaço topológico, que seria o referencial do sujeito que a observa. A imagem fotográfica é entendida como uma fração de espaço, deslocada do fluxo contínuo do tempo.

A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada* ao *vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla, Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre *com o cinzel*, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha. (DUBOIS, 1998, p. 161).

Diante da possibilidade de recorte da imagem, é sensível identificar o caráter de intencionalidade discursiva que a mesma apresenta, uma vez que cada pessoa que interfere na fotografia exprime nela seus pontos de vista, nem sempre coincidentes com a ideia inicial de seu autor (o fotógrafo). Isso permite que uma mesma foto carregue em si uma pluralidade de interpretações. Nesse prisma, Sontag salienta que:

Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado. A exemplo do que Wittgenstein

afirmou sobre as palavras, ou seja, que o significado é o uso – o mesmo vale para cada foto. E é dessa maneira que a presença e a proliferação de todas as fotos contribuem para a erosão da própria noção de significado, para esse loteamento da verdade em verdades relativas, que é tido como algo fora de dúvida pela moderna consciência liberal (SONTAG, 2013, p.122).

A foto, inserida dentro de contexto outro do que foi concebida, é interpretada de distintas maneiras pelos que a admiram, a analisam e a absorvem conforme suas próprias percepções ideológicas e culturais. Essa imagem fotográfica é uma espécie de referencial para inúmeras interpretações, mas não ilustra a realidade, interpreta-a.

Por meio da fotografia é possível aproximar, lugares, histórias e sujeitos. Ela tem a capacidade de provocar sentimentos, sendo assim, poderíamos chamá-la de arte, já que: “Para tornar-se uma imagem que nos permita uma imagem iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto: deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar” (MANGUEL, 2001, p.286). Fotografias produzem narrativas sobre lugares e, conseqüentemente, constroem percepções sobre o mundo. Elas, como diria Sontag, brincam com as escalas do mundo, sendo, portanto, metonímias visuais. Mediados por fotografias, por vezes, o que carregamos e percebemos delas não é o que nos diferencia dos outros espaços sócio-culturais, mas o que nos iguala a eles, que nos toca a sensibilidade.

Dessa forma, a fotografia enquanto prática simbólica que está para além de seu sentido pragmático, possui significações que não se limitam, mas, antes, se abrem a novos sentidos e significados.

1.3 - Alegoria, suplemento, irreversível e inacabável enquanto componentes de uma fotografia

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.

Walter Benjamin

O suplemento não é nem uma presença nem uma ausência.

Jacques Derrida

A fotografia é, pois, a articulação entre o que se perde e o que permanece.

François Soulages

Ruína, fragmento, fatia singular do tempo, poética de um instante, essas são algumas das nuances possíveis para caracterizar uma fotografia. No entanto, nada disso a limita, antes, constrói um leque de múltiplos sentidos. Pensando a imagem fotográfica enquanto fragmento de um instante, deslocado do tempo contínuo, discutiremos possíveis associações desta ao conceito de alegoria retomado por Walter Benjamin (1984) em *Origem do drama barroco alemão*.

Segundo Benjamin (1984), no capítulo “Alegoria e drama barroco”, a arte foi dominada durante anos pela busca de um saber absoluto. Assim, o classicismo, desenvolve de maneira especulativa, simultaneamente ao conceito de símbolo, o de alegórico. Esse último destinava-se a oferecer o contraponto que realçaria o mundo simbólico. À época o pensamento simbólico e a expressão alegórica eram antagônicos. Para o estudioso, entretanto, a força da intenção alegórica permaneceu intacta, ainda que tivesse sido encoberta pelo veredito do preconceito classicista que, segundo ele, denunciava a alegoria enxergando nela, não um modo de expressão, mas uma forma de ilustração. Diante disso, Benjamin pretende demonstrar que, pelo contrário, a alegoria é uma expressão, assim como a linguagem ou a escrita.

O autor, em seu estudo sobre a origem do drama barroco, constrói uma nova perspectiva para a definição de alegoria, partindo da discussão dos conceitos de símbolo e alegoria, reexaminando-os e pontuando que a diferença entre esses dois termos se dá pela categoria do tempo. O autor examina e trata filosoficamente desta que, como aludido, desde a Antiguidade Clássica, atendia a função de adornar um discurso. Historicamente, suas possibilidades de significado ampliam-se, no que Benjamin propõe um contraste entre alegoria e o que se toma por símbolo, que teria um sentido limitado. Nesse sentido, o autor explica:

A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes (BENJAMIN, 1984, p.187-188).

A ideia ilusória de totalidade do símbolo é destruída pela alegoria, uma vez que este possui a característica de “instante místico”, enquanto aquela, ao contrário da rigidez do

símbolo, possibilita ampliar a gama de significados, identificando neles temporalidade e historicidade. Na alegoria, segundo Benjamin (1984), o observador é confrontado com a *facies hippocratica* da história como uma paisagem petrificada, em que tudo que da história é pesado, fracassado, é expresso na face, ou melhor, na caveira da morte⁸ e por não haver nela qualquer liberdade simbólica de expressão ou harmonia clássica da forma “em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Associando a fotografia à lógica conceitual da alegoria, verifica-se que é de seu aspecto fragmentário, aberto e de incompletude, construído a partir das técnicas de seleção de paisagem, enquadramento e ângulo, que o significado surge. Cada fotografia, desse modo, seria um fragmento do mundo que se refere a algo que não está presente em sua totalidade e que, faz emergir reflexões que extrapolam os limites da imagem. Benjamin afirma que a alegoria se estabelece mais efetivamente onde o efêmero e o eterno coexistiriam mais intimamente (BENJAMIN, 1984, p.247) e, nesse sentido, talvez também a fotografia possua essa capacidade, isto é, através de em uma relação dialética entre o passado, o presente e o futuro, possibilite coexistirem o efêmero e o eterno.

A alegoria em Benjamin pressupõe que qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente qualquer outra coisa (BENJAMIN, 1984, p. 196-197), o que nos leva a refletir sobre a possibilidade de o significado alegórico ir ao encontro do de suplemento – proposto por Jacques Derrida – uma vez que, se a alegoria é fragmento, ruína, ela apresenta-se, tal qual o conceito de complementaridade, como:

(...) movimento da livre interação, tornado possível pela falta, pela ausência de um centro ou origem, é o movimento de complementaridade. Não se pode determinar o centro do signo que o suplementa, que ocupa seu lugar na sua ausência – porque este signo se soma, ocorre em adição, aparece superposto como suplemento. O movimento de significação acrescenta algo, que resulta no fato de que sempre há mais, mas esta adição é flutuante, porque vem a desempenhar uma função interina, a suplementar uma falta na parte do significado (DERRIDA, 1995, p. 245).

⁸Na apresentação de *Origem do drama barroco alemão*, Sergio Paulo Rouanet explana sobre a figura da caveira evocada por Benjamin para representar a alegoria. Ao contrário do símbolo – que trata a história enquanto transfiguradora da redenção –, a alegoria mostra ao observador a exposição mundana, da história enquanto história do sofrimento. O alegorista diz da morte que se trata, não só do conteúdo da alegoria, mas constitui ainda seu princípio estruturador. “Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. (...) O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquarterado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria.” (ROUANET in BENJAMIN, 1976, p. 39-40).

Nesse sentido, é possível aproximar o conceito de alegoria de Benjamin à nova lógica de suplemento construída por Derrida – quando problematiza a experiência e a teoria rousseauístas da escritura⁹ – associando-a à fotografia na medida em que esta lógica se assume como um algo a mais que se adiciona ao “real”, que sobrevém, criando um vestígio ou, ainda, a evocação de outros suplementos os quais permitirão a ressignificação das imagens.

No trabalho *Glossário de Derrida*, realizado sob a supervisão de Silviano Santiago, temos que, o conceito de suplemento, em Derrida – em oposição à lógica do complemento – funciona no sentido de uma abertura à diferença, à presença de dicotomias. Enquanto o complementar implica identidade, duplicidade, uma lógica da presença, o suplementar é exterior ao sentido, não o completa, mas é, antes, algo que excede, visto até mesmo, como desnecessário. Contudo, por sua vez, desliza-se e contamina o complemento oferecendo a ele um excesso que tende ao movimento. O suplemento não se trata de uma síntese ou solução, ao contrário, impõe movimentações incessantes e, por não se encontrar em lugar nenhum, é um indecidível:

O suplemento, que não é meramente nem o significante nem o representante, não toma o lugar de um significado ou de um representado, da maneira que é prescrita pelos conceitos de significação e representação ou pela sintaxe das palavras “significante” ou “representante”. O suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento. O suplemento é sempre o suplemento de um suplemento. Deseja-se remontar *do suplemento à fonte*: deve-se reconhecer que há *suplemento na fonte*. (DERRIDA, 1995, p. 371, grifo do autor).

A fotografia trabalhada enquanto suplemento não produz estabilidade e segurança na correspondência entre o texto e imagem, mas acaba por se abrir à outras interpretações, uma vez que o suplemento é um extra, que é adicionado a algo que possui significado em si mesmo, “é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude”(DERRIDA, 1976, p. 177). Dessa forma, temos que o texto de Ramos já possui todo o significado em si mesmo, mas as fotografias-suplemento preenchem uma lacuna, que se inscreve quando da leitura do romance, mas essa lacuna não se trata de falta, mas acúmulo, acréscimo: “a *culminação* da presença” (DERRIDA, 1976, p. 177). Derrida propõe que o suplemento “cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem

⁹ Em *Gramatologia*, 1976.

como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação” (DERRIDA, 1976, p. 177). Nessa perspectiva, a fotografia como suplemento torna-se elemento que permite uma abertura de camadas de leitura que vão se sobrepondo, acionando movimentos e relações.

Assim, a incompletude e abertura que caracterizam, em respectivo, não só o caráter alegórico, mas também o suplementar da fotografia permitem que se possa revisitar um passado e atualizá-lo através dos fragmentos ainda existentes. Nesse sentido, as fotografias de Evandro Teixeira reencontram o sertão narrado por Graciliano Ramos, mas, como um evento em si não podem reavê-lo, ou seja, não é possível capturar o mesmo sertão apresentado pelo escritor alagoano; sendo assim, as fotografias entregaram ao receptor um sertão atualizado, diante ainda de alguns dos mesmos problemas e costumes dos personagens de Ramos, mas não exatamente correspondentes. A alegoria, tal qual a fotografia, nasce como suplemento da ausência, do vazio, do fragmento.

Ao ponderar sobre o conceito de fotograficidade, articulação entre o que denomina por irreversível e inacabável, Soulages traça uma analogia à concepção de literalidade de Todorov. O autor ressalta que, assim como o fazer literário deve se preocupar com a literalidade – isto é, a literatura possível e não apenas a literatura real – também à fotograficidade importam “as potencialidades fotográficas, ora, justamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a *arte do possível*, tomada em seu sentido próprio” (SOULAGES, 2010, p. 129, grifo do autor). Considerando essa perspectiva, que entende a potencialidade fotográfica manifestável ao infinito, é possível relacionar o conceito de fotograficidade, apresentado por François Soulages, à concepção de arte alegórica e à lógica do suplemento de que tratam Benjamin e Derrida, respectivamente, na medida em que a primeira possibilita a resignificação do passado, a construção de uma história aberta e fragmentária e a segunda se apresenta como fornecedora de um excesso, de uma adição necessária, um acréscimo.

Como nos afirma Soulages, a fotografia é essencialmente mista e duplamente aberta devido ao fato de articular dois elementos que o teórico denomina como o irreversível e o inacabável. Tanto um quanto outro reiteram o caráter poroso, receptivo, daquela em relação às demais artes: “primeiro, o momento do irreversível abre-se irreversivelmente ao momento do inacabável” (SOULAGES, 2010, p. 140). Enquanto ato de captura do instante, a fotografia é, a partir do momento que passa a existir em sua materialidade, irreversível. Para o autor, após isso, por essa razão material, evidencia-se uma das possibilidades da fotografia, uma vez que

se abre a outras artes. Ele percebe essa abertura no sentido de um convite à hibridação e à impureza, como consequência do inacabável. Tal processo, para Soulages, “abre-se à diferença e à alteridade” (SOULAGES, 2010, p. 140).

Em seguida, ao pensar o conceito de fotograficidade, lembra que “ela articula dois elementos – o irreversível e o inacabável – e que não designa nem seres, nem matérias, nem formas, mas relações, impossibilidades e possibilidades. A fotograficidade é não um ser, mas uma dupla relação” (SOULAGES, 2010, p. 140). Nesse sentido, ainda segundo o autor, temos que: “Dizer que a fotograficidade é a articulação do irreversível e do inacabável é, portanto, dizer também que a fotografia é a experiência do impossível e a arte dos possíveis” (SOULAGES, 2010, p. 140). Assim, Soulages trata da singularidade a arte fotográfica, uma vez que, ao se perguntar e desenvolver se a articulação entre o irreversível e o inacabável pode ser encontrada em outras artes ou práticas – como cinema, vídeo, teatro, música ou dança –, depreende que a comparação é limitada e que tal articulação particulariza a fotografia, tornando-a única em seu gênero:

A única comparação que talvez se pudesse fazer seria com a própria existência, à medida que nosso passado é irreversível e nosso futuro seria talvez inacabável. Será que é em relação a esse parentesco que a fotografia é tão rica? Em parte, talvez. Mas, de fato, nosso futuro terá um fim, enquanto o trabalho com o negativo poderá sempre ter prosseguimento após nossa morte: a diferença é fundamental (SOULAGES, 2010, p. 144).

A respeito das consequências estéticas da fotograficidade, Soulages evoca uma tríplice perspectiva. “A fotograficidade é, portanto, o fundamento de uma tríplice estética da fotograficidade: *a estética do irreversível, a do inacabável e a da articulação do irreversível e do inacabável*” (SOULAGES, 2010, p. 145, grifo nosso). Sobre a primeira, o estudioso diz que fundamenta-se na obtenção generalizada do negativo à imagem do tempo: “essa obtenção é irreversível porque cada uma das seis operações que são necessárias para produzir o negativo é irreversível” (SOULAGES, 2010, p. 145). Sendo assim, além de ser formada à imagem do tempo, trata-se, também, da imagem do tempo e do tempo da imagem, ou seja, a irreversibilidade é causada pelo tempo irreversível, pela natureza do negativo e das condições para obtê-lo. Segundo Soulages, é por sua irreversibilidade que a fotografia possui força emocional e chega ao trágico, à arte em geral, ao poético, em particular (SOULAGES, 2010, p. 145).

A fotografia é mais do que uma experiência do trágico, é a experiência trágica do irreversível. Essa irreversibilidade pode ter consequências dramáticas: com efeito, o sujeito fotografado corre o risco de ser irreversivelmente metamorfoseado em imagem, em objeto e em coisa – na abordagem doméstica como na realização estética; nos casos extremos, para o sujeito que fotografa ou para o sujeito que olha fotos, essa irreversibilidade assume a figura da psicose; a fotografia pode então alimentar o corte irreversível de um sujeito em relação ao mundo, em vez de ser a condição de sua aproximação¹⁰. De fato, a fotografia torna irreversivelmente impossível a captação do sujeito, tanto pelo autorretrato ou pela fotobiografia quanto pela fotografia edipiana ou pela fotografia do passado: todas as vezes, o sujeito – seja ele o sujeito que fotografa, o o sujeito fotografado ou o sujeito que olha as fotos – continua sendo um enigma para si mesmo: ele é incognoscível ($S = x$), sobretudo porque é temporal, e portanto, temporário e irreversível (SOULAGES, 2010, p. 145).

Pensando deste modo, nas fotografias de Teixeira – enquanto experiências trágicas e dramáticas do irreversível – podemos atentarmo-nos a perceber essa irreversibilidade que metamorfoseia o fotografado em imagem e em objeto, alimentando uma sua dissociação em relação ao mundo, ao invés de lhe fornecer condições de aproximar-se dele. Susan Sontag, em *Sobre fotografia*, pressupõe, nesse mesmo sentido, essa tragicidade e dramaticidade, de que trata Soulages, inerentes à irreversibilidade do ato fotográfico:

(...) existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado à uma época triste e assustada (SONTAG, 2004, p. 25).

Para a autora, as fotos são “*memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26). Tal concepção nos auxilia a entender, retornando à linha de raciocínio traçada por Soulages, que o irreversível na fotografia está tanto para o sujeito que fotografa, quanto para o fotografado ou para o que as observa. Enigmas para si próprios, esses

¹⁰ Ainda na apresentação de *Origem do drama barroco alemão*, Sergio Paulo Rouanet, com base no conceito de alegoria, apresenta uma conceituação deste que muito se aproxima da experiência trágica do irreversível na fotografia proposta por Soulages: “O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria. A morte é, assim, o que é representado na alegoria, e o que permite construí-la. (...) Como conteúdo e como meio, a morte está no cerne da alegoria e no cerne da história. Ela pode assim mediatizar entre os dois planos, como termo que lhes é comum, o que justifica o papel central da alegoria como linguagem capaz de exprimir, no drama barroco, a concepção da história-destino (ROUANET in BENJAMIN, 1976, p. 40).

sujeitos são incognoscíveis, temporais, temporários e irreversíveis (SOULAGES, 2010, p. 145).

No âmbito das reflexões que se seguem, a respeito da estética do inacabável, o autor disserta que consiste no trabalho necessário e infindável de obter a partir de um negativo uma ou infinitas fotos – devido a possíveis intervenções sobre a meia dúzia de operações que as produzem.

No trabalho do inacabável da fotografia, podem intervir não só o fotógrafo criador do negativo, mas qualquer pessoa, ou um outro fotógrafo, um curador de exposição, um criador de livro, um diretor de teatro, em resumo, qualquer mediador, ou melhor, *qualquer receptor que, por sua vez, é o intérprete e o recriador da foto (...)* (SOULAGES, 2010, p. 146, grifo nosso).

Quando Soulages afirma sobre a possibilidade que qualquer receptor tem de recriar uma foto, ele divide essa função e responsabilidade com o criador, o fotógrafo. Todavia, tanto ele, quanto qualquer receptor, reiteram o caráter inacabável na fotografia que – de acordo com o estudioso – passa, a título de exemplo, pela infinidade de possibilidades de aproveitamento de uma cópia por contato:

A calma, a serenidade, a certeza que podemos ter ao ver um negativo desaparecem para sempre, estamos diante de um caos que pode renascer; quando olhamos uma cópia por contato, sentimos a aproximação da tempestade, pode acontecer alguma coisa. Olhar um contato é estar como na vida, é saber que um evento pode ocorrer, é, pois, pôr em risco esplêndido isolamento e seu repouso. Ora, esse evento sempre acontece, não só porque a ordem do contato pode ser sempre uma ordem diferente da ordem do tempo, mas, sobretudo, porque a cópia por contato reúne vários negativos; essa reunião nunca ocorreu antes, e alguma coisa vai acontecer. Emerge um tempo novo. A história do contato se inicia; ela acontece em nossos olhos, em nossa cabeça, em nosso inconsciente. Tudo se move; temos a impressão de estar no cinema; ou melhor, temos a impressão de estar num devaneio, de estar num sonho. Se corremos o risco desse sonho, é porque, ao mesmo tempo, corremos o risco de perder alguma coisa e de ganhar outra; é uma aposta. É como em análise, quando corremos o risco de uma associação: não pode deixar de acontecer alguma coisa. É uma nova aventura permitida pela foto, imposta pela cópia por contato.

Para o autor, “Todas as operações do trabalho com o negativo e todas as da interpretação-apresentação abrem-nos para infinitos de infinitos. O negativo faz nascer uma infinidade de universos de fotos” (SOULAGES, 2010, p. 151). Assim, ele acredita e propõe que, resumidamente, à qualquer receptor é possibilitada a intervenção, seja nas modalidades de apresentação da foto, seja na foto em si: “O inacabável da recepção tem portanto, como

correlato, o papel fundamental sobre a própria foto desempenhado por aquele que a apresenta, a interpreta e a recebe” (SOULAGES, 2010, p. 142).

Por fim, no que concerne à estética da articulação entre irreversível e inacabável, Soulages levanta que trabalhos de fotógrafos, dos quais cita nomes, centralizam suas pesquisas e discussões nessa que chama de problemática união: “eles estão no próprio cerne da fotografia, pois a abarcam em sua especificidade e em sua totalidade” (SOULAGES, 2010, p. 146). Para configurar, portanto, as estéticas que propõe, François Soulages reafirma seu caráter infinito dentro do conceito de fotograficidade. O que pudemos depreender, no estudo dos conceitos elencados na presente seção, foi que alegoria e suplemento estariam para a fotografia assim como irreversível e inacabável, no sentido de que todos esses conceitos propõem não somente a ressignificação e a reconstrução em relação ao fotográfico, mas, ainda, a fragmentação, o excesso, a adição, o acréscimo, enfim, o que se toma por fotograficidade.

Capítulo 2: O silenciar das vozes e o salientar das imagens em *Vidas Secas*

Existem vidas! Vidas tristes, vidas alegres, vidas úteis, vidas inúteis, vidas molhadas... Vidas secas. (...)
Ele vem caminhando. Aí está ele! Vem vindo! Talvez você o conhecesse. Ele vem vindo. O Sol escaldante queima o olhar. O mormaço ocupa o espaço do ar para se respirar. Ele vem vindo. Não está só. Ao seu lado, acompanham quatro vultos. Sombras sobre sombras caminham. (...)
Ele Fabiano. Sempre queria ser. – ser o que neste agreste? Ele sabe de onde veio, mas não sabe para aonde vai. Vai por aí! (...)
O homem tudo via calado. Todos viviam calados como a ceia que devia falar, mas não falava. No espeto o papagaio fincado e no fogo tostado. Foi o tudo que comeram. A seca assola o sertão. A fome aperta. Para combatê-la come-se o seu próprio. Vão até os ossos.
Ser. Ser forte. Ser no agreste os mestres em driblar a fome e enganar a morte.
De onde eles vieram? Para onde eles irão? Eles irão sertão adentro até encontrar...

Arzélío Alves Ferreira

2.1 - De juazeiros, peregrinações e silêncios: *Mundo coberto de penas*

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em Quebrângulo, Alagoas, em 1892, sendo o primeiro de dezesseis irmãos. Não chegou a cursar faculdade, mas trabalhou como revisor de jornais e, posteriormente, dedicou-se ao jornalismo e à política. Foi preso, em 1936, acusado de ser comunista. Publicou diversas obras entre romances, infanto-juvenis, livros de correspondência, coletâneas de contos e traduções. Faleceu em 1953, devido a um câncer de pulmão.

Um ano antes de lançar o romance estudado no presente trabalho, o próprio escritor reflete sobre sua trajetória biográfica:

Os dados biográficos é que não posso arranjar, porque não tenho biografia. Nunca fui literato, até pouco tempo vivia na roça e negociava. Por infelicidade, virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram. Veja o senhor como coisas aparentemente inofensivas inutilizam um cidadão. Depois que redigi esses infames relatórios, os jornais e o governo resolveram não me deixar em paz. Houve uma série de

desastres: mudanças, intrigas, cargos públicos, hospital, coisas piores e três romances fabricados em situações horríveis– Caetés, publicado em 1933, S. Bernardo, em 1934, e Angústia, em 1936. Evidentemente, isso não dá uma biografia. Que hei de fazer? Eu devia enfeitar-me com algumas mentiras, mas talvez seja melhor deixá-las para romances (RAMOS, p. 123, 2008).

Deixando sua criatividade para os romances como o próprio Ramos afirma, no ano seguinte, 1938, publica *Vidas Secas*. Direcionando-se para uma forma de educação do olhar, almejando-o cuidadoso, minucioso, assim como o título sugere, retrata a dura vida no sertão. Na tentativa de tornar o olhar esmiuçador, Ramos realiza um delineamento das motivações psicológicas das personagens, fazendo com que a situação do homem no desejo por *ser* tome destaque na trama da obra.

Falar sobre Graciliano Ramos é também falar sobre o sertão nordestino, visto que muitas de suas experiências de vida se deram nesse espaço. O sertão não é um fato específico e imediato. Não é algo que está dado desde sempre. É feito de pedaços de histórias, enfrentamentos que se constroem e cristalizam a partir da luta social presente nesse território. O sertão é um espaço criado através de um conjunto de pensamentos, imaginários que recortam uma realidade e fundam um território. Ramos propõe um olhar que, de certa forma, se opõe aos discursos instituídos pelo movimento regionalista. Nesse sentido, de acordo com o historiador Durval M. Albuquerque Jr.:

Ramos procurará mostrar o reverso do Nordeste açucarado de Freyre: o Nordeste dolorido do sertão. Verá por sob o verde dos canaviais o sangue e o suor que corriam. Falará de um Nordeste que se cria na e pela reversão da linguagem, da textualidade e da visão tradicionalista. Um Nordeste falado por um “narrador inculto”, um narrador fora da ordem discursiva, fora dos códigos de “bem expressar”. Graciliano tinha consciência da força fundadora da linguagem, de sua capacidade de instauração de uma nova forma de ver e dizer a sociedade e o espaço regional. Ele retoma o caminho de criação e reinvenção da linguagem e da cultura aberta pelo modernismo, ao perceber claramente a ligação que estas estabelecem com o poder. Diferentemente de Jorge Amado, Graciliano percebe a importância, não só do conteúdo, mas também da forma, como veículo de produção e reprodução de uma dada realidade. Ele denuncia a linguagem, na sociedade moderna, como um dos veículos da alienação, que se expressava na separação entre as palavras e as coisas, na perda da linguagem original do homem, na perda da correspondência entre realidade e representação (ALBUQUERQUE JR.,1999, p. 228-229).

Nesse sentido, era urgente a necessidade de mostrar a face monstruosa dessa região, seus pesadelos e seus sonhos. Ramos quer denunciar uma realidade desconhecida pelo resto do país, ignorada por um Estado que, sendo entidade abstrata, está distante da vida das

peessoas. O autor escolhe a linguagem para realizar esse feito, pois sabe que é sua força também que constrói uma forma de saber.

Dividido em treze capítulos pequenos, o romance poderia ser lido também separadamente, tomando-os como contos, o que foi sugerido pelo próprio autor após publicar um deles, *Baleia*, em um jornal:

Dediquei em seguida várias páginas ao dono do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalhos, a jornais e revistas. E como José Olympio me pediu um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações que tanto podem ser contos como capítulos. Assim nasceram Fabiano, Sinhá Vitória, seus filhos e a cachorra Baleia (RAMOS, 1987, p. 63-64).

Todos esses quadros, flexíveis na forma, constroem o dramático enredo da obra *Vidas Secas*, escrita entre 1937 e 1938. Publicada originalmente em 1938, pela editora José Olímpio, trazendo ilustrações do artista plástico Aldemir Martins, esta obra constituiu o quarto romance do escritor. Atualmente encontra-se na centésima trigésima edição, datada de 2016, pela editora Record, sendo que, inclusive, recebeu adaptação para os quadrinhos. Além disso, tem edições estrangeiras, publicadas em 21 países¹¹. *Vidas Secas* recebeu uma premiação auferida pela Fundação William Faulkner (EUA), em 1962, como livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea. Além disso, em 1963, foi adaptado para o cinema e dirigido por Nelson Pereira dos Santos; em 1964, foi indicado para a Palma de Ouro no Festival de Cannes e ganhou o prêmio de melhor filme pelo Office Catholique International du Cinéma – OCIC. Por fim, é importante ressaltar que trata-se de uma obra muito estudada até os dias de hoje, sendo alvo de críticas, pesquisas acadêmicas, além de constituir-se em uma referência no ensino do regionalismo, segunda fase modernista da literatura nacional, nas escolas brasileiras.

Cercado de abalos nacionais, crise econômica mundial, além da crise cafeeira e da Revolução de 1930, não há como ter uma visão de *Vidas Secas* sem levar em consideração esse contexto histórico em que a obra é lançada. Afinal, como afirma Bakhtin: “Não se pode esquecer que o enunciado ocupa uma posição definida numa dada esfera da comunicação verbal relativa a um dado problema, a uma dada questão, etc. Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la com outras posições” (BAKHTIN, 1997, p. 317). Assim, é importante lembrar que, à época, o Nordeste passa por um processo de declínio e os romancistas regionalistas de então acabam por escrever suas obras baseados em uma visão

¹¹Informações obtidas através do site oficial do escritor. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/obra/vidas-secas-1938/>> Acesso em 20 mar. 2016.

crítica das relações sociais, apresentando um ambiente que hostiliza o homem. Enfim, esteja ele no campo ou cidade, será retratado como condicionado aos problemas que este meio lhe inflige.

Vidas Secas narra, numa linguagem marcada por frases curtas, incisivas e justapostas, a história de Fabiano e sua família e todo profundo abismo de desigualdades econômicas e sociais presentes no sertão. Em um espaço devastado, carentes de quase tudo, até mesmo identidade própria – visto que os filhos de Sinhá Vitória e Fabiano sequer têm nomes – apresentam, porém, uma linguagem em que se comunicam eficientemente, através, até mesmo de silêncios. Ao contrário do que poderia se supor, devido a esse ambiente hostil, Fabiano reflete: “Havia muitas coisas. Ele não sabia explicá-las, mas havia” (RAMOS, 2008, p. 48). Sua busca por uma vida melhor incidirá durante toda a narrativa. É na ânsia por essa mudança que Fabiano, Sinhá e seus filhos, juntamente com a cadela de estimação, saem a caminhar pelo sertão numa jornada pela sobrevivência, tema primordialmente tratado no romance em questão.

Graciliano Ramos nos dá em *Vidas Secas* um retrato pungente do homem nordestino, o homem que nasce condenado às imposições duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do brasileiro do sol que, em ciclos eternos, estende sobre ele a devastação e a morte, fazendo-o arrastar-se como “condenado do inferno” à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar a sua valente luta sem quartel (COELHO, 1978, p. 67).

Enfim, Ramos declara ter concebido com o auxílio da memória as personagens de sua obra. Afinal, nasce e passa a maior parte da infância em uma zona árida, convivendo, portanto, com a figura do sertanejo, na fazenda em que vivia. Mesmo depois de se mudar, continua a visitar esse local e ainda outras paragens do sertão nordestino, o que o propicia conhecê-lo de modo profundo. O que nos remete à questão do narrador em Walter Benjamin: “Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Dessa forma, familiariza-se não só ao espaço, mas às personalidades peculiares desse meio em que seu romance é ambientado, artesanalmente trabalhando seu material primário: “Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento” (RAMOS *apud* BRITO, 1938, p. 8).

Assim sendo, o escritor afirma preocupar-se em pintar mais o homem que o meio. Interessa-o trazer a alma do sertanejo para a literatura, observando suas reações diante de um mundo hostil e humanamente injusto:

O que me interessa é o homem, e homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem do brejo. É o sertanejo que aparece na obra de José Américo e José Lins. Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem mesmo querem fazer porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem (RAMOS, 1979, p. 125).

E é justamente dessa maneira que é possível ler o todo que compõe *Vidas Secas*, através de uma narrativa introspectiva que associa personagens e espaço, homem e natureza, por vezes, chegando a apresentá-los como unidade.

Para o professor Hermenegildo Bastos, “a natureza não é, então, paisagem. É o outro do homem, lhe impõe limites a partir dos quais ele trabalha e submete-se aos imperativos da escassez e da necessidade. O homem a domina e domina-se” (BASTOS *in* RAMOS, 2008, posfácio, p. 60).

A narração se dá através de uma onipresença do narrador que permite às personagens expressarem a si e a suas próprias expectativas, até mesmo quando se trata da cadelinha Baleia:

Baleia é um locus de onde vêm muitas falas e silêncios, onde se encontram e também se chocam vários sujeitos de enunciação. (...) A construção dos capítulos confirma essa hipótese de leitura. Cada um tem seu ponto de vista, o seu foco. A cada capítulo muda a perspectiva, que ora é de Fabiano, ora é de Baleia, ora é do menino mais velho etc., nunca é a imposta pelo narrador. O eu e os seus outros (BASTOS *in* RAMOS, 2015, posfácio, p. 129-130).

Desse modo, o isolamento das personagens, apesar de constituírem uma família, é representado através da própria divisão dos capítulos supracitada. O enredo desenvolve-se de acordo com monólogos interiores de cada uma delas que, à sua vez, passam a ter “voz” na obra exteriorizando ao leitor o que permanece internalizado em seu íntimo e em seus pensamentos, suas vidas secas em um mundo coberto de penas.

Sugerindo haver uma forte linha narrativa para o romance nas formas diferentes como foi intitulado, Wander Melo de Miranda lembra que:

(...) Graciliano ainda teria pensado em outro nome, que seria o título original do romance. “Numa carta escrita para Octavio Dias Leite, hoje no acervo do Centro de Estudos Literários e Culturais da UFMG, Graciliano nomeia pela primeira e, pelo que sei, única vez, o título original do livro: *Cardinheiras*. *Cardinheiras* são aves de arribação. Veja-se, pois, a importância que tinha para Graciliano *O mundo coberto de penas* — no duplo sentido da última palavra. O título vai, pois, de *Cardinheiras* para *O mundo coberto de penas* e *Vidas secas*. Há aí uma forte linha ‘narrativa’” (MIRANDA apud REBINSKI, 2014, s.p.).

Miranda refere-se à sequência de títulos como um encadeamento significativo de metáforas progressivamente propostas pelo autor na narrativa: das ambíguas penas (*Cardinheiras*), Ramos ressalta o penar (*O mundo coberto de penas*) e deste, com pesar, a secura (*Vidas Secas*). Desse modo, quando ponderamos que o livro em algum momento se chamou *O mundo coberto de penas*, expressão que alcunha seu penúltimo capítulo, é impossível não atentar para a duplicidade de sentidos nela existente já que este narra a chegada das arribações, quando as aves aos bandos, deixavam pela caatinga suas muitas penas, após consumirem o que restava da água e seguirem migrando; ao mesmo tempo em que metaforicamente descreve a penosa realidade de Fabiano e sua família, carregada de dor e sofrimento.

Enfim, com o propósito de celebrar o aniversário de setenta anos de publicação do livro em questão – um dos mais relevantes romances brasileiros –, em 2008, foi lançada uma edição especial de *Vidas Secas*, pela Editora Record. A obra, além do texto integral, dispõe de fotografias do profissional Evandro Teixeira, especialmente produzidas para este projeto. Com este fim, o fotógrafo andou pelo sertão nordestino, buscando trilhar os caminhos percorridos por Graciliano Ramos e por alguns de seus personagens mais famosos. E é justamente essa edição que compõe a proposta de nossa pesquisa quando da análise de suas fotografias.

2.2 - Imagens, fotografia e sensibilidade literária diante das fotos de Evandro Teixeira

Uma foto é um vestígio, é por isso que é poética. O fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista.

François Soulages

O baiano Evandro Teixeira Almeida nasceu em 1935, na cidade de Irajuba no estado da Bahia. Iniciou sua carreira como fotojornalista em 1958 e, desde então, vem apresentando seu olhar do mundo e ao mundo através das lentes de uma câmera.

Em princípio, ingressou no jornal O Diário de Notícias, em Salvador. Após isso, trabalhou no Diário da Noite, no Rio de Janeiro, onde vive atualmente. Profissionalmente, ainda, durante quarenta e sete anos, atuou no Jornal do Brasil, que consagrou sua importância no fotojornalismo em âmbito nacional.

O fotógrafo cobriu diversos momentos marcantes no cenário nacional e, também, internacional. Suas fotografias perpassam temas que vão desde a cobertura do golpe militar de 1964, a repressão do movimento estudantil em 1968, no Rio de Janeiro, até peregrinações papais, viagens presidenciais, jogos olímpicos e copas do mundo, enfim, eventos políticos, sociais e esportivos. Teixeira também acompanhou a queda do governo chileno de Salvador Allende, em 1973. Ele expôs nas mais importantes capitais brasileiras e, além, teve seu trabalho apreciado no exterior, entre outros lugares, em Cuba, Buenos Aires, México, Bogotá, Basel, Veneza, Paris, Madri, Nova Iorque, Frankfurt.

Evandro Teixeira é, ainda, autor dos livros: *Fotojornalismo* (1983), *Canudos 100 anos* (1997), *Livro das Águas* (2002), *68 destinos: Passeata dos 100 mil* (2008) e *Retratos do Tempo* (2015). Além desses, *Vou Viver* (2004), obra que registra a ditadura nos anos setenta no Chile e a morte do poeta Pablo Neruda, traz publicadas as fotos que Teixeira fez do corpo do poeta chileno e seu funeral; no documentário *Evandro Teixeira: Instantâneos da Realidade* (2004), o autor teve vida e obra retratadas e repercutidas nacionalmente; foi, ainda, convidado a realizar um ensaio fotográfico exclusivo para a edição comemorativa da obra *Vidas Secas* (2008), de Graciliano Ramos; e, em *Evandro Teixeira-Um certo olhar* (2014), foi biografado por Silvana Costa Moreira.

Entre os muitos prêmios angariados, Evandro Teixeira recebeu, em 1969, nos Estados Unidos, um prêmio conferido pela Sociedade Interamericana de Imprensa pela foto lendária “A queda da moto”; em 1975 e 1991, no Japão, é premiado no Concurso Internacional da Nikon; e, em 1993, pelo Concurso Internacional “A Família” da UNESCO. Suas fotos e obras estão espalhadas por museus, entre os quais o de Belas Artes de Zurique, na Suíça, o Museu de Arte Moderna La Tertulia, na Colômbia, o Museu do Masp, em São Paulo, os museus do

MAM e do MAR, no Rio de Janeiro e a biblioteca do Centro de Artes George Pompidou, em Paris.

Além disso, possui páginas de revistas internacionais voltadas ao seu trabalho, dentre elas a revista francesa “Photo”, as italianas “Harper's”, “Bazaar” e “7”, a alemã “Revista da Leica” e a “Revista de Fotografia da Suíça”. Evandro Teixeira tem, ainda, seu nome e currículo inseridos na Enciclopédia Internacional de Fotógrafos e na Enciclopédia Suíça de Fotografia, onde se reúnem os maiores nomes da fotografia mundial.

O cuidado em capturar, por suas lentes, instantes tão sensíveis e minuciosos, que somente um olhar sensível é capaz de apanhar, revela uma fotografia multifacetada que vai desde gestos mínimos a momentos marcantes. É essa outra face que torna Evandro Teixeira singular dentro da fotografia brasileira e estrangeira, para além da carga fotojornalista que muitas de suas imagens evidenciam. Mais do que a lente da máquina do fotógrafo, o que encontramos é a sua visão, seu próprio eu, como se houvesse uma diluição do artista em seu trabalho. Seu trabalho são fotogramas do imaginário. Sua sensibilidade ultrapassa os limites do que poderia ser considerada sua área de atuação. A versatilidade do fotógrafo é revelada em cada detalhe das fotografias, nas escolhas de elementos que compõem a construção do seu olhar, olhar esse que requer atenção. Seu fazer artístico revela uma interpretação imagética dos acontecimentos, promovendo reflexões acerca da intencionalidade do fotografar, refutando, assim, a questão da imagem apenas em sua dimensão plástica. É possível verificar a estreita relação do fotógrafo com a literatura, inclusive como leitor, visto que, até mesmo nos títulos de seus livros e exposições, parece guardar estreita aproximação com a mesma.

Carlos Drummond de Andrade parece comungar dessa percepção de que o fazer fotográfico representado pelas fotografias de Teixeira remete ao poético, à epifania, pois inscreve no cenário literário brasileiro em forma de poema, a sensibilidade do fotógrafo, intitulado *Diante das fotos de Evandro Teixeira*:

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo, sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para captar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia

para que penetremos fundo
no **puro enigma das imagens**.

Fotografia – é o codinome
da mais aguda percepção
que a nós mesmos nos vai mostrando,
e da evanescência de tudo
edifica uma permanência,
cristal do tempo no papel.

Das lutas de rua no Rio
em 68, que nos resta,
mais positivo, mais queimante
do que as fotos acusadoras,
tão vivas hoje como então,
a lembrar como exorcizar?

Marcas de enchente e de despejo,
o cadáver insepultável,
o colchão atirado ao vento,
a lodosa, podre favela,
o mendigo de Nova York,
a moça em flor no Jóquei Clube,

Garrincha e Nureyev, dança
de dois destinos, mães-de-santo
na praia-templo de Ipanema,
a dama estranha de Ouro Preto,
a dor da América Latina,
mitos não são, pois que são fotos.

Fotografia: arma de amor,
de justiça e conhecimento,
pelas sete partes do mundo,
viajas, surpreendes, testemunhas
a tormentosa vida do homem
e a esperança de brotar das cinzas (ANDRADE, 1986, p. 63-64– grifo do autor).

Drummond faz com as palavras, o que Teixeira faz com os momentos: “edifica uma permanência, cristal do tempo no papel”. Desse modo, vai além, enxergando certa poesia no fazer fotográfico, na medida em que propõe que o fotógrafo necessita ter uma visão para além do real, desvelando o poético do real. Declama, ainda, o poeta que a fotografia é a mais aguda percepção do que somos, revelando-nos a nós mesmos e, diante do mutável de tudo, constrói uma determinada permanência. Drummond caminha com palavras pela história contada através das lentes de Evandro, evidenciando as esperanças e desejos que a fotografia emana no imaginário da humanidade.

Da denúncia social à sensibilidade literária, as fotografias de Evandro Teixeira percorrem diferentes paisagens, sejam elas históricas, como fotos sobre a ditadura militar ou até mesmo relacionados ao sertão literário. Como dito, entendemos o fazer do fotógrafo, em análise, em íntima relação com a literatura e, nesse sentido, há, ainda, outro trabalho seu que nos parece de relevante valor literário-artístico, a obra que também retrata o sertão, *Canudos 100 anos*.

Entre imagens e textos, *Canudos 100 anos*, um livro publicado em 1997, no centenário da guerra, entrelaça a história de uma Canudos de hoje e de ontem. Com texto de Ivana Bentes e apresentação de Antonio Callado, nos sugere que a guerra que ocorreu ali produziu imensa fortuna discursiva na memória dos seus “sobreviventes” e, também, faz ecoar no presente, marcas de questões dramáticas que ali se desenvolveram: “No sertão, viver é sobreviver” (TEIXEIRA, 1997, p. 75), diz a legenda de uma das fotografias do livro de Evandro Teixeira.

Na tentativa de unir memória e imaginação, universalizando identidades, Teixeira mostra, em suas fotos, um conjunto de diferenças, de particularidades, de singularidades que não podem ser arroladas ou limitadas a séries normativas do que é o sertão, mas sim devem ser vistas como representações do que o sertão está sendo.

Evandro Teixeira parece agir em seu trabalho como o narrador descrito por Walter Benjamin¹². Incumbido da tarefa de rememorar, ainda que relate histórias marcadas por visões de mundo próprias e peculiares, seu olhar fotográfico transcende essa memória individual, possibilitando uma memória coletiva e, portanto, social, construída pelo grupo a que pertence. A história da cidade existe nas narrativas contadas pelos mais velhos e na paisagem. O fotógrafo transforma em imagens as falas que recolhe das pessoas do sertão. A construção da narrativa sobre o sertão das fotografias de Teixeira parece querer conjugar uma Canudos atemporal em um diálogo entre passado, presente e futuro: elas levantam as ruínas da memória e, mais do que preservar, ressignificam essa memória. Suas fotografias são capazes de caminhar no fio do tempo e realizar uma comunhão atemporal:

¹² Cf. BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.



Figura 1

Fonte: Teixeira (1997).

Na foto em destaque se visualiza essa abordagem. Temos as águas, o céu, novamente, e uma criança brincando com uma boneca sobre as águas. Os vestígios do passado/presente/futuro se evidenciam: nas ruínas, testemunhas de um acontecimento, temos os rastros do passado, que insistem em serem lembrados; nas águas, a ressurreição; e na menina com a boneca, em um ato simbólico que nos remete ao batismo, temos o presente e a insinuação de um futuro.

Nas fotografias de *Canudos 100 anos*, Teixeira trabalha com a idéia de pensar os vestígios do passado, ainda passíveis de observação, na presença das ruínas parcialmente submersas da cidade, nas munições e armas recolhidas, por vezes pelos próprios sobreviventes da guerra, da história de Canudos. O fotógrafo foi influenciado pela leitura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha:

Publicar um livro de fotos sobre Canudos era um sonho que eu cultivava há anos. Baiano, ainda menino, ouvia as histórias de Antônio Conselheiro e de sua Canudos contadas por meus avós. Adolescente, li '*Os Sertões*' pela primeira vez e me apaixonei. O que Euclides da Cunha escrevia, eu transpunha para imagens (TEIXEIRA, 1997, prefácio).

Ao abrir-se para uma outra linguagem, que não a fotográfica, mas sim, a literária, uma vez que o fotógrafo nos diz que traduzia em imagens o que Euclides da Cunha narrava, ele evidencia uma abertura para o outro, para o contato com outro, o diferente - que não subtrai, mas, pelo contrário, soma. Contando a história do povo de Canudos, Teixeira seleciona o que quer retratar e é justamente a história dos que foram “vencidos” que ele elege.



Figura 2

Fonte: Teixeira (1997).

Redimensionar olhar. Se, na linguagem técnica da fotografia, redimensionar é alterar o número de pixels que a imagem contém, a linguagem poética da fotografia, por seu turno, nos permite a apropriação do termo e a sua expansão metafórica. Assim, para observar a foto acima, então, é redimensionar, no sentido de ajustarmos nosso olhar, aparelhá-lo de perspectivas ligadas ao espaço e paisagem em que tal imagem se encontra: o sertão.

Dessa forma, a leitura que extraímos dessa fotografia não poderia estar dissociada da importância que a paisagem adquire no olhar do fotógrafo. Investiguemos a foto. O quadro da imagem é quase todo paisagem. De um lado, o céu agiganta-se diante do homem e dos animais, do outro, esse mesmo homem é a figura central desta foto, demonstrando, assim, sua fundamental importância na paisagem que o cerca. Os seres do sertão estão todos interligados. Nessa foto, nesse pequeno instante do infinito, não há uma fixação de uma única imagem,

mas uma gama de sentidos possíveis. Identificamos, inclusive, alguns dos elementos simbólicos e identitários do sertão, como, por exemplo, a questão da religiosidade. De forma a expandir o significado desse sertão, o olhar de Teixeira nos mostra uma face desse sertanejo não endurecido pela paisagem, nos mostra o carinho, o respeito e a admiração do homem pelos animais e as coisas do sertão. Parece haver uma intrínseca relação de convivência entre o homem sertanejo e os animais, na qual ele aprende e relaciona-se com a terra, os animais e a paisagem. Nesse pequeno instante de infinito, no qual o elemento religioso e sagrado é o homem, há um mosaico de elementos que representam um sertão percebido pelas lentes do fotógrafo. Há nessa fotografia a construção de ressignificação para o sertão.

Não por acaso, pois, assim como Euclides da Cunha que, segundo Franklin de Oliveira “não celebra os vencedores, mas os vencidos” (In: NEJAR, 2007, p. 55), o artista escolhe narrar, através de suas fotografias, a história de um povo que não teve sua voz antes ouvida. E, ao dar voz, isto é, visibilidade a essa memória, não para reafirmá-la, mas para resgatá-la, o fotógrafo demonstra uma diversidade de pensamentos.

Nessa obra, em suas fotografias, Evandro Teixeira retrata, desde a representação de um sertão clássico, dos cactos, da terra rachada e seca até o sertão atual, onde há presença de parabólicas fazendo parte do cotidiano dos sertanejos, assim como de um walkman, nos ouvidos de uma menina. Nos cenários capturados pelo fotógrafo, percebe-se um sertão não apenas dos cactos, mas um sertão moderno, numa relação complexa entre o ontem e hoje.

Evidenciando, assim, a profícua relação das fotografias de Teixeira com a literatura, este trabalho consistirá numa análise de fotos selecionadas do fotógrafo presentes na edição especial de 70 anos da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Nesse sentido, este estudo busca a aproximação entre literatura e fotografia, códigos distintos, mas que dialogam. Entendemos que o discurso narrativo pode ser tocado pelo fotopoético e, com ele, caminhar em fusão ou em outro regime de diálogo. No caso dessa pesquisa, supomos que o ensaio fotográfico de Evandro Teixeira, como já aludido, para além de uma mera ilustração da obra de Graciliano Ramos, nos revela uma outra imagem possível, envolta de significados e significações próprias que evidenciam pequenos feixes, pontos de iluminação, epifanias. A imagem fotográfica transpõe, analisa e transforma o real, seu sentido, porém, não é imediato, único ou evidente para qualquer receptor. A visibilidade não depende apenas do objeto, nem do sujeito que vê, mas, antes, do trabalho de reflexão: cada visível guarda/esconde uma dobra do invisível que é necessário desvelar a cada momento.

As fotografias de Evandro Teixeira revelam outras histórias possíveis que, em alguns momentos, convergem com a narrativa da obra, mas que também divergem e se lançam mais

adiante. O ato fotográfico, para além de um olho racionalizador, que corta e enquadra, é um olhar da imaginação, um olhar que ilumina, revela, desvela. Portanto, as fotografias em diálogo com a narrativa de *Vidas Secas* constroem um novo discurso, recriam uma memória fictícia, inventada. No ensaio fotográfico em questão, o ser humano e sua relação com a paisagem que o cerca é elemento recorrente, como se estivessem intrinsecamente interligados, se completando. Assim, como para a obra *Vidas Secas* o corpo, imagem e símbolo, é de extrema importância, esse também o é para as fotografias de Teixeira, congregando signos culturais e sociais que, essencialmente, tocam nossa sensibilidade afetiva. Dessa forma, entende-se que a relação homem/paisagem é fundamental para entender a poética das imagens fotográficas no referido trabalho.

Há em *Vidas Secas* uma quase ausência de diálogos entre os personagens, um silêncio repleto de significados e, parece ser nesse ponto, que o espaço se abre para as fotos e elas falam por si. Nelas estão inscritos instantes do tempo, fragmentos do espaço, momentos selecionados e eternizados, deslocados do fluxo contínuo da vida. Susan Sontag (2013) afirma que o ato fotográfico é uma apropriação do que é fotografado e, dessa forma, fotografar é estabelecer com o mundo uma relação específica e determinada, sendo, portanto, envolvida em implicações de poder. Assim, a autora demonstra a importância dos valores morais e éticos do fotógrafo, visto que a foto não se trata de mera interpretação ou depoimento visual de artistas.

Sontag defende que as imagens, ao passo que enriquecem o homem e a si mesmas, se extinguem quando confundidas e vistas como simples reprodução do real, de tal modo que chegam a paralisar olhar e sentidos. O ser humano teria se tornado tão habituado com as imagens, que sua presença ordinária e, em constante crescimento, sua produção sem limites e transitória aparência, tornou o olhar indiferente. Assim se daria a gradativa perda da magia fotográfica, seus pensamentos e riquezas que poderiam ganhar vida no observador. O homem estaria tão demasiadamente cercado de imagens, que seus olhos já não mais se surpreenderiam com as coisas do mundo.

A autora sugere, ainda, que, com exceção dos momentos ou situações que se utiliza a câmera para documentar algo, o que leva os indivíduos a fotografar é a descoberta pelo belo. As fotografias possuem uma espécie de autenticidade, pois quando deixam de ser vistas como apenas aproximação mimética do real para se tornarem um questionamento profundo – uma reflexão sobre o próprio ato fotográfico e o ato de decifrar fotografias –, as imagens passam a ser vistas na sua complexidade e em toda sua riqueza cultural.

Giulio Carlo Argan, ao apresentar os diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia, salienta que “(...) A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível (...)” (ARGAN, 2004, p. 34). No caso do estudo em questão, elas não somente facilitam como possibilitam leituras de *Vidas Secas*, concretizando uma narrativa à parte e partícipe da obra, ao mesmo tempo.

A subjetividade de Teixeira na construção da realidade, a partir de suas fotos, nos mostra um conjunto de informações, emoções e vivências as quais materializam em discurso o seu olhar. Pode-se afirmar que o fotógrafo se identifica com as personagens de suas fotos. Sua sensibilidade ao fotografar nos mostra um homem que busca - no percorrer de uma viagem - a materialização de seu pensamento em imagens, isto é, fotos, que buscam uma memória, cheia de contornos permeados por histórias singulares.

Nossa hipótese é a de que as fotografias de Teixeira não funcionam como ilustração, ou apenas complemento do texto de Ramos, mas como *suplemento*, aludindo aqui à idéia proposta por Jacques Derrida¹³. Entendemos que elas não necessitam de um processo narrativo com princípio, meio e fim, mas, antes, são pequenos feixes de luz, que podem provocar catarses, epifanias. É importante ressaltar que o interesse deste trabalho é refletir sobre o olhar fotográfico e sua relação com a literatura, visto que como Persichetti afirma: “(...) a maior parte da bibliografia especializada está mais voltada para ‘como’ fotografar do que ‘por que’ fotografar. A preocupação, na maior parte das vezes, é com a técnica e não com a reflexão” (PERSICHETTI, 1997, p. 11).

Isso posto, intentaremos analisar as imagens, pontuando como se dá sua relação com a literatura e as questões voltadas para o olhar do fotógrafo, pois vislumbramos a fotografia também como linguagem e, como tal, relevante para entendermos as relações humanas.

¹³Em *A escritura e a diferença*, Derrida apresenta a lógica do suplemento, como distinta da lógica do complemento, na qual existem as dicotomias clássicas como bem/mal, verdadeiro/falso, entre outras. O outro suplementar estaria para além dessas oposições, escapando a tais extremos. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

2.3 - O livro: uma obra de arte

O que chamamos “uma Obra de Arte” é o resultado de uma ação cujo objetivo finito é provocar em alguém desenvolvimentos infinitos.¹⁴

Paul Valéry

Uma primeira concepção tradicional que se tem do formato de um livro seria pensá-lo enquanto um conjunto de folhas de papel, de tamanhos simétricos, cuja função é transmitir, através da linguagem verbal escrita, um conteúdo. Entretanto, nos dias atuais, o pensamento relativo ao conceito e à estrutura formal do livro tem se modificado e encontramos diferentes categorizações, visto que hoje é possível que ele se apresente como livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, dentre outras inúmeras formas que pode assumir. De fato, os limites de definição entre essas diversificadas maneiras de percebê-lo não são fixos e estão em construção. O livro, assim, pretende ser, além de um suporte ou portador de palavras, carregado de potência poética:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes (...) num livro, como em qualquer outra coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.18).

Entendido da perspectiva de Deleuze e Guattari, o livro pode ser pensado como um espaço que convida às experiências imagéticas a partir de sua leitura, construindo novas relações entre o texto e os espaços abertos, vazios – que podem ser preenchidos pelos múltiplos sentidos que pode carregar um livro. Assim, ele é um campo aberto de possibilidades, onde é permitido inovar, experimentar, reestruturar e interagir com outras linguagens. Nesse sentido, o livro aqui apresentado, subvertendo uma condição usual, estabelece uma relação interartes entre a literatura e a fotografia, adquirindo e emitindo novas significações.

A edição especial do livro *Vidas Secas* – aqui utilizada – foi publicada com o mote da comemoração dos 70 anos desta obra de Graciliano Ramos, sendo assim, a edição saiu em

¹⁴ Epígrafe do capítulo “A obra fotográfica” constante na obra *Estética da fotografia: perda e permanência* de François Soulages.

2008. É composta de cento e quarenta e seis fotos, além do texto do romance. Apresenta-se em formato de álbum, com capa dura e papel couchê. Organizado dessa maneira, cada capítulo do romance tem início e/ou fim com uma foto que ocupa duas páginas. As fotos estão dispostas em páginas inteiras ou deslocadas nas páginas, dependendo de seu tamanho dado. Contudo, posicionam-se de forma separada do texto, geralmente em páginas lado a lado ou sozinhas, quando ocupam duas páginas inteiras. Percebe-se, pela diagramação, que o texto e as fotos não estão arranjados de forma a se complementarem diretamente, mas sim, de maneira a revelarem pequenos feixes de encontro de significação. Dessa forma, grande parte do texto de Ramos não encontra ancoragem direta nas fotografias que se localizam ao lado e qualquer tentativa de realizar essa forma de leitura torna a apreciação do livro enfadonha, uma vez que uma leitura linear, na qual as fotos guiam a observação do texto a fim de explicá-lo, torna-se complicada e, talvez, inviável em muitos momentos quando da leitura do romance. Sabemos que, enquanto objeto de comunicação social, o livro é instrumento de produção simbólica. Dessa forma, ao escolher ressignificar o texto de Ramos por suas lentes, Teixeira produz outro discurso sobre o sertão: ainda há muitas dificuldades e problemas, mas há, também, certa alegria no olhar de muitos de seus fotografados. Não se tem dúvidas de que é um outro sertão, contudo, que guarda semelhanças com o antigo sertão, mas que deseja superá-lo.

As fotografias presentes em *Vidas Secas* rompem com a idéia de organização sequencial geralmente conferida à estrutura de um livro, o que não deixa de fazer, também, o romance *Vidas Secas*, já que cada capítulo se abre e se encerra em si mesmo. Essas imagens criam com o leitor uma relação espaço-temporal, na qual a sequência de instantâneos se instaura no ato de passar as páginas/espacos. Em seu contato com o texto e as imagens, o leitor é, de certa forma, capturado pelas fotografias, construindo um tempo e um ritmo próprio ao virar cada página do livro.

O crítico de arte francês François Soulages, em *Estética da fotografia*, sugere que a união entre palavra e foto pode se dar de três maneiras: através de uma reunião de textos e imagens realizada por alguém que não é fotógrafo, nem escritor; quando um fotógrafo faz fotos para um texto ou um escritor produz um texto a partir de fotos; e se dois artistas, fotógrafo e escritor, decidem criar juntos um objeto. Pontuando as vantagens e as dificuldades de cada tipo de união entre textos e imagens, Soulages diz que essa cocriação entre fotografia e literatura, se bem-sucedida, resulta na obra de arte:

(...) ou o texto se casa com uma foto, ou uma exposição é concebida como sendo exposição de fotos e textos, ou um livro acolhe essa cocriação. O livro é então não uma coletânea de fotos, mas um verdadeiro espaço de criação que permite a elaboração de uma obra específica. De certa forma, pode sempre ser recebido num momento, como se recebe um livro-objeto, ou melhor, como se recebe uma obra de arte: é contemplado, é interpretado ao ser folheado, olhado e lido na ordem que se quiser. A razão é simples: quando é bem-sucedido, esse livro é uma obra de arte (SOULAGES, 2010, p. 273).

Ao nos depararmos com a obra em análise nesse trabalho, percebemos que o tipo de cocriação que apresenta é aquela na qual o fotógrafo realiza um ensaio para o texto. Entretanto, como já pontuado, as fotografias de Evandro Teixeira que perpassam o texto de *Vidas Secas* constroem outros olhares possíveis, não somente ilustrando a obra. Verificamos, quando da visualização das fotografias em *Vidas Secas* uma “dialética entre o ver, o ler e a união dos dois. Ao receptor impõem-se questões e propõem-se respostas: O que é ver, o que é ler? O que é a fotografia, o que é a escrita? Em que consiste sua união?” (SOULAGES, 2010, p. 273). Dessa forma, opera-se um jogo relacional entre palavra e imagem, abrindo possibilidades outras de significações a partir das fotografias. Diante das fotografias espalhadas ao longo do romance de Graciliano Ramos, nos deparamos com a possibilidade de estas, como sugere Soulages¹⁵, se relacionarem com a poesia, uma vez que, muitas das fotografias desse trabalho de Teixeira podem ser percebidas como pequenos feixes de luz, iluminação, epifania.

As relações entre palavra e imagem nessa edição especial de *Vidas Secas* tendem a assumir, assim, duas formas. Em algumas passagens, observamos que as fotografias parecem ter caráter referencial e apenas ilustrar o texto verbal. Nesse sentido, elas permitiriam uma leitura primariamente indicial, ou seja, funcionariam como um discurso do “isto é”, autenticando o que o texto narra. Todavia, na maioria das fotos, o que apreciamos são imagens que extrapolam a função de atestação e permitem outras leituras que ressignificam não só o texto, mas nossa forma de ver o mundo. As fotografias no romance, portanto, não se relacionam somente com o texto, mas também entre si e para além do texto, estabelecendo, desse modo, interligações entre as histórias contadas na narrativa e criando, ainda, novas narrativas possíveis.

¹⁵ “Esse espaço de criação que é o livro supõe muitas vezes uma abordagem poética da fotografia e permite-nos compreender melhor por que uma foto se situa na esfera de uma lógica próxima da poesia” (SOULAGES, 2010, p 273).

Observamos, assim, que as imagens surgem como feixes de iluminação que podem oferecer evidências materiais do que está sendo narrado, mas produzem, para além disso, laços reflexivos, imaginativos com a palavra, intensificando, interrogando e extrapolando a narrativa. Faz-se necessário destacar, também, que as fotografias de Evandro Teixeira presentes em *Vidas Secas* não aparecem legendadas, ressaltando certa indeterminação da relação entre o texto e a imagem, visto que a legenda tende a fixar um sentido para uma imagem.

As fotografias no romance de Graciliano Ramos parecem nos revelar – mais do que a trajetória de vida de Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos – uma história de ligações, genealogias, das relações sociais dos viveres do sertão e do sertanejo. É a história de todos os Fabianos e suas famílias.

Aqui, deparamo-nos com um ponto de encontro entre os dois artistas: em Ramos, através de seus personagens, encontramos a denúncia sobre o precário viver do sertanejo e suas dificuldades no sertão e, em Teixeira, encontramos o respaldo à denúncia de Ramos, através de suas fotos que evidenciam a luta diária no sertão. Todavia, percebemos, também, no olhar capturado desse sertanejo a esperança de futuro, como nos afirma o próprio fotógrafo ao relatar o que encontrou em sua viagem:

(...) homens e mulheres, crianças e animais, secas e chuvas, intempéries sempre no encaicho do homem. (...) Mas encontrei também o que Graciliano certamente gostaria de presenciar: um inegável olhar de esperança no futuro e uma nova afetividade no homem do sertão, antes tão-somente árido, dramático e seco.¹⁶

Ao se observar tais fotografias, é possível perceber uma história sendo contada, tanto pessoal – pois Evandro Teixeira, no prefácio, se anuncia como sendo um homem que, assim como Graciliano Ramos, é do sertão –, como social e familiar, pois registra em suas fotos momentos que vão desde o dia a dia de uma família sertaneja, até sua relação com o espaço em que vive.

Talvez, por isso, o livro se apresente, curiosamente, em formato de álbum. Um álbum das famílias do sertão, um álbum da vida sertaneja que convida a (re)encontrar, a (re)ver e a (re)pensar essa realidade (re)apresentada. Assim, esse álbum permite ir além: traçar narrativas, conservar histórias – mesmo que parciais – dessa realidade outra que nos é

¹⁶ Em prefácio à edição especial de 70 anos de *Vidas Secas* (2008).

apresentada/contada/narrada através das lentes, do olhar e da sensibilidade de Evandro Teixeira.

Capítulo 3: Fotografar palavras, escrever imagens¹⁷

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora, e simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janela da alma. [...] Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do 'teatro do mundo', as janelas da alma são também espelhos do mundo.

Marilena Chauí

No presente capítulo, discorreremos, num primeiro momento, sobre a questão da paisagem e a relação espaço/imagem em *Vidas Secas 70 anos* – ou seja, tanto com base no romance, quanto nas imagens fotográficas de Evandro Teixeira. Partindo da leitura dos capítulos buscamos abordar as questões referentes à essa paisagem que se instaura no decorrer da narrativa para, posteriormente, por meio dos conceitos de fotograficidade, suplemento e alegoria, discorrermos sobre as fotografias. Para tanto, selecionamos alguns trechos do romance de Ramos a fim de realizar tal diálogo com as fotos de Teixeira. Dessa forma, a partir das fotografias presentes no livro, procuramos problematizar como estas desenvolvem uma narrativa poética que ainda que estabeleça em alguns momentos uma correspondência imediata com o texto literário, funciona ainda mais como um suplemento alegórico à *Vidas Secas*.

3.1 - A paisagem em *Vidas Secas 70 anos* e a relação entre espaço e imagem

Sabe-se que a palavra “paisagem” guarda diferentes significados e abordagens. Neste trabalho, além de seu aspecto panorâmico intrínseco, busca-se entendê-la de formas outras, como a seguinte:

(...) ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os “estados da alma”. A paisagem não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição de um horizonte

¹⁷ Esse título foi inspirado nas palavras de François Soulages, em seu livro *Estética da fotografia: perda e permanência*, no qual ela diz “Sempre se fotografam só palavras, sempre se escrevem só imagens” (SOULAGES, 2010, p. 274).

privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro (COLLOT, 2010, p. 207).

Vista enquanto representação, resultado do olhar que enquadra, seleciona, organiza, combina e sugere arranjos de forma e conteúdo, a paisagem é uma representação imagética do que se vê, de ordem subjetiva e afetiva, comportando aspectos simbólicos e culturais. Importa, portanto, olhar/ler os detalhes da composição da paisagem do sertão em suas dobras visíveis e invisíveis, em suas relações dicotômicas, seus labirintos de formas, tons e textura, que ocultam ou despontam histórias importantes. Interessa-nos, assim, encontrar a lente, o ângulo certo para ver a completude das imagens que se revelam.

É inegável o universo de paisagens que se revelam na plasticidade do enredo do romance. Diante disso, é necessário realizar um recorte, ou mesmo, estabelecer um fio condutor. Dessa forma, a matriz imagética que orientará as análises das passagens da obra, buscará centralizar-se no aspecto do *corpo* e sua relação com a natureza.

Deste modo, identifica-se no romance de Ramos e nas fotografias de Teixeira em que alma e corpo do sertanejo estão em diálogo com a natureza, um ambiente cercado de conflitos. Isto se evidencia em vários momentos como quando Fabiano, refletindo sobre a sua resistência, se compara à vegetação do sertão e diz ser mais forte do que quipás, mandacarus e xique-xiques: “(...) era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra” (RAMOS, 2008, p. 29). Ou ainda na linha tênue de narrativa que as fotografias de Teixeira constroem sobre o sertanejo, uma vez que, na maioria das fotos vemos seus personagens em alguma relação com a paisagem.

Dessa forma, a paisagem é uma construção simbólica, imagética e subjetiva que desperta sensações de pertencimento, identificação e identidades vivenciadas. Outra forma de entender essa paisagem encontra-se nas palavras de Mônica Meyer:

As paisagens são percebidas e ganham existência porque estão impregnadas de significados que traduzem na memória e na expressão, em reminiscências do vivenciado e do experimentado. As sensações táteis, olfativas, visuais se estendem num *continuum*, sorvendo os espaços em evolução. As paisagens são vivas e mutáveis, sendo construídas e recriadas inteiramente pelo personagem com conhecimento e sentimento. Elas não se apresentam nem como cenário, nem como pano de fundo, tecem e bordam o pano da vida (MEYER, 2008, p. 36).

Os Fabianos de Teixeira estabelecem uma relação de identificação com essa paisagem e esse espaço que o cerca. Revelam-se nesses espaços e paisagens, processos de construções identitárias, tendo em Ramos, uma narrativa que a todo o momento põe em questionamento a

identidade de seus personagens: Fabiano ora se vê como bicho, ora como gente, compara-se ao judeu errante, pois não tem uma terra sua, ou mesmo ao negro que trabalha sem nunca ganhar sua carta de alforria; quer ter a elocução verbal de seu Tomás da Bolandeira, mas entende, também, que naquele cenário é preciso “virar tatu” para sobreviver às intempéries do sertão:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o mesmo fim que seu Tomás da Bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago e das pernas fracas (RAMOS, 2008, p. 36).

No cenário do sertão, Teixeira apresenta um espaço que cria vínculos de familiaridade, vizinhança e amor, mas realizam-se também conflitos e lutas, instigando sonhos e desejos em Ramos. Peregrinar pelo sertão, atravessar essa paisagem que os molda e os consolida, essa é a árdua tarefa dos personagens de *Vidas Secas*. A travessia dessa família sertaneja é marcada por sofrimento, desejos e esperanças. Um mundo cheio de preás rolda os pensamentos de Baleia; uma cama de lastro, os de Sinhá Vitória; um mundo sem seca perpassa o imaginário de Fabiano; ser como o pai é a vontade do menino mais novo; entender o significado das palavras é o anseio do filho mais velho. Fabiano, Sinhá Vitória, seus filhos e Baleia ensaiam expressar o que sentem, mas não têm tempo ou ensejo, pois é preciso continuar a caminhada, e essa jornada evoca imagens singulares do ser humano e suas lutas. Vislumbramos neles a constante busca do homem por melhores condições de vida, o desejo de viver, mais do que apenas sobreviver.

No tecido da alma da família de Fabiano convergem os fios da diversidade do sertão. Animais, vegetação, terra e pessoas são elementos que se coadunam em uma só relação, na qual natureza e homem se configuram juntos. Quando chove, o sertanejo se transforma, a natureza muda, como muda também a existência do vaqueiro. O sertão mobiliza seus sentimentos. Se antes, durante a estiagem a preocupação e desesperança tomam conta da alma do sertanejo, a chuva renova o espírito atribulado, invoca “Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A caatinga ficaria verde” (RAMOS, 2008, p. 23). E verde, de esperança renovada, ficaria também a alma dessa família, com expectativas de dias melhores.

As paisagens que insurgem do texto não são somente visualidades panorâmicas, mas agregam também percepção social, cultural, política e religiosa dentro do espaço do sertão:

“O espaço humano é uma síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social” (SANTOS, 2009, p. 108). Assim, há em *Vidas Secas* vários momentos em que é possível enxergar tais aspectos, de ordem cultural, social e religiosa.

Em certo momento do romance, vemos que Fabiano cura a novilha no rastro de sua pegada, uma vez que não consegue encontrá-la, improvisa sua reza: “Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte. Cumprida a obrigação, Fabiano levantou e marchou para casa” (RAMOS, 2008, p. 29). Segundo Bosi, nessa passagem são desnudados dois pensamentos conflitantes: de um lado, percebe-se a mente do sertanejo, povoada por crenças e superstições, por outro, a mente do intelectual guiada pela razão. No fragmento final, o teórico ressalta o perceptível corte entre a fala do personagem e a do narrador, destacando que “(...) o intervalo entre ambas é largo, mas não é vazio” (BOSI, 1983, p. 152). O intervalo verificado pelo crítico permite que Ramos interceda, fale em nome do sertanejo, sem renegar as crenças, experiências e os saberes do vaqueiro. Assim, o escritor produz um romance que realiza duas imagens distintas e, ao mesmo tempo, possíveis de um único mundo: a do intelectual racional, responsável por construir a história, e a do vaqueiro/sertanejo, guiado pelo pensamento mítico e a esperança no futuro.

A partir da leitura dessas passagens criam-se paisagens/imagens sobre o sertão, possibilitando fazer inferências e descobrir o viver agreste. Visualiza-se um sertanejo, por vezes acuado pelas injustiças, sem espaço para falar, descrente de seus direitos, fiel a seus rituais religiosos. Enfim, é possível conceber uma gama de aspectos culturais, sociais e políticos. Todas essas imagens, que não residem apenas no ambiente ou no sujeito, mas na interligação complexa entre ambos, revelam uma paisagem mediada pelo sensível e o factual, o físico e o fenomenológico.

Em *Vidas Secas*, os personagens pouco se familiarizam com a linguagem verbal, o que os torna em muitos momentos figuras gestuais, isto é, através do *corpo* –que congrega signos culturais e sociais – é que homem e natureza (espaço) se complementam. Corroborando essa leitura, o filósofo Gaston Bachelard afirma que devemos tomar o espaço “como *um instrumento de análise* para a alma humana” (BACHELARD, 1978, p. 197, grifo do autor). E, como poucos, o sertão em Ramos apresenta-se como espaço que muito pode nos revelar dessa alma.

Assim como as fotografias de Evandro Teixeira, em Ramos, corpo e espírito do sertanejo parecem ser penetrados pela natureza, ela mobiliza sua existência na medida em que na narrativa as experiências vivenciadas pelos personagens do romance se dão no e a partir desse espaço: “Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca.

Certamente ia chover” (RAMOS, 2008, p. 23). Nessa passagem é possível identificar a interação do sertanejo com a natureza, ao observá-la entende a mudança climática que já se anunciara e, desse modo, a alma e também o corpo do sertanejo se animam: “Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinhá Vitória engrossariam (...)” (RAMOS, 2008, p. 23). Todos os elementos do sertão: terra, plantas, bichos, céu são simbolicamente importantes para a construção do *ser* sertanejo: “Dentro de uma abordagem mais ampla a natureza se apresenta como um espaço vivo, construído de significados que conferem e dão existência ao ser. O ser vivo, por meio dos sentidos, interage com a natureza num fluxo contínuo de vivências” (MEYER, 2008, p. 203).

O espaço é de fundamental importância na obra e nas fotografias, uma vez que ele é o responsável pelos acontecimentos narrados, afinal, é devido à seca que os personagens têm que se deslocar pelo sertão nordestino e, a partir daí, todo o enredo se desenvolve. É o espaço, enquanto lugar, que configura corpo e alma do sertanejo: “Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia” (RAMOS, 2008, p. 33). O corpo de Fabiano atravessa e é atravessado pela natureza, essa fronteira é imprecisa, o vaqueiro já não se incomoda com a temperatura quente do chão e há uma comunhão entre ele e o animal: “O ambiente/sertão não está separado das pessoas, dos bichos e das plantas, e sim, dentro de cada um, caracterizando o jeito de ser e de viver” (MEYER, 2015, p. 193). Sendo assim, o espaço não é somente um referente da realidade exterior, mas também uma imagem, uma construção de visão de mundo, visto que este molda os desejos e esperanças, as formas de ser de Fabiano e sua família. Nessa perspectiva, ele é um lugar cercado por afetos e intimidades, no qual habitam desejos, medos e sonhos. Portanto, não se apresenta apenas como categoria física, precisa e impessoal, mas, também, como um povoado de imaginários e, dessa forma, apresenta-se em íntima proximidade com a ideia de paisagem aqui trabalhada. O *ser* do vaqueiro é permeado por leituras que ele faz do seu mundo/sertão:

Espiava o chão como de costume, decifrando rastros. Conheceu os da égua ruça e da cria, marcas de cascos grandes e pequenos. A égua ruça, com certeza. Deixara pelos brancos num tronco do angico. Urinara na areia e o mijo desmanchava as pegadas, o que não aconteceria se se tratasse de um cavalo (RAMOS, 2008, p. 151).

Tocar gado, lidar com o rebanho, entender as mudanças do clima apenas por olhar para o céu, tudo isso torna sua experiência ainda mais interligada com a natureza. Cada leitura que faz desse mundo é fruto das vivências experimentadas no dia a dia, no lidar com cavalos, cachorros, entre outros elementos, dentro do espaço do sertão. Todo esse conjunto de atividades também é evidenciado pelas fotografias de Evandro Teixeira.

O pesquisador Luis Humberto em *Fotografia, a poética do banal*, afirma que a fotografia é

(...) uma transcrição livre e fragmentária de uma realidade, a partir de uma deliberação extremamente pessoal, de um interesse que pode ser apenas momentâneo por uma coisa ou pessoa, algo singelo ou corriqueiro que, resgatado de sua banalidade, ganha uma nova significação e pode, eventualmente, tornar-se uma síntese indicativa de uma realidade infinitamente mais complexa (HUMBERTO, 2000, p. 57).

Na imagem abaixo, o fotógrafo captura uma cena o cotidiano do sertanejo, resgatando-a de sua frágil banalidade. É curioso notar que, se de um lado da foto temos a figura de um senhor, do outro, visualizamos a figura de um menino. De forma alegórica, talvez, os dois representariam a interligação entre o passado, o presente e o futuro: o menino acompanha aquele homem, talvez o pai, nas tarefas do dia a dia, observando o trabalho que pode vir a ser o seu. Esse espaço em que está inserido, seguramente, moldará seu jeito de viver.



Figura 3

Fonte: Teixeira (1997).

Nesse sentido, Milton Santos afirma a complexidade e heterogeneidade do espaço: “(...) não é apenas um receptáculo da história, mas condição de sua realização qualificada” (SANTOS, 2009, p. 126). Assim, podemos entender que o espaço é meio de vivência identitária, relacional e histórica, é simbólico e cercado por narrativas de sujeitos que enunciam desde a perspectiva do lugar em que estão inseridos. Deste modo, pode-se pensar no sertão não apenas como um ponto geográfico fixo; ele se constrói a partir de diferentes *locus* de enunciações que coexistem e contradizem-se, por vezes.

Da terra rachada, da caatinga “de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas”¹⁸, o sertão de Graciliano Ramos faz brotar as desventuras e desejos de seus personagens. A criação literária do escritor revela um sertão cheio de agruras que testam a todo tempo o ser humano. No tocante ao processo da criação literária, Maussaud Moisés afirma que:

(...) o desprezo por copiar o real significa desviar-se dele, deformá-lo, mentir, ‘fingir’ a realidade, ou inventar uma outra realidade, à sua imagem e semelhança, mas individualizada e ‘autêntica’ a seu modo. A ficção, entendida como o universo interior onde estão armazenados e transfigurados os produtos da percepção sensível e emotiva da realidade ambiente, faz aqui sua entrada. Por isso podemos dizer que a Literatura é ficção. E se entendemos os conteúdos da ficção como compostos das imagens ‘deformadas’ e transfundidas do mundo real, é imediato assumir que ficção e imaginação se equivalem, e um termo pode ser perfeitamente tomado pelo outro (MOISÉS, 1973, p. 25).

Sendo assim, apesar de guardar intensa relação com a realidade, o sertão tanto de Ramos quanto de Teixeira é ficcional e, nessa medida, transpassado de percepções do autor, uma vez que ao criar sua história, o faz se valendo de uma linguagem própria. Portanto, o olhar que lança para o sertão e o sertanejo é uma representação, um recorte parcial, um discurso construído pelo escritor a partir de um contexto cultural e social, estabelecendo uma determinada representação do espaço.

Decodificar os símbolos e imagens que emergem e compõem a estrutura do texto de Graciliano Ramos e enxergar as palavras por detrás das fotos de Evandro Teixeira, é também construir uma visão parcial e recortada da realidade, contudo, importante para entender as relações humanas que insurgem quando da leitura do romance e aproximá-las de outras manifestações artísticas.

¹⁸ Ver RAMOS, 2008, p. 17.

3.2 - Analisando imagens do sertão em Graciliano Ramos: inferências possíveis

O espaço em que vivemos pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. [...], vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros.

Michel Foucault

Ao realizar a leitura do romance *Vidas Secas*, intenta-se aqui dar a ela um enfoque imagético, isto é, tentar detectar as possíveis imagens que a obra apresenta, destacando-as como que utilizando uma espécie de lente fotográfica – entretanto, numa relação dialética entre o micro e o macro universos, numa tomada de zoom e tomada de afastamento. Assim, buscando quadros e/ou imagens em movimento, faremos um mergulho nas suas particularidades, realizando uma inferência de contexto mais amplo, isto é, cultural.

Cada grupo humano pertence a um dado contexto cultural, social e político e, em *Vidas Secas*, a imagem do sertão proposta por Graciliano Ramos apresenta-se com todas as vertentes literárias que lhe são permitidas, mas o texto suscita também imagens da realidade do nordestino, seja ele o Fabiano do romance ou os outros Fabianos que levam a vida no sertão. Por isso, esta pesquisa atenta para as imagens particulares dos personagens do romance, como também para os aspectos culturais mais abrangentes que não representam apenas a família de retirantes criada pelo escritor, mas, antes, todas as outras famílias sertanejas que através dela adquirem voz. *Vidas Secas* é a metáfora de um sertão maior, um sertão cheio de Fabianos, Sinhás Vitóriaias, crianças e cachorras Baleias.

Nesse sentido, não se pretende, aqui, dar conta da infinidade de imagens suscitadas pela obra, o que dispenderia um trabalho homérico. Quando falamos em inferências, o que pretendemos é, ao escolher algumas passagens da obra, buscar as possíveis imagens que delas podem ser depreendidas; visto que essas escolhas não estão condicionadas nem pelo autor da obra, nem por nenhum outro padrão pré-determinado, afinal, nem a obra pertence ao autor, nem existe limite para sua interpretação, como já sugeriu Roland Barthes.

A captura das imagens seguirá uma ordem temática, guiada pelo diálogo entre natureza, homem e corpo e seus aspectos culturais. Desta forma, destaca-se, ainda no primeiro capítulo, “Mudança”, a marcante primeira cena:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala (RAMOS, 2008, p. 17).

Da paisagem desolada, de um sertão vazio e atormentador, com o rio seco e as poucas plantas murchas, surge um grupo de andarilhos. Temos nossa primeira imagem do sertão: a migração. Num panorama mais geral, pode-se dizer que todo o episódio desse capítulo envolverá o registro do deslocamento migratório pelo qual essa família passará. Contudo, como num mosaico de peças soltas, as imagens vão se formando e essas peças vão sendo encaixadas, nosso olhar começa a ser ajustado e partimos desse panorama maior, para um específico:

Arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa no cinturão, aespingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão (RAMOS, 2008, p. 17).

Desvela-se, assim, entre as incontáveis outras famílias que vivem o drama da migração, a de Fabiano, composta por ele, sua esposa, Sinhá Vitória, seus filhos e a cadela de estimação, Baleia. Caminham em busca de um lugar melhor para viver. Essa família, que segue como que em fila indiana, surge aos nossos olhos, um após o outro, ainda não se sabe sobre sua história, mas sabe-se que caminham em busca de algo. A figura do sertanejo, com suas vestes e artefatos peculiares, além de formas de ser e agir é um aspecto identitário nordestino que se singulariza na descrição do personagem Fabiano: “(...) o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro” (RAMOS, 2008, p. 17).

O calor, a fome, o cansaço, são todos elementos visíveis. A sombra prometida no horizonte não existe, se trata de uma miragem. O silêncio persistente só é rompido pelo choro do Menino mais velho.

Na vereda aberta pelo narrador, o leitor é levado às nuances psicológicas e físicas que envolvem os personagens de *Vidas Secas*. Nesse sentido, é através do corpo e de sua relação com a paisagem que são evidenciadas essas perspectivas mais primordiais. Logo no início da narrativa, há a descrição da situação física dos personagens. Desgastado devido às condições precárias e ao ambiente, o corpo é elemento essencial para entender a dinâmica que a família sertaneja atravessa. As imagens descritas evidenciam as dificuldades diárias. O corpo, nesse contexto, pode ser entendido como uma maneira de desvendar o *ser* no sertão e o sertão no *ser*.

Na obra, as relações entre homem e natureza contribuem para desvelar cada personagem e a dimensão de suas ações dentro de suas respectivas realidades. Na passagem abaixo, extraída do romance, notamos os elementos da paisagem atrelados aos corpos dos personagens, seja física ou psicologicamente:

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligerou o passo, esqueceu a fome, a canseira, e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam e sangravam (RAMOS, 2008, p. 18).

Percebemos, assim, a imagem dos pés desgastados pelo chão do sertão, demonstrando a relação do corpo com o espaço. A recorrência dessa imagem dos pés acaba por aludir à simbologia desses como figura metonímica do corpo. Nesse sentido, é possível percebê-los como: “ponto de apoio na caminhada [...] um símbolo de consolidação” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997 p. 694-695). Na contínua caminhada pelo sertão, os corpos dos personagens sofrem motivações psicológicas do ambiente, pois, ao mesmo tempo em que há descrições dos desgastes físicos, pode-se perceber que a natureza, por vezes, também traz esperança à alma do sertanejo, encorajando o corpo a seguir adiante: “Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar” (RAMOS, 2008, p. 18).

Em um outro momento do romance deparamo-nos com o corpo em relação com o ambiente:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro, cambaio, torto e feio (RAMOS, 2008, p. 33).

Não se trata apenas de animalização do personagem como um fim em si mesmo, mas, antes, de uma forma de integração entre homem e natureza na luta diária pela vida no sertão. Desse modo, torna-se preciso se fazer bicho, para que se possa ser homem. Toda a confusão pela qual a mente de Fabiano passa, ora se vendo animal, ora se vendo humano, nos mostra que parece acertado tomar o caminho do meio. Não se pode ser apenas um ou outro, já que o viver no sertão requer ousadia e coragem. Assim, é preciso não *ser*, mas *estar sendo*; mantendo-se fluido o homem consegue sobreviver ali, pois, se não tomar essa forma, não encontrará possibilidade de vencer as dificuldades do sertão e, como se sabe a partir da leitura do romance, Fabiano desejava viver.

Fabiano e os seus nos revelam muitas das características culturais nordestinas. No episódio intitulado por seu nome, a primeira característica que é possível depreender do personagem é sua relação com as crenças religiosas:

Fabiano curou no rasto a bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou (RAMOS, 2008, p. 29).

Nesse espaço da narrativa se inserem dados culturais e costumes que se desenvolvem nessa região. Em outra passagem da trama, vemos um Fabiano que, talvez não fosse um devoto fervoroso, mas que sabia respeitar os costumes e manter vivas suas crenças e tradições:

A igreja cada vez mais se enchia. Para avistar a cabeça da mulher, Fabiano precisava estirar-se, voltar o rosto. E o colarinho furava-lhe o pescoço. As botinas e o colarinho eram indispensáveis. Não poderia assistir à novena calçado em alpercatas, a camisa de algodão aberta, mostrando o peito cabeludo. Seria desrespeito. Como tinha religião, entrava na igreja uma vez por ano. (...) Supunha cumprir um dever, tentava apurar-se. Mas a disposição esmorecia: o espinhaço vergava, naturalmente, os braços mexiam-se desengonçados (RAMOS, 2008, p. 118).

Expostos nesse trecho, para além da caracterização particular de Fabiano, estão toda uma forma de representação do *ser* do sertanejo através das marcas de aspecto cultural, já que, como dissera Fabiano, “(...) sempre vira, desde que se entendera roupas de festa assim: calça e paletó engomados, botinas de elástico, chapéu de beata, colarinho e gravata. Não se arriscaria a prejudicar a tradição, embora sofresse com ela” (RAMOS, 2008, p. 118). A religiosidade é

parte crucial na formação do nordestino, a sua crença o ajuda a aceitar as adversidades por acreditar que as coisas são como são pela vontade de Deus. Essas representações, imagens que o leitor constrói a partir da leitura, só são possíveis porque o autor deixa rastros, marcas cognitivas que se manifestam em seus personagens, que lhes são impostas pela cultura em que estão inseridos.

Outro aspecto cultural nordestino ressaltado na obra é a questão do respeito à autoridade. No capítulo intitulado “Fabiano”, observamos:

O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? (RAMOS, 2008, p. 34).

A marca do coronelismo é latente nessa passagem e significativa para entender a formação do *ser* nordestino e suas formas de pensar a vida. Fabiano aceita que há quem nasceu para mandar e há os menos favorecidos. Vemos nessa passagem uma certa resignação da parte de Fabiano ao aceitar os desmandos do patrão, pois para ele a autoridade parece ser inquestionável. Por questões culturais, aceita e legitima seu patrão, por enxergar nele esse “coronel”, a própria personificação do poder; entretanto, como marca de sua particularidade, o personagem, mentalmente, promete a si mesmo não fazer nada, uma vez que julga estar tudo em ordem.

Em “Cadeia”, verifica-se:

(...) um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano: - Como é, camarada? Vamos jogar um trinta e um lá dentro? Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de Seu Tomás da bolandeira: isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme. Levantou-se e caminhou atrás do soldado amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido (RAMOS, 2008, p. 43).

Fabiano olha atentamente para a farda do soldado amarelo, reconhece ali a figura do governo e dessa forma, entende “seu lugar”. Ainda nesse capítulo, o soldado amarelo no exercício abusivo de seu poder, sabe que Fabiano não lhe pode dizer não, não pode contestar e quando Fabiano o faz, acaba na cadeia. Entretanto, este mantém o respeito pela entidade Governo:

E, por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza (RAMOS, 2008, p. 48).

Nessa passagem é possível visualizar uma característica cultural no tocante à caracterização do Governo enquanto figura máxima isenta de erros. No capítulo “Contas”, mais uma vez, são evidentes os flagrantes de uma injustiça social sendo denunciada. Nesse episódio, a esposa de Fabiano, Sinhá Vitória, consegue convencer o marido de que seu patrão está enganando nas contas e Fabiano decide falar com ele:

Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. Devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela. Enfim, como não sabia ler (um bruto, sim senhor), acreditara na sua velha. Mas pedia desculpa e jurava não cair noutra (RAMOS, 2008, p. 141).

A resiliência de Fabiano diante desse episódio mostra a sua força em se adaptar à má sorte/vida. Ele não acredita ter direitos, não poderia tê-los, uma vez que era um bruto, rústico, que desconhecia as regras da sociedade, que vivia à margem dela. O sertanejo afirma saber seu “lugar”, mesmo que esse “lugar” seja a falta de espaço, a invisibilidade no meio social vigente.

O poder simbólico¹⁹ que a autoridade exerce sobre o sertanejo, quando de sua resignação nos episódios “Cadeia”, “Fabiano” e “Contas”, apresentados, constitui exemplo do que Pierre Bourdieu denomina como violência simbólica que perpetua e submete o sujeito a um discurso social dominante. Assim, a arbitrariedade da ordem social é transformada em algo natural, perpetuando sua legitimidade e conferindo lugares marginais. Nesses episódios

¹⁹ Sobre esta questão, o sociólogo Pierre Bourdieu sustenta: “É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamenta e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’ (BOURDIEU, 1989, p. 11).

vemos claras estratégias de dominação cultural e social que mantém o controle sob Fabiano, afinal, “Apanhar de governo não é desfeita” (RAMOS, 2008, p. 48).

O sertão está na pele do sertanejo, inscrito nos seus entornos e contornos culturais e sociais. A esse respeito, Pedro Nunes Filho conta em seu livro *Cariris Velhos- passando de passagem* a história dessa região do sertão do seu ponto de vista, isto é, daquele que nasceu e se criou no meio das vilas, cidades, povoados, caatingas e gente sertaneja. Nas palavras de Nunes Filho:

Importa saber que o sertão tem um lado físico e outro figurativo. O primeiro está ao alcance dos olhos. O segundo, dentro da gente. Na alma, no coração, nos sentimentos. Não basta nascer no sertão. É preciso integrar-se à terra, imanar-se ao povo. O sertão é um arquétipo que modela a alma humana e dá uma configuração permanente e original ao ser. Se alguém vai embora, o espírito do lugar acompanha o fugitivo e permanece nos caracteres atávicos latentes manifestados nas atitudes do dia a dia. Não se trata de um determinismo geográfico. É uma conjunção de fatores físicos e sociais. Quem olha para um sertanejo, onde quer que ele esteja, percebe algo diferente no olhar, nos gestos, no linguajar, na maneira de andar e de agir. É o *ethos*, a formação da terra, o espírito do lugar que o acompanha (NUNES FILHO, 2008, p. 42).

Nesse percurso, seu foco é a geografia social do viver sertanejo, ou seja, o escritor busca descrever as sutilezas das formas do *ser* no sertão através da vegetação, alimentação e do regime de secas do semiárido. Assim, de forma análoga, podemos pensar o viver em *Vidas Secas*, entrelaçando o interior e o exterior, sendo o corpo o elemento essencial para entender essa dinâmica. Para tanto, de uma perspectiva teórica, propomo-nos pensá-lo atrelado a um viés sociológico e outro fenomenológico.

Cristina Cardoso de Medeiros discutindo²⁰ a respeito do corpo na sociologia teorizada por Pierre Bourdieu percebe que este é articulado em três eixos: enquanto lugar do senso prático, de manifestação do *habitus* e investimento de poder e dominação. De acordo com a pesquisadora, Bourdieu se vale de uma abordagem do “esquema corporal” para analisar as posturas corporais, ou ainda, o uso do corpo no cotidiano. Assim, salienta que esse conceito é essencial para entender a incorporação do *habitus* pelo *esquema corporal* como “depositário de toda uma visão de mundo social em que se refletem os distintos usos do corpo no diferentes grupos sociais” (MEDEIROS, 2011, p. 283). O corpo, nesse prisma, adquire um pertencimento social, pois a ele se incorporam condições materiais e culturais que o moldam.

²⁰ Em seu artigo *Habitus e corpo social: reflexões sobre o corpo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu*, Rio Grande do Sul: Movimento, vol. 17, núm 1, 2011. P. 281-300. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/1153/115319264015.pdf>>

Dessa forma, pode-se pensar como essas articulações propiciam uma reflexão sobre de que modo o corpo representa também o *ser* do sertanejo:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário (RAMOS, 2008, p. 29).

As representações culturais e simbólicas do *ser* do sertão estão inscritas no corpo e na pele dos personagens de Graciliano Ramos, pois seu corpo é construído nas e pelas relações sociais: “(...) o indivíduo é um coletivo encarnado, um social incorporado. A relação do corpo com o mundo é, implícita e explicitamente, ligada à imposição de uma representação legítima do corpo” (MEDEIROS, 2011, p. 284). Evidencia-se, assim, a questão cultural da ancestralidade dos costumes e gestos, do jeito de ser do vaqueiro.

De outra face, a fenomenológica, a partir de Merleau-Ponty, Medeiros aponta baseada em Hongque “Merleau-Ponty descreve o corpo como um lugar de apropriação do sentido do mundo” (HONG *in* MEDEIROS, 2011, p. 284). Dessa maneira, é possível pensar esse mesmo trecho do romance como uma experiência corporal, mas não apenas isso, antes “deve ser entendido como hábito geral, como aquisição geral, como aquisição do mundo ao nível da percepção e dos atos” (MEDEIROS, 2011, p. 284), expressando, assim, um modo de estar no mundo. A imagem corpórea, nesse trecho, é a representação da paisagem que o rodeia, Fabiano e seu espinhaço curvo é quase como os caules retorcidos, e seus braços agitam-se e desenham-se como galhos secos. Seu andar encurvado, com braços afastando o mato, estimula um imaginário acerca da conduta corporal adotada por habitantes daquela região. Mais do que isso: o sertão se inscreve no corpo do sertanejo, na medida em que este se apropria desse mundo, dessa paisagem.

Tomando, agora, Sinhá Vitória como elemento desse sertão percebemos, no início do romance, a imagem dela carregando seu filho agarrado no quarto. Aliás, durante toda a história vemos a importância da personagem no rumo que a família toma. Em determinado momento do caminhar, quando já perdidos e desesperançosos de encontrar um lugar para recuperarem-se e alimentarem-se, ela, através de um gesto corporal e a emissão de um som discreto, indicará o caminho a tomar: “Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto” (RAMOS, 2008, p. 17). No capítulo intitulado com seu nome, logo o observador se vê diante da cena da mulher do sertão:

Acocorada junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinhá Vitória soprava o fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprende do cabeção e bateu na panela. Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo as bochechas (RAMOS, 2008, p. 57).

Uma cena corriqueira do papel feminino, no cenário nordestino, é vista neste trecho. Agachada junto ao fogão à lenha, vemos a imagem da personagem se configurar no meio das tarefas domésticas, destinadas, claramente, à mulher. O leitor observa os traços femininos de sua personagem com sua saia entalada, preparando a refeição. A forma como a saia de Sinhá Vitória está, entre as pernas, caracteriza um aspecto simbólico da mulher sertaneja, forte e adaptável às situações diversas. O corpo é desarranjado pelo cenário, as lágrimas devido à fumaça surgem, mas ciente de seu dever e realizando-o como algo natural e de simples cumprimento, busca acender o forno. Nota-se também o rosário, explicitando novamente o caráter religioso nesse contexto.

Contudo, não só de afazeres domésticos vive Sinhá Vitória, em seu íntimo sonha com uma cama de lastro:

Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, viu os meninos entretidos no barreiro, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol, sob o pé de turco, e não encontrou motivo para repreendê-los. Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas (RAMOS, 2008, p. 57).

Captura-se a imagem física e psicológica dessa passagem quadro a quadro. Num primeiro passo, a personagem se aproxima da janela, em seguida, observa as crianças brincando e, por fim, reflete sobre a cama de lastro, nessa cena, Sinhá Vitória parecia ser quase feliz, mas faltava-lhe a cama de lastro. Ainda sobre a mesma passagem é curioso como o autor nos revela a forma escolhida pelas crianças para brincar: inventam gado e cuidam dele, verifica-se ali, naquela simples brincadeira, as marcas culturais da vida nordestina. Serem vaqueiros era o destino das crianças e como não conheciam outra forma de ser, é essa a imagem que veem de si mesmos desde sua infância.

No capítulo de nome “O menino mais novo”, o leitor caminha pelas veredas dos sonhos do filho caçula de Fabiano e Sinhá Vitória. Enquanto observa o pai na lida, se encanta: “O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento. Sem se

apressar, livrou-se de um coice: virou o corpo, os cascos de égua passaram-lhe rente ao peito, raspando o gibão” (RAMOS, 2012, p. 47). Ao observá-lo colocando arreios na égua e amansando-a, o menino mais novo se identifica com as vestes e com os afazeres do sertanejo. Deseja, assim, ser como o pai. Mais uma face da imagem típica do nordestino ligada à lida com o gado, suas vestimentas, ações e modos de se portar, isto é, à sua cultura, são transpassados para o texto. A partir desse universo sertanejo, o menino cria sua imagem particular desta figura, a imagem de um Fabiano gigante. A admiração cresce ao longo da narrativa:

Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para ver a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo. De repente a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se banzeiro e cambaio, os arreios no braço. Os estribos, soltos na carreira desesperada, batiam um no outro, as rosetas das esporas tiniam (RAMOS, 2008, p. 71).

Trepado na porteira, sem medo de cair dali, já que suas mãos sequer agarram-se nela, mas, ao contrário, estão livres, ligado àquela paisagem como quem sempre esteve ali e a ela pertencia, a criança assiste seu pai realizar seu trabalho. Ansioso, encantado, acompanha com o olhar cada gesto do pai. Adentrando a imagem que se forma nesse trecho, vemos Fabiano associado e identificado à sua figura de vaqueiro. As roupas, o gibão, esporas e chapéu, tudo isso dava, aos olhos do filho, uma “grandeza” ao pai, “Fabiano era terrível”, pensava o menino. A identificação cresce junto com a admiração, assim, a criança resolve, num projeto solitário, após refletir se conta ou não ao irmão, montar um bode. Mas, antes, pensa: “Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando, talvez conseguisse explicar-se” (RAMOS, 2008, p. 74). O menino mais novo fracassa em sua tentativa, mas acredita que um dia “Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira” (RAMOS, 2008, p. 83).

Na narrativa do capítulo posterior, o leitor é apresentado ao menino mais velho e seus devaneios. O capítulo começa quando este ouve a palavra “inferno” numa conversa de sua mãe com uma vizinha e, curioso com ela, não consegue decifrar seu significado, uma vez que sua mãe apenas lhe diz que se trata de um “lugar ruim, com espetos e fogueiras”.

Inconformado, desejante de saber o significado da palavra, o menino começa a divagar sobre o assunto:

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com Sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo (RAMOS, 2008, p. 93).

O menino mais velho é extremamente questionador e, por toda a narrativa que lhe diz respeito, tem-se a sensação, enquanto leitor, de se perder dentro das nuvens dos pensamentos da personagem. Se em “O menino mais novo” o pai é tido como referencial, aqui é possível enxergar também traços do pai, uma vez que Fabiano, em muitos momentos, reflete sobre os significados das coisas. Ele não entende como uma palavra que julga ser tão bonita possa significar algo ruim.

Nas próximas passagens selecionadas, nosso olhar é conduzido para Baleia, como heroína, ela será a responsável por manter a família viva, mesmo que momentaneamente. É interessante notar como a cena é construída:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava (RAMOS, 2008, p. 20).

Baleia após farejar o cheiro de preás, sai à caça. Nesse momento, o leitor constrói um quadro do acontecimento que se segue, pois todos da família encontram-se “miudinhos” diante do enorme sertão, perdidos num canto da paisagem inócua. Pai, mãe e filhos estão cansados, sem muitas esperanças, mas, na sequência, eis que surge Baleia:

Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo (RAMOS, 2008, p. 20).

Esse trecho incita no leitor várias reflexões. A cadela é a figura da redenção, ela é, então, gigante diante daquele cenário devastador, a heroína que permitirá que a família

permaneça sobrevivendo. Há, ainda, nessa cena, a imagem de Sinhá Vitória indo ao encontro de sua salvadora, grata, abaixa-se, quase que em sinal de reverência, beija o focinho e ainda se aproveita dos resquícios do animal preso na boca de Baleia. Por fim, o filho mais velho ao abrir os olhos, afasta pedaços de sonho, trecho que sugere uma leitura ambígua, já que poderia estar a afastar os sonhos decorrentes do sono, assim como os sonhos que possuía, humildemente, em pedaços.

É preponderante, do ponto de vista cultural, a relevância do animal doméstico para o sertanejo e, nesse sentido, em vários momentos da história percebe-se a importância da cachorra para os trabalhos na lida. Baleia sempre foi essencial para a dinâmica da família, e, até por esse motivo, quando Fabiano descobre que ela está doente é difícil decidir sacrificá-la. A doença da cadela é denunciada no seu corpo: “Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida” (RAMOS, 2008, p. 127). Na tentativa de salvá-la, Fabiano decide amarrar em seu pescoço um rosário feito de sabugos queimados. Essa atitude da personagem revela uma imagem carregada de aspectos culturais, religiosos, naturais e simbólicos. O sabugo de milho, remete a uma outra ocupação nordestina, mesmo não sendo a profissão de Fabiano, posto que é vaqueiro, aparece carregado de simbologia, uma vez que já está queimado, e o rosário, assim, com grãos escuros, relaciona-se puramente ao curandeirismo.

A cachorra era “como uma pessoa da família”, tinha sua função social dentro desse espaço. Mesmo em seus últimos momentos de vida, seus pensamentos ainda são de ajudá-los nos afazeres da fazenda, preocupando-se com seus familiares. Delira e, em seus delírios, pensa ouvir chocalhos de cabras perdidos pelos lados do rio, e sente a responsabilidade de guiá-las:

Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó onde Sinhá Vitória guardava o cachimbo (RAMOS, 2008, p. 135).

Baleia tem seu papel dentro desse cenário para além das habilidades rurais. Ajustando o olhar, é possível verificar que Graciliano Ramos cria uma personagem que colabora nos laços frágeis que vinculam a família, que acompanha cada um deles em suas jornadas, aceita os chutes de sinhá Vitória, tem paciência com Fabiano, suporta o abraço sufocante do Menino mais velho.

As análises aqui começaram com *Mudança* na tentativa de dar um pouco de linearidade para respeitar o ciclo emblemático em que o enredo envolve o leitor. Se no início da narrativa a figura do papagaio é a ausência sentida, agora, Baleia é motivadora de pensamentos: “A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela. Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. E Baleia aperreava-o. Precisava fugir daquela vegetação inimiga” (RAMOS, 2008, p. 176). Já no final do romance a paisagem do sertão seco, escaldante retorna mais incessante ainda: “A luz aumentou e espalhou-se na campina. Só aí principiou a viagem”. Desse modo, aparece a cena da nova mudança, ou melhor, da fuga:

Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos – os meninos à frente, conduzindo trouxas de roupa, Sinhá Vitória sob o baú de folha pintada e a cabaça de água, Fabiano atrás, de facão de rasto e faca de ponta, a cuia pendurada por uma correia amarrada ao cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira num ombro, o saco da matalotagem no outro. Caminharam bem três léguas antes que a barra do nascente aparecesse Fizeram alto. E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança (RAMOS, 2008, p. 175).

Nessa passagem quase visualizamos a mesma imagem com a qual a família nos foi apresentada. Fabiano caminha com suas mesmas vestimentas mostradas no início da narração, a fila indiana da caminhada é visualizada. Porém, se antes eles “progrediam bem três léguas”, e a escolha desse verbo remete de alguma maneira a um certo otimismo, agora, a expressão “caminharam bem três léguas” dá a sensação de incerteza, indefinição acima de tudo. Assim como no começo da jornada, agora, eles ainda arrastam-se. Essa família sertaneja continuará a caminhada, seguirão sua sina e chegarão a uma terra desconhecida e civilizada: “(...) ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente pra lá. O sertão mandaria homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2008, p. 184). Graciliano apresenta o drama de uma família vítima de um sistema social opressor e desigual, uma família sertaneja que vê na chegada ao sul, de forma idealizada, a conquista de um novo modo de viver com mais oportunidades. O sonho do migrante nordestino é encontrar nesse outro lugar condições melhores de vida.

Marcas culturais, hábitos e valores são diluídos no romance de Graciliano Ramos. Através de sua ótica, emergem imagens que não são estáticas e, dessa forma, sua interpretação também não. Não se pretendeu aqui dar conta de todas as imagens que saltam da leitura do

romance. Antes, se intencionou captar algumas delas e colocá-las em relevo. A leitura da obra suscita imagens das vozes desses sertanejos, sejam elas ficcionais ou reais, que revelam pequenos *flashes*, registram na memória do leitor um imaginário intemporal do sertão brasileiro.

3.3 - O fotopoético na obra de Evandro Teixeira

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.

Susan Sontag

Como vimos na seção anterior, *Vidas Secas* constrói imagens que se materializam diante dos olhos do leitor. Cada episódio do romance captura um momento da vida de Fabiano e sua família, são pequenos quadros de uma paisagem maior: o sertão. Dessa forma, as estratégias utilizadas por Graciliano Ramos para a construção das imagens do livro, remetem-nos ao fazer fotográfico. Todo esse conjunto de cenas selecionado do romance vai permitir/contribuir para os significados das imagens fotográficas, visto que as fotos selecionadas dialogam com a construção imagética do sertanejo produzida por Ramos. A aproximação entre o fazer do escritor e do fotógrafo nos parece possível porque ambos trabalham como um saber que se elabora ao longo da vida através das experiências culturais e sociais e, mesmo que a foto em si seja ato de um segundo, a elaboração do olhar do fotógrafo é repleta de histórias vividas assim como a escrita do escritor.

As fotografias destinadas à obra *Vidas Secas* enriquecem-na, trazem contornos outros que não só colaboram para a leitura do livro como também extrapolam, ressignificam a realidade apresentada pelo romance. Apesar de não traçarem uma linearidade narrativa, as fotos de Evandro Teixeira se apresentam, de forma paralela à obra, quando, em cada capítulo, ele consegue capturar sinteticamente sua carga e base de semântica. Em “Mudança”, por exemplo, há movimento e em “Fabiano” há homens. Assim sendo, as fotografias constroem e apresentam uma relação suplementar com o texto, criando espaços de contiguidade com o mesmo.

Refletir sobre a articulação entre palavra e imagem, entre o visível e o invisível nas fotografias de Evandro Teixeira é adentrar na possibilidade de que fotografar seja um ato

poético, no sentido em que *poein* quer dizer ‘fabricar’ em grego, uma vez que: “O fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis- sem com isso procurar ter deles uma restituição realista-, mas, sobretudo, a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo” (SOULAGES, 2010, p.80). Dito isso, é possível pensar em Teixeira como um fotógrafo poeta, ou um *fotopoeta*. As fotografias tornam-se, assim, imagens poéticas de uma realidade selecionada e ressignificada por ele.

Relacionar o ato fotográfico ao poético torna-se tangível na medida em que essas duas linguagens criam imagens, imagens poéticas. Sendo a palavra e a imagem elementos essenciais na construção e compreensão do que denominamos realidade, as imagens fotopoéticas de Evandro Teixeira – construída a partir da romance *Vidas Secas* – surgem para romper a fronteira entre o real e o ficcional, articulando dois mundo, o da história de Graciliano Ramos e o do olhar pessoal do fotógrafo.

Obviamente que a palavra é a matéria-prima para a construção da imagem do poeta, mas essa palavra ultrapassa seu uso convencional e adquire a capacidade de explicar a si mesma. Fazendo uma ponte entre a imagem literária e a imagem fotográfica – aqui considerada como fotopoética – podemos dizer que ambas intentam captar realidades, apesar de que uma usa apenas a imagem, enquanto a outra se utiliza da palavra-imagem. O trabalho do fotógrafo também é, em um primeiro momento, a de apresentar uma realidade objetiva, mas assim como o poeta, o artista tem a capacidade de criar a própria realidade através da seleção dos ângulos, personagens, isto é, de sua escolha fotográfica, que vai desde uma questão técnica até o aspecto pessoal. Logo, se a imagem fotográfica também tem a capacidade de romper essa realidade, apresentando não só o mundo palpável, mas também o intangível é possível que ela atinja o reino da poesia? Acreditamos que sim, pois se a poesia é a transformação da palavra em imagem visual, a fotografia é a transformação da imagem em palavra, pois “sempre se fotografam só palavras, sempre se escrevem só imagens”(SOULAGES, 2010, p.274).

Nas fotografias de Evandro Teixeira é possível identificar o cuidado do fotógrafo com a captura do olhar de seus personagens. Em algumas das fotos, é possível observar seus personagens com um olhar preso no infinito, parecendo guardar uma relação das mais íntimas com a paisagem, na qual o rosto é rodeado por um silêncio em que nosso olhar repousa. Em seu dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant, definem olhar como: “carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p.653). Há nas fotos a todo o momento um desencontro de olhares entre personagem e espectador, visto que os personagens não olham

diretamente nos olhos de quem os observam, provocando, assim, uma intensa reflexão naquele que observa a imagem. Ao enveredar pelo sertão, Evandro Teixeira foi em busca de Fabianos e Sinhás Vitórias e outros personagens que habitam o sertão nordestino contemporâneo. Cada capítulo é apresentado com diferentes imagens representam um mesmo personagem.

Com o objetivo de compreender melhor como se dão as construções imagéticas de Teixeira no que tange sua não relação direta com analisaremos dez fotografias que integram o romance de Ramos. O recorte aqui proposto busca evidenciar como as fotografias, por vezes trabalham em um regime de correspondência, mas, em sua maioria, o diálogo é feito de forma a enriquecer a narrativa, ressignificando as relações no sertão. Observemos então a primeira foto:



Figura 4

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Ao longo do capítulo “Fabiano”, nos deparamos com os diversos personagens selecionados por Evandro Teixeira. Os Fabianos capturados pelas lentes do fotógrafo estão relacionados às funções do homem do sertão: prover o alimento, tocar o gado, entre outros.

O artista parece redesenhar o homem do sertão ainda forte e resistente, mas também com certa afetividade no olhar. Na fotografia acima é possível identificar alguns aspectos culturais e simbólicos do sertanejo. Num enquadramento que retira da imagem a cabeça, numa alusão, talvez, aos significados que a decapitação tem no sertão, o artista parece sugerir que aquele homem ali poderia ser qualquer outro homem do sertão.

A imagem do vaqueiro com sua vestimenta, o porte emoldurado junto ao cavalo se entrelaça à paisagem. Essa paisagem é produto das relações entre o homem e a paisagem, ela é tecida pelas relações sociais que se realizam a partir das experiências do vivido, no qual há uma construção de redes de significados e sentidos regidos pela história e cultura do lugar, produzindo uma identidade. Esse sertanejo, que tem nas vestimentas, no interagir com o cavalo e com a paisagem uma extensão do seu próprio corpo é representação desse sertão. Em uma só foto encontramos a força expressiva do sertão e a do vaqueiro.

Nas fotografias referentes ao episódio Cadeia, Evandro Teixeira dialoga explicitamente com as passagens que remetem aos cenários da cadeia, visto que há imagens de homens bebendo suas cachaças, a delegacia e também a figura de um policial, numa clara referência ao que seria o soldado amarelo. Entretanto, há entre essas fotografias, três fotografias que se seguem, como se formassem uma narrativa imagética. São essas:



Figura 5

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

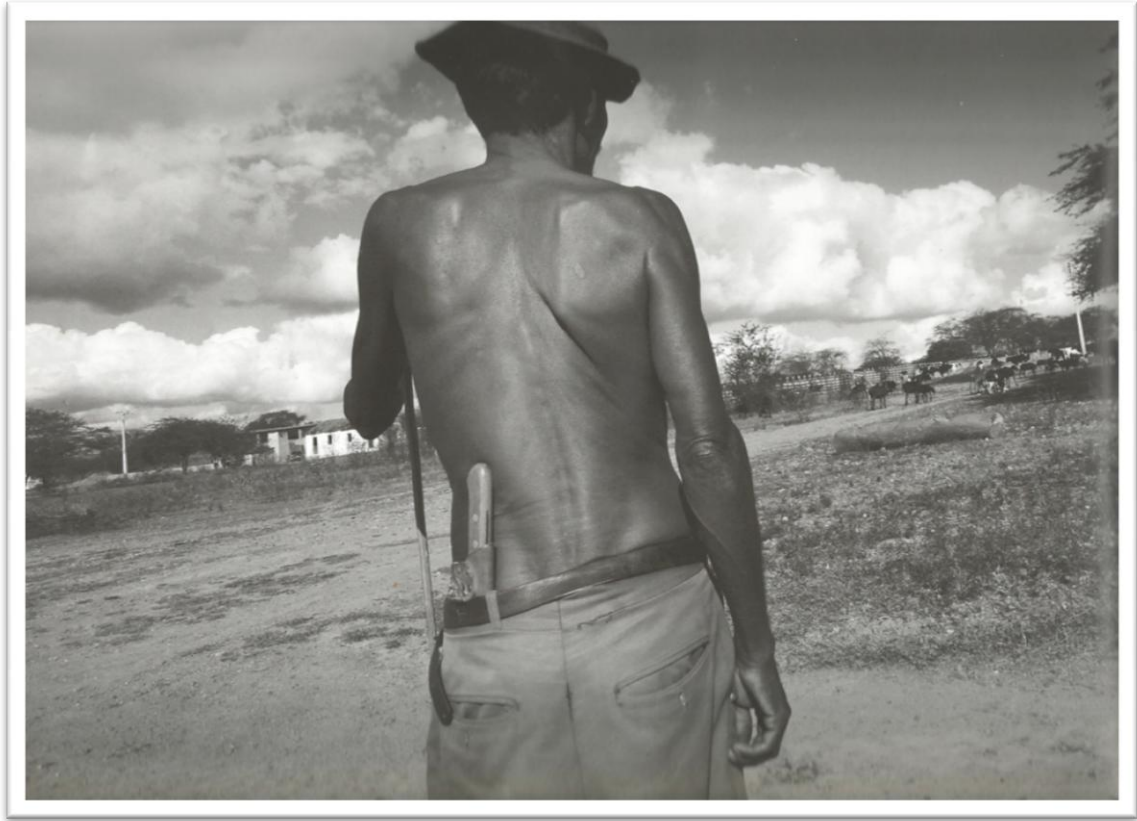


Figura 6

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).



Figura 7

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Nessas fotos, há uma narrativa no corpo do sertanejo. Nessa sequência, a primeira imagem parece enunciar a existência do sujeito, sua sombra uma alegoria do existir no sertão, seus conflitos e experiências. A sombra sobre a terra é o espelho que olha de volta esse homem que não identificamos o rosto. As duas fotos seguintes estão, no livro, lado a lado, e revelam os trejeitos do sertanejo: chapéu, faca na cintura e o cajado, o corpo queimado pelo sol, orientam o caminho a seguir. As expressões culturais se desenham nesse homem do sertão uma forma de ser, criando um logos estético e cultural:

Corpo e mundo são um “campo de presença” onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. Há um *logos do mundo estético*, um campo de significações sensíveis constituintes do corpo e do mundo. É esse *logos do mundo estético* que torna possível a intersubjetividade como intercorporeidade, e que, através da manifestação corporal na linguagem, permite o surgimento do *logos cultural*, isto é, do mundo humano e da história (CHAUÍ, 1989,p.X).

As marcas do viver no sertão são observadas nas manifestações dos gestos desse homem. Está tudo ali: a imprevisibilidade, indeterminação e a contingência dessa terra. Mas está também a força do sertanejo, no seu corpo está o aprendizado das diversas maneiras de convivência com essa terra.

As fotos relacionadas à representação de Sinhá Vitoria tiradas por Evandro Teixeira revelam o olhar afetivo do fotógrafo. As fotos clicadas pelo artista captam o dia a dia da mulher do sertão: lavar a roupa, preparar a comida, cuidar das crianças. Essas imagens remetem a esse lugar da mulher no sertão, mas não se engane, há também imagens dessa mulher trabalhando na roça, capinando. Abrem o capítulo referente a essa personagem as seguintes fotos:



Figura 8

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).



Figura 9

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Ao observar a imagem da figura 8 temos a sensação de que o corpo da sertaneja se adapta ao corpo do sertão como se um fosse a extensão do outro. Outro elemento revelador é o olhar da senhora e as marcas das rugas presentes em seu rosto. As rugas de seu rosto nos direcionam imediatamente à terra seca do sertão nordestino. Lugar de pertencimento dessa senhora e, por conseguinte, parte de seu corpo. Em comunhão com essas marcas, seu olhar nos direciona ao passado, demonstrando cansaço, abatimento, ao mesmo tempo em que nos traz de volta ao presente, na medida em que ainda que tenha um olhar cansado, percebemos que a fotografada mantém a força no seu olhar, sem jamais clamar por piedade. Seu olhar não demonstra imponência, contudo, tão pouco nos dá a sensação de fraqueza, mas antes de um ser resignado momentaneamente que, ainda que não consiga reverter uma situação desfavorável, tem a serenidade de enfrentar as adversidades da vida com dignidade, honra e, sobretudo, esperança no futuro.

Logo de início chama a atenção o olhar distante da fotografada, o gesto feminino com as mãos sobre o queixo, as linhas de expressão que narram toda uma vida. Aqui a interação entre o ser humano e a paisagem parece ser ainda mais latente, como se um fosse a extensão do outro, e vice-versa.

A outra foto – figura 9–, a imagem de uma mão entrecruzada, num gesto delicado. Se por um lado, há essa delicadeza das mãos, de outro, há também um ar de força e resistência das mesmas. A feminilidade é captada pelo vestido florido, a religiosidade, pela fita de padroeiro na mão esquerda. O fotógrafo parece captar nessa mulher simples, de aparência, simples, uma ternura suave. Teixeira capta as várias facetas da mulher sertaneja, de uma complexidade singular e encantadora.

As fotografias em preto e branco aproximam homem e paisagem. Nas imagens é possível verificar os fios da cultura sertaneja, interligando todos os seres do sertão: seres humanos, animais e vegetais. Diante das provocações que o sertão proporciona, Evandro Teixeira ressignifica os laços afetivos desse grupo social.

Na imagem a seguir vemos uma nova leitura do sertanejo feita pelo fotógrafo.

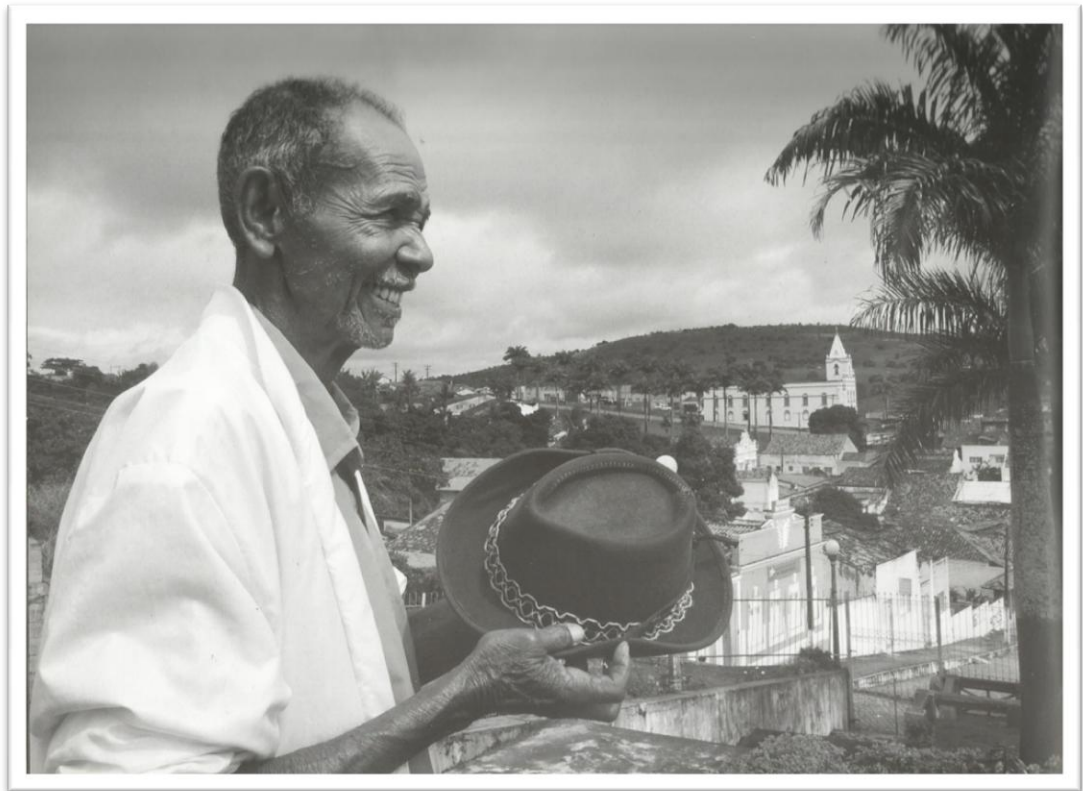


Figura 10

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Símbolos que constroem um imaginário do sertanejo são evidenciados na foto: a pele queimada pelo sol, o chapéu na mão e, ao fundo, uma igreja, representante da fé sertaneja. Se, quando da leitura de *Vidas Secas* percebemos um sertanejo preocupado com a sobrevivência acima de tudo e que não há espaço para os sonhos, nas imagens do fotógrafo, nos olhos dos personagens vemos a todo instante esse olhar sonhador, ligado ao horizonte. Há espaço, ainda, para o sorriso.

A poética das imagens de Teixeira parece revelar um sertão em construção, cercado pelas histórias do passado, mas cheio de esperança. Suas fotografias buscam a reconstrução de um passado, não renegando-o, mas ressignificando-o. Simonetta Persichetti nos alerta sobre a função da fotografia “(...) transformar a consciência do ser humano através das emoções que as imagens nos provocam (...). A fotografia pede uma abordagem crítica para que possa ser compreendida, levando à reflexão e a uma possível transformação de percepção” (PERSICHETTI, 1997, p. 11). Essa nos parece ser a proposta de Evandro Teixeira.

A fotografia, então, se apresenta como um fragmento, recorte desse espaço de convivência sertaneja selecionado pelo fotógrafo, ela é a imagem que fica à deriva num passado flexível e abstrato. Entretanto, apesar disso, a foto passa a ser percebida como uma

recriação do passado, construção de uma realidade nova, seu significado está, de alguma forma, ligado ao texto, uma vez que este demarca um determinado espaço onde se dar as interpretações, ou mesmo o fazer do fotógrafo. Ainda assim, essa delimitação se torna flexível, visto que não encontramos correspondência direta entre as fotografias e o romance, mas, antes, pequenos instantes de significado em comum, isto é, as fotografias de Teixeira são demarcadas tematicamente (referem-se ao sertão), mas os signos do que constitui o sertão, que são internalizados nas memórias particulares do fotógrafo, extrapolam a realidade. A foto não diz, mas provoca estímulos: “Como o fogo da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho” (SONTAG, 2004, p. 26).



Figura 11

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Essa imagem das crianças se jogando em um açude evidencia a forma como Teixeira optou por reconstruir o imaginário sobre sertão. Mesmo que em muitos momentos ainda vejamos a seca como marca desse sertão, há espaço para ressignificá-lo: a foto é capturada no instante em que as crianças se jogam na água, flutuam sobre o ar antes da chegada nas águas. Quase redenção. O objeto da fotografia é inapreensível em sua totalidade, isto é, não veremos as crianças tocando as águas, mas de forma indicial, percebemos que seus corpos já se

encontram molhados, o que significa que estão em um fluxo de sair e entrar da água há, nessa narrativa, espaço para o lúdico, a alegria no sertão. Há espaço para ser feliz no sertão. O olhar do fotógrafo o constitui como sujeito criador, livre e, em últimas consequências, sujeito poético. Nesse sentido, ao estabelecermos estas afirmativas, entendemos o fotógrafo como um interprete de mundos. O resultado de seu trabalho será capaz de criar um álbum de histórias contado através de sua narrativa imagética. Segundo Soulages:

(...) diante de toda foto, vários sentidos podem ser produzidos/recebidos em função dela, de seu contexto de apresentação e do receptor. Pode haver unanimidade no universo dos signos unívocos, como, por exemplo, na matemática, mas nunca há unanimidade diante de uma foto, diante de uma imagem. O signo é fechado, a imagem é aberta; o signo é coisa, a imagem é pessoa. É característica da fotografia o fato de ser potencialmente rica de um número infinito de sentidos (SOULAGES, 2010, p. 267).

De acordo com este pesquisador, ao lermos uma fotografia, imaginamos. Ao imaginarmos, inventamos realidades múltiplas em relação ao “real” fotografado. Ao criar esses duplos das imagens, construímos seu sentido poético:

Uma foto não é uma prova, mas um vestígio do objeto a ser fotografado que é incognoscível e infotografável, e, ao mesmo tempo, do sujeito que fotografa, que também é incognoscível, e do material fotográfico; é, portanto, a articulação de dois enigmas, o do objeto e o do sujeito. É por isso que a fotografia é interessante: ela não fornece uma resposta, mas coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe de um desejo de real a uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema. A própria fotografia é enigma; incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável (SOULAGES, 2010, p. 346).

A fotografia torna-se, assim, paisagem, esse espaço de articulação dos sentidos, do diálogo entre o mundo e o sujeito, construído no intervalo, na intersecção entre eles. Teixeira cria, nas suas imagens, um mundo exterior que é uma realidade interior. Como afirma Collot “a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo existe senão por meio de um sujeito, que se *espacializa* enquanto o mundo se interioriza como paisagem” (COLLOT, 2005, p.44). Essa interligação entre o sujeito que fotografa e o que é fotografado, estabelece o laço poético, no qual a relação entre o visível e o invisível torna-se densa e tradutora de novas interpretações para o espaço do sertão.

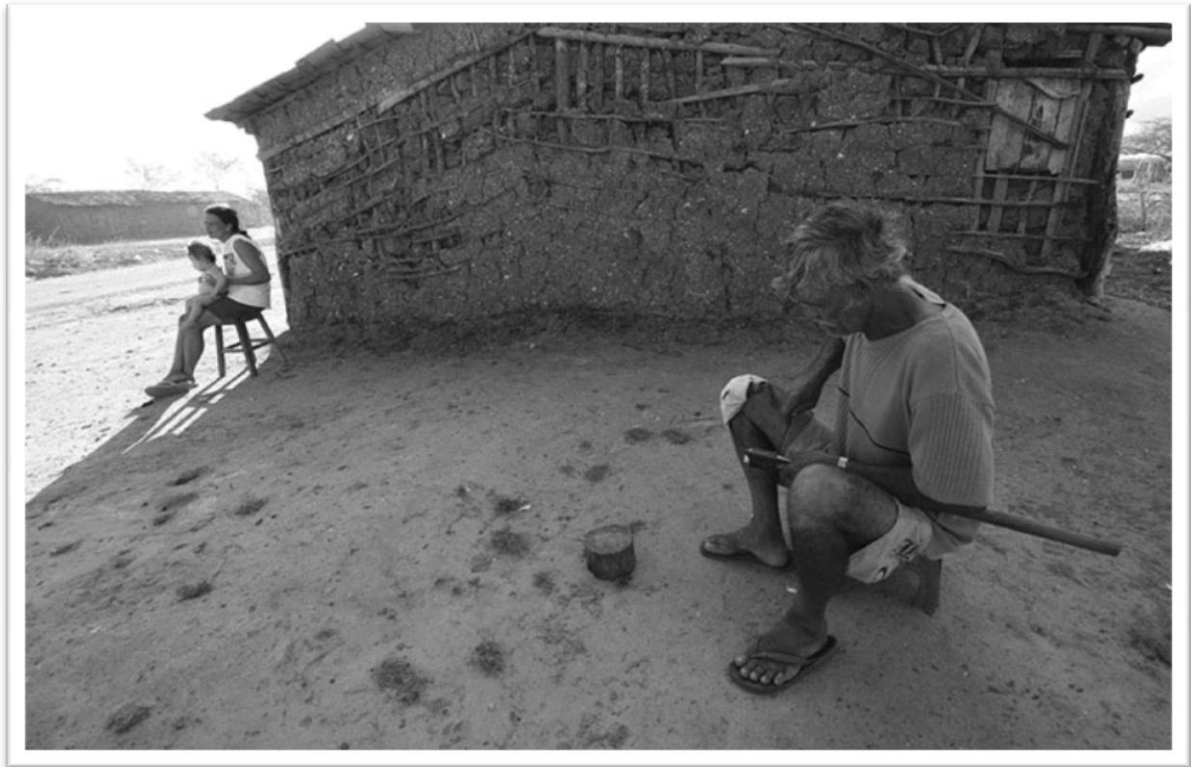


Figura 12

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Na imagem acima é possível captar uma senhora com uma criança no colo, um senhor e um casebre. De certa forma, o leitor da imagem é levado a pensar que se trata de uma família ao tentar preencher o vazio deixado pelo corte temporal/espacial que a imagem apresenta. Aqui, o silêncio presente no romance de Ramos parece encontrar pontos de convergência com as imagens: o espaço entre os personagens capturados pelas lentes de Teixeira é preenchido por espaço de silêncio que não está visível na foto, mas latente, em que há, paradoxalmente, distância e proximidade entre os personagens. Ao fotografar, o trabalho do fotógrafo é atingido e tingido, isto é, esse silêncio que abre espaço para a construção de uma narrativa sobre a vida dos personagens capturados naquele instante, que permite a fabulação de quem sejam eles, se são ou não uma família, é construído a partir do *punctum*, esse elemento que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p.46-47). Teixeira captura “a passagem de um vazio” (BARTHES, 1984, p.77). Nesse sentido, o *punctum* é aquele detalhe que prende o olhar, age como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo “[...]. Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de uma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um

estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio” (BARTHES, 1984, p.76-77).



Figura 13

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

A narrativa que se apresenta na imagem acima nos direciona outra vez para o diálogo que Teixeira apresenta com o romance *Vidas Secas*: homem e paisagem se encontram emaranhados e quase já não é possível distinguir um do outro. Os vaqueiros estão em seus cavalos no meio de uma vegetação cerrada que aos olhos nos parece hostil, entretanto, os vaqueiros, montado em seus cavalos, munidos de suas vestimentas e apetrechos, se interligam a esse espaço. Esse é o *lócus* desse sertanejo e ele o enfrenta toda vez que se faz necessário, assim como Fabiano, Sinhá Vitoria e seus filhos estavam agarrados a terra e eram “como as catingueiras e as baraúnas”.



Figura 14

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

A imagem acima parece remeter às inquietações do personagem Fabiano, de *Vidas Secas*. A escolha do posicionamento reflexivo do homem, observando o animal, parece sugerir a passagem do romance em que Fabiano, após alguma divagação, assume em terceira pessoa “Você é bicho, Fabiano”, revelando sua oscilação entre sua condição humana e a animalização.

A fronteira entre a palavra e a imagem é permeável, o espaço onde se encontram e desencontram é múltiplo e aberto e se unem no que é o cerne da atividade artística: representar. Em sua representação da personagem da cachorra Baleia, Teixeira estabelece um encontro entre sua forma de ver essa personagem e a de Graciliano Ramos. Sabemos que Ramos ficcionaliza Baleia, dando a ela características até humanas, e não muito diferente age o fotógrafo: a reconstrução de Baleia pelas lentes é delineada através dos espaços de encontro das cachorras fotografadas com o narrado no texto. Observemos a fotografia a seguir:

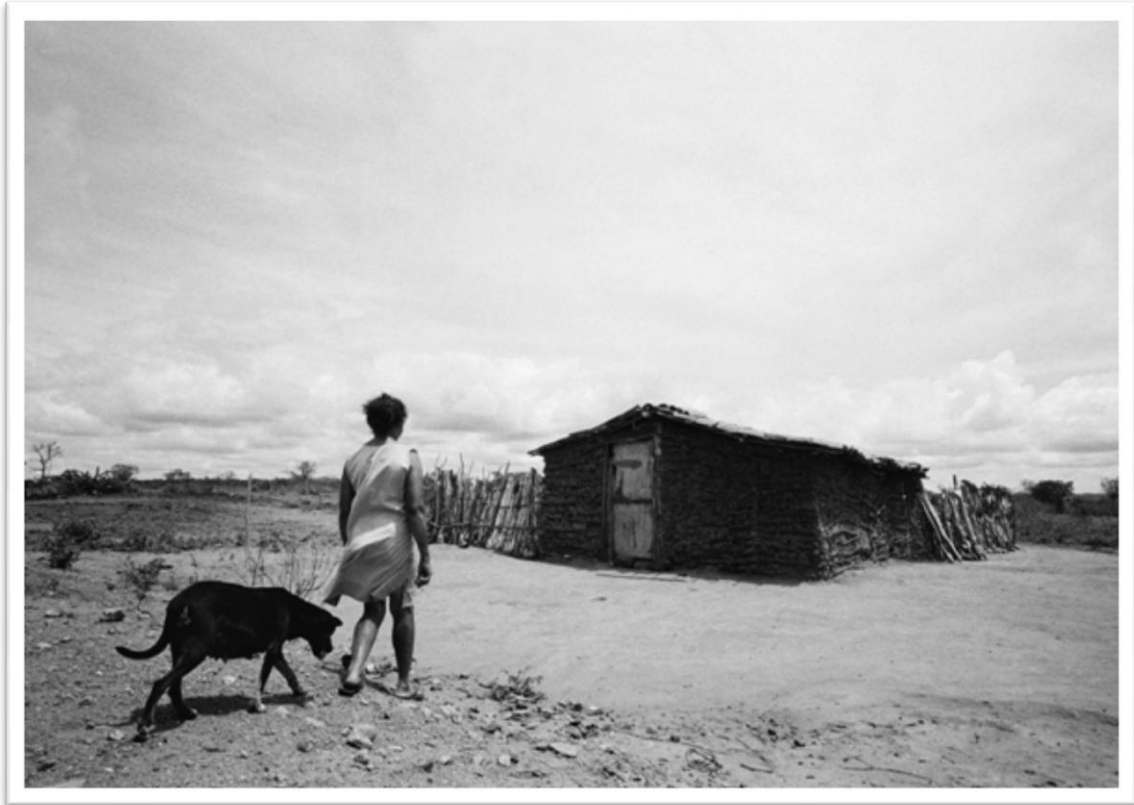


Figura 15

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

Nas imagens que representam a cachorra não há uma sequer em que ela não esteja numa relação direta com ser humano, sejam homens, mulheres e/ou crianças; pelo contrário, ela se encontra em todos esses espaços acompanhando cada um dos outros fotografados, agindo como eles. Não é apenas uma cachorra, são várias. Teixeira parece querer lançar o olhar acerca da “Baleia” de outras famílias do sertão, identificando os espaços de vivências, estabelecendo uma metáfora de vida, como se cada outra “Baleia” ajudasse na constituição de cada *serdo* sertão.



Figura 16

Fonte: Ramos; Teixeira (2008).

A imagem que fecha o romance é também uma imagem de movimento, assim como a do texto de Ramos. Em primeiro plano, a vegetação sertaneja parece querer lembrar/marcar esse território. Obviamente, não é possível afirmar que a imagem trata-se de uma migração de uma família sertaneja, como no romance. Todavia, lembremo-nos do que discorreu-se , ao longo dos capítulos: as fotografias não exatamente ilustram o romance. Dessa forma, seria possível, talvez, arriscar nesse jogo hermenêutico de interpretação que essa imagem se revela como deslocamento. Deslocar os corpos para seguir vivendo dentro desse mesmo espaço ou em um outro, não se sabe. O que sabemos é que a vida no sertão pede, ou melhor, exige movimento, não é possível ficar parado.

No âmbito das reflexões aqui delineadas, podemos considerar que as fotografias de Teixeira estão no interstício, na fronteira entre o passado e o presente, entre o real e a representação. Não são simplesmente declarações sobre como o mundo é, mas pedaços do mundo, “miniaturas da realidade”, como bem definiu Sontag²¹. Através da percepção visual e

²¹Em *Sobre fotografia*, ao discorrer sobre interpretações a respeito de manifestações visuais, Sontag afirma que: “Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 14-15.

alegórica do tempo, suas fotografias revelam-se não como verdades, mas como vestígios de uma narrativa; não imobilizam o tempo, antes, captam a imagem essencial de cada instante.

Considerações Finais

Pensar nas relações que ocorrem entre distintas representações artísticas foi o interesse dessa dissertação. O diálogo entre fotografia e literatura constituiu o cerne desse empreendimento, mais precisamente, na construção de um imaginário sobre o sertão, a partir das narrativas de Graciliano Ramos e Evandro Teixeira. Em um primeiro momento, o que há de diferente entre essas duas artes pode parecer mais evidente do que suas semelhanças, mas, para percebê-las, é só uma questão de ajustar o olhar, encontrar o ângulo adequado. Nosso objetivo, aqui, não foi, necessariamente, traçar pontos de convergências entre os dois artistas, mas, antes, estabelecer paralelos das percepções humanas e sociais sobre o homem sertanejo que apresentam em seus trabalhos.

Desse modo, no intuito de evidenciar as profícuas relações entre essas duas manifestações artísticas, buscamos, a princípio, discutir a fotografia enquanto uma linguagem que possibilita a criação de discursos sobre uma dada realidade. Intentamos estabelecer as características desta que mais se aproximam à literatura e ao literário. Com isso, pudemos verificar a partir dos teóricos selecionados, como a fotografia é um fragmento de um tempo e espaço que constrói uma forma de ver o mundo. Dessa forma, entendemos que ela produz narrativas, discursos sobre lugares e pessoas e que, portanto, é uma forma de poder. A fotografia, dessa forma, não limita o mundo, mas sim, é uma fatia singular de um tempo e espaço que revela uma representação que mais oculta do que revela e, nessa medida, se torna um enigma e, portanto, poética.

A partir dessas considerações, aprofundamos nossa análise nos pontos de interseção entre fotografia e literatura presentes na edição especial de 70 anos de *Vidas Secas*. Percebemos que as fotografias de Evandro Teixeira – compostas justamente para o romance – trabalham em um regime não de correspondência imediata, mas na forma de uma alegoria e complementaridade, isto é, ao refazer o sertão apresentado por Graciliano Ramos, o fotógrafo nos apresenta, em suas fotografias, imagens que têm seus significados construídos por um espaço que pode ser aberto no texto literário. Assim, ponderamos que as fotos não se tratam de uma falta significativa, mas apresentam-se no sentido de um suplemento, visto que “o suplemento não é nem uma presença nem uma ausência” (DELEUZE, 1976, p. 383); e de forma alegórica também puderam ser percebidas, uma vez que os aspectos fragmentários, abertos e de incompletude atribuídos à alegoria se relacionam diretamente às características da imagem fotográfica.

Diante disso, nos voltamos ao conceito de *fotograficidade* de François Soulages por acreditarmos que tal concepção possibilita a interpretação das imagens fotográficas enquanto uma narrativa que apresenta uma estética poética e, por conseguinte, literária. Assim sendo, o fio condutor do presente trabalho foi o diálogo estabelecido entre a imagem literária que se captura quando da leitura do romance e as imagens fotográficas que constroem uma narrativa poética.

Na busca por aproximar imagem e palavra, no segundo capítulo, apresentamos como os artistas aqui investigados constroem um imaginário próprio e singular sobre o sertão. Teixeira e Ramos são sertanejos, suas narrativas evidenciam isto: o caráter familiar, íntimo com o espaço. Nessa perspectiva, buscamos delinear a formação de ambos na tentativa de entender como delineiam seus discursos.

Em *Vidas Secas*, visualizamos a formação discursiva do autor e sua preocupação em revelar a verdadeira face, sem adornos, do viver no sertão nordestino. Com uma descrição fotográfica, objetiva e realista do ambiente, constrói, como visto, um romance quadro-a-quadro, no qual cada capítulo abre e fecha de forma autônoma, evidenciando toda a intensidade dramática de cada momento da vida de seus personagens, capturando seus “instantâneos fotográficos”. Se em Ramos encontramos elementos que remetem à fotografia, em Teixeira, vemos suas nuances literárias. Nesse sentido, apresentamos um pequeno panorama dos trabalhos do fotógrafo que demonstram uma íntima relação com a literatura e o poético. Desse modo, numa tentativa de evidenciar a sensibilidade literária do fotógrafo em questão, discorreremos, brevemente, sobre um trabalho seu, especificamente: *Canudos 100 anos*.

Após isso, aproximamos o fazer do artista ao fazer literário de Ramos em *Vidas Secas*, pontuando que o silêncio presente no romance abre um espaço que é significado pelas imagens de Teixeira. Apontamos, assim, que as fotografias de Evandro Teixeira funcionam como um suplemento ao texto do escritor alagoano. Por fim, ainda nesse capítulo, discutimos como o livro, esse objeto de cocriação, entre o texto de Ramos e as fotos de Teixeira, se caracteriza. Nesse sentido, abordamos o aspecto de obra de arte do referido livro, levando em consideração sua formatação, textura, entre outros aspectos físicos e estéticos que o compõem.

Ao lado dessas discussões, propusemos, por fim, a reflexão sobre qual o lugar desse objeto dentro das artes. Associamos o ato de passar as páginas de um livro ao ato fotográfico, na medida em que a duração deste gesto coloca o leitor numa fresta do tempo – passado, presente e futuro se encontram suspensos em um mesmo instante. Concluimos, assim, que se

trata de uma obra interartes, aberta a ambas manifestações artísticas, visto que o confronto entre literatura e fotografia revela-se enriquecedor, pois se abre a um espaço de criação, isto é, se trata de um livro que passa a ser um objeto de contemplação e não um compêndio de textos e fotos.

Na última parte do trabalho, de porte dos instrumentos necessários, observamos as relações entre espaço e paisagem no romance *Vidas Secas* e nas fotografias que compõem o texto. Nesse sentido, buscamos utilizar como aporte teórico as proposições de Michel Collot, Milton Santos e Gaston Bachelard, na tentativa de delimitar uma forma de visualizar esse espaço em que, tanto o romance, quanto as imagens fotográficas se inserem. Diante disso, selecionamos algumas cenas/trechos do romance, em função das fotografias de Evandro Teixeira no intuito de desvendar como são representados o sertanejo e o sertão. Estas fotografias se relacionam tanto diretamente com o texto, como de forma suplementar ao mesmo.

Esta abordagem metodológica possibilitou a construção de uma forma literária de entender as fotografias, isto é, perceber que as imagens fotográficas apresentam, por vezes, uma poética própria que não necessariamente precisa estar associada à palavra, mas é a palavra que será o seu suporte, ou seja, “sem a palavra, a imagem fotográfica nos escapa, ela é inapreensível” (SOULAGES, 2010, p.269).

Assim, quando evidenciamos algumas imagens que se levantam quando da leitura do romance de Ramos, procuramos pontuar como o sertanejo é construído, representado através dos personagens do autor. Ele traça, desde um perfil psicológico, até um perfil físico de seus personagens e, ainda, suas relações com o espaço que os circunda. De posse dessa forma imagética de enxergar o sertão, adentramos, por fim, nas fotografias de Teixeira. Nelas, encontramos marcas, leituras do romance, na medida em que estão permeadas da perspectiva de Ramos sobre o sertanejo. Contudo, observamos, também, um olhar próprio que, de posse do imaginário do sertão de *Vidas Secas*, recria-o, reinventa-o, ressignificando-o, delineando uma forma outra de olhar esse espaço, um olhar fotopoético.

Finalmente, ao procurar analisar a incorporação das imagens fotográficas de Teixeira ao romance em questão, percebemos a carga literária presente na técnica escolhida pelo fotógrafo. Seja através da opção pelouso exclusivo do preto e branco, dos pontos de iluminação dramática nas faces das pessoas capturadas pelas suas lentes, do *close* do olhar que parece querer revelar algo mais, dos ângulos eleitos que constroem, por vezes, uma paisagem monstruosa frente ao homem do sertão, é possível encontrar a teia complexa de uma narrativa aberta ao poético, ao literário, tecida no jogo entre o visível e o invisível que encontra na

palavra seu suporte para convidar o leitor a buscar a pluralidade de referências, a multiplicidade de linhas de forças que atravessam a imagem e constroem uma forma singular de olhar.

Relacionar o ato fotográfico ao poético narrativo tornou-se tangível na medida em que essas duas linguagens criam imagens, imagens poéticas. Sendo a palavra e a imagem elementos essenciais na construção e compreensão do que denominamos realidade, a narrativa fotopoética – construída a partir do romance *Vidas Secas* – surge para romper a fronteira entre o real e o ficcional, articulando dois mundos, o da história de Graciliano Ramos e o do olhar pessoal de Evandro Teixeira.

Referências

ALBUQUERQUE Jr. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diante das fotos de Evandro Teixeira*. In: *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor*. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 63-64.

ARGAN. G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993. Coleção Ofício de Arte e Forma.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de Textos de José Américo Pessanha. Trad.: Joaquim et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2012/10/38-Bachelard-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores-1978.pdf>> Acesso em: 22/10/15.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.: Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior)

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTOS, Hermenegildo. *Posfácio*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 107. ed. p. 59-64.

BENJAMIN, Walter. *Alegoria e drama barroco*. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.p. 181-258.

_____. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.p. 91-107.

BOSI, Alfredo. *Sobre Vidas Secas*. In: Schuwarz, Roberto (org). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.149-153.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Editora Berthand Brasil, 1989.

BROCA, Brito. *Vidas secas: Uma palestra com Graciliano Ramos – O sertanejo da zona árida – O homem no seu hábitat*. In: *A Gazeta*, “Livros e Autores”, São Paulo, 15 mar. 1938, p. 8.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 31-63, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *Solidão e luta em Graciliano*. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos (coletânea)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. p.60-73.

COLLOT, Michel. “*Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas*”. Trad. Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2010. p.191-217.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, EdUSP, 1973.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998. Coleção Ofício de Arte e Forma.

FERREIRA, Arzélvio Alves. *Fragmentos de VIDAS SECAS – Graciliano Ramos*. Disponível em: <https://piancoferreira.wordpress.com/2013/04/25/fragmentos-de-vidas-secas-graciliano-ramos/>. Acesso em: 02/04/16.

<http://graciliano.com.br/site/obra/vidas-secas-1938/> Acesso em: 20 mar 2016.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 2007.

MAIO, Sandro Roberto. *Imagens em Walter Benjamin: universo ficcional e Literatura*. Revista FronteiraZ: São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/13000/9492>> . Acesso em: 10 jan 2016.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (org.). *Conversações: de artes de ciências*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.

MEDEIROS, Cristina Cardoso de. *Habitus e corpo social: reflexões sobre o corpo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu*, Rio Grande do Sul: Movimento, vol. 17, núm 1, 2011. P. 281-300. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/1153/115319264015.pdf>>. Acesso em: 25 mai 2016.

MEYER, Mônica Ângela de Azevedo. *Ser-tão Natureza: a Natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MOISÉS, Maussaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973.

NEJAR, Carlos. Euclides da Cunha e “Os Sertões” da alma, ou a ruína de Canudos. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: RelumeDumaré: Copesul: Telos, 2007.

NUNES FILHO, Pedro. *Cariris Velhos: passando de passagem*. Recife: Ed. Libert, 2008.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*, volume 1. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

_____. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Makingof: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: SENAC, 2013. p. 392-403.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

RAMOS, Graciliano. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. EDUFBA, 2008. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/vida/biografia/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

_____. *Linhas tortas: obra póstuma*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Mestre Graciliano*. Confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização, 1979.

_____. *Vidas Secas*. 127ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. [texto]; TEIXEIRA, Evandro. [fotografias]. *Vidas Secas*. Ed. Especial 70 Anos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

REBINSKI, Luiz. *Da crise à glória*. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=716>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

SANTIAGO, Silviano (Supervisor.). *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*, 4. ed.5. reimpr. -São Paulo: EdUSP, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução: Iraci D. Poleti; Regina Salgado Camos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TEIXEIRA, Evandro. *Canudos 100 anos*. Rio de Janeiro: Editora Textual, 1997.