

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS –
LITERATURA, ENSINO E ESCRITA CRIATIVA**

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO E A LINGUAGEM
FOTOGRAFICA DE TIAGO SANTANA EM
*O CHÃO DE GRACILIANO***

MARCELO JUCHEM

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Tese de Doutorado em Estudos Literários Aplicados – Literatura, Ensino e Escrita Criativa, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2018

MARCELO JUCHEM

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO E A LINGUAGEM
FOTOGRAFICA DE TIAGO SANTANA EM
*O CHÃO DE GRACILIANO***

PORTO ALEGRE

2018

A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola. Já me haviam falado nisso, em horas de zanga, mas nunca me convencera de que realizassem a ameaça. A escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes. (...) A escola era horrível – e eu não podia negá-la, como negara o inferno. Considerei a resolução dos meus pais uma injustiça.

Graciliano Ramos
Escola, em Infância

Como tudo o mais desde 17 de janeiro de 2013,
esta Tese, estes esforços, estas reflexões são para e pelo
Raulzito, meu bonito.

AGRADECIMENTOS

À senhora minha progenitora Dona Gertrudes, por tudo o que passou e me ensinou, e segue ensinando a mim e a vários;

À minha criativa, mui querida e libertária professora orientadora Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, pela tranquilidade do processo e autonomia oferecida;

A Tiago Santana & seus acervos, objetos principais de estudo, por ter sido tão gentil e atencioso, inclusive e principalmente ao dividir glórias e possibilitar o contato com Audálio Dantas, Juliana Dantas, Rosângela Andrade, Ana Soter e Ricardo Tilkian, que também recebem agradecimentos especiais pelas colaborações;

Ao pessoal da Gráfica Ipsis, em especial Milena e Monezi;

A Leonardo Constanski pelos empréstimos, ao professor Ferreira pelos pitacos e, em especial, a Henrique Pereira pelas forças todas ao longo da empreitada;

Às praias da Santa e Bela Catarina, que muito ajudaram direta e indiretamente;

À Univali, que apoiou esta pesquisa;

À UFRGS, que possibilitou a sequência destes estudos mesmo derrubando aquela bolsa amiga conquistada na seleção pois o Edital “autorizava mas não autorizava”;

A todos meus alunos-colegas, que iniciaram, incentivam e discutem estas problemáticas comigo desde 2009.

Este trabalho, ao fim, também é uma mui sincera homenagem minha a dois sujeitos importantes para esta pesquisa: Audálio Dantas e Luiz Antonio Ferreira, que deixaram esta vida em 2018, mas nos acompanham de diferentes lugares e de lá nos iluminam. Ambos, em diferentes aspectos, contribuíram para o desenvolvimento dos resultados apresentados aqui e, em especial, nas minhas reflexões sobre fotografia, sobre política e sobre a vida. Ambos, certamente desgostosos com a atual situação do Brasil, têm em mim um pouco das suas indignações, o que muito me orgulha e faço questão de socializar mundo afora.

CIP - Catalogação na Publicação

Juchem, Marcelo

O processo de criação e a linguagem fotográfica de
Tiago Santana em O Chão de Graciliano / Marcelo
Juchem. -- 2018.

208 f.

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. linguagem fotográfica. 2. processo de criação.
3. crítica genética. 4. fotografia. 5. Tiago Santana -
O Chão de Graciliano. I. Ivana de Lima e Silva,
Márcia, orient. II. Título.

RESUMO

É inegável a importância das imagens para a sociedade atual, em especial a fotografia, surgida em meados do século XIX e cada vez mais presente através dos intensos, práticos e urgentes usos amadores e profissionais hoje em dia. Refletir sobre a importância desta mídia e de como é criada é proposta principal deste trabalho, que objetiva identificar a linguagem fotográfica do fotógrafo Tiago Santana por meio da análise dos documentos de processo da criação da obra *O Chão de Graciliano* desenvolvida em parceria com o jornalista Audálio Dantas entre 2002 e 2006. A partir de extensa pesquisa bibliográfica em língua portuguesa sobre temas como Fotografia e Comunicação, baseada nas técnicas e métodos da Crítica Genética e em entrevistas com o autor e outros sujeitos envolvidos neste processo de criação fotográfica, propõe-se uma visão do ato fotográfico em três momentos, concepção, gestação e nascimento, e a categorização dos diferentes documentos de processo a partir destas três etapas, processuais mas nem sempre sequenciais. Além deste trabalho escrito, propõe-se um fotolivro e um minidocumentário audiovisual para ilustrar as entrevistas, pesquisas e reflexões desenvolvidas. Ao fim, confirma-se que linguagem fotográfica é tema amplo e complexo, merecedor de atenção de especialistas e amadores da fotografia, e que pode ser objeto de reflexão da Crítica Genética concluindo que a linguagem é o próprio processo de criação.

Palavras-chave: linguagem fotográfica, processo de criação, crítica genética, fotografia, Tiago Santana, *O Chão de Graciliano*.

ABSTRACT

The importance of images to present-day society is undeniable, specially regarding photography, emerged in the middle of 19th century and continuously present through its intense, practical and urgent professional and amateur usage nowadays. Reflecting on the importance of this media and on how it is created is the main purpose of this work, that has as its objective to identify Tiago Santana's photographic language through the analysis of documents that shows the creation process of the work called Graciliano's Ground, developed in partnership with the journalist Audálio Dantas between 2002 and 2006. From the extensive bibliographic research in Portuguese about themes as Photography and Communication, based on Genetic Criticism methods and techniques, to interviews with the author and other professionals involved in this process of photographic creation, the proposal is a vision of the photographic act in three moments: conception, gestation and birth, and the categorisation of the different documents of processes from these three processual but not always sequential moments. Besides this written work, a photobook and a mini-audiovisual-documentary to illustrate the interviews, researches and reflections developed are proposed. In the end, it is confirmed that photographic language is a wide and complex theme, that deserves attention from specialists and amateurs of photography, and that it could be an object of reflection for Genetic Criticism concluding that language is the process of creation itself.

Keywords: photographic language, creative writing, creation process, genetic criticism, photography, Tiago Santana, Graciliano's Ground.

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1 – Número de trabalhos identificados | 26 |
| Quadro 2 – Trabalhos defendidos por ano | 27 |
| Quadro 3 – Elementos constitutivos da fotografia | 54 |
| Quadro 4 – Resumo da Proposta de Modelo de Análise da Imagem | 68 |
| Quadro 5 – Elementos de Linguagem Fotográfica | 71 |
| Quadro 6 – Composição na fotografia | 73 |
| Quadro 7 – Resumo dos raciocínios sobre Linguagem fotográfica | 74 |
| Quadro 8 – Etapas detalhadas do processo de criação fotográfica | 147 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Os possíveis percursos da obra | 42 |
| Figura 2 – Níveis da natureza das fotografias | 66 |
| Figura 3 – Sete grupos da linguagem fotográfica | 70 |
| Figura 4 – Parte dos registos de <i>making of</i> | 83 |
| Figura 5 – Página 133 do livro <i>O Chão de Graciliano</i> | 92 |
| Figura 6 – Folha de negativos de <i>O Chão de Graciliano</i> | 92 |
| Figura 7 – Páginas 62 e 63 de <i>O Chão de Graciliano</i> | 111 |
| Figura 8 – Folha de contatos de Tiago Santana, com rasuras do autor | 121 |
| Figura 9 – Ampliações 10x15 cm, frente | 134 |
| Figura 10 – Ampliações 10x15 cm, verso, com rasuras do autor | 134 |
| Figura 11 – Ampliações 18x24 cm em papel fotográfico | 135 |
| Figura 12 - Ampliação 22x32 cm em papel de fibra | 136 |
| Figura 13 – Ampliação 22x32 cm em papel de fibra | 138 |
| Figura 14 – Página 131 de <i>O Chão de Graciliano</i> | 144 |
| Figura 15 – Páginas 114 a 121 de <i>O Chão de Graciliano</i> | 145 |
| Figura 16 – Etapas do processo de criação fotográfica e construção da linguagem | 146 |

LISTA DE FOTOGRAFIAS

| | |
|---|-----|
| Foto 1 – Instituto Moreira Salles, São Paulo/SP, 2017 | 54 |
| Foto 2 – Primeira entrevista com Tiago Santana..... | 77 |
| Foto 3 – Arquivo do autor | 78 |
| Fotos 4, 5 e 6 – Terceira entrevista | 79 |
| Fotos 7 e 8 – Quarta entrevista | 80 |
| Fotos 9 e 10 – Entrevista com Audálio Dantas | 82 |
| Fotos 11 e 12 – Entrevista com Rosângela Andrade | 84 |
| Fotos 13 e 14 – Casa Museu Graciliano Ramos | 103 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| Objetivos | 25 |
| Metodologia | 25 |
| 1. ESTA TAL DE GENÉTICA, A CRÍTICA | 31 |
| 1.1 De onde vem e pra onde vai | 31 |
| 1.2 Como se vê o que não se vê? | 36 |
| 1.3 Criação de quê? | 43 |
| 2. COM LUZ TAMBÉM SE ESCREVE | 47 |
| 2.1 Fiat lux | 47 |
| 2.2 Click: prática e reflexão | 51 |
| 2.3 Esta tal de linguagem, a fotográfica | 60 |
| 3. O CHÃO DE GRACILIANO | 77 |
| 4. GÊNESE NA FOTOGRAFIA | 87 |
| 4.1 Abaixo o <i>instante decisivo!</i> | 87 |
| 4.2 Fotográficos documentos do processo fotográfico | 90 |
| 4.2.1 Um fotolivro genético | 97 |
| 5. UM OLHAR GENÉTICO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO FOTOGRAFICA | 102 |
| 5.1 Concepção | 102 |
| 5.1.1 Referências | 102 |
| 5.1.2 Projeto | 108 |
| 5.1.3 Equipamentos e suprimentos | 112 |
| 5.2 Gestação | 118 |
| 5.2.1 Captação | 118 |
| 5.2.2 Revelação | 123 |
| 5.2.3 Divulgação parcial | 127 |
| 5.3 Nascimento | 129 |
| 5.3.1 Edição | 129 |
| 5.3.2 Ampliação | 134 |
| 5.3.3 Impressão | 141 |
| 6. CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS | 149 |
| REFERÊNCIAS | 154 |
| ANEXOS | 158 |
| APÊNDICES | 206 |

INTRODUÇÃO

Há quase duzentos anos foi fixada a imagem reconhecida como a primeira fotografia da história, mais exatamente em 1826, na França. Hoje em dia, estima-se o compartilhamento por ano de mais fotografias do que a produção analógica de todos os anos anteriores. Em se tratando de compartilhamento, é fácil concluir que muito mais imagens foram captadas para posteriormente compartilhar apenas as ditas melhores. Não cabe a defesa irrestrita da fotografia analógica, mas é importante de refletir, do ponto de vista da fotografia, de onde viemos, para onde vamos e, principalmente, *como* estamos indo.

Não há dúvida que as tecnologias digitais facilitaram enormemente a produção e divulgação de imagens fotográficas contemporâneas, principalmente no âmbito dos usuários amadores que tiveram mais acesso a certos equipamentos gerando a enorme popularização da fotografia atualmente. Louvável porém arriscado, considerando que tanto amadores quanto profissionais muitas vezes carregam consigo a herança do *instante decisivo* bressoniano e que, ao tentarem esclarecer melhor os meandros da criação e do ato fotográfico, muitas vezes caem no terreno do vago, do excessivamente abstrato e subjetivo, logo passível de (suposta) compreensão apenas pelo ser iluminado que criou a foto, e por vezes nem “Ele” mesmo: o fotógrafo autor.

Enquanto tais reflexões, por mais vagas ou subjetivas que sejam, podem servir bem ao fotógrafo amador ou experimental, muitas vezes esta falta de clareza deixa a desejar ou pode mesmo comprometer um trabalho fotográfico mais aprofundado, principalmente nos âmbitos profissional e comercial. Do ponto de vista do autor desta pesquisa, a fotografia pode ser um excelente meio de expressão pessoal, mas também é tema e objeto de estudo e trabalho, considerando minha atuação como docente de fotografia.

Foi justamente na área da docência que surgiram meus questionamentos que direcionam este trabalho. A partir de diferentes leituras, pesquisas, discussões e reflexões com colegas e alunos reforçaram-se alguns conceitos importantes da fotografia ainda não revelados. Mesmo com seus quase 200 anos de existência, a fotografia ainda carece de diversos esclarecimentos, e este trabalho é uma pequena contribuição para iluminar uma parte desta câmera obscura do pensamento sobre fotografia.

Ao se buscar reflexões relativas à imagem fotográfica, é visível que a grande maioria das abordagens prima por questões técnicas buscando explicitar o domínio dos equipamentos fotográficos, o que sem dúvida é muito importante. Outras abordagens, por sua vez, conseguem ir um pouco além discutindo questões visuais relativas à cor, enquadramento,

composição etc., mas muitas vezes limitam-se às questões unicamente visuais, embora estas também sejam bastante relevantes. Outras perspectivas referem-se ao uso da fotografia nas diferentes áreas do conhecimento: antropologia, comunicação social, arquitetura etc., considerando-a mais um mero instrumento a serviço de uma área ou ciência maior ou mais importante. Embora tais abordagens tenham sua relevância, importantes pontos para a prática fotográfica continuam obscuros, e dentre estes o que mais me despertou curiosidade e encantamento, oferecendo-se como rico objeto de reflexão em um trabalho como este, foi o conceito de linguagem fotográfica.

Sendo docente de diferentes assuntos relativos à Fotografia, docente este que naturalmente dedica-se bastante à pesquisa, reflexão e leitura e que ministra disciplinas como *Linguagem Fotográfica* e *Fotografia Documental*, decidi contribuir com o esclarecimento deste maltratado e obscuro conceito: linguagem fotográfica. De forma geral, percebe-se uma grande confusão não só entre amadores, mas também entre profissionais renomados, fotógrafos ou não, e um conjunto enorme de questionamentos dos estudantes de fotografia. Assim, ao invés de tentar compreender o uso particular da linguagem fotográfica na minha própria prática, pretendo aqui esclarecer alguns conceitos e raciocínios para otimizar minha atuação docente e, principalmente, contribuir com o pensamento sobre fotografia para diferentes interessados: pesquisadores, fotógrafos, teóricos da fotografia, editores de imagem, amadores e, principalmente, estudantes de hoje e de amanhã.

Historicamente, a fotografia surgiu na primeira metade do século XIX e tem sido tema de diferentes abordagens teóricas e práticas ao longo dos anos, com predomínio claro do *fazer* sobre o *pensar* fotográfico. As atuais facilidades da fotografia digital muito contribuem para a popularização desta mídia, o que não só faz com que se produzam mais imagens fotográficas mas também faz com que a fotografia de forma geral receba mais atenção de diferentes perspectivas, sendo tema de livros e filmes, festivais, congressos e, dentre outras, inúmeras manifestações na esfera virtual, com a popularização de aplicativos e páginas direcionadas à fotografia.

Percebe-se, com tudo isso, a importância que a fotografia alcançou em seus quase 200 anos de existência. Como afirmam vários autores, vivemos numa *sociedade das imagens* (SONTAG, 2004; FLUSSER, 1985; e outros), especificamente imagens fotográficas:

A maioria de nós vive cercada de fotografias; fotografias que exercem uma miríade de papéis e funções tanto dentro de nossas vidas quanto ao redor. Fotografias que nos incentivam a comprar coisas, que contam notícias locais e internacionais, que mostram pessoas e lugares, que documentam eventos e

fornece provas do que aconteceu. Em alguns casos, as fotografias podem mesmo ser o motivo para criar um momento ou evento. Para alguns de nós, as fotografias talvez estejam entre nossos bens mais preciosos. (SHORT, 20013, pág. 5).

Se por um lado é sabida sua influência na sociedade de diferentes maneiras, por outro a fotografia não recebe, dos seus praticantes e pensadores, a mesma atenção no que tange à reflexão sobre os processos inerentes à sua criação, em um paradoxo intelectual relativamente incompreensível. Ao se considerar outras formas de arte, como a tradicional pintura ou o mais recente cinema, pode-se perceber que a fotografia fica muito aquém nas discussões sobre sua produção, recepção e importância social. Assim, a fotografia, embora tenha imensa importância na sociedade contemporânea, ainda é muito carente de reflexão e pensamento crítico, o que se faz cada vez mais necessário neste momento em que a comunicação vem a ser um dos aspectos mais praticados por toda a humanidade.

Na área acadêmica, percebe-se uma lenta porém importante inclusão e evolução da fotografia como tema de estudos mais sérios e aprofundados, inclusive com o surgimento de novas disciplinas em cursos já tradicionais, ou mesmo a criação de cursos específicos de fotografia, sejam bacharelados, tecnólogos, de especialização ou cursos livres. Em paralelo, surgem pensadores advindos de espaços além do círculo europeu e norte-americano, o que também reforça a importância que a fotografia vem recebendo mundo afora:

Da mesma maneira que acontece com a história da fotografia, há uma predominância de textos teóricos sobre fotografia escritos por autores europeus e norte-americanos como resultado inevitável da academização da fotografia no ensino superior a partir da década de 1960 nos Estados Unidos e na Europa. Conforme a educação fotográfica se espalha em escala internacional, isso vai mudando. (FOX e CARUANA, 2013, p. 24)

Neste mesmo sentido, ao discutir a pesquisa e produção teórica sobre fotografia no Brasil, Kossoy (2001) aponta:

Na América Latina, pesquisas de cunho científico apenas começaram a ser encetadas nos meados da década de 1970 e, mais efetivamente, nos anos 80. Nos diferentes países surgiram, a partir desta época, pesquisadores preocupados em levantar os fotógrafos que estiveram em atividade no passado e suas produções, bem como, detectar os traços principais da manifestação fotográfica em seu processo histórico (2001, p. 127-8).

Cabe ressaltar que sua abordagem, enquanto fotógrafo, professor e pesquisador de fotografia, parte do pensamento *técnico* sobre a fotografia para alcançar abordagens da

fotografia enquanto *ferramenta e instrumento* de outras áreas sociais, como a sociologia e a antropologia, por exemplo, sem se deter aprofundadamente na efetiva reflexão sobre o processo envolvido no ato fotográfico em si. Porém, sua expectativa também é otimista:

A situação de quase total desconhecimento – ou de um conhecimento deformante – que ainda existe em relação às origens e à evolução da fotografia nos espaços geográficos localizados além dos limites dos Estados Unidos e Europa começa a ser revertida em função da produção intelectual ora em curso nos países latino-americanos (2001, p. 129).

Em suas propostas, o autor enfatiza a importância da contextualização da fotografia, principalmente na recepção e estudos ulteriores da imagem fotográfica, que por um lado documenta a realidade histórica, mas por outro equilibra-se entre a estética e a ideologia. Na essência desta dualidade pode-se observar a polaridade forma e conteúdo, ou, conforme Munari (1997), suporte e informação; e a importância da linguagem fotográfica vem à tona, enquanto elo de tais polaridades.

Por outro lado, embora seja fácil perceber um interesse crescente pela fotografia, em geral ou especificamente na academia, vários aspectos ainda continuam bastante confusos, senão ignorados, pelo fazer e pensar na fotografia, não só no Brasil como no exterior. Do ponto de vista da técnica fotográfica – máquinas e equipamentos, luz etc. – são várias as abordagens oferecidas, o que pode ser observado em livros, cursos e afins. Do ponto de vista teórico e reflexivo, porém, a carência é visível, inclusive com a participação constante de pensadores que não são fotógrafos, como Sontag (2004) e Barthes (1984), para citar apenas dois clássicos estrangeiros. Como afirma Rouillé, em sua recente e detalhada explanação sobre a trajetória da fotografia desde seu surgimento até o momento contemporâneo:

No plano das pesquisas, das teorias e dos textos, a fotografia é um objeto novo. Tão novo quanto seu reconhecimento cultural. E, em razão disso continua amplamente inexplorada, ignorada ou abandonada por autores e teóricos, tendo seu interesse e sua complexidade geralmente subestimados. Às vezes, também, sendo maltratada, ou julgada apressadamente. (2009, p. 16)

A fotografia necessita dos elementos básicos de qualquer forma comunicativa (SHORT, 2013; KOSSOY 2001; LIMA, 1988; e outros), que pode ser resumida essencialmente em emissor, mensagem, canal e receptor. Enquanto canal de transmissão, a fotografia trata-se de uma ferramenta da comunicação utilizada em diferentes áreas sociais –

publicidade, jornalismo, medicina, direito etc. – e que em cada área vai fazer uso de diferentes códigos e símbolos para transmitir suas diferentes mensagens. Porém, este processo a princípio simples, quase automático, revela-se bastante complexo quando analisado mais detalhadamente, e com isso evidencia-se um aspecto bastante citado mas pouco discutido na área da fotografia: a linguagem fotográfica.

Embora alguns autores tenham abordado este assunto, o mesmo permanece obscuro e relativamente vago. Lima (1988) aborda a questão da linguagem enfatizando aspectos visuais da imagem fotográfica e questões da sua respectiva composição (ponto, linha, formato, símbolos etc.). Sousa (2004), em sua abordagem específica do fotojornalismo, amplia a abordagem das questões unicamente visuais à posição da fotografia no próprio jornal, considerando tamanho, formato, posição na página e aspectos afins. Já Guran (2002) parte da história da fotografia e dos equipamentos e suprimentos fotográficos para discutir algumas possíveis leituras de imagens fotojornalísticas da imprensa brasileira. O que fica claro, na abordagem destes raros autores, é que embora haja certas concordâncias – como a óbvia importância do resultado visual, por exemplo – não chega a ser proposto um conceito para este aspecto tão relevante da fotografia, a sua linguagem. Observa-se, em diferentes declarações dos autores, que a linguagem é inerente à produção fotográfica, posto que se trata de um meio de comunicação, mas até agora não foi possível identificar uma noção conceitual mais específica. Como resume Guran (2002, p. 24): “Assim como temos uma sintaxe da linguagem escrita – por exemplo, as relações sujeito/verbo/predicado –, poderíamos falar de uma sintaxe fotográfica, que infelizmente ainda está por ser devidamente estudada.”

Dessa forma, este trabalho propõe justamente um olhar detalhado sobre a linguagem fotográfica utilizada pelo fotógrafo Tiago Santana em sua obra *O Chão de Graciliano*. Santana buscou neste trabalho não a adaptação de uma obra em si, mas a recriação do universo de vida do escritor Graciliano Ramos, conforme pode-se observar nas imagens e como afirmado em diferentes trechos dos textos de apresentação do livro e entrevistas do fotógrafo.

Tiago Santana é fotógrafo da nova geração da fotografia brasileira contemporânea, que tem alcançado cada vez mais destaque, e ele com seus quase 30 anos de trabalho já conquistou muito reconhecimento de diferentes formas. Fotografando profissionalmente desde 1989, atuou rapidamente no fotojornalismo mas logo passou a realizar trabalhos documentais de longo prazo, como *Benditos* (2001), cujas exposições e fotolivro são resultado de oito anos de registros fotográficos dos romeiros nordestinos que homenageiam o Padre Cícero em Juazeiro do Norte, Ceará. Além deste, o fotógrafo

desenvolveu trabalhos como *Brasil sem fronteiras* (2001), *Patativa do Assaré: o sertão dentro de mim* (2010) e *Céu de Luiz* (2013), dentre outros. Também fez diversas exposições individuais e participou de inúmeras coletivas, além de receber premiações nacionais e internacionais como, por exemplo, *Nikon Photo Contest Internacional* (Japão, 1992), Bolsa Vitae de Artes (Brasil, 1994), Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (Brasil, 1995), Prêmio O Melhor da Fotografia no Brasil em 2007, 2008 e 2009, e em 2007 os prêmios Conrado Wessel de Ensaio Fotográfico e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), por *O Chão de Graciliano*.

Ao lado de Sebastião Salgado, maior expoente da fotografia do Brasil, Santana desde 2011 representa o país na mais tradicional coleção de fotolivros do mundo, a francesa *Photo Poche*, o que demonstra sua importância em nível internacional. Ele também é um entusiasta da fotografia, inclusive participando e organizando diversos eventos fotográficos, além de ter criado a Editora Tempo d'Imagem, em 1994, especializada em fotografia. Tiago Santana figura ainda nas mais importantes coletâneas sobre fotografia brasileira contemporânea, como *Imagens da Fotografia Brasileira* (2000, org. Simonetta Persichetti), *Labirintos e identidades* (2003, org. Rubens Fernandes Junior) e *Encontros com a fotografia* (2009, org. Rosely Nakagawa).

Seus temas giram em torno do indivíduo religioso, considerando também o contexto social e cultural no qual este está inserido, e em suas abordagens busca o aprofundamento dos temas e o envolvimento com seus fotografados, enfatizando e valorizando os menos favorecidos. “O trabalho de Tiago Santana é pautado em noções de identidade cultural e denúncia social. O fotógrafo dedica-se sobretudo ao registro em preto e branco de festas religiosas e tradições populares do Nordeste do Brasil.” (ITAÚ CULTURAL, 2016).

No que tange a trabalhos acadêmicos, foram identificados apenas dois trabalhos de Mestrado que abordam a produção fotográfica de Tiago Santana:

- *Por Uma Estilística Da Instabilidade: Tendências Na Fotografia Documental Contemporânea Brasileira Na Obra De Tiago Santana*, dissertação de Marcelo Leite Barbalho, defendida em 2011 na Universidade Federal da Bahia, e

- *O olhar contemporâneo e o ressurgimento da fotografia documental. Uma abordagem da obra Benditos, de Tiago Santana*, dissertação de Fernando Jorge da Cunha Silva, defendida também em 2011 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Saliente-se que ambos abordam a fotografia de Santana como exemplo das abordagens teóricas apresentadas, o que difere bastante da proposta que apresento agora.

Enfim, vê-se no trabalho do fotógrafo Tiago Santana um grande potencial de estudo, e em especial a partir da crítica genética, o que justifica a escolha dele como recorte para este trabalho que pretende discorrer sobre a fotografia a partir de perspectivas já consolidadas na área das Letras. Assim, pretende-se também valorizar a fotografia brasileira contemporânea pois, como afirma Kossoy, “A história da fotografia de um país – não importando se a abordagem visa enfatizar a atividade artística, comercial ou profissional – está intimamente ligada a seu processo histórico, e deste vínculo jamais poderá ser dissociada.” (2001, pág. 146).

Ainda sobre as áreas com as quais se relaciona este trabalho cabe salientar que há muito tempo os olhares sobre a literatura ultrapassaram as fronteiras dos livros e das palavras, por exemplo no segmento da Literatura Comparada. É fácil compreender que a riqueza abordada pelos diferentes trabalhos literários fornece diversas possibilidades de análises e relações com objetos *a priori* não literários. Uma das principais obras de Graciliano Ramos, o livro *Vidas Secas*, por exemplo, foi tema de diversas relações não só com o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, de 1965, mas também de outras análises como a de Johnson (2003), que discute as relações culturais e de poder, com ênfase à adaptação cinematográfica; Holanda (1992), que relaciona *Vidas Secas* a *O Estrangeiro* discutindo o silêncio e os diálogos das narrativas, perspectiva essa bastante recorrente sobre o romance do autor brasileiro; Malard (1976) que versa sobre as ideologias apresentadas e defendidas ao longo de toda a narrativa; e Ibraim (2010), que parte das relações entre direito e literatura para discorrer sobre a dignidade da pessoa humana. Cabe lembrar ainda que o processo criativo de Graciliano Ramos em *Vidas Secas* já foi analisado por Nery (2006), que desenvolveu seus estudos no doutorado intitulado *Graça Eterno: no universo infinito da criação* na PUC/SP em 2005. Todos estes olhares reforçam a importância do autor e sua obra, que ainda fornece ricas abordagens a desenvolver.

É bastante compreensível que determinadas formas de arte, como o cinema e o teatro, por exemplo, sejam bastante recorrentes nas discussões teóricas sobre as relações com a literatura. O cinema, por si só, muito deve a esta desde seu surgimento. Pode-se observar, atualmente, que muitos estudos vão além da simples adaptação, cujo conceito básico tem sido questionado por diversos analistas em busca de relações mais profundas e complexas, o que também demonstra o amadurecimento destas reflexões no universo literário. Epstein afirma que “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito

assimilou da literatura.” (2008, p. 269). No mesmo caminho, afirma Bernardet, focalizando o cenário nacional: “Sempre o cinema inspirou-se na literatura e a isso o cinema brasileiro não escapou. Já antes de 1920 adaptavam-se *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar. Alguns dos filmes mais significativos nasceram de romances, como *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ou *O padre e a moça*, de um poema de Carlos Drummond de Andrade, entre outros” (2009, p. 216). É também Bernardet (1978) que ressalta a busca, no cinema das décadas de 50 e 60, por um diálogo e uma fotografia caracteristicamente brasileiros, e cita *Vidas Secas* como bom exemplo de ambos.

A luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos nem as cores; ela achata, queima. A procura dessa luz era tanto mais imperiosa porque o ambiente corrente do cinema era o Nordeste e a esmagadora percentagem das filmagens se fazia ao ar livre.

Mas não se trata de reproduzir fielmente a luz do sertão: é preciso uma elaboração que chegue a uma interpretação da luz, vale dizer a uma interpretação do homem. A luz branca, ofuscante, obtida por José Rosa e Luís Carlos Barreto para *Vidas Secas*, foi um verdadeiro manifesto do fotógrafo brasileiro (1978, p. 148).

Pode-se observar que *Vidas Secas*, enquanto obra clássica da literatura brasileira, já foi bastante discutida em outras áreas científicas, incluindo a produção cinematográfica. Além disso, foi abordada em trabalhos acadêmicos como o de Julio Cesar Borges Bomfim, “*Vidas Secas*, do livro ao filme: Estudos sobre o processo de adaptação”, dissertação desenvolvida na Universidade de São Paulo em 2011. Também Salette Paulina Machado Sirino desenvolveu sua tese na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em 2014, intitulada “A materialização do real nas obra literárias e fílmicas *São Bernardo*, *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*”, ou ainda Tânia Nunes Davi, que relacionou Cinema, Literatura e História em sua tese “O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos” desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia em 2010. Além destes, diversos outros trabalhos acadêmicos já foram desenvolvidos sobre a vida e a obra de Graciliano Ramos, mas uma abordagem que priorize o trabalho fotográfico em relação ao autor ainda não recebeu qualquer atenção.

Sob esta perspectiva, o trabalho que ora é apresentado contribui tanto para a área da literatura quanto para a fotografia: naquela apresentando um olhar diferenciado sobre um autor clássico da literatura brasileira; nesta contribuindo com novos conceitos e raciocínios sobre a produção fotográfica; e em ambas oferecendo uma perspectiva inédita que mescla de maneira aprofundada e complexa diferentes conceitos sobre uma produção cultural

híbrida, *O Chão de Graciliano*. Ainda mais do que isso, este trabalho pretende identificar não somente a linguagem fotográfica utilizada, mas também analisar todo o percurso de criação do fotógrafo Tiago Santana, o que, do ponto de vista da própria Crítica Genética, é uma abordagem bastante original.

Esta área relativamente recente dos estudos literários já está consolidada no Brasil, abrindo cada vez mais seu olhar a outros objetos que não sejam especificamente literários, o que pode ser observado nos estudos acadêmicos que vêm sendo desenvolvidos nos últimos anos, como também nas publicações e eventos da área. Assim, a Crítica Genética tem contribuído substancialmente para desenvolver olhares mais atentos aos processos de criação em áreas como o jornalismo, arquitetura, publicidade e outros (SALLES, 2008). A fotografia, porém, também nesta perspectiva ainda não alcançou posição de destaque. Ainda.

Este trabalho também demonstra sua pertinência considerando recentes discussões e reflexões na área da fotografia, que, se não partem ou abordam a Crítica Genética explicitamente, discutem temas e raciocínios bastante próximos. A badalada obra *Magnum: Contatos* publicada recentemente no Brasil, apresenta ao público materiais até então “guardados a sete chaves”, que são as imagens captadas mas não publicadas pelos fotógrafos desta que foi a maior agência de fotografia do mundo, apresentada como um “livro que põe a nu os métodos criativos, as estratégias e os processos de edição que embasam algumas das imagens mais icônicas que o mundo já viu” (LUBBEN, 2012). Tal obra surpreende por disponibilizar as fotografias recusadas ou, por assim dizer, abandonadas durante o percurso da criação de diferentes fotógrafos, todos expoentes da fotografia mundial, em diferentes épocas da própria agência. Mais do que isso, inclui breves comentários dos próprios fotógrafos sobre seus processos criativos e resultados fotográficos, como o consagrado Henri Cartier-Bresson, um dos fundadores da Magnum e pioneiro do fotojornalismo no mundo: “Uma folha de contato está repleta de rasuras, cheia de detritos. Uma exposição de fotografias ou um livro são convites para uma refeição. Não é de praxe fazer os convidados meterem o nariz nas panelas e muito menos nas latas com as cascas” (2012, pág. 18). Nesta bela metáfora com a culinária, chama a atenção não apenas a referência às panelas como objeto e etapa da elaboração de determinado “produto final”, mas, especialmente, a referência ao lixo, ao descartado, ao supostamente inútil.

Acompanhando o amadurecimento das reflexões sobre a prática fotográfica também podem ser encontradas outras obras recentes, mesmo que raras, sobre o processo de criação na fotografia, que cada vez mais ampliam o “momento único” do click na máquina fotográfica. Enquanto *Magnum: contatos* focaliza o momento posterior à captação

fotográfica, ou seja, o momento de edição das imagens na pós-produção, outras abordagens levantam questionamentos sobre o planejamento para a captação da fotografia, em especial as pesquisas preparatórias:

A pesquisa impacta todos os aspectos da prática, história e teoria, bem como, de maneira geral, a compreensão do contexto mais amplo da prática fotográfica. Para que a pesquisa tenha um impacto real, os seguintes fatores são fundamentais: acesso; discutir e pensar; escrever; e criar resposta. A pesquisa deve atingir um público. Como método de comunicação e divulgação de ideias, desempenha um papel importante na transmissão de novos conhecimentos e discussões. (...)

Revelar a pesquisa de base, geralmente invisível, pode colocar um trabalho em um novo contexto e alterar seu significado para o espectador. (FOX e CARUANA, 2013, p. 143 e 152)

Ou seja, lentamente a fotografia passa a ser refletida não como resultado único de um recorte no tempo e no espaço, como já foi discutida (KOSSOY, 2001), mas enfatizam-se etapas anteriores e posteriores à captação, o que faz com que seja pensado o processo de criação fotográfica, bastante adequado às reflexões geneticistas e proposto na abordagem desta pesquisa.

Poderia se questionar, todavia, se reflexões inquietas sobre o ato e os processos criativos da fotografia ainda fazem sentido na contemporaneidade, haja vista a atual profusão de imagens fotográficas, em especial com as facilidades da tecnologia digital. Pois tal imensa produção, quiçá banalização da criação fotográfica, corrobora ainda mais a importância de se pensar aprofundadamente a fotografia como meio de expressão. Faz-se necessário que não só profissionais práticos, teóricos e outros especialistas em fotografia possam compreender melhor os meandros da criação fotográfica e, especialmente, o seu potencial. Assim, é bastante pertinente que se aproveitem conceitos e raciocínios já desenvolvidos e relativamente consolidados em outras áreas da Comunicação e da Letras, em especial a Crítica Genética, também como forma de enriquecer tais conhecimentos que estão sendo construídos atualmente sobre a fotografia.

Por fim, cabe ressaltar que abordagens que relacionem imagem e texto são relativamente raras no Brasil, embora em países europeus, principalmente na Alemanha, esta perspectiva seja bem mais recorrente. Deve-se registrar também que o autor desta Tese desenvolveu seus estudos de Mestrado com o trabalho “Imagens e letras do realismo à vanguarda: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura” neste mesmo Programa de Pós-Graduação em Literaturas Estrangeiras Modernas – Literaturas de Língua

Alemã da UFRGS entre 2007 e 2009, tendo feito parte da pesquisa “A literatura moderna e os *media*”, do prof. Dr. Michael Korfmann.

De certa maneira, o trabalho que apresento agora vem a ser uma continuação e um aprofundamento destes estudos e uma nova contribuição para o universo fotográfico e literário. Além disso, é um trabalho pertinente e alinhado a outras pesquisas e reflexões mundiais sobre intermedialidade, e deverá contribuir enormemente à minha prática docente, o que também é bastante adequado à Linha de Pesquisa na qual esta Tese é desenvolvida: Estudos Literários Aplicados – Literatura, Ensino e Escrita Criativa.

Para tal, parte-se do pressuposto de que Graciliano Ramos e sua obra já estão consagrados nas diferentes abordagens da historiografia literária do Brasil. Hoje em dia, obra e autor figuram entre as mais importantes no cânone literário brasileiro, e continuam atraindo a atenção do público e da crítica especializada e acadêmica. Neste trabalho, porém, renega-se a perspectiva simplista de adaptação dos livros para as fotos, e sim busca-se elucidar alguns dos fenômenos envolvidos na prática criativa do fotógrafo a partir da vida e da obra do escritor Graciliano Ramos.

Vale registrar que as imagens de *O Chão de Graciliano* foram produzidas e divulgadas inicialmente em função de uma exposição comemorativa sobre o escritor, organizada pelo jornalista Audálio Dantas, que também assina a autoria do livro e é o responsável por um dos textos de apresentação. Após esta exposição comemorativa a produção das fotografias foi continuada pelo fotógrafo ao longo de mais três anos. Assim sendo, *O Chão de Graciliano* oferece material muito profícuo à análise, que deverá partir das imagens finais publicadas, passando por entrevistas com o fotógrafo e culminando, na medida do possível e do necessário, na identificação, categorização e análise detalhada dos “documentos de processo” desta criação.

Como bem apresenta Joel Silveira já na abertura do livro:

Em 2003, com projeto e curadoria de Audálio Dantas, foi montada no Sesc Pompéia, em São Paulo, a maior exposição já realizada sobre a vida e a obra de Graciliano. Reuniu documentos e imagens dos acervos do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e do Museu Casa de Graciliano Ramos, de Palmeira dos Índios, acervos que pertenceram a Heloísa Ramos.

O título da exposição, e agora deste livro, sintetiza o espaço e o tempo de Graciliano em sua terra. A documentos importantes, como as anotações que o escritor fez em sua viagem à antiga União Soviética e à Checoslováquia, no início dos anos 50, juntam-se imagens antigas e recentes, como as que haviam sido colhidas no verão de 2002 por Tiago Santana, um jovem caçador de luz já experimentado nos caminhos do sertão. (SILVEIRA, 2006, p. 15).

Ao ser convidado por Dantas para produzir um ensaio fotográfico para esta exposição, o fotógrafo Tiago Santana já gozava de certo prestígio na área da fotografia documental brasileira, tendo desenvolvido diferentes trabalhos sobre o universo nordestino, em especial *Benditos*, registro fotográfico dos romeiros de Juazeiro do Norte, desenvolvido entre 1992 e 1999. Sua produção, à época de *O Chão de Graciliano*, já estava direcionada à fotografia documental, que por essência aborda os temas escolhidos com aprofundamento e envolvimento do autor em prazos relativamente longos de execução.

O próprio Joel Silveira resume:

O chão percorrido pelo fotógrafo é o mesmo sobre o qual Graciliano construiu a sua literatura, mas não é a paisagem, quase sempre dura e seca, que Tiago recolhe em sua câmera; o que ele registra é o homem que nela vive, sobrevive ou dela se retira quando de todo perde a esperança – eterno Fabiano.

Como Graciliano, o fotógrafo testemunha sobre o homem. A paisagem é mero pano de fundo. Vale repetir aqui o que escreveu Antonio Candido sobre a criação literária de Graciliano Ramos: “... no âmago de sua arte, há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções deste impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros”. (2006, p. 15).

Entende-se que a produção de tal obra fornece diversos indícios do processo de criação do artista, que será analisado em três etapas básicas: concepção, gestação e nascimento. Na primeira, deverão estar contidos registros prévios de planejamento, propostas visuais, referências às obras literárias e outras adaptações (filmes, teatro etc.), ou seja, todas definições prévias às captações que se seguiram. A segunda etapa, de produção, entende-se como o momento de captação das imagens, embora o processo tenha ocorrido ao longo de alguns anos e de forma bastante flexível. Por mais que tenham sido produzidos, além das fotografias, outros registros do trabalho que por ventura poderiam ser entendidos aqui como rasuras deste processo, tais registros (mapas, relatos de viagem etc.) não foram conservados por Santana, o que impede a análise e reforça o foco nas imagens produzidas. Já na etapa de pós-produção deverão ser consideradas ações como a revelação, ampliação, edição e tratamento das imagens, escolhas e discussões com outros profissionais envolvidos, definições de suportes e mídias, dentre outras questões. Todas estas etapas serão aprofundadas a partir das entrevistas com o artista em busca da identificação e delimitação dos *documentos de processo* (SALLES, 2008) a serem analisados detalhadamente neste trabalho.

É importante ressaltar, por fim, que Tiago Santana completou 50 anos em 2016, está desenvolvendo uma retrospectiva da sua carreira na fotografia, inclusive com a revisão do próprio acervo e do local de arquivo dos seus materiais, e colocou-se inteiramente à disposição deste pesquisador, contribuindo enormemente com as diversas entrevistas e a disponibilização do seu acervo, sempre interessado em colaborar com esta pesquisa.

Objetivos

Neste contexto, definem-se como objetivos deste trabalho:

Geral: Conceituar Linguagem Fotográfica a partir da análise do processo de criação das fotografias de *O Chão de Graciliano* de Tiago Santana.

Específicos:

1. analisar o resultado fotográfico de *O Chão de Graciliano*
2. identificar, categorizar e analisar os documentos de processo de *O Chão de Graciliano*
3. propor uma nova abordagem de Linguagem Fotográfica a partir da Crítica Genética.

Metodologia

A fundamentação teórica deste trabalho, levantada a partir de extensa e detalhada pesquisa bibliográfica e documental, aproveita obras de diferentes áreas buscando um olhar polissêmico que bem cabe à fotografia. Inicialmente apresenta-se a Crítica Genética como abordagem da Letras refletindo sobre possíveis usos em relação à criação fotográfica. Já da área da Comunicação são trazidos conceitos acerca dos processos comunicativos com ênfase à linguagem e às relações entre forma e conteúdo. Das ainda incipientes abordagens teóricas relativas à Fotografia são apresentadas reflexões sobre a fotografia como ferramenta, sobre a linguagem, os elementos constitutivos da imagem fotográfica e o ato fotográfico, questionando-o enquanto ação centrada no disparo da máquina. Discute-se também o fotógrafo como autor único e soberano da imagem fotográfica, em especial em um fotolivro como o que serve de recorte a este trabalho. Tal fundamentação baseia-se principalmente em livros das respectivas áreas e, eventualmente, artigos e outros trabalhos desenvolvidos como pesquisas científicas.

Foram considerados para esta pesquisa trabalhos acadêmicos de Mestrado e Doutorado desenvolvidos no Brasil nos últimos anos. Estes foram devidamente levantados em

uma etapa inicial de todo este processo para conhecer mais detalhadamente o panorama das pesquisas acadêmicas sobre temas que pudessem contribuir para o desenvolvimento desta Tese, além de valorizar os colegas pesquisadores que encontram-se nos caminhos da investigação acadêmica no Brasil, que tanto esforço e energia nos exige mas que infelizmente muitas vezes é maltratada e tem seus resultados parcialmente ignorados, o que é lamentável.

Assim, esta parte do trabalho foi desenvolvida com o objetivo de analisar do ponto de vista da bibliometria a produção científica de pós-graduação no Brasil referente a livros de artista, de fotografia e linguagem fotográfica entre 1987 e 2015. Para isso, foram consideradas como fontes de pesquisa os seguintes bancos de dados: no Banco de Teses da Capes foram consultados exatamente 58.047 trabalhos, o que não se refere à totalidade dos cadastros desta fonte que, à época, estava em atualização e dispunha dos dados referentes a 2011 e 2012. Também por esta razão, e para alcançar uma visão mais correta do universo pesquisado, considerou-se em paralelo a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), plataforma criada em 2002 e mantida até hoje pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), que em janeiro de 2016 contava com 101 instituições e tinha em seu acervo 371.421 documentos, 132.993 teses e 238.428 dissertações. Por fim, foi pesquisado o Portal Domínio Público, uma biblioteca digital desenvolvida em *software* livre lançada em 2004, que conta com 198.122 obras em diferentes mídias, das quais 114.773 referem-se a teses e dissertações.

Nestes bancos, foram identificadas todas as dissertações e teses cadastradas a partir das palavras-chave listadas abaixo, com suas respectivas variações de plural ou afim. Tais expressões foram amadurecidas ao longo das leituras e discussões da própria disciplina citada, bem como vários pré-testes que buscaram garantir a validade da amostra selecionada¹. Os termos buscados foram:

- livro de artista, livros de artista, livros de artistas, livro de artistas;
- livro de fotografia, livros de fotografia, livros de fotografias, livro de fotografias, livro fotográfico, livros fotográficos, *photobook*, *photobooks*, fotolivro, e fotolivros;
- linguagem fotográfica, linguagens fotográficas, linguagem da fotografia, linguagens da fotografia, linguagens das fotografias, linguagem das fotografias;

¹ Não era objetivo desta pesquisa bibliométrica analisar a produção de literatura acadêmica acerca da Crítica Genética, pois supôs-se que a maioria dos trabalhos estariam relacionados à área da Letras. Em breve pesquisa realizada em dezembro de 2016 a partir da palavra-chave Crítica Genética foram identificados 98 trabalhos no Banco de Teses da Capes (sobre Fotografia apenas 1); na BDTD encontram-se 295 trabalhos sobre Crítica Genética (3 deles relacionados à Fotografia); e no portal Domínio Público foram identificados 18 trabalhos sobre Crítica Genética mas nenhum sobre Fotografia.

- álbum fotográfico, álbum de fotografia, álbum de fotografias, álbuns de fotografias, álbuns de fotografia, álbuns fotográficos.

Para a tabulação dos dados identificados de cada pesquisa, foi elaborada uma planilha Excel com as seguintes variáveis:

- banco de dados consultado
- palavra-chave
- autoria e orientação
- instituição
- unidade federativa e região geográfica
- nível (Mestrado ou Doutorado)
- área de conhecimento
- título
- tipologia dos estudos (teórico x exploratório)
- ano de publicação.

Para a identificação destas informações muitas vezes a pesquisa nos portais selecionados não foi suficiente, sendo necessárias pesquisas extras como leitura do resumo, palavras-chave e outras informações do trabalho, muitas vezes procurando-os na íntegra nos portais das respectivas instituições, já que os portais de busca nem sempre os disponibilizam. Eventualmente também foi utilizada a Plataforma Lattes, e assim raramente informações não puderam ser encontradas.

Ao fim, foram identificados apenas 139 trabalhos acadêmicos, excetuando-se as repetições nas diferentes fontes, sendo 107 dissertações e 32 teses. Embora confirme o pressuposto de poucas pesquisas sobre estes temas, este baixo número surpreende e entristece por um lado, mas demonstra potencial de pesquisa por outro:

Quadro 1 – Número de trabalhos identificados

| Base de dados | Total de documentos | Trabalhos identificados |
|----------------------|----------------------------|--------------------------------|
| Domínio Público | 114.773 | 10 |
| Capes | 58.047 | 21 |
| BDTD | 354.419 | 135 |

Fonte: pesquisa aplicada pelo autor, 2016.

A busca pelas palavras-chave definidas e suas respectivas variações resultou na maior presença dos termos *Livro de artista* com 51 recorrências (36% dos resultados) e do termo *Linguagem Fotográfica* com 49 (34%), seguidos dos outros termos pesquisados (álbum de fotografia 31 [22%], e livro de fotografia 10 [8%]). Durante a pesquisa foi confirmada a heterogeneidade de termos utilizados nos resumos, palavras-chave etc., o que é perfeitamente compreensível e reforçou a importância da pesquisa das variáveis de cada termo, valorizando inclusive os diversos pré-testes executados.

Outro dado que chamou a atenção foi a data das defesas², que demonstrou o aumento do número de trabalhos nos últimos anos acompanhando o maior desenvolvimento do ensino superior e da pesquisa no país, bem como ao aumento do interesse pelos assuntos pesquisados:

Quadro 2 – Trabalhos defendidos por ano

| Ano | Número de trabalhos |
|------|---------------------|
| 1999 | 1 |
| 2000 | 0 |
| 2001 | 0 |
| 2002 | 2 |
| 2003 | 3 |
| 2004 | 1 |
| 2005 | 4 |
| 2006 | 5 |
| 2007 | 8 |
| 2008 | 14 |
| 2009 | 12 |
| 2010 | 15 |
| 2011 | 16 |
| 2012 | 16 |
| 2013 | 13 |
| 2014 | 15 |
| 2015 | 14 |

Fonte: pesquisa aplicada pelo autor, 2016.

Ao fim de todas as tabulações e análises, foi possível examinar criticamente o panorama geral da pós-graduação do país em relação a estas temáticas. As principais considerações alcançadas referem-se ao baixo número de trabalhos sobre estes assuntos, com maior presença dos temas livro de artista e linguagem fotográfica. Os portais selecionados

² Há que se considerar que a Biblioteca de Teses e Dissertações foi criada em 2008, o que de certa maneira interfere nos trabalhos identificados a partir deste ano e questiona parcialmente a confiabilidade destes dados.

mostraram-se válidos e suficientes, e a desatualização do Banco de Teses da Capes não se mostrou como um grande problema. Sobre as autorias, não foi possível identificar qualquer discente ou orientador em grande destaque no conjunto dos trabalhos, o que representa certa descontinuidade nas pesquisas e é um aspecto que merece mais reflexão. Também referente aos autores, não foram alcançadas conclusões mais objetivas acerca das questões geográficas, em busca de um possível dentro de pesquisa destas temáticas.

Causou boa surpresa a quantidade de trabalhos explanatórios desenvolvidos, quase um terço das dissertações e das teses. Isso demonstra a real possibilidade de desenvolvimento de trabalhos de pós-graduação que possam ir além da abordagem teórica, muitas vezes aplicando conceitos e teorias abordados na prática de cada pesquisador. Neste sentido, destacou-se a área das Artes com diversas propostas de livro de artista.

Sobre as áreas do conhecimento, chamou a atenção a baixa presença da área das Letras (apenas 10 trabalhos do total de 139), mas surpreendeu o número de trabalhos desenvolvidos na área da Educação, tanto teóricos quanto explanatórios, sendo 20 no total.

Por fim, percebeu-se o aumento gradual dos trabalhos nos últimos anos, o que é bastante positivo para todas as áreas do conhecimento, pois demonstra a oportunidade de pesquisas atuais e condizentes com outros estudos de pós-graduação.

De tudo, considera-se válida a perspectiva bibliométrica desenvolvida que, não se perdendo em divagações excessivamente subjetivas, conseguiu identificar alguns pontos relevantes das pesquisas de pós-graduação sobre os temas, que, de maneira geral, ainda encontram-se pouco estudados. Cabe a nós, pesquisadores, refletirmos sobre o que estamos pensando e estudando nas academias, para que pesquisas futuras sejam sempre melhor desenvolvidas.

Assim, a partir dos levantamentos teóricos iniciais em livros, artigos e outros trabalhos acadêmicos, e que continuaram sendo desenvolvidos de acordo com as demandas percebidas no desenvolvimento desta tese, foram analisadas as imagens do ensaio fotográfico com vistas à identificação de indícios de uso da linguagem fotográfica, para atender ao objetivo específico 1. Esta leitura foi direcionada pelos elementos de linguagem propostos por Guran (2002), em busca de usos recorrentes nas fotos do livro. Além disso, desde o princípio foram consideradas as opiniões do próprio autor Tiago Santana, a partir de suas declarações anteriores acerca da obra e do seu trabalho em geral, bem como em entrevistas realizadas especialmente para este trabalho.

Como era de se esperar, este olhar mais atento às imagens finais não visualizou qualquer aspecto comum e constante a todas imagens, com exceção do PB, mas ao mesmo

tempo identificou o uso recorrente de alguns recursos, como composições audaciosas que às vezes destacam o primeiro plano em desfoque e em outras cortam bruscamente os elementos protagonistas, por exemplo. Estas e outras percepções foram levadas às entrevistas com o fotógrafo e, na medida do possível, relacionadas com as outras imagens produzidas para o trabalho, mas não selecionadas na edição final. O próprio Santana concordou com as perspectivas apresentadas, embora não soubesse justificar objetivamente todas suas escolhas. Por outro lado, ficou muito clara a consciência que este tem sobre seu próprio trabalho, e percebeu-se que os usos recorrentes não eram fruto de casualidade, mas sim da intenção do próprio autor. Tais intenções, ao longo das análises posteriores, foram consideradas e questionadas em relação aos documentos de processo, muitas vezes ratificando a clareza e consciência do autor nos seus usos ao longo de todo seu processo criativo.

Partindo das primeiras análises das fotos e das entrevistas com o autor buscou-se a identificação e análise dos documentos de processo. Este mostrou-se como o momento mais extenso, rico e detalhado da pesquisa. Esta etapa, que atende ao objetivo específico 2 (identificar, categorizar e analisar os documentos de processo de *O Chão de Graciliano*), seguiu o sugerido por Biasi (1997) acerca das quatro fases do pesquisador: estabelecimento de documentação, especificação das peças, classificação genética, decifração e transcrição.

Ao fim, para atender ao último objetivo específico deste trabalho, propõe-se uma nova abordagem sobre linguagem fotográfica a partir do olhar geneticista, enfatizando não apenas elementos constitutivos desta linguagem mas sua aplicação prática na criação fotográfica.

1. ESTA TAL DE GENÉTICA, A CRÍTICA

1.1 De onde vem e pra onde vai

As obras de arte suscitam diferentes abordagens analíticas que podem refletir sobre a recepção da obra, sua desconstrução ou sobre a biografia do autor, passando por sua trajetória de vida, formação acadêmica, intelectual e profissional etc. Há também abordagens que relacionam as obras artísticas com diferentes áreas sociais, como o direito e a sociologia, por exemplo, e perspectivas internas da própria área da arte podem sugerir relações entre obras de diferentes mídias, como as abordagens que relacionam literatura e cinema. O que se percebe é que muitas são as maneiras de se pensar a obra de arte, embora a grande maioria das reflexões considere as obras como objeto em si, e não como *uma das etapas* do processo de criação.

A Crítica Genética, nestes caminhos, pretende expandir o olhar às obras de arte para elucidar os processos e meandros da criação. Não em busca de uma única e específica origem, pois esta parece ser tarefa inócua, mas propondo repensar o pensamento artístico enquanto processo.

Opondo-se à fixidez e ao fechamento textual do estruturalismo, do qual herdou, entretanto, respondendo à estética da *recepção* ao definir os eixos do ato de *produção*, a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento. (GRÉSILLON, 2007, p. 19)

Pensar a obra de arte a partir dos diferentes percursos possíveis é perspectiva que exige revê-la enquanto produto único, perfeito e acabado que contém os interesses claros e objetivos do autor. Discutir as possibilidades da criação é repensar a obra de arte e suas origens, repensar a autoria e seus conceitos e, em especial, repensar os complexos procedimentos executados pelo autor. Embora Grésillon (2007) especifique seu olhar à literatura, área de origem da Crítica Genética, rapidamente seus horizontes foram ampliados.

De acordo com Salles (2008), a Crítica Genética surgiu na França no final dos anos 60, partindo de um primeiro momento *germânico-ascético*, assim identificado por Almuth Grésillon, que focalizava “apenas” os manuscritos literários (rascunhos, rasuras etc.),

para um segundo momento *associativo-expansivo*, que instaurou certas relações entre diferentes pesquisadores de manuscritos, entre 75 e 85. Até este momento tais reflexões estavam restritas à Europa, mas foi em 1985 que ocorreu no Brasil o primeiro evento da área, capitaneado pelo professor francês Philippe Willemart, aqui erradicado. Com isso o Brasil pode ser considerado um país pioneiro nestes estudos, tendo atualmente diversos centros de estudos genéticos e oportunizando várias trocas de informações entre os pensadores da área. O terceiro momento da Crítica Genética no mundo está em curso desde 1975, o período *justificativo-reflexivo* e caracteriza-se pela ampliação das fronteiras da análise genética para muito além da literatura.

Em um rápido olhar retrospectivo, diria que de seu surgimento, no conturbado e culturalmente fértil ano de 68, na França, até o começo dos anos 90, o estudo de manuscritos foram se ampliando em direção a um maior número de escritores estudados e abordagens teóricas utilizadas. A expansão também se deu geograficamente, como dissemos, quando, em meados dos anos 80, essa linha de pesquisa chegou ao Brasil. (SALLES, 2008, p. 13-4).

As origens da Crítica Genética são relacionadas com os questionamentos propostos ao estruturalismo, ou mais diretamente ao seu declínio, ao mesmo tempo que são bastante pertinentes ao pós-estruturalismo. Pino e Zular (2007) apontam na crise de Maio de 68, na França e na Europa em geral, o estopim destes questionamentos, e em autores já clássicos como Barthes, Proust, Kristeva, Genette, Todorov e Bakhtin as reflexões seminais que levaram ao desenvolvimento das propostas geneticistas. Na prática, foi na Biblioteca Nacional da França em 1968 que um grupo de estudiosos deparou-se com um conjunto de materiais que incluía manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Ao estudá-los, o grupo percebeu a possibilidade de um olhar mais rico e aprofundado do que os propostos até então pela filologia, que embora também trabalhe com manuscritos prima pela busca das origens de um texto e/ou de uma língua. Percebeu-se a possibilidade de tentar observar o *processo criativo* do poeta, de identificar alguns dos caminhos trilhados em relação não só às escolhas finais mas também às rasuras e aos questionamentos do autor, ou seja, refletir sobre a criação artística de maneira mais objetiva.

Isso ocorreu num “momento em que a produção em ciências humanas é avaliada a partir de critérios das ciências exatas” (PINO e ZULAR, 2007, p. 12), e poucos anos depois, em 1982, surgia o *Institut de textes et Manuscrits Moderns* (ITEM) ligado ao Centro Nacional de Pesquisa da França (CNRS), polo de pesquisas geneticistas até hoje. Como se pode ver, a Crítica Genética surge a partir de novos questionamentos sobre objetos

pouco estudados, o que lhe confere um caráter bastante peculiar, original e desafiador, características que ainda perduram nas diferentes abordagens geneticistas.

A nova disciplina então trabalhará com um objeto novo, que escapa às estruturas (os manuscritos como portadores de um movimento), a partir de um olhar estruturalista (já que propõe elaborar uma estrutura desse movimento. (PINO E ZULAR, 2007, p. 18).

Atualmente os horizontes da Crítica Genética são bastante amplos, pois ao se considerar obras de arte em sua multiplicidade e heterogeneidade, percebe-se que também os caminhos de criação dos autores são múltiplos e heterogêneos, embora possam ser identificados alguns pontos em comum, seja na trajetória de autores específicos, seja na comparação entre diferentes percursos.

A partir do olhar dos resquícios das obras literárias, a Crítica Genética enquanto novo segmento do pensamento contemporâneo abriu caminho para profundas discussões sobre o processo de criação. Não que este objeto jamais tenha sido abordado, mas até então grande parte das considerações partiam dos próprios autores, preocupados muitas vezes em esclarecer para si mesmos seus métodos de trabalho. Na literatura, raros foram os autores que se dedicaram com afinco à esta tarefa, mas pode-se citar Edgar Allan Poe e Autran Dourado, também como exemplo da heterogeneidade dos gêneros. Nas artes visuais, alguns artistas também que se propuseram a discutir sobre suas próprias criações e percursos trilhados, como Wladimir Kandinsky e Paul Klee. Como afirma Biasi (2002, p. 220), os estudos de gênese em literatura e nas artes plásticas têm numerosas semelhanças e diferenças, mas destas foram retirados termos iniciais como rascunho, modelo etc., bem como destes profissionais – e não daqueles – que surgiram as mais aprofundadas reflexões sobre a gênese ao longo da história.

Também no cinema o interesse pelo caminho trilhado é bastante recorrente, tendo gerado inclusive novas obras artísticas como os filmes de *making of*, muitas vezes acompanhando a dita obra final. Porém, a partir da Crítica Genética passam a ser criadas, desenvolvidas e propostas metodologias científicas de análise do processo de criação, embora à custa da quebra de diversos paradigmas relativamente estabelecidos na área da Letras, como a própria noção do livro publicado como obra final, única e efetivamente acabada. Em outras palavras, a Crítica Genética propõe-se a lançar novos olhares sobre novos objetos pagando o preço de criar diferentes conceitos e abordagens – preço muito caro para uns, barato para outros, e necessário para todos.

Assim, é compreensível que a partir dos primeiros olhares ao percurso das obras literárias fossem identificados certos documentos ou traços recorrentes, como os manuscritos e as rasuras. Cabe lembrar que o embrião da Crítica Genética é identificado na organização dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, justamente pela inexistência de uma metodologia de organização de tais documentos (SALLES, 2008, p. 11). Logo após este primeiro momento, ampliou-se o olhar a outros escritores, por vezes muito sistemáticos e organizados, mas por vezes um artista em seu próprio caos criativo, e atualmente são extremamente diversificados os objetos aos quais a Crítica Genética se detém.

O modelo de análise genética que se desprende do estudo dos manuscritos literários modernos pode, sem dúvida nenhuma, se estender a outras manifestações da criação. Tal extensão só é possível para as obras cujos arquivos de trabalho foram mantidos; ora, esses tipos de fundos existem em várias áreas e, a não ser por falta de um inventário que geralmente ainda não foi feito, não é a matéria documental que falta. Tampouco faltam curiosidade ou interesse científico: o processo de concepção e de realização de uma obra certamente constitui uma questão central para toda pesquisa acerca das produções intelectuais ou artísticas; esse tipo de abordagem corresponde a uma interrogação cultural do nosso tempo, e os sucessos registrados na área da literatura permitem esperar uma renovação crítica, pelo menos igualmente fecunda, em outras disciplinas. (BIASI, 2002, p. 219).

Ao se observar mais detalhadamente o processo criativo e não a obra em si, naturalmente o olhar do geneticista ampliou-se a outras expressões artísticas que não apenas as literárias, ou não apenas aquelas registradas em manuscritos. Ou seja, não havendo homogeneidade nos objetos e nos documentos de processo, passa-se a ter um olhar, mesmo que acadêmico e científico, também mais plural e flexível.

Também Salles concorda que o olhar da Crítica Genética é adequado não só à criação literária mas a todas expressões artísticas:

Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador, e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas. A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo. (SALLES, 2008, p. 21)

A partir deste percurso, a Crítica Genética expandiu seus horizontes, e atualmente são encontrados trabalhos sobre objetos como a dança, cinema, teatro, música etc. (SALLES, 2008). A fotografia, porém, tem estado presente nesta área apenas como

instrumento de registro dos autores, seja o registro do próprio processo de criação, seja o registro de inspirações para a elaboração da obra em outras mídias. Percebe-se, com isso, a originalidade deste trabalho e sua pertinência, considerando a importância da fotografia para a sociedade contemporânea, tanto do ponto de vista profissional quanto amador. Sabidamente vivemos na sociedade das imagens e refletir sobre elas passa a ser cada vez mais necessário.

Cabe ressaltar que a renomada revista *Genesis*, editada pelo ITEM (principal instituto de pesquisas genéticas no mundo), dedicou uma versão completa da sua publicação à fotografia em 2015, na edição número 40. Porém, ao contrário do que se possa imaginar no primeiro momento, não é abordado o processo de criação da fotografia, mas esta é observada como instrumento para outras criações. Nos artigos que compõem a revista, a fotografia é relacionada com a pintura e a escultura; alguns casos são inicialmente explorados (como o do artista engajado Marinus e suas publicações contra Hitler na revista *Marine*); situações que incluem fotografia são abordadas (dentre outras, a publicação do livro clássico *A História da Fotografia*, de 1937, de Beaumont Newhall; viagens fotográficas; ou mesmo a descoberta de materiais fotográficos supostamente extraviados); técnicas e métodos fotográficos são brevemente comentados por estudiosos ou pelos próprios autores; além de outras reflexões sobre a representação fotográfica. Lamentavelmente nenhum exemplo prático de criação fotográfica é abordado em profundidade, mas mesmo assim esta edição temática representa a valorização da fotografia no universo da pesquisa genética, o que é louvável.

Embora pensadores como Willemart (1999) considerem a possibilidade de encontrar uma teoria geral da criação literária, em seu caso apoiando-se em teorias linguísticas e psicanalíticas, muitas vezes tal possibilidade mostra-se inócua ao se considerar a multiplicidade dos objetos e olhares da Crítica Genética em geral, tão aberta a formas mais flexíveis de reflexão e tão disposta a um pensamento de obra em construção, em rede, e não como ponto final de um ato criativo (quase) divino.

Por tudo isso, na Crítica Genética não se lança o olhar analítico apenas à obra final, ou apenas à figura do criador, ou mesmo à recepção da obra, pois analisa-se o processo que levou o artista àquele resultado. Assim, o geneticista, através dos *documentos de processo*, também variáveis de acordo com cada suporte de obra de arte, estuda as singularidades em busca de possíveis generalidades da criação, mesmo que complexas. Não se trata de ignorar a obra final ou minimizar o autor, mas sim ampliar o olhar crítico à própria obra como parte de um processo inacabado e inacabável.

1.2 Como se vê o que não se vê?

Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem das pegadas que o artista deixa de seu processo uma forma de se aproximar do complexo ato criador, e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas: “A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo.” (SALLES, 2008, p. 21).

Porém, ao buscar esclarecer o movimento criador, processual mas não linear, das obras de arte a Crítica Genética não busca fórmulas, métodos ou modelos, mas diferentes perspectivas sobre o processo, tão interessante quanto complexo, da criação artística. Para isso, considera as diferentes possibilidades da criação a partir de fundamentos conceituais de áreas distintas. Como afirma Salles: “Integrar as observações advindas do exame dos documentos em um sistema interpretativo requer embasamento teórico advindo de uma prática que interrelaciona disciplinas diversas.” (2008, p. 75).

Já Willemart chama a atenção para a importância do olhar do pesquisador: “Toda análise de manuscrito, de um fenômeno físico, de um gráfico ou de uma linguagem no sentido amplo da palavra é baseada num conceito de criação do interpretante, queira ou não.” (1999, p. 65). Estes mesmos pesquisadores são vistos por Grésillon (2007) como advindos de diversas áreas, letras, informática e outras áreas relacionadas com criação, mas em comum percebe-se que todos são atormentados por paixão e paciência.

Por tudo isso, no trabalho aqui proposto, são considerados conceitos advindos principalmente da área da Fotografia, mas também áreas afins como a Comunicação Social e a Comunicação Visual, bem como diferentes noções já discutidas na área da Letras. Como se vê, tal proposta é bastante adequada ao viés da Crítica Genética, na busca de um olhar multifacetado e heterogêneo.

A pergunta, porém, permanece: como se vê o que não se vê?

Este parece ser um questionamento comum aos pesquisadores que refletem sobre os processos de criação. Pino e Zular colocam dúvida semelhante, sugerindo um olhar ulterior à própria criação, em vistas a esclarecer melhor determinadas características intrínsecas ao ato criador: “Mas como o pesquisador pode identificar nesse trajeto uma tendência que os próprios artistas consideram vaga? Muitas vezes, essa identificação se faz *a posteriori*, ou seja, quando a obra já está acabada.” (PINO E ZULAR, 2007, p. 29).

E para trazer um pouco mais de desconfiança:

Essa memória do processo, somente o autor pode possuir. Mas ele a possui realmente? Sua memória não é enganadora? Não está excluída a hipótese de o autor criar a gênese somente *a posteriori* e até mesmo, sem saber, de inventar uma gênese para determinado poema. (ENZENSBERGER *apud* GRÉSILLON, 2007, p. 132)

Faz muito sentido repensar (quicá compreender) certas escolhas do caminho somente após ele ter sido trilhado. Esta tem sido tarefa assumida por alguns criadores e muitos críticos, pesquisadores e outros pensadores que dedicam sua energia a esclarecer parte da obscura mente humana. Refletir sobre o processo de criação artística é refletir sobre toda e qualquer criação. As perguntas cabem ao interessado, que em seu viés também faz uma escolha. Como afirma Salles (2008), para criar sua leitura dos fatos, o crítico recorre à sua imaginação, que deve ser diferente da do criador.

Sobre a influência do olhar do pesquisador, Pino e Zular (2007) partem da opinião de Salles (1998) que vê no manuscrito um instante paralisado da obra sendo que as sequências do processo seriam mais belas:

Essa posição exige o geneticista de um grande problema e ao mesmo tempo cria outro. Por um lado, ela o protege de considerar a versão inicial de um romance “uma obra de arte”. Assim, a crítica genética aparentemente respeitaria as decisões “autorais” de publicar esta ou aquela versão e não cairia no “erro” apontado muitas vezes de atribuir um valor estético àquilo que o autor não assinaria. Por outro lado, essa posição gera um grande impasse: se o processo não é dado, é construído pelo geneticista, sua beleza então também será construída pelo pesquisador. A teoria elaborada para proteger o autor é, na verdade, um tiro certo em suas costas. O próprio pesquisador torna-se sujeito e objeto da crítica genética.

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou. (PINO E ZULLAR, 2007, p. 30-31)

Assim como ocorre em outros tipos de pesquisas, também aqui o olhar do pesquisador pode influenciar nas escolhas, nas opiniões e nas análises dos documentos de processo. Cabe por isso ressaltar que o geneticista não pretende apontar apenas uma das possibilidades no vasto mundo da criação, mas pensar justamente este mundo como um espaço em movimento, em transformação, não linear. Mundo este que, em função da sua vastidão ou mesmo complexidade, muitas vezes escapa ao próprio criador, que não faz dele objeto da sua reflexão.

Em suas abordagens Grésillon (2007) parte de Bellemin-Nöel para apontar algumas funções do pesquisador geneticista que, por função, acrescenta a responsabilidade de editor às qualidades de um filólogo, e com isso torna-se responsável por reunir, classificar, decifrar, transcrever e editar os prototextos. Porém, ainda mais importante do que esta finalidade de “deixar ver”, o geneticista cria hipóteses relacionando o texto, a escritura e o autor.

Se há interesse nos manuscritos das obras, é porque existe uma *relação* a ser estabelecida entre prototexto e texto e que, eventualmente, o estudo de um enriquecerá o conhecimento de outro. Todavia, concomitante a isso, a importância concedida aos prototextos enfraquece a *auctoritas* sacrossanta do texto, já que se encontra relegado ao estatuto de um estado entre outros. (GRÉSILLON, 2007, p. 31)

Outra vez se percebe que o foco do trabalho do crítico genético não é nem a obra final nem o (suposto) único percurso traçado pelo autor, mas sim os possíveis movimentos ao longo de toda a produção, movimentos estes parcialmente visíveis nos documentos analisados e que ao mesmo tempo que fazem parte deste processo de criação passam a ser apenas uma das possibilidades do texto final, por sua vez também um dos possíveis.

Já Pino e Zular (2007) defendem que, ao contrário do que afirma Salles (1998), a definição do recorte não depende da teoria escolhida para a análise, pois esta poderia circunscrever excessivamente o olhar ao material a ser analisado. Por isso, assumem a reconstituição de um processo de criação como tarefa utópica e impossível, e propõem a definição de um recorte a partir do isolamento de alguns movimentos de escritura de um determinado dossiê, movimentos estes que poderiam ser selecionados a partir do tema (conteúdo), dos movimentos escriturais (diferença ou tensão entre dois documentos relativos ao mesmo trecho) ou dos espaços escriturais (os diferentes documentos em si). Neste sentido, o recorte seria definido pelos movimentos que “serão selecionados não pela importância que tiveram para o escritor dentro de sua busca, mas pela importância que têm para o pesquisador dentro de sua própria busca” (PINO E ZULAR, 2007, p. 122).

Em minha pesquisa, optei pelo recorte a partir do *tema*, e serão considerados todos os documentos de processo relativos à criação do fotolivro *O Chão de Graciliano*. Porém, tal recorte também apresenta-se viciado desde sua origem, pois o próprio autor³ relaciona intrinsecamente todas suas obras que, de certa maneira, seriam uma obra só, posto

³ Entrevista concedida em 10 de março de 2016.

que suas temáticas sempre versam sobre o universo do sertão brasileiro, que o próprio fotógrafo conhece muito bem em vista de sua criação pessoal e formação cultural.

Na prática, para tentar esclarecer parte do processo de criação e do universo da inspiração do artista, os geneticistas propõem-se a considerar todos e quaisquer registros reificados que possam contribuir. Não se trata de analisar tudo o que o autor produziu ou utilizou para a elaboração da obra, mas considerar todos estes materiais para, num segundo momento, definir aqueles que serão efetivamente analisados em busca das respostas pretendidas. Trata-se do que Biasi (1997) abordou como as quatro fases do pesquisador: estabelecimento de documentação, especificação das peças, classificação genética, decifração e transcrição. É um caminho, mas não o único.

No caso da pesquisa em andamento, eu esperava inicialmente ter um caminho bastante claro através dos contatos dos negativos, onde pudessem ser identificadas rasuras e outros registros do pensamento e do processo criativo do fotógrafo. Talvez nestes documentos a análise fosse mais visível, facilitada pelo suporte. Porém, já nos primeiros momentos esta possibilidade que se mostrava bastante óbvia caiu por terra pelo simples fato de que este é um recurso que o autor não utiliza na sua prática fotográfica. A partir disso, foram avaliados outros caminhos para a análise, e nas provas de ampliações (de três tipos, executadas em três etapas, ilustradas no fotolivro apresentado no capítulo 5) encontrou-se uma excelente oportunidade de discussão das escolhas do autor.

Como já afirmou Valéry (1991 *apud* SALLES, 2008, p. 118): “O espanto ultrapassa tudo, quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujos mecanismos ignora.”. Se por um lado é obscuro, por outro é encantador, e se o geneticista consegue lançar luz, por mais suave que seja, sobre este processo criativo, dá-se por satisfeito.

De certa maneira, o manuscrito traz de volta a aura à obra de arte e desta maneira a Crítica Genética reencontra, logo, valoriza, o artista (SALLES, 2008). Também este é um ponto que muitas vezes satisfaz o pesquisador geneticista.

Uma questão bastante importante e complexa na Crítica Genética refere-se ao manuscrito, entendido de diferentes maneiras por diferentes autores. Não se trata unicamente de registros à própria mão do autor, pois embora possa fazer muito sentido em relação à criação literária nem sempre ocorre em outras expressões artísticas.

Ao discutir possíveis relações entre a Crítica Genética francesa e brasileira, Salles (2014) conclui que este é um campo que, iniciado na área da literatura, está em estado de expansão sob vários aspectos, em função do ambiente acadêmico e da natureza das buscas

e consequentes descobertas. No Brasil já é possível encontrar pesquisas sobre cinema, arquitetura, dança, teatro, artes visuais, comunicação e outras, e, em vista desta expansão, logo se percebeu que *manuscrito* era um termo relativamente limitado, e passou-se a usar um mais amplo: documentos de processo.

A própria tecnologia que muito evoluiu nos últimos anos e se popularizou por diversos aspectos poderia questionar tal noção de manuscrito, ponto já debatido por diversos autores (GRÉSILLON, 2007; PINO E ZULAR, 2007; SALLES, 2008; dentre outros) e relativamente superado. Não é o computador que vai acabar com os manuscritos modernos e a Crítica Genética não está fadada à extinção em função da tecnologia. Pelo contrário, já são conhecidas algumas situações nas quais o computador foi instrumento da pesquisa genética.

Em reflexões mais recentes, comparando a Crítica Genética do Brasil com sua origem na França, Salles (2014, p. 12) é tão direta quanto sincera ao referir-se aos documentos de processo, colocando de lado a ingenuidade de um pesquisador iniciante e talvez excessivamente entusiasmado:

Precisamos nos afastar da ilusão de completude e totalidade: nunca tivemos e nunca vamos ter todos os documentos. Ao mesmo tempo, precisamos fugir do impasse diante dos limites do que se perde. A pergunta que move todas as pesquisas é “o que esse material oferece sobre processo de criação?” Muitos estudos já mostram que em vez de perda houve um acréscimo na diversidade de documentos, na medida em que há uma convivência de digital e analógico nas anotações, nos arquivos preservados de material não usado, cópias analógicas com medo de perder o trabalho, sabendo que formas abandonadas podem ser aproveitadas. (SALLES, 2014, p. 12).

Analógico ou digital, físico ou virtual, é fato que o manuscrito permanece. Nele estão as rasuras e os possíveis registros da criação. Dessa maneira, embora na literatura o manuscrito seja mais óbvio ou visível, em outras áreas não é tão visível ou ainda nem foi devidamente identificado. Na Fotografia, por exemplo. Dificuldade extra ao trabalho agora apresentado, pois definir os manuscritos do fotógrafo foi tarefa complexa e relativamente inconclusa.

De toda forma, para visualizar o processo de criação o pesquisador geneticista pode considerar inúmeros registros, sempre lembrando, como bem afirmam Pino e Zular (2007) que quantidade de documentos é bem diferente de profundidade de reflexão. Os autores também retomam geneticistas já célebres para discutir a ideia de manuscrito: enquanto Almuth Grésillon (pesquisadora francesa, uma das pioneiras da Crítica Genética) enfatiza a importância da existência material dos manuscritos em busca do movimento destas

materialidades, Phillipe Willemart, no Brasil, considera a possibilidade de não mais existirem manuscritos físicos e o futuro pesquisador ser obrigado a partir para outros registros, inclusive de outros autores. Para Willemart, o ponto crucial seria a diferente perspectiva entre uma Crítica Genética que busque reconstruir etapas trilhadas pelo autor, ou seja, a busca da origem, e, por outro lado, a busca de uma escritura, ou seja, do movimento da escrita, seja ela em qual suporte for.

É importante entender, no entanto, que os dois grupos de geneticistas (*os que tentam reconstruir as etapas do autor em busca de uma origem, e os que consideram relações entre textos num movimento escritural*) baseiam suas pesquisas no trabalho de comparação. Em nenhum caso o pesquisador simplesmente especula sobre o processo de criação a partir da obra final. Ele deve ter acesso a pelo menos dois textos de etapas diferentes da criação, mesmo que esses textos não pertençam ao mesmo autor. (PINO E ZULAR, 2007, p.104).

Na prática, a Crítica Genética busca ver o processo de criação através do exame minucioso das relações entre diferentes etapas (pelo menos duas, conforme os autores citados) da elaboração da obra através de quaisquer documentos identificados, desde que pertinentes à análise. Desta maneira, pode-se visualizar não apenas algumas etapas do processo criativo mas, e muito mais importante, buscar compreender os mecanismos criativos do autor, suas escolhas, erros e acertos. Obviamente a heterogeneidade dos documentos analisados também torna o raciocínio analítico mais complexo, ao mesmo tempo que o enriquece.

Esta perspectiva é bastante adequada à Crítica Genética brasileira, que ampliou seu olhar para diferentes manuscritos assumindo a dificuldade (senão impossibilidade) de reconstrução da criação. Ao se livrar desta função, desta “busca pela origem” (bastante relacionada à filologia), o geneticista pode ampliar seus horizontes de leitura e interpretação das práticas da escrita, o que é ótimo. É adequada a relação desta situação com a de alguns pintores do século XIX, que se sentiram ameaçados pela fotografia. Houve quem afirmasse que a pintura, daquele momento em diante, não mais existiria. Sobre o *medium* recém surgido, o pintor Paul Delaroche (apud STREMMEL, 2005, p. 7) declarou: “a partir de hoje, a pintura está morta!”. Essa ideia de alguns artistas foi bem resumida na expressão popularizada por Edwin Landseer anos depois: “*foe-to-graphic art*”, ou seja, a fotografia como uma adversária da arte de então (MALPAS, 2001, p. 7). Como a historiografia da arte facilmente demonstra, ao invés de terminar com a pintura a fotografia de inúmeras maneiras pode contribuir com a

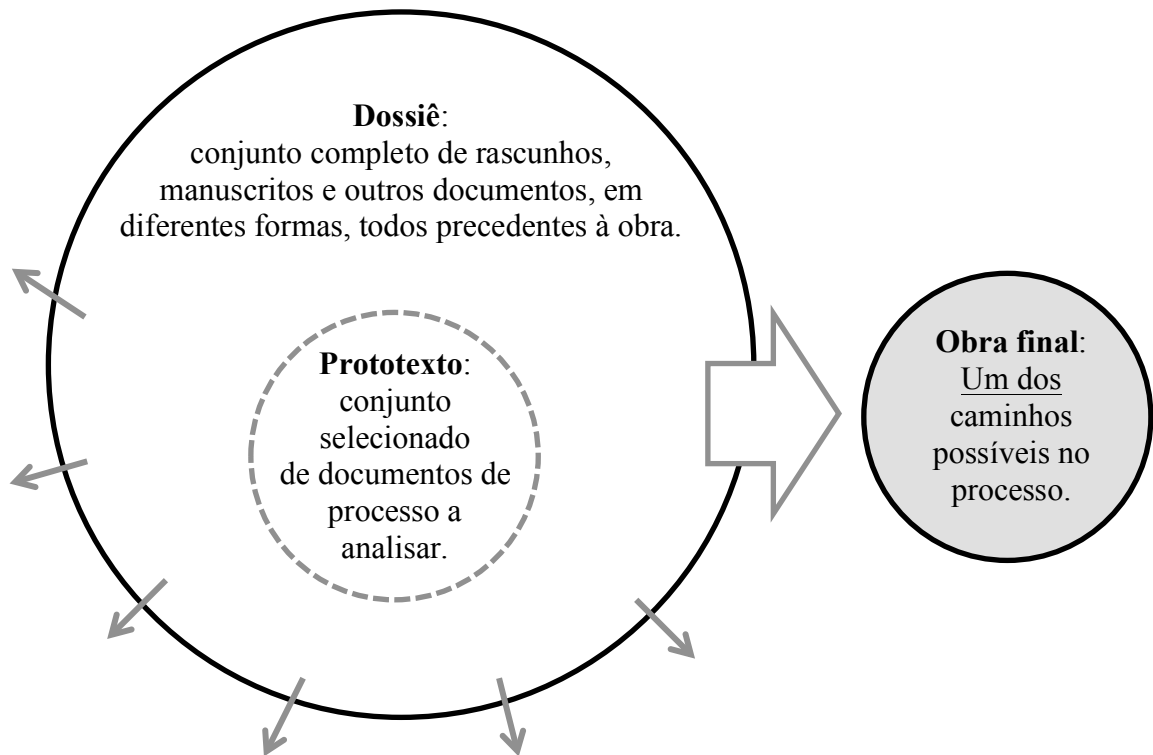
evolução da pintura, em especial aos caminhos abstratos que se seguiram, principalmente a partir das vanguardas do início do século XX.

Pino e Zular (2007) chamam a atenção aos procedimentos práticos da identificação e seleção dos documentos a serem analisados, deixando de lado o objetivo de reconstruir a trajetória do autor. A partir de um conjunto de documentos, ao pesquisador caberia construir um dossiê, transcrever, identificar discontinuidades e classificar. Baseados em Noël, os autores explicitam a importante diferença entre alguns conceitos:

O termo dossiê é frequentemente confundido com prototexto, conceito cunhado por Jean Bellemin-Noël e definido como “o conjunto de rascunhos, manuscritos, provas, variantes sob o ângulo daquilo que precede materialmente uma obra e que pode fazer sistema com ela” (1972). A diferença entre os dois termos é sutil: enquanto “dossiê” se referiria aos documentos em si, o prototexto estaria mais ligado ao trabalho do pesquisador. De alguma forma, ao usar “prototexto”, o pesquisador estaria mais consciente de que aqueles manuscritos e documentos são uma escolha sua e não constituem a totalidade de documentos anteriores a uma obra. (PINO E ZULAR, 2007, p. 137)

Percebe-se a tão grande quanto importante distância entre os dois conjuntos de documentos, e ao pesquisador cabe definir de forma mais clara e objetiva quanto possível os registros a serem analisados, etapa tratada por Biasi (1997) como *estabelecimento de documentação*. Outros autores abordam a questão de diferentes perspectivas, e diversos, como Salles (2008), concordam com a perspectiva de Noël que em 1972 identificou o prototexto como o conjunto selecionado do dossiê completo de manuscritos de certo autor. Este novo texto “coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de entrevistá-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo” (SALLES, 2008, p. 62-3).

Figura 1 – Os possíveis percursos da obra



Fonte: o autor, 2016.

Cabe lembrar a proposta de Grésillon (2007) que defende a “leitura em todos os sentidos”, ou seja, a partir do prototexto deve-se buscar encontrar eixos não lineares e para isso é necessário constantemente classificar e relacionar as classificações. Mais do que ler em todos os sentidos, busca-se aqui ler também outras formas de escrita, como a escrita pela luz.

1.3 Criação de quê?

Como já foi brevemente apresentado, a Crítica Genética surge na literatura enquanto abordagem que reflete sobre os movimentos do processo de criação, e neste sentido é pertinente relacioná-la à criatividade em outras áreas.

Se a literatura é um *fazer*, a escultura também o é, bem como a pintura, a música, a fotografia e todas outras formas de expressão. Mesmo atividades de criação mais coletivas, como o cinema, também podem ser vistas como movimentos, percursos e trajetos inconstantes. Neste sentido, foi muito natural a expansão da Crítica Genética a outros campos da criação humana. Como afirma Salles, ressaltando a multiplicidade dos registros passíveis de análise:

Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, na compreensão dos rastros deixados pelos artistas. (SALLES, 2008, p. 30).

E prossegue:

O mais relevante para o crítico genético é não sair em busca daquilo que ele imagina encontrar, mas estar aberto para essa diversidade de formas de documentação. E, no decorrer da pesquisa, encontrar caminhos teóricos para dar conta dessa diversidade e do modo como as informações se interrelacionam. (id., p. 47)

Ou seja, se criar é expressar determinados conteúdos em diferentes formas, ao pesquisador geneticista cabe tentar observar momentos e movimentos do percurso criativo a fim de elucidá-lo, independentemente dos documentos de processo identificados nos dossiês dos autores, respeitando seus pressupostos mas sem fazer deles seus resultados obrigatórios. Toda arte tem, por óbvio, sua forma final, e ainda mais amplas são as possibilidades de influência ao autor, seja em texto, em imagem, som etc. É justamente aí que reside um dos grandes desafios da Crítica Genética, buscando identificar influências e relações entre diferentes documentos de processo em relação à obra final.

Por tudo isso, pode-se discutir a criação tanto de literatura quanto de cinema, tanto de pintura quanto de teatro, de música ou arquitetura, ampliando os limites da reflexão genética cada vez mais sobre, enfim, criações. Pensemos, então, na Fotografia: seus movimentos, seus processos, seus documentos, rascunhos e rasuras.

Como já discuti Grésillon (2007) acerca das perspectivas sobre a figura do autor elaboradas por Barthes e Foucault, a Crítica Genética também valoriza, ou até mais, *ressuscita* o autor: “Assim, os manuscritos não são somente o lugar da gênese da obra, mas também um espaço em que a questão do autor pode ser estudada sob uma nova perspectiva: como lugar de conflitos enunciativos, como gênese do escritor” (GRÉSILLON, 2007, p. 31). Também aí a relação com a Fotografia é visível e pertinente: de certa maneira a Crítica Genética, ao avaliar o processo de produção fotográfica, valoriza o esforço do fotógrafo e também poderá demonstrar, de mais modo claro, a importante participação de diferentes sujeitos neste tipo de produção, desde assistentes e produtores até editores e curadores. Tal

perspectiva pode ser aberta pela Crítica Genética na Fotografia, e caberá a outros pesquisadores abordarem estes aspectos mais detalhadamente.

Uma das pioneiras da pesquisa genética no Brasil e grande incentivadora da ampliação das fronteiras desta teoria, Salles chama a atenção para as especificidades de cada criação e os desafios colocados ao pesquisador:

O crítico tem que recorrer às teorias próximas à materialidade de cada processo. A prosa e a poesia são feitas de palavras engendradas de uma determinada maneira, que chamamos de literária, daí recorrermos à linguística e a instrumentos da crítica literária quando falamos do nascimento de personagens, alterações no tempo ou adequações do espaço, etc. Do mesmo modo, ao lidar, por exemplo, com documentos de fotografia, precisamos recorrer às suas especificidades: equipamento, lente, enquadramento, corte, edição, etc. (SALLES, 2008, p. 77)

É pertinente a relação da escrita textual com a escrita pela luz, pois com certeza o fotógrafo tem a sua disposição alguns recursos que deverá utilizar, de maneira mais ou menos automatizada, para alcançar seu resultado fotográfico. Trata-se do que Shore (2014) aborda como gramática visual, e do que Guran (2002) identifica como elementos de linguagem fotográfica. Porém, ainda seguem obscuros alguns dos usos que o próprio fotógrafo faz: quando o faz, quem exatamente faz etc. Desta maneira, pensar o ato fotográfico como pré-captção, captção e pós-produção faz muito sentido e ainda esclarece melhor algumas etapas desta complexa criação que é a fotografia.

Grésillon e Thomasseau (2014), em análise da crítica genética teatral, identificaram três grandes configurações da escrita dramaturgica: 1. Notas preparatórias do diretor; 2. Anotações da equipe de produção, que podem ser a ‘várias mãos’; e 3. Registros de pós-peça. Tal categorização também pode ser relacionada com a própria produção fotográfica como pretendo discutir aqui (pré-produção, captção, pós-produção), embora os sujeitos individual e coletivo participem de maneira diversa nas três fases, em especial no que tange à *captção* das imagens, na qual o fotógrafo Tiago Santana trabalhou sozinho, mesmo que tenha tido a companhia de outros sujeitos em algumas das saídas de campo.

Ainda sobre o teatro, os autores ressaltam algumas dificuldades extras:

Como é possível integrar, em uma mesma abordagem, fatos relevantes de sistemas semióticos tão diferentes, como a escrita, os sistemas visual e auditivo? Como examinar tudo a um só tempo: o texto, a voz, o espaço, os adereços, a luz, os deslocamentos, o corpo e a decoração? (...) É partindo dessa coletânea heterogênea de materiais, que fazemos nossas primeiras reflexões. Renunciar, assim, provisoriamente, aos testemunhos genéticos não escritos constitui, é claro, uma restrição à extensão do material, mas, ao

mesmo tempo, aponta para as dificuldades inerentes à elaboração da genética teatral. (GRÉSILLON E THOMASSEAU, 2014, p. 119)

Outra vez colocam-se ao pesquisador geneticista questões amplas e praticamente insolúveis, posto que é impossível abordar todas as referências e inspirações do autor para qualquer obra, não apenas relativas ao teatro. Ao invés de fazer disso um obstáculo intransponível, parece mais produtivo aceitar tal dificuldade e direcionar esforços analíticos àquilo que realmente pode ser analisado, pelo menos nas “primeiras reflexões”. Tal como fazem estes autores sobre a gênese teatral, pretende-se fazer nesta análise de *O Chão de Graciliano*, pois já foi identificado nas primeiras entrevistas que além do jornalista Audálio Dantas ser um profundo conhecedor de Graciliano Ramos e sua obra, ou seja, contar com inúmeras referências e inspirações, também o fotógrafo Tiago Santana reportou-se a um infinito universo que conta com toda sua trajetória enriquecida por diversos sinais advindos de sua experiência pessoal, leituras dos livros do velho Graça, conhecimento de alguns filmes e peças teatrais adaptadas da obra graciliana, bem como inúmeras referências a trabalhos fotográficos, sejam relacionados à literatura ou não. Assim sendo, embora não se pretenda negar tais influências, aceita-se a dificuldade de entrevistá-las e interpretá-las totalmente, e busca-se somar esforços à análise dos documentos do processo fotográfico, a serem identificados nos capítulos seguintes deste trabalho.

Todas estas reflexões, ressalte-se neste último momento explicativo da Crítica Genética e da sua pertinência em relação à Fotografia, são bastante adequadas à contemporaneidade quando questões como teorias e relacionamentos em rede estão em voga (SALLES, 2008). Que tenhamos a coragem de questionar alguns dos paradigmas há tempos estabelecidos, como a fotografia como um único recorte no tempo e no espaço, recorte mágico, quase divino, para repensar as imagens fotográficas como um dos momentos possíveis de um complexo movimento criador do fotógrafo.

2. COM LUZ TAMBÉM SE ESCREVE

2.1 Fiat lux

Um dos aspectos mais importantes da história da fotografia é que seu surgimento não é um fato isolado.

Assim como tantas outras descobertas científicas, diversos foram os métodos, técnicas e equipamentos que culminaram na máquina fotográfica ou *daguerreótipo*, como foi oficialmente registrado em 1839. Recursos como a lanterna mágica e a câmara obscura já eram utilizados desde a época do Renascimento, o que demonstra o interesse sobre questões visuais referentes à perspectiva, bastante estudada já no século XVII. Princípios óticos, aliás, eram conhecidos bem antes. Equipamentos ulteriores como a câmara obscura portátil, a câmara clara ou mesmo os equipamentos para desenhar silhuetas também foram bastante populares às suas épocas. Em comum entre eles e a própria fotografia salienta-se o traço indicial (relação com o referente) presente na fotografia até hoje. Além da evolução ótica destes métodos e equipamentos observa-se também o desenvolvimento de aspectos relativos à química e física, haja visto o uso de equipamentos e suprimentos especiais em diversos destes métodos. Foram justamente as evoluções químicas que possibilitaram a Niépce, Daguerre e Talbot a fixação de suas respectivas imagens, o que pode ser resumido no problema do recorte temporal, considerando que uma das maiores, senão a maior vantagem da fotografia era o recorte do tempo (quase) instantâneo, possibilitado naquele período de efervescência técnica e industrial (DUBOIS, 1993, p.128-139).

Neste contexto, enfatizando as inúmeras contribuições da revolução industrial em curso desde o final do século XVII, é fácil perceber que a história da fotografia conta com diversos pioneiros. Mesmo no Brasil já em 1833, portanto antes do registro oficial do daguerreótipo e da disponibilização pública pelo governo da França em 1839, o francês erradicado no Brasil Hercule Florence desenvolveu com sucesso experimentos de fixação de imagens, tendo sido inclusive o primeiro a utilizar o termo *foto-grafia*. Na época, chegou-se a identificar mais de 20 interessados em registrar a invenção da fotografia (KOSSOY, 2006).

Além da industrialização e suas positivas e negativas consequências, por diversos motivos a fotografia foi considerada a expressão “por excelência” da sociedade industrial: pela expansão das metrópoles e da economia; pela modificação das noções de espaço, tempo e comunicação; e pela própria democracia (ROUILLE, 2009).

Por outro lado, é bastante óbvia a relação da fotografia, desde seus primórdios, com outras expressões visuais, em que pese seu parentesco com a pintura. Porém, a grande diferença entre ambos ressaltada desde a origem da fotografia era o automatismo, ou seja, a suposta independência da fotografia em relação ao operador. Assim, a fotografia mostrou-se como um método técnico, industrial e autônomo, e justamente por isso crível em todos seus aspectos. Embora seja fácil refutar estas noções, foi assim que a fotografia apresentou-se ao público e empreendeu batalhas por vezes intensas com a pintura.

São conhecidas, por exemplo, as ideias de Charles Baudelaire sobre a aceitação da fotografia no Salão de Artes de Paris em 1859. À época ele já era um escritor famoso e crítico de arte relevante, e afirmou que a indústria fotográfica seria o refúgio dos “pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (2002, p. 109), que o desenvolvimento da fotografia seria o responsável pelo empobrecimento do gênio artístico francês, e que a fotografia deveria voltar-se ao seu verdadeiro dever, qual seja, ser uma *humilde criada* da ciência e da arte — e não ser a arte em si — assim como o foram a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem substituíram a literatura.

Se parecem absurdas hoje em dia, é importante lembrar que àquela época tais ideias podiam fundamentar-se em propriedades intrínsecas que diversos pioneiros da fotografia exaltaram desde seu surgimento: facilidade de operação, automatismo, objetividade etc. O muitas vezes reconhecido como primeiro livro sobre fotografia, publicação de Henri Fox Talbot em 1844, por exemplo, chama a atenção para a autonomia do processo já no próprio título: *O lápis da natureza*. Nele, o autor, também cientista da fotografia, apresenta seus métodos, resultados e perspectivas, enfatizando as amplas possibilidades de uso do novo recurso de reprodução mimética da realidade.

Porém, nem só de inventores e praticantes excessivamente otimistas viveu a fotografia ao longo das suas primeiras décadas, pelo contrário. Os pictorialistas, primeiro grupo de fotógrafos organizados em fotoclubes e instituições dedicadas à fotografia, buscavam exatamente o contrário: intervir na imagem fotográfica de forma assumida, evitando seus traços realísticos e miméticos em busca da aceitação da própria fotografia como forma de arte, ou seja, como expressão de sentimentos e significados artísticos (DUBOIS, 1993).

Para alcançar tais objetivos, os pictorialistas utilizavam motivos e assuntos já tradicionais na história da arte, com referências bastante evidentes à pintura, escultura, teatro e mesmo literatura, ou seja, outras formas já consolidadas de expressão artística. Por outro lado, em se tratando da forma das suas fotografias, os pictorialistas sentiam-se livres para

captar suas imagens de maneiras não realistas, utilizar diferentes acessórios de captação e suportes de ampliação, fazer intervenções manuais nas cópias, pintá-las e manipulá-las de diversas novas maneiras à época. Neste sentido, também o contexto da revolução industrial contribuiu para o desenvolvimento da fotografia, pois eram recorrentes as descobertas de diferentes materiais a serem utilizados, como tintas, suprimentos, suportes diferenciados etc.

Outra contribuição importante dos pictorialistas foi a fortuna crítica que produziram de diferentes maneiras, desde a organização de fotoclubes, exposições e saídas fotográficas até a publicação de revistas e outros materiais de discussão sobre fotografia. Porém, em relação ao ato fotográfico suas questões eram de ênfase técnica, sempre preocupados em justificar a fotografia como arte que dependia da intervenção do fotógrafo.

All these groups (*Sociedade Secessionista de Viena, Linked Ring, Sociedades Fotográficas da França e da Inglaterra, Photo-Club de Paris*) were looking for the same thing: To free photography from its documentar and technical stranglehold and to use it as a more impresssionistic and flexible tool to realise a valid form of artistic expression, much as a painter used paint, brushes and canvas and a sculptor marble, stone and chisels. (ROBERTS, 2008, p.10)

Nesta época de reconhecimento social da fotografia nas diferentes áreas onde foi utilizada, era importante instituí-la também como recurso artístico, e não apenas como reprodução mimética, objetiva, técnica e superficial do mundo visível. Para isso, os pictorialistas apostaram na negação da mimese fotográfica através da interferência visual, fosse na etapa de pré-produção, captação ou pós-produção de suas imagens. Tal aspecto artístico da fotografia já está instituído hoje em dia, e se ela passou a ser aceita nos diferentes níveis dos círculos artísticos isto muito se deve aos pictorialistas, que de certa maneira foram imprescindíveis à liberdade artística exercitada com ênfase pelos vanguardistas do início do século XX.

Sontag (2004), refletindo sobre a história da fotografia e sua relação conflituosa com a arte pictórica, questiona os primeiros critérios utilizados na avaliação da fotografia, em sua maioria advindos da crítica de arte tradicional, especialmente referentes à pintura. A autora chama a atenção ao fato da “libertação” da fotografia a partir das práticas fotográficas do início do século XX, justamente quando a discussão foto x arte fica em segundo plano, seja em função do desenvolvimento do gênero fotojornalístico ou da libertação subjetiva dos jovens fotógrafos norte-americanos. Mesmo concluindo que esta discussão não cabe atualmente por já estar superada, em especial pelas mudanças conceituais

geradas pelos movimentos vanguardistas, a autora ressalta a carência de discussões mais aprofundadas sobre o fazer fotográfico:

A linguagem em que, em geral, se avaliam fotos é extremamente pobre. Às vezes, é parasitária em relação ao vocabulário da pintura: composição, luz etc. Mais frequentemente, consiste nos tipos mais vagos de julgamento, como quando se elogiam fotos por serem sutis, interessantes, fortes, complexas, simples ou – uma das favoritas – enganosamente simples. O motivo por que a linguagem é pobre não é acidental: trata-se da ausência de uma rica tradição de crítica fotográfica. Isso é algo inerente à fotografia, sempre que é vista como arte. A fotografia propõe um processo de imaginação e um apelo ao gosto totalmente distintos daqueles que a pintura propõe (ao menos como é concebida tradicionalmente). (SONTAG, 2004, p. 154)

Observa-se a carência da profundidade das discussões sobre a fotografia não só no que tange à criação da mesma, mas também, como afirma a autora, em relação à crítica fotográfica. Paradoxalmente, isso não ocorre com o cinema, mesmo sendo posterior à fotografia, o que demonstra um abismo intelectual, crítico e reflexivo sobre esta expressão tão difundida que é a fotografia.

Para contribuir com as reflexões sobre a criação na fotografia, neste trabalho parte-se do pressuposto suficientemente discutido por autores clássicos como Benjamin (2002), Dubois (1993) e Sontag (2004), dentre outros, de que fotografia é arte e, até mais do que isso, alterou toda a noção e produção de arte desde seu surgimento.

Nos estudos de Crítica Genética chama a atenção que inicialmente a fotografia é incorporada enquanto registro fiel da realidade visível, ou seja, enquanto *documento de processo* de diferentes artistas (literários, teatrais, plásticos etc.) em suas diferentes manifestações. Apenas num segundo momento, que de certa maneira acredita-se aprofundar neste trabalho, a fotografia passa a ser pensada enquanto forma de expressão mais ampla, ou seja, renunciando seu aspecto de “único” registro num tempo e num espaço. Desta maneira, retoma seu patamar de obra discutido por Benjamin (2002).

Historicamente, como diversas outras transformações artísticas e sociais, também na fotografia a virada para o século XX representou algumas rupturas, como a ampla aceitação da fotografia como forma de arte, em especial através dos diferentes usos que os vanguardistas fizeram desta mídia (DUBOIS, 1993; SONTAG, 2004; e outros). Mais do que isso, com as intensas mudanças pelas quais a sociedade de forma geral passou nas primeiras décadas do século passado, também a fotografia evoluiu em busca de diferentes aplicações e usos sociais, culminando na segmentação em diferentes gêneros, como por exemplo o

fotojornalismo, bastante desenvolvido em virtude dos usos da comunicação nas grandes Guerras Mundiais.

Cesar e Piovan (2013) abordam esta questão dividindo a fotografia entre amadora e profissional, e em cada uma alguns estilos específicos: nesta apontam fotojornalismo, moda, publicitária e documental, enquanto que naquela, natureza, submarina, esporte e turismo. Embora de maneira relativamente superficial, os autores fornecem um bom panorama da pluralidade da fotografia contemporânea no Brasil, partindo de uma breve história da fotografia, passando por equipamentos e técnica para, ao fim, apresentarem entrevistas com fotógrafos importantes do mercado brasileiro, em que aspectos da criação, como o processo ou mesmo o uso de linguagem fotográfica, não são enfatizados.

Mais importante do que apontar nomes ou datas significativas da história da fotografia é perceber que, mesmo nos diferentes gêneros instituídos ao longo do século XX, em sua maioria existentes até hoje (fotojornalismo, fotografia publicitária, de moda, social, documental etc.), questões essenciais permaneceram em todos os usos. Considerados do ponto de vista da comunicação, todos gêneros fotográficos contam com os elementos comunicacionais básicos (emissor, mensagem, receptor etc.), ou, de forma ainda mais simplificada, pode-se afirmar que todas as imagens fotográficas, mesmo em usos bastante diferentes, podem ser compreendidas e analisadas a partir da relação entre forma e conteúdo.

2.2 Click: prática e reflexão

Enorme é o mundo da Fotografia. Amador ou profissional, sob o ponto de vista técnico ou filosófico, a partir de usos sociais ou dos sujeitos envolvidos, trata-se sobretudo de um universo enorme: enorme como Fabiano, enorme como o pátio sonhado pela Baleia, enorme como os preás que iria encontrar.

Na prática, muitos fotógrafos acabam se especializando por motivos naturais da profissão, que em muitos casos exige conhecimento técnico e experiência, noutros certa dose de coragem. Em diversos casos, porém, vê-se fotógrafos muito mais preocupados com questões práticas do que refletir e tentar entender sua principal ferramenta de trabalho, para que, como já afirmou Flusser (1985) no fim do século XX, o fotógrafo não seja refém do equipamento.

A verdade é que são poucos os que galgam relativo sucesso tanto na prática quanto na teoria sobre fotografia. Exceções como o célebre Ansel Adams e sua trilogia sobre

fotografia analógica (que, de certa maneira, também parece ver a produção fotográfica como processo, embora numa visão bastante técnica: *A câmera, O negativo, A cópia*), ou como aqui no Brasil o pesquisador, professor e fotógrafo Boris Kossoy só confirmam a regra geral, pois na maioria das vezes os fotógrafos são mais afeitos à prática enquanto que outros pensadores (professores, pesquisadores e outros intelectuais) acabam exercitando mais a teoria sobre Fotografia e afins.

Nas últimas décadas até tem sido possível observar um crescente interesse em pesquisas históricas sobre períodos, locais ou fotógrafos específicos, e, de forma mais sutil, abordagens acadêmicas e teóricas sobre a criação fotográfica em si, mas esta ainda oferece diversos aspectos a serem desenvolvidos. Questões técnicas de equipamentos, configurações e ajustes mecânicos, por sua vez, são bastante abordadas pela bibliografia fotográfica, mas o ato fotográfico especificamente é pouco discutido pela crítica especializada, pelos teóricos e muito menos pelos próprios fotógrafos. Exceção rara refere-se à obra de Dubois (2007), embora sua perspectiva enfatize questões de codificação semiológica (principalmente de Barthes) e semiótica (principalmente de Peirce), atentando muito mais à recepção e sem aprofundar ou ampliar o ato fotográfico enquanto pensamento anterior à criação da imagem.

Na literatura disponível sobre a fotografia – relativamente modesta se comparada à produzida para o cinema e o vídeo, seus parentes próximos – tem sido contemplado sobretudo o que diz respeito à crítica e à teoria sobre a foto pronta e sua absorção sobre o público. A reflexão sobre o fazer fotográfico, porém, é mais rara, porque depende de matéria-prima advinda da experiência do fotógrafo, que, por natureza, é geralmente pouco propenso ao discurso escrito. (GURAN, 2002, p. 9)

Isto tudo reflete, mais do que a carência teórica e reflexiva sobre uma manifestação social importante como a fotografia, a oportunidade de discussão aprofundada sobre um ato de criação que ultrapassa em muito as fronteiras da arte, posto que a imagem fotográfica, como se sabe, está bastante presente em diferentes áreas sociais.

Ainda sob esta perspectiva, chama a atenção que na maioria das abordagens sobre o *fazer fotografia* as discussões enfatizem o momento “único” do registro fotográfico, o corte no tempo e no espaço, ou, como refletiu Cartier-Bresson, o *instante decisivo*, momento no qual os elementos visuais estariam em equilíbrio: “O fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel.” (2014^a). Seja em função da importância deste fotógrafo, pioneiro do gênero

fotojornalístico e criador da maior agência de imagens fotográficas do mundo, seja em função da sua trajetória profissional que paradoxalmente passou a priorizar a pintura e a reflexão teórica nos últimos anos de vida, é fato que sua perspectiva que valoriza o “momento do click” foi e continua sendo aceita por muitos fotógrafos e pensadores até hoje, deixando em segundo plano – quando não ignorando totalmente – questões relativas à pré e pós-produção fotográfica. Sua visão relativamente simplista é resumida desta maneira: *“For me the camera is a sketch book, an instrument of intuition and spontaneity, the master of the instant which, in visual terms, questions and decides simultaneously. It is by economy of means that one arrives at simplicity of expression.”* (2014b).

Guran (2002) explica a importância da figura do operador da câmera e a ênfase destinada ao click considerando que este é o instante em que as decisões prévias são efetivadas. Porém, lembra que inicialmente este momento não era considerado tão único e individual como o é a partir da fotografia moderna.

O domínio sobre o instante mudou o rumo da fotografia, conferindo-lhe o perfil e a importância que ela tem hoje e consolidando definitivamente a figura do autor no processo fotográfico. Até o começo deste século, para se obter uma foto era necessário um tempo de exposição de muitos segundos e um equipamento relativamente pesado. O fotógrafo dividia, na prática, a autoria intelectual da imagem com o fotografado, que fazia a pose, ou com a “produção”, que determinava o que ia ser registrado e como. (GURAN, 2002, p.43)

Embora a ênfase do autor recaia sobre o instante do click, o raciocínio retomado dos primórdios da fotografia fazem sentido em diferentes gêneros contemporâneos, mesmo com a autoria assinada unicamente pelo fotógrafo. Moda e publicidade, por exemplo, são práticas fotográficas extremamente dependentes das etapas de pré e pós-produção, mas nem sempre os sujeitos envolvidos no processo são devidamente valorizados ou creditados.

O próprio Dubois (1993), nas suas aprofundadas reflexões semiológicas e semióticas sobre o ato fotográfico, admite que o operador precisa definir alguns parâmetros antes e outros depois do momento específico de captação, mas recorre bastante a este momento especial, a esta cisão do tempo e do espaço, como se tudo se resumisse naquele (geralmente) breve instante de exposição do suporte fotossensível, que considera o *coração da fotografia*. Vista desta maneira, à fotografia, tendo *coração*, falta o corpo e a mente; estética e ideologia (KOSSOY, 2001), suporte e informação (MUNARI, 1996); e tudo isso em constante equilíbrio alcançado pelo uso tão óbvio quanto complexo da linguagem fotográfica.

Afirma Dubois:

O princípio da “gênese automática”, que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão, em que seria o “real” que viria por conta própria assinalar-se na placa sensível, esse princípio deve ser claramente delimitado e colocado em seu nível correto, ou seja, como *um simples momento* (mesmo que central) no conjunto do processo fotográfico. Jamais se deverá esquecer na análise, sob pena de ser enganado por essa epifania da referência absolutizante, que *a jusante e a montante* desse momento da inscrição “natural” do mundo na superfície sensível (o momento da transferência automática de aparência), que, de ambos os lados, há gestos e processos, totalmente “culturais”, que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais. (DUBOIS, 1993, p. 85, grifos do autor)

Observa-se que o autor admite a existência de momentos anteriores e posteriores, o que é louvável, mas no desenvolvimento dos seus raciocínios tais momentos são apresentados de forma bastante simplificada. Os primeiros gestos deveriam se referir às escolhas de locação, modelos, equipamentos e suprimentos fotográficos e respectivas regulagens, culminando no bressoniano momento “decisivo” (com ênfase às aspas); enquanto que os processos posteriores tratariam da pós-produção da imagem fotográfica e dos seus futuros usos culturais e sociais. Percebe-se, assim, a positiva percepção da existência dos processos da produção fotográfica ampliando-os a partir do momento do registro, mas tais reflexões revelam-se excessivamente simplificadas.

Por outro lado, vê-se o questionamento do pretense “momento único” da fotografia em diversos trabalhos práticos contemporâneos. No Brasil, é possível observar certa atenção especial a processos fotográficos alternativos, como os diferentes usos da câmera escura e métodos pioneiros como o cianótipo, daguerreótipo e outros, que exigem do fotógrafo um trabalho mais processual e gradativo, flexibilizando e questionando o instante único do click.

Um destes artistas, o alemão Michael Wesely, conhecido pelas suas muito longas exposições para fazer cada imagem, desenvolveu recentemente em São Paulo o projeto *Câmera aberta* por ocasião da construção da nova sede do Instituto Moreira Salles, em plena Avenida Paulista, e para registrar o desenvolvimento do espaço o fotógrafo utilizou seis câmeras (apenas duas digitais) ao longo dos 3 anos de trabalho. Para ele, a fotografia serve como questionamento do tempo e do espaço, e o resultado não deve ser o recorte, mas as marcas e os registros que efetivamente são fotografados.

Foto 1 – Instituto Moreira Salles, São Paulo/SP, 2017



Fonte: Michael Wesely, acervo IMS, 2017.

Na imagem, é possível observar elementos estáticos como bem cabe ao instante decisivo, mas também vê-se o movimento de outros elementos, a impermanência destes, de certa forma a passagem, e não o corte, do tempo.

Para Kossoy, os elementos constitutivos da fotografia são o assunto, o fotógrafo e a tecnologia, balizados pelas coordenadas de situação espaço e tempo. “O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia” (2001, p. 37). Outra vez tem-se certa ênfase ao fotógrafo ou mesmo ao instante em que a fotografia é registrada, à mesma proporção em que, também outra vez, pode-se incluir nesta estrutura básica a linguagem como pano de fundo em que as decisões de todas as etapas são tomadas.

Quadro 3 – Elementos constitutivos da fotografia

| Fotógrafo | + | Tecnologia | + | Assunto | = | Fotografia |
|--|----------|---------------------------------------|----------|--|----------|---|
| - Filtro cultural - Visão de mundo - Opções pessoais | | - Equipamento - Mídia - Suporte | | Variado, com ênfase na sociedade | | Registro visual da primeira realidade |
| Tempo e espaço | | | | | | |

Fonte: baseado em Kossoy (2001).

Como se pode ver, sua perspectiva não pretende discorrer sobre o ato em si, mas chamar a atenção a outros aspectos bastante importantes na criação de uma imagem fotográfica. Ressalte-se a relevância do fotógrafo e seus valores, que seriam os direcionadores da produção de cada um. Isso já foi apresentado de outras formas por outros fotógrafos clássicos, como Sebastião Salgado: “Você não fotografa (apenas) com sua máquina. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos” (*apud* Guran, 2002, p. 26). Em suas palavras, Kossoy discorre de maneira semelhante: “O registro visual documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que se realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal.” (2001, p. 42-3).

No caso de *O Chão de Graciliano* é o fotógrafo autor que assume seu interesse e admiração por todos assuntos relacionados ao sertão nordestino, em especial os que valorizam o cidadão sertanejo nas suas diferentes facetas, sem exibi-lo apenas como o indivíduo em situação difícil, carente e miserável, ignorado pelos governantes. Santana também afirma nas entrevistas que de certa maneira toda sua obra relaciona-se entre si, pois desde *Benditos*, seu primeiro trabalho de peso, o universo sertanejo é seu tema principal, com uma respeitosa ênfase aos cidadãos e à riqueza cultural da região. Se “Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo.” (KOSSOY, 2001, p. 50), Tiago Santana fotografa o seu próprio ambiente nordestino com envolvimento, respeito e valorização, que são valores pessoais do fotógrafo bastante claros em suas imagens.

Mesmo na prática fotográfica, ou quando seus agentes estão a discutir tal prática, é possível observar a carência de esclarecimentos sobre noções importantes da fotografia. Não se trata de clamar pela unanimidade, mas sim de uma compreensão mais profunda de conceitos e reflexões sobre a criação fotográfica. “A caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 1993, p. 40). Convenções, como se sabe, não bastam em termos de recepção. Há que se entender as nuances dos usos e codificações a partir da emissão. Ou seja, há que se buscar elucidar a criação e seus processos constitutivos também na fotografia. Flusser (1985) já apontou para o risco do fotógrafo atuar como submisso à câmera fotográfica, este equipamento limitado, programado e de códigos pré-determinados.

Persichetti (1997), reunindo entrevistas realizadas com diferentes fotógrafos, sem querer demonstra o quanto a produção contemporânea ainda é refém de ideias dúbias,

obscuras e pouco exploradas, de certa maneira apresentando a criação fotográfica como ato divino e inexplicável. Chamam a atenção as diferentes referências à linguagem fotográfica, ao passo que esta ideia é apresentada de maneira supostamente compreendida e aceita por todos. Mario Cravo Neto, indagado sobre suas fotografias e sua carreira de diretor de fotografia e de cinema, afirma: “Na minha opinião, as diferenças entre as linguagens não têm importância, pois são questões implícitas à ação do artista no desenvolvimento do seu percurso. Acredito, sim, na empatia para com a mensagem, e na total dissolução para com a mídia”. Já João Urban é pessimista em relação à produção contemporânea brasileira: “A linguagem fotográfica tem um certo tipo de gramática. Estudar a nossa época por meio de um trabalho fotográfico é algo fundamental. Agora eu sinto que existe um vazio muito grande entre os jovens fotógrafos dessa área.” Também Nair Benedicto refere-se à linguagem fotográfica, explicando seu ponto de vista de que a fotografia é poderosa: “Basta você ver o quanto ela é utilizada e das mais variadas maneiras. Ela é uma linguagem que está longe de ter chegado à sua exaustão”. Ou ainda Sebastião Salgado, principal fotógrafo brasileiro, que discorre sobre a força da fotografia: “As pessoas ainda não se dão conta da potência da imagem. Buscamos durante muito tempo uma linguagem universal. Falou-se do esperanto, do inglês, do latim. Finalmente descobrimos a linguagem universal, que é a imagem”. Carlos Moreira, por sua vez, afirma: “A fotografia é uma linguagem básica, vem antes de qualquer ideia. Vou buscar o conhecimento por meio da fotografia. Ela não é um suporte. É a base.” (*apud* PERSICHETTI, 1997, p. 15, 40, 60, 80 e 167). Por sua vez, Ivan Lima, dos raros autores que partiram da própria experiência prática para teorizar sobre fotografia, discorda desta pretensa universalidade da imagem fotográfica e afirma: “É um grave erro achar que a linguagem da fotografia é universal” (1988, p. 19).

Diferentes opiniões, no mais das vezes, são produtivas e construtivas, desde que devidamente debatidas entre os interlocutores, justamente o que pouco ou quase nada ocorre na área da fotografia. De certa maneira é um resultado da maneira individual como grande parte dos fotógrafos executa seu trabalho, mesmo que dependa de outros profissionais para suas criações. Em áreas como a publicidade e a moda, como já dito, onde a pré-produção é indispensável, acaba-se por valorizar excessivamente o fotógrafo e sua prática criativa, como se a escolha pelo momento crucial de apertar o disparador da máquina pudesse salvar todo e qualquer resultado. Mesmo em outros gêneros fotográficos, como o fotojornalismo, onde a atuação de outros profissionais muitas vezes é mais evidente, em que pese o editor de fotografia responsável por selecionar as imagens a efetivamente veicularem no jornal, para uma espécie de dom sobre o fotógrafo, que deve estar na hora certa e no lugar certo. Não se

trata de desvalorizar estes profissionais, muito pelo contrário, pois ao chamar a atenção para que o ato fotográfico em si não se resolve totalmente apenas no momento da captação está se valorizando o trabalho criativo e complexo, processual e coletivo do fotógrafo, bem como dos outros sujeitos envolvidos, sendo o caso.

Guran, comentando sobre o uso exagerado do motor drive (acessório que, adaptado à câmera analógica, permitia captar várias fotos em sequência, algo tecnicamente difícil na fotografia analógica mas muito bem incorporado pela tecnologia digital), chama a atenção para o momento da fotografia, que a princípio deveria culminar na captação da imagem, mas em certos casos, quando se tem diversas variações do mesmo tema, pode existir a ampliação (ou transferência, ou mesmo substituição) deste momento específico:

Disparando o motor o fotógrafo na prática está trabalhando com um plano contínuo, como no cinema. O resultado é uma série de fotogramas sequenciados que poderiam até ser projetados como uma cena de filme cinematográfico. Quem escolhe o momento decisivo, então, é o acaso, e o fotógrafo apenas o recolhe *a posteriori*. Ou seja, o motor é útil como recurso, mas pode descaracterizar o ato de fotografar quando vira vício, o que também ocorre com outros avanços tecnológicos incorporados pela indústria da fotografia. (GURAN, 2002, p. 44).

Ao se referir aos “outros avanços tecnológicos” o autor inclui em especial a tecnologia digital, incipiente quando da publicação da primeira versão desta obra, mas uma realidade na prática fotográfica contemporânea, inclusive (ou principalmente?) no fotojornalismo. Assim, é de se entender que por um lado o *instante decisivo* passa a ser, em alguns casos, menos *decisivo* assim, e por outro lado os momentos posteriores de edição de imagens acabam recebendo – ou deveriam receber – mais atenção dos próprios fotógrafos. De outra perspectiva, passa-se novamente a valorizar o *processo* de criação, e não apenas o resultado final. Nas palavras do próprio autor, sobre este gênero específico da fotografia que depende tanto do momento da captação quanto das etapas posteriores:

O processo de produção de informação por intermédio da fotografia guarda tantas diferenças quanto semelhanças com o texto. Para se produzir um bom fotojornalismo, parece claro que é necessário organizar uma estrutura que leve em conta essas diferenças. Não basta um “departamento fotográfico” que cuide da distribuição das tarefas e da manufatura da foto. Isso é o básico. O essencial é a editoria de fotografia, na qual a questão da linguagem fotográfica e suas aplicações são efetivamente consideradas. (GURAN, 2002, p. 48)

No âmbito do fotojornalismo, em intensas transformações nos últimos anos principalmente em função das transformações digitais da fotografia e da informação como um todo, o fotógrafo geralmente está sob a égide de um veículo de comunicação com interesses bem definidos, embora nem sempre (nunca!) revelados. Neste sentido, a melhor foto do ponto de vista do autor não é obrigatoriamente a foto mais adequada à publicação, decisão esta que muitas vezes é tomada pelo editor.

Assim como no fotojornalismo, é fato que outros casos de produção fotográfica não possibilitam a interferência do fotógrafo em etapas importantes como a edição, direcionando seu trabalho (logo, sua linguagem) para o momento da captação. Isso em partes explica o viés míope dos próprios fotógrafos, que muitas vezes valorizam excessivamente o momento da produção, do click propriamente dito.

Já no âmbito artístico, comparável ao editor no fotojornalismo, a figura do curador também é muito importante, embora as relações entre fotógrafos e curadores possam ser realizadas de diferentes maneiras, muito mais dialogadas e construtivas, pois o objetivo maior é o trabalho do artista, e não o interesse do curador.

Cabe, portanto, ao curador zelar e administrar acervos de obras de arte e estudá-los minuciosamente com o intuito de estabelecer pontos de contato com a história da arte, pensar e elaborar a melhor forma de exibí-los, tendo em vista estratégias que potencializem a proposta do artista e que tenham como foco amplificar seus conceitos e poéticas. (CHIODETTO, 2013, p. 10).

De acordo com o autor, este profissional de função tão importante não deve ser neutro nem imaginar que conseguiria sê-lo, considerando que seu papel tem aspectos políticos e artísticos. Tal qual o próprio artista, deve ter amplo conhecimento de arte e pesquisa, estar atento às produções históricas e contemporâneas, e buscar facilitar e otimizar a comunicação dos conteúdos e sentidos das obras.

Já Präkel (2012) discorre brevemente sobre outros possíveis atores envolvidos com a prática fotográfica: equipes de apoio à produção, profissionais de tratamento de imagem, editores, pesquisadores e mesmo profissionais das áreas de conservação e arquivo. O autor chama a atenção para a importância destes profissionais na produção da imagem em si, e também ressalta as diferentes contribuições para potencializar o trabalho do fotógrafo.

De forma geral, em todos os gêneros da fotografia percebe-se em maior ou menor grau a prática da criação não como um ato individual, único e resumido ao momento da captação da imagem. Desta maneira, pode-se pensar o processo de criação fotográfica

como um caminho complexo, flexível e heterogêneo, inclusive no que tange aos sujeitos envolvidos em cada trabalho.

2.3 Esta tal de linguagem, a fotográfica

Na bibliografia brasileira são raras as abordagens específicas sobre linguagem fotográfica, mas as três obras básicas de Lima (1988), Guran (2002) e Souza (2004) abordam o tema com um pouco mais de profundidade. Com suas diferenças, todos autores consideram a fotografia uma ferramenta da comunicação à disposição de um determinado objetivo, em que pese as abordagens baseadas no fotojornalismo nos três casos. Neste item, outros autores também são considerados, embora não discutam aprofundadamente a linguagem fotográfica. Dentre todos, pode-se perceber grandes diferenças entre as abordagens que enfatizam a criação fotográfica (o autor, o fotógrafo) e a recepção ou leitura das imagens, e em certos casos tal diferença vem a ser muito importante. Nesta pesquisa, o foco recai sobre a criação da fotografia, ou seja, como a Linguagem fotográfica vem a ser utilizada pelo fotógrafo, e não como ela é lida e interpretada pelo receptor.

De início cabe um breve comentário sobre a linguagem visual, que contribui para demarcar uma primeira mas importante distância entre os usos da linguagem na comunicação textual e visual: “Conhecer comunicação visual é como aprender uma língua, língua feita só de imagens, mas imagens que têm o mesmo significado para pessoas de todas as nações, portanto de todas as línguas. Linguagem visual é uma linguagem, talvez mais limitada do que a falada, mas certamente mais direta.” (MUNARI, 1997, p. 58). Chama a atenção a relação ao aprendizado de (qualquer) outra língua, o que valoriza a complexidade da comunicação através das imagens. Por outro lado, soa ingênuo aceitar deliberadamente que todas as imagens têm significado igual para qualquer pessoa, pois esta unanimidade, como é fácil questionar, pode se mostrar muito frágil. Para isso, seria necessário ignorar toda a cultura, a visão de mundo e a ideologia dos receptores, e se, como foi apontado, tais aspectos interferem na mensagem fotográfica a partir da criação do fotógrafo, também devem interferir na recepção e compreensão das imagens. Logo, dificilmente *todas* imagens têm o mesmo significado para *todas* as pessoas.

Em áreas como a Comunicação Social e o Design tais assuntos são relativamente discutidos, embora diversas interpretações sejam possíveis, o que de certa forma pode ser bastante rico. Porém, no que tange à fotografia, aspectos básicos de

comunicação e linguagem continuam obscuros. Guran (2002) é sucinto ao definir as funções da fotografia e da criação em geral:

A fotografia, como qualquer outra atividade criadora, tem que responder a duas questões básicas que definem o conteúdo e a forma de sua produção: o que fazer e como fazer. (...) No entanto, quanto à forma, a maneira de fotografar que se busca é aquela que resulta em maior eficiência na transmissão da informação em pauta. (2002, p. 10).

Tal raciocínio, como se vê, é bastante adequado à função da comunicação, considerando aí também os elementos básicos da comunicação (emissor, canal, mensagem e receptor) (MUNARI, 1997). Já Lima (1988) apresenta sua ideia sobre a fotografia a partir já do título da sua obra, *A fotografia é a sua linguagem*, e desde o início da sua abordagem o autor enfatiza a carência das reflexões sobre este tema:

Mesmo alguns profissionais que trabalham com comunicações em nosso país detêm conhecimentos limitados sobre as características e sobre a linguagem dos meios visuais. Isso se deve à precariedade de formação na área. Para a fotografia, que representa uma parcela considerável das imagens vistas, os conhecimentos sobre suas características são ainda menores (LIMA, 1988, p. 13).

Embora Lima considere os dois extremos do processo comunicativo no uso da linguagem fotográfica, prefere aprofundar seus raciocínios sobre a recepção:

O emissor se utiliza de uma linguagem fotográfica para se exprimir e o receptor faz uma *leitura* e uma interpretação da imagem produzida pela fotografia. (...) Como a leitura de uma fotografia pode ser aprendida e a interpretação depende do saber de cada pessoa, trataremos com muito mais ênfase da leitura de fotografias, deixando os outros indicativos da interpretação insinuados e ressaltados. (LIMA, 1988, p. 14).

Para discorrer sobre as diferentes interpretações dos (futuros) leitores das imagens fotográficas, o autor recorre à psicologia da Gestalt ao descrever alguns aspectos visuais implícitos e explícitos na composição fotográfica. Ao explicar as duas estruturas da imagem fotográfica, geométrica (estática, simétrica) e perceptual (dinâmica, particularizada, orgânica), Lima (1988) está se referindo à relação forma x conteúdo, e desta maneira organiza seus raciocínios. Sobre a forma, o autor destaca a composição, simetria, equilíbrios visuais, centralização e descentralização, hierarquia entre elementos visuais (vivos, móveis e fixos); linhas, pontos e planos; o contraste, que seria o elemento fotográfico mais forte, e alguns

outros aspectos que referem-se à visualização da mensagem fotográfica. Tais aspectos são muitas vezes comentados com referência à pintura, como tanto ocorre nas reflexões sobre fotografia. Já do ponto de vista do conteúdo, o autor comenta brevemente o gênero do fotojornalismo ressaltando que trata-se de informar um fato ocorrido, mas considera outras possibilidades como a fotografia de retrato e de arte. Ao longo de suas abordagens, percebe-se a sugestão do uso da linguagem como algo claro e corriqueiro, mas sem uma efetiva conceituação da mesma.

Embora Ivan Lima não tenha evoluído muito além das questões visuais, sua abordagem pioneira sobre linguagem pôde contribuir para um olhar mais atento à fotografia, em que pese seus raciocínios ainda pertinentes após quase 30 anos de publicação. Cabe lembrar que à época do lançamento da obra o autor já exercia há quase uma década a profissão de fotojornalista e professor de fotografia, bem como Milton Guran, também fotógrafo durante vários anos antes de se dedicar mais especificamente à produção teórica sobre fotografia.

Em sua proposta, Guran (2002) consegue ampliar a perspectiva unicamente visual da fotografia para destacar o momento de aplicação, por assim dizer, da linguagem fotográfica na prática. Ou seja, trata-se de um olhar sobre a criação da fotografia. No seu ponto de vista, a linguagem seria constituída por elementos técnicos (pb e cor; composição; enquadramento; luz; foco, diafragma e velocidade; objetivas; filme, revelação e cópia) e por um elemento não técnico, o momento. Por um lado, tal perspectiva soa como uma nova roupagem do *instante decisivo* bressoniano, mas cabe ressaltar o fato de que o autor considera os processos de revelação e ampliação como integrantes da linguagem fotográfica utilizada em cada imagem, ou seja, não se trata de uma única e breve ocasião na qual os elementos seriam selecionados e utilizados somente pelo fotógrafo, pois existiriam etapas posteriores que também interferem no conteúdo da imagem, além de etapas anteriores como a escolha de equipamentos e suprimentos.

Também Guran admite a complexidade do assunto e a carência da discussão, inclusive sobre os profissionais da área:

É evidente que se trata de uma linguagem e de um processo de criação extremamente complexos, razão pela qual é enorme a distância que separa o ato de operar um equipamento fotográfico – sobretudo quando se trata das modernas câmeras automatizadas, de operação muito fácil – da utilização maximizada desta técnica por quem domine a linguagem fotográfica. Pelo menos **tão grande quanto a distância existente entre a expressão de um sentimento por quem saiba apenas falar e esse mesmo sentimento expresso por um poeta**, por exemplo. No entanto, a fotografia, por ter se

tornado uma atividade de massa, acabou tendo o “entendimento” de seu discurso e a conseqüente manipulação de sua linguagem listados no rol das coisas “simples”, o que acarreta uma série de distorções, inclusive na produção do fotojornalismo e da fotografia aplicada à pesquisa, sobretudo no campo das ciências sociais.

Entendemos que nem tudo o que se vê – e que nos parece interessante de ser visto – é fotografável, ou seja, pode ser plasticamente traduzido de forma eficiente por meio da linguagem fotográfica. (GURAN, 2002, p. 16-17, grifos meus)

Em busca da demonstração de como o fotógrafo colocaria em prática sua linguagem, o autor propõe um “inventário dos instrumentos de construção da linguagem” e detalha cada elemento identificado a partir de explicações técnicas sobre seus respectivos usos, eventualmente comentando resultados visuais referentes às escolhas do fotógrafo. Aprofundando-se em itens como luz e composição, justamente pela importância no resultado final, e apresentando mais rapidamente outros elementos, Guran (2002) faz um breve apanhado de questões relevantes que cada fotógrafo deveria considerar ao fotografar, enfatizando a área jornalística, de acordo com sua própria experiência. Para demonstrar como a linguagem fotográfica funcionaria na prática o autor apresenta e comenta diversas imagens, destacando alguns significados mais importantes e a maneira como teriam sido alcançados por cada fotógrafo.

Discutindo especificamente o fotojornalismo a partir de uma abordagem histórica, Sousa (2004) parte de informações gerais sobre o fotojornalismo, o campo de atuação do profissional e uma breve história do gênero para abordar a prática fotográfica. Esta, inicialmente, é discutida apenas em termos técnicos referentes a tipos de máquina, objetivas, ajustes mecânicos e acessórios recorrentes dos fotógrafos desta área. No que tange à linguagem fotográfica, é no terceiro capítulo que o autor apresenta alguns aspectos a serem considerados para “gerar sentido” no fotojornalismo, aspectos estes denominados elementos específicos de linguagem fotográfica. Inicialmente o autor é tático:

Antes de vermos, em pormenor, alguns elementos que contribuem para dar sentido à mensagem fotojornalística, é relevante enfatizar a ideia de que toda a regra de expressão no jornalismo fotográfico pode ser violada quando a intenção é clarificar a mensagem. Mas antes de se violarem as regras é preciso conhecê-las. (SOUSA, 2004, p. 65)

A partir desta tão breve quanto pertinente observação, Sousa elenca os elementos específicos de linguagem fotográfica, comentando-os tanto em aspectos teóricos quanto práticos, e eventualmente ilustrando com imagens fotojornalísticas. Os elementos

específicos identificados pelo autor são: texto; enquadramento, planos e composição; o foco de atenção; relações figura-fundo; equilíbrio e desequilíbrio; elementos morfológicos (grão, massa ou mancha, pontos, linhas, textura, padrão, cor e configuração); profundidade de campo; movimento; iluminação; lei do agrupamento; semelhança e contraste de conteúdos; relação espaço-tempo; processos de conotação fotográfica barthesianos (truncagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe); distância; e por fim sinalização (SOUSA, 2004, p.65-88). Percebe-se que, através destes 15 elementos, o autor busca demonstrar como a linguagem fotográfica se dá na prática, o que nem sempre ocorre mesmo com a profusão destes elementos.

Em suas análises de imagem, por exemplo, Sousa normalmente enfatiza um aspecto ignorando os demais, sendo que na prática nunca apenas um elemento ocorre individualmente, mesmo que esteja mais saliente. Em situações pontuais, o autor considera outros aspectos, perdendo o foco da linguagem fotográfica que se propôs a esclarecer, como pode-se observar no seguinte exemplo: “Uma forma de realçar o motivo é isolá-lo. Simbolicamente, esta opção também pode representar o isolamento da pessoa face à sociedade ou aos seus concidadãos” (idem, p. 84). Porém, em alguns casos o olhar apresentado realmente consegue relacionar os elementos utilizados com a mensagem transmitida, como em: “Fotografia em plano de conjunto e ângulo contrapicado. Movimento travado. O contrapicado confere importância e “peso” visual ao militar. O helicóptero, a arma e o vestuário ajuda a concluir que se está na presença de militares (presença de objetos). O motivo recorta-se facilmente do fundo vazio” (ibidem, p. 85).

Contudo, o que se percebe em tais análises é um olhar relativamente estruturado, quase mecânico, em busca de relações diretas de causa e efeito, o que parece bastante inadequado à criação fotográfica, embora seja coerente com o gênero fotojornalístico. De toda forma, uma abordagem mais aprofundada e detalhada sobre linguagem fotográfica exige a busca das nuances, das possibilidades e potencialidades da imagem fotográfica.

Em sua lista de elementos específicos de linguagem fotográfica chama a atenção o primeiro item, o texto, bastante valorizado pelo autor em função da dependência da imagem fotojornalística. Sousa afirma que no âmbito do fotojornalismo a imagem pode se relacionar com o texto de diferentes maneiras. O texto poderia ter as seguintes funções:

- chamar a atenção para a fotografia ou para alguns dos seus elementos (o texto pode, em certas circunstâncias, ser redundante em relação à imagem);

- complementar informativamente a fotografia, inclusivamente devido à incapacidade que a imagem possui de mostrar conceitos abstractos;
- ancorar o significado da fotografia (dentro da foto), direccionando o leitor para aquilo que a fotografia representa;
- conotar a fotografia, abrindo o leque de significações possíveis, orientar o leitor para os significados que se pretendem atribuir à fotografia;
- analisar, interpretar e/ou comentar a fotografia e/ou o seu conteúdo. (SOUZA, 2004, p. 66).

Percebe-se que várias são as possibilidades de relação entre texto e imagem no jornalismo, e pode-se concluir que, no âmbito artístico, justamente por se tratar de uma área de mais liberdade criativa, tais possibilidades poderiam ser potencializadas.

Em seus últimos comentários Sousa (2004) discorre sobre os gêneros específicos do fotojornalismo e finaliza com observações acerca das questões éticas relacionadas à área. Ou seja, o autor cumpre sua proposta de perspectiva histórica na obra, mas a linguagem fotográfica, mesmo elencada, discutida e analisada na prática, continua com vários aspectos obscuros a discutir, em especial uma noção ou conceito desta própria linguagem, que outra vez foi simplificada a partir de uma lista de possíveis elementos constitutivos.

Em uma perspectiva mais atual, Präkel tem visão um tanto diferente e relaciona alguns aspectos visuais da imagem fotográfica com aspectos relativos ao texto:

Fotografia como linguagem

Então, o que é fotografia? O melhor caminho para compreender a fotografia é entendê-la como uma linguagem com vocabulário e gramática próprios. Seu vocabulário está resumido no quadro abaixo [*enquadramento, 3D x 2D, dinâmico x estático, foco, profundidade de campo, cor ou pb*]. O modo como as “palavras” funcionam juntas para proporcionar descrições compreensíveis e significativas pertence ao âmbito da composição. Para que não seja mera combinação de palavras, a linguagem deve dizer respeito a alguma coisa. Você pode escrever uma frase gramaticalmente correta, mas que não tenha sentido: “As alcachofras evitam cães cáusticos”. Da mesma maneira, é possível compor imagens que não signifiquem nada. O que dá sentido à fotografia e a provê de mensagem é a intenção do fotógrafo. (2012, p. 31).

Observe-se que Präkel usa termos bastante próximos aos elementos de linguagem de Guran (2002) e em seus raciocínios tece relações com vocabulário, gramática, sintaxe e semântica. As comparações até são válidas, mas o autor não aprofunda tais relações. Esta tentativa de explicitar a linguagem fotográfica a partir de referências a expressão textual ou verbal também é percebida em outros autores, como Shore:

Toda fotografia tem atributos em comum. Esses atributos determinam como o mundo diante da câmera se transforma numa fotografia, e também constroem a gramática visual que esclarece o significado da fotografia.

Uma fotografia pode ser vista em vários níveis. Para começar, ela é um objeto físico, uma cópia impressa. Nessa impressão, há uma imagem, a ilusão de uma janela aberta para o mundo. É nesse nível que em geral lemos uma imagem e descobrimos seu conteúdo: a recordação de um lugar exótico, o rosto de uma pessoa amada, uma pedra molhada, uma paisagem noturna.

A esse nível incorpora-se outro, que contém sinais dirigidos a nosso aparelho mental. É esse nível então que confere sentido ao que a imagem mostra e ao modo como ela se organiza. (SHORE, 2014, p. 8)

Percebe-se que o autor separa a imagem fotográfica em níveis consecutivos, embora interrelacionados. Ou seja, a gramática da fotografia não seria identificada apenas no nível visual, mas também seria influenciada – e influenciaria – os níveis físico e mental. Tal perspectiva pode realmente ser adequada a qualquer imagem fotográfica, e faz ainda mais sentido em áreas como a fotografia artística, ao se conceber a foto final como objeto de arte, bem como ao fotolivro, que também fundamenta-se critérios físicos e concretos em seu resultado final.

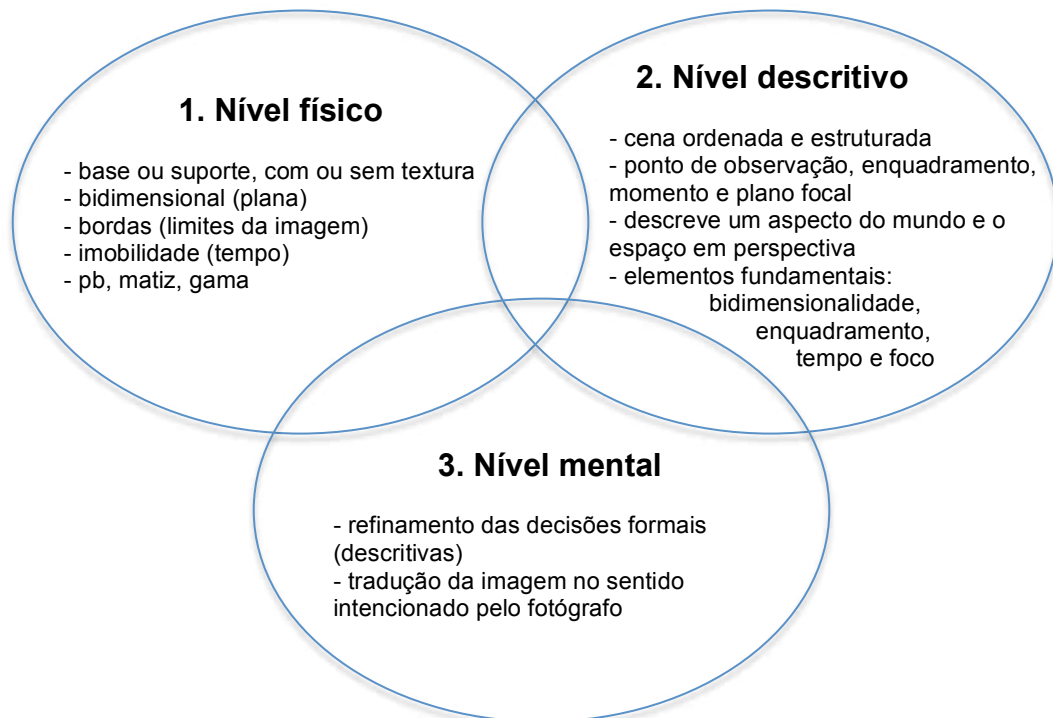
Ainda sobre questões visuais e seus significados, em outros momentos Präkel retoma a comparação com o texto, apoiando-se também em conceitos da semiótica:

Ao estudar qualquer linguagem, você logo se deparará com a semântica. Trata-se da parte da linguística que se refere ao significado. A linguagem visual possui uma sintaxe (os elementos formais) e uma gramática (a composição). Também há uma área da semântica que encontramos quase sempre no contexto das imagens visuais sob o nome de “semiótica” ou “semiologia”- o estudo dos signos. Tudo em uma imagem pode ser tratado como signo. Um signo é simplesmente uma coisa – que pode ser um objeto do mundo real, uma palavra, um elemento da imagem ou mesmo um ícone – que possui um significado particular para um grupo de pessoas. O signo não é o objeto em si mesmo, nem apenas seu significado, mas as duas coisas ao mesmo tempo. (PRÄKEL, 2012, p. 51)

O que Präkel chama de semântica será abordado por Shore (2014) como o nível mental de uma fotografia. Em sua visão quase pedagógica, ele divide a essência fotográfica em três níveis: físico (os atributos químicos e físicos da imagem fotográfica, normalmente copiada em papel), descritivo (aspectos formais da fotografia, que podem ser resumidos em bidimensionalidade, enquadramento, o tempo e o foco, sendo a base de uma gramática visual fotográfica) e mental (o significado da imagem, que mesmo quando é literal acaba por não espelhar o mundo, pois elabora, refina e embeleza as percepções formais e visuais do nível descritivo).

Cada nível de uma fotografia é determinado pelos atributos do nível anterior. A cópia em papel proporciona o suporte físico para os parâmetros visuais da imagem fotográfica. As decisões formais, elas próprias um produto da natureza daquela imagem, são os instrumentos que o modelo mental utiliza para se traduzir na imagem. Cada nível proporciona a base utilizada pelo nível seguinte. Ao mesmo tempo, cada um deles retroage, ampliando o âmbito e o significado em que se apoia. O nível mental proporciona um contraponto ao tema descritivo. A imagem fotográfica transforma um pedaço de papel numa ilusão sedutora ou num momento de verdade e beleza. (SHORE, 2014, p. 100)

Figura 2 – Níveis da natureza das fotografias



Fonte: baseado em Shore (2014)

Já aqui chama a atenção a dificuldade em estruturar claramente os raciocínios acerca da fotografia, pois muitos conceitos, como composição, não têm significados tão claros na fotografia. Composição, por exemplo, pode tanto se referir aos aspectos apresentados como *descritivos* por Shore (2014) quanto à organização geométrica da imagem e ao conteúdo, como propõe Präkel (2012), que identifica os “Elementos formais da composição” como sendo: valor tonal, qualidade da luz, espaço, textura, cor, ponto de vista e perspectiva, seleção e composição, controles da câmera (obturador e diafragma) e iluminação.

Pode-se ainda, concordar com Guran (2002) que discute composição enquanto um elemento de linguagem fotográfica que incluiria os elementos: enquadramento, luz, foco, objetivas, momento do click, filmes e cor ou PB.

Outras perspectivas mais atuais vão além da ênfase às questões visuais e passam a valorizar o fotógrafo e o conteúdo das imagens, mais do que a forma. Ao apresentar um longo e detalhado panorama da evolução da fotografia desde seu surgimento até hoje, Rouillé (2009) propõe duas categorias: a *fotografia-documento* (responsável pelos registros testemunhais que fizeram da fotografia a mídia por excelência da revolução industrial, carregada de características como representação fidedigna da realidade, nitidez, perspectiva etc.) e a *fotografia-expressão*, que seria uma produção fotográfica mais livre após o primeiro momento de mero registro da realidade. Sem negar a importância dos traços miméticos da fotografia, o autor discute como tais “vantagens” da fotografia foram responsáveis pela evolução até os dias atuais, desenvolvendo, inclusive, gêneros muito peculiares que se apoiam justamente na característica da representação visual dita exata, como o fotojornalismo. Por uma série de razões, em que pesem as mudanças sociais e culturais que estamos vivendo nas últimas décadas em detrimento da revolução tecnológica, a fotografia hoje estaria menos presa à instantaneidade e fidelidade de representação do mundo, e por conseguinte dependendo mais da visão e da intenção do fotógrafo. Este tipo de trabalho, a *fotografia-expressão*, é justamente o que se adequa muito bem à produção fotográfica do Tiago Santana:

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia-expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialoguismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento.

A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialoguismo, logo, o outro. (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

Percebe-se que a escrita fotográfica aliada ao assunto e à valorização do autor são características contemporâneas desta denominada fotografia-expressão, sem desmerecer ou negar os aspectos testemunhais inerentes ao registro fotográfico enquanto documento. Ao comentar a importância do autor das imagens contemporâneas, Rouillé (2009) reforça a liberdade adquirida e assumida pelo fotógrafo, agora cômico das suas limitações enquanto testemunha dos acontecimentos. É justamente com esta liberdade que o fotógrafo pode apresentar seus pontos de vista sem ser unicamente objetivo ou imparcial, como

equivocadamente já se viu a fotografia. Dentre as diversas “soluções libertadoras” do fotógrafo, Tiago Santana aposta na abordagem mais poética e interpretativa dos seus assuntos, no uso da técnica em função do mistério fotográfico, na aplicação do visual peculiar da sua fotografia (cortes, desfoques, sombras...) para tirar seu observador da passividade.

Outros pesquisadores insistem em olhar a foto fora do seu contexto de criação enfatizando a recepção e possíveis interpretações da imagem. Felici (2017), por exemplo, propõe uma análise mais completa da fotografia, considerando desde informações relativas ao autor, passando por questões técnicas e visuais para alcançar, ao fim, o texto fotográfico. Sua proposta de análise é apresentada no modelo que considera os seguintes parâmetros:

Quadro 4 – Resumo da Proposta de Modelo de Análise da Imagem

| | |
|--------------------------|---|
| Nível contextual | <ul style="list-style-type: none"> • Título • Autor, nacionalidade, ano • Origem da imagem • Gênero • Movimento |
| Nível morfológico | <ul style="list-style-type: none"> • Descrição do motivo • Elementos morfológicos (ponto, linha, planos, escala, forma, textura, nitidez, luz, contraste, PB/cor e outros) • Reflexão geral |
| Nível compositivo | <ul style="list-style-type: none"> • Sistema sintático ou compositivo (perspectiva, ritmo, tensão, proporção, pesos visuais, terços, ícones, trajeto visual, dinamismo, pose e outros) • Espaço da representação (campo, aberto/fechado, interior/exterior, concreto/abstrato, profundo/plano, habitabilidade, encenação e outros) • Tempo da representação (instantaneidade, duração, atemporalidade, tempo simbólico, tempo subjetivo, sequência/narrativa e outros) • Reflexão geral |
| Nível enunciativo | <ul style="list-style-type: none"> • Articulação de ponto de vista (ponto de vista físico, atitude e olhares das personagens, qualificadores, transparência, marcas textuais, enunciação, relações intertextuais e outros) • Interpretação geral do texto fotográfico (ambiguidade, autorreferencialidade, representação clássica/barroca/neobarroca, maneirismo) |

Fonte: baseado em Felici (2017)

O primeiro nível, o contextual, serviria para que o analista coloque-se distante das convicções e preferências do fotógrafo, e por isso aborda questões mais objetivas numa perspectiva quase biográfica. No nível morfológico seriam abordadas as descrições figurativas da imagem, decompondo-a em seus elementos constitutivos estando ciente, porém, de que esta descrição já se trata de uma análise parcialmente subjetiva. Ao descrever, tem-se

uma visão valorativa e também holística, visão esta assumidamente gestaltiana, que seria comentada no último item.

Em relação ao nível compositivo tem-se um exame sintático que relaciona os elementos anteriormente identificados, além do tempo e do espaço representados. Deve-se enfatizar que este nível incorpora uma reflexão final, e os três aspectos sugeridos à análise deixam em aberto a possível inclusão de quaisquer outros itens que se façam necessários. Trata-se de uma abordagem muito mais analítica do que de identificação, como são sugeridos os níveis anteriores. Por fim, tem-se o nível enunciativo que vai discutir os pontos de vista apresentados na imagem, buscando esclarecer as ideologias e a visão de mundo nela contidas, para alcançar, ao fim, uma “interpretação global do texto fotográfico”.

Como se pode perceber, a proposta de análise de Felici é bastante complexa e detalhada, e considera diversos aspectos que a maioria das outras abordagens analíticas ignora, desde informações óbvias sobre autoria, mas que podem interferir sobremaneira na interpretação da fotografia, até questões técnicas que definem o visual da imagem. Vê-se ainda que o modelo evolui destas informações relativamente básicas nos primeiros momentos de identificação para as etapas posteriores de análise propriamente dita, culminando na interpretação do texto fotográfico, ou seja, da mensagem, do conteúdo da foto. Para validar seu modelo, o próprio autor analisa imagens de autores clássicos (Ansel Adams, Man Ray, Dorothea Lange, dentre outros) e realmente alcança uma leitura bastante profunda e complexa.

Porém, mesmo com tantos pontos positivos, este modelo também considera a fotografia como obra única e inequívoca valorizando assim o *instante decisivo* da captação e desconsiderando seu processo de criação, posto que prioriza os aspectos formais e visuais da imagem e destes faz a linha guia da interpretação da imagem, o que pode acarretar diversos equívocos. Ao pinçar apenas uma imagem e nela se debruçar aprofundadamente como obra final, a análise desconsidera as idas e vindas, as tramas criativas nas quais o autor esteve enredado ao longo da criação, mais ou menos demorada, da imagem. Isso, contudo, não invalida este olhar, pois este autor assumidamente debruça-se sobre a recepção da fotografia, e não sobre a criação.

Também o pesquisador Colorado Nates (2014) incorre neste equívoco, pois baseia-se nos estudos de Felici para propor sua abordagem analítica da fotografia que valoriza justamente a linguagem fotográfica. O autor aceita a fotografia como “um idioma com seu próprio vocabulário, sintaxe e gramática” e organiza seu raciocínio inicialmente com uma

visão panorâmica dos elementos formativos da fotografia separados em sete grandes categorias, que não teriam o mesmo grau de importância para todas as imagens:

Figura 3 – Sete grupos da linguagem fotográfica



Fonte: Colorado Nates, 2014.

A partir desta categorização, bastante aprofundada como abordagem inicial, o autor vai detalhar os grandes grupos em 54 itens, divididos da seguinte maneira:

Quadro 5 – Elementos de Linguagem Fotográfica

| | | |
|-----------|-------------------------------|--|
| Denotação | Atributos fotográficos | Luz, enfoque, tempo, movimento, ponto de vista, enquadramento, recorte, técnica, suporte, textura, nitidez, cromatismo |
| | Composição | Forma, linha, ângulo, cor, tonalidade, contraste, profundidade, desenho, perspectiva, ritmo, proporção, pontos áureos, percurso visual |
| | Conteúdo | Sujeito, fundo, primeiro plano, gente |
| Conotação | Conteúdo | História, sentimento, metáfora, discurso, narrativa, marcas textuais |
| | Estilo e gênero | Estilo, gênero, subgênero |
| | Autoria | Autor, época, escola, diálogo intertextual, confluência |
| | Intenção | Intenção, propósito, conceito, atrito, disseminação, recepção |
| | Elementos semióticos | Ícone, signo, símbolo, índice |

Fonte: baseado em Colorado Nates (2014)

Percebe-se facilmente a influência de Felici (2017) na proposta de Colorado Nates (2014) e ambas devem ser elogiadas no que tange ao detalhamento dos elementos sugeridos à análise. Ressalte-se a importância que os pesquisadores dedicam às questões relativas à intenção do autor e recepção do público, aspectos que, embora de difícil identificação, interferem significativamente no uso, assimilação e interpretação da linguagem fotográfica. Por outro lado, o mesmo questionamento feito a Felici (2017) cabe a Colorado Nates (2014), pois ambos propõem a visão da fotografia descontextualizada das suas diferentes etapas de criação, o que poderia, por exemplo, ser discutido a partir da Crítica Genética. Mesmo com alguns aspectos que têm intrínseca relação com o processo criativo da imagem – como autoria, estilo e intenção, por exemplo – a proposta de Colorado Nates (2014) enfatiza uma perspectiva semiológica e desta maneira divide seu olhar entre denotação (forma) e conotação (conteúdo).

Em outro trabalho, Felici (2011) apresenta resumidamente as diferentes perspectivas de estudo da natureza da fotografia para determinar as principais metodologias de análise usadas. Partindo da historiografia e dos estudos das obras de arte, o autor tenta esclarecer como tais perspectivas podem ser adequadas também à fotografia, embora esta tenha suas particularidades. Deixando muito claro que não seriam os únicos pontos de vista, mas os principais, o autor destaca: estudos biográficos, dos elementos contextuais (históricos e sociológicos), das tecnologias envolvidas (da mídia fotográfica), estudos do texto

fotográfico (perspectivas iconológicas, semióticas e psicológicas) e os estudos de recepção (hermenêutica, desconstrução, culturais e feministas). Ao citar autores importantes de cada área, tanto contemporâneos como alguns relativamente antigos, Felici demonstra certos raciocínios utilizados nas respectivas análises, sem tomar partido mas apontando, eventualmente, vantagens e desvantagens de cada uma e conclui: nossa atualidade sugere modelos abertos e mistos.

(...) neste contexto cabe desenvolver uma proposta de análise rigorosa e profundamente crítica com os princípios metodológicos que guiam a própria investigação. Se trata, definitivamente, de desenvolver uma metodologia de análise da imagem fotográfica que permita compreender os mecanismos de produção de sentido que habitam no texto fotográfico, evitando, ao mesmo tempo, um desvio interpretativo que nos afaste de sua materialidade (...) (FELICI, 2011, p. 12, *tradução livre*).

Acredito que a visão de Felici seja bastante ampla e, também por isso, correta, especialmente no que tange ao futuro dos estudos de análise da fotografia: carecemos modelos mistos, heterogêneos e conceitualmente mais livres, porém não descuidados. Como afirma o próprio autor, através da análise fotográfica pode-se esclarecer significados das imagens, mas também entender melhor nossas formas de representação da realidade e ela mesma. Ou seja: um exercício de autoconhecimento que pode, inclusive, nos obrigar a rever nossas relações entre realidade e representação. Como já foi explanado, creio que a Crítica Genética, enquanto perspectiva já instituída mas ainda em maturação, pode contribuir com este olhar mais heterogêneo à fotografia, menos ao significado das mensagens fotográficas “únicas” e mais às formas de criação processual da fotografia.

Como já afirmado, aqui busca-se olhar para o processo em vistas do esclarecimento da Linguagem fotográfica do autor, mas, como discutem Grésillon (2007) e Pino e Zular (2007), até que ponto o próprio autor compreende seu percurso criativo até aquela obra dita final, e não estaria ele mesmo criando memórias posteriormente? Como em outras áreas criativas, é fácil perceber em diversas declarações de fotógrafos um embelezamento das suas decisões criativas no momento em que discute sua obra final, obra esta muitas vezes impregnada de valores relativos ao instante decisivo bressoniano.

Quando Shore (2014), por exemplo, discute a fotografia a partir dos gêneros físico, descritivo e mental deve-se ter em mente que sua abordagem não pretende abarcar apenas as fotografias comerciais ou profissionais, muito pelo contrário, o autor enfatiza que tais níveis seriam intrínsecos a qualquer fotografia.

A gênese do nível mental está na forma como o fotógrafo organiza mentalmente a fotografia. Ao fazerem fotos, os fotógrafos recorrem a modelos mentais, que são resultados dos estímulos de intuição, de condicionamento e do modo de ver o mundo. (...)

Para a maioria dos fotógrafos, o modelo atua de modo inconsciente. Contudo, se o fotógrafo o torna consciente, ele o submete a seu controle e também passa a controlar o nível mental da fotografia. (SHORE, 2014, p. 117).

Se em alguns casos práticos, em que pese áreas comerciais como a publicidade, o fotógrafo deve ter muita consciência sobre suas intenções, considerando que estas deverão estar à disposição do pedido do cliente, em outros gêneros da fotografia isso nem sempre acontece. Embora a fotografia já tenha alcançado o status de expressão artística, em diversos casos cabe o questionamento sobre a real clareza que tem o fotógrafo em relação aos seus objetivos. Esta é uma questão que pode direcionar toda a preocupação com a linguagem fotográfica. Nos usos amadores, por consequência, a possibilidade de confusão das intenções e controles do fotógrafo fica ainda mais evidente, pois muitas vezes é o aspecto unicamente visual que incita o fazer fotográfico, o que não vem a ser exatamente um problema na aplicação doméstica ou amadora, mas é lamentável no âmbito profissional e reflexivo.

Ao abordar a composição a fotografia, Präkel chama a atenção para o *significado* ressaltando que a imagem não se concretiza apenas com o aspecto visual:

Colocando tudo junto

Composição significa o modo como colocamos tudo junto. Quando a referência é um texto, fala-se naturalmente em composição. Ao falar de composição fotográfica, as pessoas naturalmente mencionam a disposição geométrica precisa dos elementos dentro do enquadramento, e poucas vezes se referem ao conteúdo da imagem. É como falar de uma história e discutir sua gramática e vocabulário, mas sem mencionar a trama nem os personagens.

É preciso olhar pra trás, onde começa a fotografia. Ela começa na intenção do fotógrafo. Uma imagem fotográfica forte começa com a seleção de um tema por um motivo. Depois vêm o ponto de vista e as considerações técnicas, seguidos pelas considerações “linguísticas” da imagem, que transmitem seu significado ao espectador com uma linguagem clara e precisa. A composição é o processo que junta todos estes elementos para criar um conjunto visual coerente.” (PRÄKEL, 2012, p. 33)

Quadro 6 – Composição na fotografia

| | | | | | | | | |
|---|---|-------------|---|-------------------------------|---|-------------------------------------|---|------------------------------------|
| Fotógrafo (intenção e ponto de vista) | + | Tema | + | Considerações Técnicas | + | Considerações “Linguísticas” | = | Fotografia (significado) |
| Composição | | | | | | | | |

Fonte: baseado em Präkel (2012)

De certa maneira, a separação proposta pelo autor pode ser relacionada com o esquema de Kossoy (2001), onde a Fotografia é entendida como Fotógrafo + Assunto + Tecnologia, elementos balizados pelo Tempo e Espaço. Porém, é o mesmo Präkel (2012) que na sequência aponta como linguagem os seguintes aspectos: *2D x 3D, tempo e movimento, foco e abertura*, e em raciocínios posteriores aplica-os em outra lógica comparando-os ao vocabulário e à gramática do texto, acabando assim por confundir sua perspectiva.

A partir dos conceitos e raciocínios trazidos até aqui, apresenta-se na sequência um breve resumo que pretende condensar os principais pontos de cada autor:

Quadro 7 – Resumo dos raciocínios sobre Linguagem fotográfica

| Autor e abordagem | Raciocínios apresentados |
|--------------------------------------|---|
| Lima (1988) [recepção] | Estrutura geométrica: composição, simetria, equilíbrio, centralização, hierarquia dos elementos, contraste, linhas, pontos e planos Estrutura perceptual: conteúdo lido particularmente pelo receptor |
| Guran (2002) [criação] | Elementos técnicos de linguagem fotográfica: luz, pb/cor, objetiva (foco, diafragma, velocidade), composição, enquadramento, filme (sensibilidade, acutância, contraste e granulação) Elemento não-técnico: momento |
| Souza (2004) [criação] | Elementos específicos: texto; enquadramento, planos e composição; o foco; relações figura-fundo; equilíbrio e desequilíbrio; elementos morfológicos; profundidade de campo; movimento; iluminação; lei do agrupamento; semelhança e contraste de conteúdos; relação espaço-tempo; processos de conotação fotográfica barthesianos; distância; e por fim sinalização |
| Präkel (2012) [criação] | Vocabulário: enquadramento, perspectiva, movimento, foco, profundidade de campo, cor/pb Gramática: uso do vocabulário através da composição Semântica: significado |
| Shore (2014) [recepção] | Nível visual: o objeto fotográfico em si, atributos físicos e químicos Nível descritivo: aspectos formais da foto, a gramática visual Nível mental: significado |
| Rouillé (2009) [criação] | Fotografia-documento: fiel à realidade, mimética Fotografia-expressão: a escrita, o autor e o outro; com mais liberdade sem desconsiderar o registro enquanto documento |
| Felici (2017) [recepção] | Nível contextual: identificação biográfica do fotógrafo e do ambiente da fotografia Nível morfológico: descrição figurativa da imagem Nível compositivo: sistema visual da imagem e análise de tempo e espaço representados Nível enunciativo: análise e interpretação geral do texto fotográfico e articulação de pontos de vista representados na imagem |
| C. Nates (2014) [recepção] | Denotação: atributos fotográficos, composição e conteúdo Conotação: conteúdo, estilo e gênero, autoria, intenção e elementos semióticos |

Fonte: o autor, 2018.

Como se pode observar, não são apresentados conceitos de Linguagem fotográfica, quiçá eventualmente listagens de elementos constitutivos da linguagem, o que, embora úteis, não esgotam a discussão. Ter tais raciocínios resumidos e colocados lado a lado faz com que se percebam certas semelhanças e muitas diferenças, o que não invalida o diálogo, muito pelo contrário, até incentiva a reflexão sobre o assunto. Tais abordagens foram consideradas ao longo de todo este trabalho, em especial nas análises das fotografias selecionadas e, principalmente, nas entrevistas com o autor. Num primeiro momento, chamou a atenção que grande parte das abordagens, ao contrário do imaginado, tenta refletir sobre a linguagem (mesmo sem usar o termo) do ponto de vista da *criação* do fotógrafo. Porém, é perceptível que tais abordagens atentem especificamente a *uma* imagem, o que faz muito sentido à análise visual (ou, para usar os termos dos autores citados: análise formal, ou geométrica, ou de vocabulário e/ou gramática, ou descritiva, ou morfológica/compositiva), mas compromete em partes a análise de um conjunto maior, como no caso da análise de todo o fotolivro objeto deste estudo. A partir desta ótica, outra vez faz sentido o suporte da Crítica Genética não apenas ao resultado visual (o conjunto de fotos em si), mas ao processo de criação, evitando a excessiva simplificação da análise do uso da linguagem apenas em uma determinada fotografia.

3. O CHÃO DE GRACILIANO

VERÃO

*Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. A respeito de currais há uma estranha omissão. Estejam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. **Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. Difícilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto.** O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas.*

Infância, Graciliano Ramos (grifos meus)

Este capítulo será apresentado em um documentário audiovisual⁴ de aproximadamente 30 minutos, *Nos caminhos de Tiago a O chão de Graciliano*, composto por trechos das entrevistas captadas conforme descrito abaixo, e servirá como apresentação da obra e dos autores, com ênfase ao fotógrafo Tiago Santana e alguns indícios de seu processo criativo.

Embora *O Chão de Graciliano* tenha sido desenvolvido em duas partes principais (exposição em 2003 e fotolivro 2006), é sobre o suporte físico do livro que recai minha maior atenção, pois entendo que o processo de criação fotográfica objetivava esta mídia de divulgação, mídia esta, a propósito, cada vez mais presente no universo fotográfico contemporâneo:

Nos últimos anos, a importância dos fotolivros é cada vez mais reconhecida em exposições e publicações. Tal situação é ratificada pelos preços em alta no mercado, sempre tão sensível às mudanças de tendência. O gênero é, há muito tempo (pelo menos desde os anos 1920, embora sua história comece antes), um eficaz meio de apresentação, comunicação e leitura de conjuntos fotográficos. As exposições são bem menos maleáveis: viajam mal, duram pouco tempo, chegam a menos pessoas. Já nos livros as ideias e a informação circulam melhor. Há pouco tempo, apenas certas fotografias

⁴ Este não está apresentado na versão final desta Tese para que se resguarde a originalidade da obra, que posteriormente deverá ser revisada para divulgação em círculos artísticos e culturais que eventualmente possam exigir ineditismo, como festivais, concursos e outros espaços audiovisuais.

eram consideradas objetos artísticos pela maior parte dos apreciadores, colecionadores e estudiosos. (FERNÁNDEZ, 2011, p. 13)

Para entender de forma mais clara como se deu a criação do fotolivro *O Chão de Graciliano* ao longo de 2016 foram realizadas algumas entrevistas presenciais com o fotógrafo, bem como com outros sujeitos relacionados à criação da obra *O Chão de Graciliano*, entrevistas estas descritas e ilustradas a seguir, e incluídas integralmente nos Anexos deste trabalho.

O primeiro encontro com Tiago Santana serviu para apresentação da minha proposta de estudos e, a partir da concordância imediata do fotógrafo, deu-se a primeira entrevista que iniciou com um breve relato da sua formação literária, estética e cultural, bem como de confirmação de alguns pontos obscuros da sua trajetória profissional. Esta entrevista foi realizada durante o evento Foto em Pauta, em Tiradentes, Minas Gerais, em 10 de março de 2016, durante aproximadamente duas horas e 20 minutos, e Santana de forma geral discorreu sobre sua infância e juventude no interior do Ceará, a influência familiar na construção de seus valores pessoais e como estes direcionaram sua carreira profissional, principalmente na escolha pela fotografia enquanto fotógrafo e editor de fotolivros. Já neste momento Tiago Santana gentilmente colocou seu acervo pessoal à disposição do pesquisador e comprometeu-se a contatar outros profissionais envolvidos na criação da obra.

Foto 2 – Primeira entrevista com Tiago Santana



Fonte: autor, 2016.

A partir do convite e da disponibilidade do fotógrafo foram agendadas entrevistas e discussões sobre materiais relativos à sua obra no seu escritório de trabalho na Editora Tempo d`Imagem, em Fortaleza, Ceará. Assim, os encontros seguintes ocorreram em agosto de 2016 e a segunda entrevista deu-se na própria editora, na sala de arquivo do autor, com duração aproximada de uma hora. Santana apresentou as câmeras utilizadas para o trabalho e alguns dos negativos arquivados no local, comentando as diversas viagens de campo realizadas ao longo dos quatro anos de trabalho, a relação com Audálio Dantas e a importância deste no trabalho.

Foto 3 – Arquivo do autor



Fonte: autor, 2016.

A terceira entrevista, realizada também no escritório do autor em Fortaleza em 03 de agosto, foi dividida em dois momentos: no primeiro, em aproximadamente uma hora e 45 minutos, ocorreu uma conversa sobre questões técnicas das captações e revelações das imagens (equipamentos, suprimentos etc.), bem como todo o processo de elaboração do livro, passando por etapas de ampliação e edição, tratamento de imagens, definições de suporte e provas do livro final. Também foram discutidas questões referentes à estética e às mensagens das suas fotos, principalmente em relação às obras de Graciliano Ramos e à interferência de outros sujeitos nas diferentes etapas da criação do trabalho.

Num segundo momento desta entrevista foram selecionados aproximadamente 15 folhas de negativos para discussão com o autor, enfatizando as fotos não escolhidas na seleção final e os motivos da exclusão, considerando-as, neste momento, como rascunhos e rasuras do seu processo criativo. Ao longo de todo o diálogo de cerca de uma hora e meia foi possível apontar nas fotos diversos raciocínios anteriormente discutidos, bem como ilustrar etapas importantes do processo de edição principalmente através das sequências das imagens

nos filmes. Saliente-se a clareza com que o autor soube expressar suas opiniões e decisões, embora sobre certos questionamentos pareceu bastante sincero em admitir que não havia considerados os pontos levantados pra discussão.

Fotos 4, 5 e 6 – Terceira entrevista



Fonte: autor, 2016.

Ainda em Fortaleza, no antigo Hotel Lux e futuro espaço de trabalho do fotógrafo, foi realizada uma última entrevista em 04 de agosto de aproximadamente duas horas enfatizando possíveis usos de linguagem fotográfica, inclusive com questionamentos a partir de conceitos teóricos da Fotografia e da Crítica Genética, bem como alguns trechos de escritos do próprio Graciliano apresentados durante o diálogo. Neste momento algumas ideias anteriormente apresentadas nas entrevistas foram contrapostas com as imagens do livro, sempre em vistas ao esclarecimento do processo de criação do fotógrafo. Outra vez o autor demonstrou interesse em dialogar, com eventuais dúvidas sobre seu próprio processo, mas de maneira geral com muita clareza e objetividade nos seus comentários.

Fotos 7 e 8 – Quarta entrevista



Fonte: autor, 2016.

Todas estas entrevistas foram realizadas a partir de roteiros pré-estabelecidos pelo pesquisador e revisados pela orientadora do trabalho, considerando diversos conceitos teóricos e alguns pressupostos acerca do livro *O Chão de Graciliano*. Todas as entrevistas foram em profundidade com questões abertas, a partir do grande interesse e disponibilidade do fotógrafo e também o envolvimento lento, gradual e intenso do pesquisador com as ideias do entrevistado.

Todas as entrevistas foram devidamente captadas com equipamentos de vídeo em alta qualidade (Canon 7D e 6D com diferentes lentes, Canon G16, Leica D-Lux 5, e GoPro Hero 3+), priorizando a luz ambiente e tendo sido utilizada eventualmente uma iluminação artificial de Led dimerizado 10x15 cm. Para captação dos áudios foram utilizados dois gravadores H4N com uso de microfones de lapela e direcional e um iPhone 5.

As captações em Fortaleza tiveram o apoio do fotógrafo e videomaker Henrique Pereira, e a breve experiência do fotógrafo Tiago Santana com produção de vídeo facilitou enormemente todas as captações, pois ele mostrou-se também disposto a todas solicitações, inclusive sugerindo alguns ajustes eventuais.

Ainda no período de pesquisa de campo em Fortaleza foi possível conhecer a editora Tempo d'Imagem, de propriedade de Santana e especializada em livros de fotografia, bem como seu escritório pessoal, a rica biblioteca e parte do acervo do fotógrafo (outra parte encontra-se em São Paulo sob responsabilidade da editora Isabel Santana, irmã do fotógrafo).

Foram disponibilizados ao pesquisador, além de parte dos negativos captados para *O Chão de Graciliano*, os equipamentos utilizados (uma câmera Nikon FM2 com lente 28mm, uma câmera Leica M6 com lente 35mm, uma câmera panorâmica Technorama 617 S III e suas respectivas lentes) e diversas provas de impressão: ampliações simples em tamanho 10x15 cm, ampliações em papel fotográfico 18x24 cm feitas pelo próprio fotógrafo, ampliações em papel de algodão 20x30 cm feitas pela laboratorista Rosângela Andrade para posterior escaneamento, além de ampliações panorâmicas 20x60 cm em provas de gráfica. Percebeu-se desde o início a quase ausência de anotações ou afins do próprio fotógrafo ou de outras pessoas envolvidas em todos os materiais, o que poderiam ser consideradas como rasuras do ponto de vista da Crítica Genética.

Contrariando a expectativa inicial, não foram encontradas folhas de contatos dos negativos, que eventualmente são utilizadas para registrar alguns momentos do processo de criação de alguns fotografos. Santana afirma que com sua experiência como laboratorista aprendeu a avaliar diretamente os negativos e assim fica responsável pela primeira seleção das imagens imediatamente após a revelação. Também neste momento foram disponibilizados

diversos materiais de divulgação da exposição e do livro *O Chão de Graciliano*, em especial entrevistas, citações e reportagens em diferentes jornais do país. Todos estes materiais (negativos, provas de ampliação e material de divulgação) foram devidamente captados em foto para posterior análise.

Desde o início Santana ressaltou a importância do jornalista Audálio Dantas no trabalho, pois mais do que o idealizador da exposição inicial sobre a vida e a obra do Mestre Graça o jornalista foi uma peça-chave em todo o processo, especialmente na preparação e nas viagens de campo, além de ser um especialista sobre Graciliano Ramos. Assim sendo, Tiago Santana colocou-se à disposição para intermediar os contatos e em 08/10/2016 foi realizada uma entrevista com Audálio Dantas em sua residência, em São Paulo, capital. Da mesma maneira a entrevista foi em profundidade com perguntas abertas que direcionaram todo o diálogo, que primou pela participação do jornalista no processo de elaboração da obra e considerou também o seu olhar, enquanto coautor da obra, acerca do trabalho e do resultado obtido pelo fotógrafo. Também Dantas disponibilizou-se desde o início à entrevista, que durou aproximadamente duas horas.

Fotos 9 e 10 – Entrevista com Audálio Dantas



Fonte: autor, 2016.

Nesta entrevista descobriu-se que em uma das viagens a campo a filha do jornalista, Juliana Dantas, à época estudante de jornalismo, acompanhou a dupla de autores pelo sertão em busca do universo graciliano, e ao demonstrar o interesse em entrevistá-la o próprio Audálio fez questão de fazer o contato e combinou um encontro para os dias seguintes. Assim, em 10/10/2016 consegui realizar uma entrevista com a hoje jornalista Juliana Dantas, que, embora não tivesse recordações bem claras da sua viagem, contribuiu enormemente com registros fotográfico de *making of* e um breve relato da viagem, publicado na sua volta em um jornal da Universidade (inclusos nos Apêndices deste trabalho).

Figura 4 – Parte dos registros de *making of*



Fonte: Juliana Dantas, data incerta entre 2002 e 2006.

Também foram entrevistadas outras duas pessoas fundamentais para a produção da obra *O Chão de Graciliano*: a laboratorista Rosângela Andrade e o tratador de imagens Ricardo Tilkian, ambos com o aval e a contribuição de Santana para que tais contatos ocorressem.

Rosângela foi entrevistada no seu local de trabalho, o laboratório Imágicas, em São Paulo, capital, no dia 11/10/2016. Após breve visita ao local, que abriga a recepção da empresa, uma biblioteca especializada junto com equipamentos em exposição e dois laboratórios propriamente ditos, um para os alunos de fotografia analógica e outro para uso individual da laboratorista, além de um espaço para meditação no subsolo, foi feita a entrevista com a fotógrafa e laboratorista, reconhecidamente uma profissional destacada na fotografia analógica. Muito solícita e demonstrando bastante envolvimento com seus trabalhos, Rosângela discorreu brevemente sobre seu contato com Tiago Santana para aprofundar-se na narração detalhada de como haviam sido executados os trabalhos solicitados pelo fotógrafo, que trouxe seus materiais próprios (negativos revelados e ampliações feitas) como modelo do resultado buscado. Ao longo de duas horas de agradabilíssima conversa,

também direcionada por questões abertas previamente definidas, a laboratorista demonstrou sua admiração e muito respeito pelo trabalho de Santana, enfatizando o capricho do fotógrafo em todas as etapas do trabalho e sua personalidade bastante querida.

Fotos 11 e 12 – Entrevista com Rosângela Andrade



Fonte: autor, 2016.

Após a entrevista foram registradas em foto diferentes provas das ampliações finais das imagens do livro, utilizadas posteriormente para escaneamento e tratamento das imagens para diagramação. Percebeu-se facilmente que as diferenças entre as provas eram bastante sutis, e mesmo a profissional teve certa dificuldade em apontar “defeitos” naquelas que são provas descartadas.

Também foi entrevistado para esta pesquisa o tratador de imagens Ricardo Tilkian, em 10/10/2016, mas já no início da conversa de aproximadamente três horas ficou muito claro que sua contribuição no trabalho foi de ordem bastante técnica, especializada em

garantir uma boa imagem digital das ampliações feitas e sua posterior impressão a partir de técnicas gráficas desenvolvidas especialmente para aquelas imagens. Tilkian ressaltou que apenas teria executado as solicitações de Tiago Santana, por quem também nutria bastante admiração pelo trabalho e pela pessoa, contribuindo apenas eventualmente em decisões mais importantes que não teriam alterado substancialmente o conteúdo do trabalho e o produto final. Por tudo isso, suas opiniões não são exaustivamente discutidas neste trabalho.

Em 13 de outubro de 2017 foi realizada uma visita guiada à gráfica Ipsis, em Santo André/SP, para conhecer mais detalhadamente o processo técnico de impressão do livro *O Chão de Graciliano*. Porém, o responsável técnico já não se encontra mais na empresa, e nem todas as dúvidas puderam ser esclarecidas. De toda forma, o livro foi detalhadamente analisado com a contribuição do Eduardo Monezi, do setor de pré-impressão da gráfica, e identificou-se o uso de mais de uma cor de preto para a impressão do livro. Esta pode ter sido a primeira etapa do que evoluiu para o hoje conhecido como Full Black, sistema desenvolvido pelos profissionais da gráfica e que utiliza diferentes tons de preto e verniz para alcançar a fidelidade de cores em tons PB. Conforme o site da gráfica, o Full Black:

Valoriza imagens em P&B, atribuindo maior densidade nas baixas luzes sem perder informação. Informação essa que é suavemente ressaltada nas áreas de altas luzes e tons de cinza. O objetivo da técnica é garantir maior fidelidade na reprodução da obra, por essa razão é premissa conhecer a “expressão” do artista. (IPSIS, 2017)

Embora este sistema normalmente utilize quatro tons de preto, no caso de *O Chão de Graciliano* não foi possível identificar com precisão o número de tons utilizado, mas é visível que o resultado alcançado não seria possível com apenas uma aplicação da cor preta. De acordo com o projeto inicial (analisado em pormenores no capítulo 6), o livro seria impresso a partir do uso de três tintas: dois pretos e um verniz, o que é bastante adequado à análise técnica feita durante a visita à editora e também confirma um possível desenvolvimento do método de impressão Full Black, que posteriormente seria executado com 4 tons de preto, além do possível verniz.

Acredita-se que todas estas entrevistas contribuíram substancialmente para este estudo, e diversos trechos serão utilizados no capítulo referente às análises.

4. GÊNESE NA FOTOGRAFIA

4.1 Abaixo o *instante decisivo!*

São caros alguns preços cobrados por certas posturas tomadas ao longo da vida. Com a fotografia não é diferente. Recebida com entusiasmo por vários artistas e intelectuais no século XIX, foi muito elogiada em função da rapidez com que alcançava seu nobre objetivo de registrar a realidade visível. Naquele ambiente de revolução artística, social e principalmente industrial surgiu a fotografia com sua produção automática, seriada e rápida, bastante adequada à lógica capital da revolução do século XIX, como discute Rouillé (2009).

Desde a divulgação inaugural da fotografia percebeu-se a rapidez como diferencial da nova forma de expressão, elogiada no primeiro artigo jornalístico sobre a fotografia na Gazeta da França de 06 de janeiro de 1839:

Imagine-se a fidelidade da imagem da natureza reproduzida pela câmera escura e some-se a isso o trabalho dos raios solares que fixam essa imagem, com todas as suas nuances de luzes, de sombra, de meios-tons, e teremos uma ideia dos belos desenhos que Sr. Daguerre expôs a nossa curiosidade. Não é sobre o papel que Sr. Daguerre pode operar, são-lhes necessárias placas de metal polido. É sobre o cobre que vimos diferentes vistas de boulevares, a Ponte Marie e seus entornos, e tantos outros lugares mostrados com uma veracidade que só a natureza pode dar às suas obras. O Sr. Daguerre lhe mostra a peça de cobre nua, ele a coloca na sua frente dentro de seu equipamento e, ao final de três minutos, se temos um sol de verão, ou alguns minutos mais, se o outono ou inverno enfraquecem a força dos raios solares, ele retira o metal e o mostra coberto de um desenho arrebatador que representa o objeto na direção do qual apontou o equipamento. Trata-se apenas de uma curta operação de banhos, creio eu, e eis que a vista construída em tão curto instante torna-se invariavelmente fixado, e de modo que o sol mais ardente não a poderá mais destruir. (GAUCHERAUD, 1839 *apud* ENTLER, 2009)

Esta não foi a única “vantagem” apresentada pelo jornalista, que em seu texto afirmou também que aquela era uma descoberta que revolucionaria a arte do desenho e exigiria uma revisão de conceitos científicos como luz e ótica. Suas reflexões também consideram a pintura e os pintores que não deveriam se sentir ameaçados, pois a fotografia seria algo diferente da pintura e não poderia substituí-la.

Porém, o que era uma grande vantagem em algum momento passa a ser cobrado em preços algo elevados.

Em tempos de profundas mudanças sociais, incluindo não só a indústria, mas também a comunicação e os próprios conceitos de tempo e espaço, a rapidez do novo processo foi um benefício muito bem-vindo. Assim, ao longo de todo o século XIX muitas

descobertas e melhorias de equipamentos e suprimentos incentivaram o barateamento e a agilidade de todo o método fotográfico, que, como se sabe, conseguiu se popularizar de maneira muito ampla (ROUILLÉ, 2009).

Foi no início do século XX que a Fotografia parece ter recebido o boleto mais caro da sua escolha pela agilidade, tão útil e benéfica em vários momentos. Com o pioneiro do fotojornalismo Henri Cartier-Bresson, através de fotos e textos no quais discorria sobre o *instante decisivo*, a Fotografia ficou marcada pela supervalorização do momento do click. Claro é que no gênero fotojornalístico o instante tem especial importância, ainda mais na época de atuação do próprio Bresson e de seus colegas da agência Magnum, envolvidos com registros de situações sociais relevantes desde 1930, incluindo diversas guerras em todo o mundo.

Através da agência Magnum, que marcou época na história da fotografia e continua sendo referência até hoje, buscava-se valorizar o fotógrafo de diversas maneiras, dentre elas dar-lhe o crédito das fotos produzidas (LUBBEN, 2012). Apontar a autoria era, mais do que massagem no ego, assumir que *aquele* fotógrafo tenha produzido *aquela* imagem, *naquelas* condições e com *aquele* resultado. Curiosamente a Crítica Genética hoje também tem como uma de suas intenções valorizar o autor e suas escolhas através da compreensão dos meandros da sua criação.

Ao longo dos anos, o instante decisivo bressoniano tem sido bastante relacionado com a prática fotográfica, muito vezes até de maneira equivocada valorizando mais o acontecimento em si do que as preocupações formais, geométricas e estéticas defendidas por Bresson. Mesmo assim, amadores e mesmo profissionais da fotografia percebem no *instante decisivo* o “momento único” da fotografia, sem considerar que este instante funciona muito mais como o auge de um percurso do que como o momento realmente único. Ao se considerar o click como um dos momentos de vários possíveis, valoriza-se o processo e exige-se a ampliação da compreensão da fotografia, que passa a ser mais dependente das opções anteriores e posteriores à captação propriamente dita.

Mais do que mera curiosidade, na apresentação do fotolivro *Magnum: contatos*, Lubben lembra a declaração do fotógrafo e editor John Morris sobre exigir que os fotógrafos que desejavam ingressar na agência de fotografia apresentassem não apenas boas fotos finais mas também suas folhas de contato: “Era pra ver como eles pensavam” (*apud* LUBBEN, 2012, p. 12).

Deve-se ressaltar que assim como o instante é *um* dos momentos importantes de todo o processo (ou evento) fotográfico em cada situação, também o texto é *um* dos

momentos importantes de todo o processo de escritura, de acordo com a perspectiva geneticista. Como afirma Grésillon: “(...) a importância concedida aos prototextos enfraquece a *auctoritas* sacrossanta do texto, já que se encontra relegado ao estatuto de um estado entre outros.” (2007, p. 31). Na fotografia, pode-se pensar que a autoridade da foto final também passa a ser questionada a partir das outras possíveis imagens, principalmente em se tratando de uma sequência da mesma ação.

Ao supervalorizar o momento do click – logo, a figura do fotógrafo – de uma foto específica, relega-se ao segundo plano toda a pré-produção bem como os sempre existentes processos posteriores, que muitas vezes nem ficam sob responsabilidade do próprio fotógrafo. As consequências são variadas. Desde a aceitação do fotógrafo como criador algo mágico da sua obra, e sendo mágico, logo, especial, recebedor de um “dom divino” impossível de ser transmitido e ensinado, até mesmo a fetichização do equipamento, considerando erroneamente que o melhor equipamento produzirá a melhor imagem.

Em determinadas situações mais comerciais e instantâneas como no fotojornalismo ou na fotografia publicitária é fácil perceber uma ordem relativamente clara das etapas de pré-produção, captação e pós-produção, sejam estas individuais, coletivas ou, como muitas vezes ocorre na prática, mistas. Porém, em outras situações tais idas e vindas podem ser muito mais complexas, como num projeto fotográfico de mais fôlego como o das fotos de *O Chão de Graciliano*. Além das várias saídas fotográficas pelo interior nordestino, viagens de campo que tiveram diferentes sujeitos e foram realizadas sem regularidade ao longo de 4 anos, atividades relativas à pré-produção foram bastante revisadas a partir de alguns resultados obtidos durante o processo, bem como algumas ações de pós-produção, principalmente acerca da edição e escolha dos resultados, também ocorreram de maneira não-linear, exatamente o que Salles (2008) chama de paradoxos e coerências da criação: “Não se pode esquecer, no entanto, que a criação excede os limites da linearidade do código e se projeta em espaços múltiplos. O crítico genético lida, portanto, com a ausência de linearidade e a simultaneidade do processo.” (SALLES, 2008, p. 53-4)

Ainda sobre o tempo na fotografia cabe registrar que, atualmente, quando a sociedade enfrenta outros desafios principalmente no que tange à revolução tecnológica em curso, a rapidez continua sendo valorizada quando não substituída por critérios ainda mais ágeis como a instantaneidade, em que pese o universo digital tão ávido por muitas e cada vez mais instantâneas imagens. É visível como amadores e mesmo profissionais da imagem acabem por valorizar tais características, principalmente no âmbito comercial, e assim passa a ser compreensível esta histórica supervalorização do momento (pretensamente) único.

Compreensível mas também lamentável. De um fotojornalista contemporâneo, por exemplo, não se espera “apenas” uma boa imagem de conteúdo adequado, mas esta boa imagem, com algumas variações, em tempo quase real, transmitidas instantaneamente do local de captação da própria imagem, preferencialmente identificada com palavras-chave ou legenda, devidamente transmitidas via web ou até já postadas nos arquivos digitais do jornal. É o próprio gênero da fotografia jornalística que hoje se vê ameaçado pela facilidade e agilidade no registro fotográfico tão acessível às pessoas comuns, quando o público em geral tem a possibilidade de registrar um eventual fato jornalístico ocorrido muito mais rápido que o fotógrafo do jornal ainda a ser destacado até o local do evento.

De um publicitário contemporâneo espera-se a bela e perfeita imagem que possa ser visualizada imediatamente após o click, para avaliação do diretor de arte ou mesmo do cliente que eventualmente acompanham a produção. E como é cada vez mais comum observar em nossa volta, o instante fotografado e imediatamente compartilhado recebe muita atenção dos usuários amadores de fotografia.

Nada equivocado em se aproveitar a tecnologia a favor da boa imagem, da técnica apurada, da avaliação dos interessados e envolvidos na criação daquela imagem, muito pelo contrário. Além de inócuo seria algo ingênuo defender a volta ao analógico em todos gêneros fotográficos ou qualquer exagero do tipo. Porém, há que se refletir, mais do que apenas acerca da técnica, também sobre outros mecanismos à disposição do fotógrafo no momento da criação da sua imagem, momento este que não se trata apenas do instante único do click, mas um momento que basicamente pode ser dividido em três etapas, em maior ou menor grau.

4.2 Fotográficos documentos do processo fotográfico⁵

Como foi discutido anteriormente, a Crítica Genética, além de ciência recente, de amplos horizontes e abordagens, lida ainda com seus diferentes recortes e, por conseguinte, objetos de estudo. Para se definir o prototexto, ou seja, os documentos de processo a serem

⁵ Este item do trabalho será ilustrado em fotolivro de mesmo nome contendo imagens fotográficas que representam os diferentes documentos de processo identificados para análise, que será desenvolvida no capítulo seguinte.

A versão completa do fotolivro está disponível no DVD anexo.

Toda diagramação prima pela limpeza visual, valorizando as imagens e possibilitando a visualização do processo criativo. Note-se que recursos gráficos como cores e tamanhos de fontes foram utilizados para reforçar os raciocínios apresentados: a primeira etapa inicia com a cor verde escura até alcançar a maturação. Cada etapa, em título destacado, inclui suas respectivas ações. Porém, não foi possível relacionar claramente tais ações entre elas, apontando como uma interfere na outra e vice-versa, pois os resultados visuais alcançados era excessivamente confusos. Da mesma forma, a ideia de que a Linguagem fotográfica depende de todas estas fases e vai sendo construída ao longo do processo (não sequencial) também não parece ter ficado tão clara neste suporte. São detalhes importantes que tentou-se minimizar nos comentários textuais dos itens seguintes pois, de toda forma, este fotolivro ainda cumpre sua função primordial de ilustrar os *documentos de processo*.

analisados, é necessário identificar o mais claramente quanto possível o dossiê de registros produzidos e utilizados pelo autor. Tal identificação é complexa não apenas no que se refere ao recorte que o pesquisador deve fazer mas também no próprio acesso, por diversos motivos:

A quais tipos de documentos o geneticista recorre quando empreende a reconstrução de uma gênese? Àqueles que encontra, fique claro. O que é somente uma maneira de lembrar que para todo projeto genético, o fator da transmissão, da conservação e da acessibilidade dos documentos é primordial e que mesmo a documentação mais completa representa somente uma ínfima parte do processo criativo que leva de um projeto mental a uma obra. (...) O que se encontra, então, como materiais? Em princípio, tudo é possível (...). (GRÉSILLON, 2007, p. 134).

Neste sentido, Salles concorda e destaca a importância de pormenores:

Tudo é importante

Pode-se afirmar que a tarefa da Crítica Genética é retirar, da materialidade dos documentos, a construção intelectual que guarda, isto é, cada fragmento dos documentos é uma peça de uma rede de caráter intelectual, na medida em que cada fragmento foi elaborado pelo artista para a construção de sua obra. O artista, sob essa perspectiva, cria seus próprios instrumentos para a construção intelectual que envolve o ato criador. Tudo tem exatamente a mesma relevância para o crítico genético: um tempo de verbo modificado, uma influência detectada, um pincel adaptado, um pequeno apontamento do autor na rubrica do dramaturgo. Todo detalhe, por menor que possa parecer, foi, um dia, importante para o artista e o será para o pesquisador. (SALLES, 2008, p. 58-9).

Por um lado tal perspectiva mostra-se excessivamente ampla, mas é necessário considerar que aquilo que se apresenta como um detalhe durante o processo criativo pode ter uma importância enorme na obra final, e cabe ao pesquisador identificar alguns destes detalhes com vistas à elucidação do processo de criação de cada autor pesquisado.

Um dos conceitos aplicados na Literatura refere-se ao manuscrito, que enquanto registro do próprio autor já despertou muita controvérsia de diferentes geneticistas. Ao retomar o conceito de *documentos de processo* proposto por Salles (2008), por exemplo, Pino e Zular esclarecem:

Da mesma forma, o fato de um manuscrito ser autógrafa não garante seu valor para a crítica genética. De nada servem, por exemplo, as cópias limpas de poemas feitas por inúmeros autores no final do século XIX. Se as versões manuscritas não tiverem alguma marca de um trabalho de criação (uma rasura, um traço, ou mesmo um desenho), e se não forem diferentes da versão publicada, não podem servir de documento do processo de criação. Seria portanto impossível realizar uma descrição exaustiva do estatuto do manuscrito para a crítica genética, porque ele assume formas muito variadas,

que podem ter, por sua vez, marcas igualmente variadas do trabalho de criação (2007, p. 19).

Assume-se portanto a ineficácia, senão impossibilidade, de levantar todos diferentes tipos de manuscrito e, ainda mais, adaptá-los à Fotografia, e por isso concordo com Salles (2008, p. 60-1) que conclui: “Enfim, estamos diante do **mito** do ponto originário. É impossível determinar a origem daquela obra, por estarmos, artista e crítico, sempre no meio da cadeia criativa.” [grifo meu]

Sobre os limites e paradoxos da Crítica Genética, Grésillon (2007) destaca que tais pesquisas precisam lidar com dificuldades materiais (em busca de traços da gênese), empíricos (lacunas recorrentes nos dossiês) e históricos (o exato momento do processo mental é impossível de se apontar). Porém, é a mesma autora que oferece se não uma solução ao menos certo aconchego ao pesquisador: “No estado atual da pesquisa genética, é necessário admitir essas contradições [*materiais, espaciais, tecnológicas etc.*], o pior seria varrê-las, levado pela ilusão de alcançar assim mais rapidamente uma teoria.” (GRÉSILLON, 2007, p. 97). Ou seja, ao assumir tais dificuldades é o pesquisador que se liberta de questões de impossível resposta e pode exercer sua função de maneira mais sincera consigo mesmo, com o autor e, principalmente, com os futuros receptores da sua pesquisa. Assim, também na fotografia consideram-se diversas variáveis de difícil identificação e análise, que poderão ser dissecadas no futuro pelos geneticistas da imagem, posto que há muito para ser estudado e, com isso, evoluirmos na compreensão da criação fotográfica.

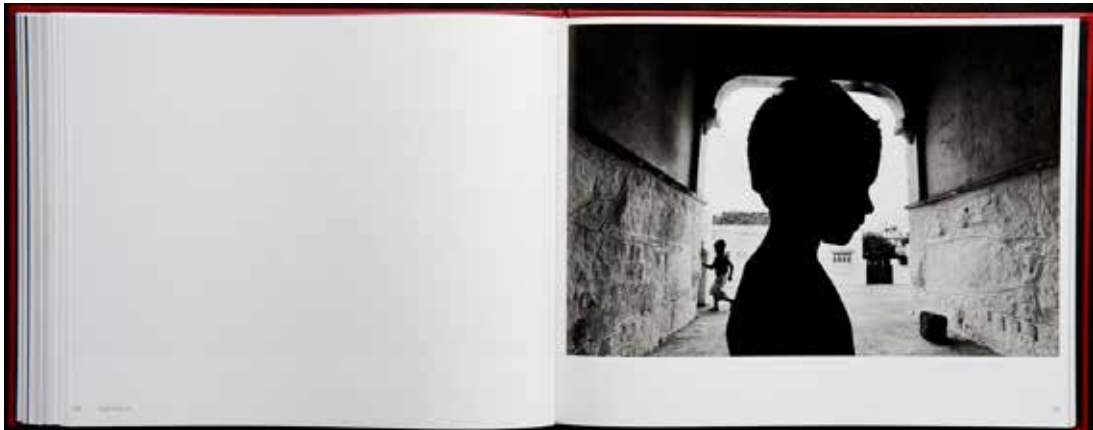
A partir destas premissas, e fundamentado no que Pino e Zular (2007) defendem como um olhar estruturalista para o movimento de criação, entende-se neste trabalho a Fotografia como ato dividido nas etapas de *Concepção, Geração e Nascimento*, com as respectivas ações que eventualmente podem se expandir ou mesmo reaparecer em etapas seguinte. É muito importante ressaltar que tais ações podem ser sequenciais, mas não o são obrigatoriamente. Trata-se de um processo com atividades muitas vezes paralelas, ou caracterizadas por idas e voltas de visão e revisão do mesmo “objeto” (desde o projeto até as ações do ato fotográfico ou, especialmente, de edição e curadoria das imagens captadas). Na prática de *O Chão de Graciliano* isso fica bastante explícito.

Por outro lado, também não são de todo concomitantes as ações de cada etapa, em especial na captação, pois enquanto alguns aspectos podem ser preponderantes (definição dos ajustes da câmera, por exemplo) outros podem nem ocorrer, como a direção de modelos nos casos das fotos mais espontâneas. Algo semelhante ocorre em relação às sequências, pois

algumas imagens são recortes pontuais, enquanto que outras situações são fotografadas no decorrer dos acontecimentos.

Na prática, uma situação onde ambos aspectos foram decisivos trata-se da seguinte imagem:

Figura 5 – Página 133 do livro *O Chão de Graciliano*



Fonte: Santana (2006).

Ao perceber as crianças interagindo ao seu redor, Santana inicia uma sequência de imagens que “culmina” na foto escolhida para publicação. O fotógrafo afirma ter solicitado que o modelo ficasse naquela posição para que fosse fotografado, embora outro personagem da foto encontre-se em segundo plano, também em contraluz, visivelmente à vontade, o que foi reforçado no momento de pós-produção ao escolher a melhor cena de toda a sequência fotografada. Isso pode ser visualizado no conjunto dos negativos:

Figura 6 – Folha de negativos de *O Chão de Graciliano*



Fonte: Santana (2006)

Note-se que a única rasura do autor (visível na lateral esquerda desta folha) refere-se à identificação do fotograma escolhido, escolha esta que, de acordo com o autor, deu-se imediatamente após a revelação do filme, sem exigir ampliações das variantes desta cena, o que demonstra algumas das definições autorais já a partir do próprio negativo.

A proposta que se desenvolve neste trabalho também é adequada ao pensamento de Salles (2008) ao afirmar que “Para tentar compreender os modos de ação da imaginação artística, o crítico genético recorre a seus próprios mecanismos imaginativos, que, possivelmente, diferem de algum modo, dos artísticos. Ele procura formar um diagrama de um complexo estado de fatos.” (2008, p. 73). Neste caso, minha proposta de reflexão do ato fotográfico de maneira mais processual e ampla pretende justamente questionar a criação fotográfica atrelada ao momento (único? Mágico?) do click, demonstrando que opções anteriores e posteriores podem ser até mais importantes do que o “exato” momento da captação da imagem. Trata-se de valorizar todo o trabalho e esforço dos fotógrafos em geral, que não dependem apenas de sorte, audácia ou qualquer outra característica “sobrenatural para criar suas fotos (e não *recortar*, ou *tirar*, ou *caçar*, ou *acertar*, ou mesmo *roubar*). Todo este raciocínio é sugerido a partir da minha prática e teoria sobre Fotografia, pois estou constantemente a refletir sobre a criação fotográfica nos diferentes gêneros, principalmente com vistas a facilitar a compreensão dos meus alunos e, com isso, contribuir nas suas respectivas práticas imagéticas.

Ao aceitar o processo fotográfico a partir das etapas de Concepção, Geração e Nascimento pode-se fazer um paralelo com o raciocínio apresentado por Guran (2002, p. 13-4), ao discorrer que no fotojornalismo existiram as seguintes etapas: 1. Definição de pauta; 2. Captação; e 3. Edição e diagramação. Fica claro, com esta categorização, que o fotógrafo é soberano na segunda etapa, mas nem sempre participa – ou mesmo é consultado! – nos outros momentos, o que pode representar certo “desperdício” do potencial criativo e comunicativo do autor. Por outro lado, é sabido que o fotojornalismo, ao registrar as situações e os eventos jornalísticos, carrega em suas imagens grande dose política e ideológica, e estes parâmetros muitas vezes fogem ao alcance do próprio fotógrafo, de certa maneira podendo ser visto como mero instrumento da máquina de comunicação (e manipulação) jornalística.

Tal proposta também é adequada às três fases sugeridas por Grésillon (2007) sobre a criação literária:

1. pré-redacional: pesquisas, notas, roteiros, planos, esboços etc.
2. redacional: a criação textual, o desenvolvimento do texto
3. elaboração: escolha dos textos finais, revisões, cópias etc.

Aspecto bastante diverso entre a criação literária e a fotográfica é que naquela a maioria destas ações são executadas individualmente, com exceção a alguns momentos da terceira fase, em que pese a revisão para edição do livro propriamente dito. Já na fotografia é possível contar com diferentes sujeitos em outros pontos do processo e de outras maneiras, justamente como ocorreu com *O Chão de Graciliano*, mas em nada desvalorizando o processo criativo do fotógrafo. Pelo contrário, de certa maneira isso até torna o processo mais complexo, ao se considerar as diferentes opiniões e pontos de vista em outras ações e etapas do processo, pois com isso o trabalho do fotógrafo torna-se ainda mais difícil.

Como adequação desta proposta em relação ao raciocínio de Tiago Santana este foi questionado nas entrevistas mais de uma vez sobre esta tentativa de esquematização do processo fotográfico em três etapas, e embora assuma que não faça seu planejamento desta forma o fotógrafo concordou plenamente com a lógica apresentada.

Foi também o próprio fotógrafo que informou desde o início a quase inexistência de rasuras, anotações ou marcações em seus “rascunhos”, fato este potencializado pela não utilização das folhas de contato, onde tradicionalmente muitos fotógrafos deixaram suas marcas e escolhas, principalmente no destaque das fotos preferidas de uma determinada sequência ou no reenquadramento de alguma imagem. Esta situação foi rapidamente confirmada na análise inicial dos seus documentos de processo, o que também corrobora nesta pesquisa a escolha por outros registros, principalmente os negativos, testes de impressão e fotos finais, como será explanado nos itens seguintes.

Porém, esta proposta não pretende abarcar todos os documentos de processo da criação fotográfica. Trata-se, outrossim, de uma sugestão mais detalhada mas ainda relativamente flexível, concordando com Grésillon quando afirma que o poder explicativo da Crítica Genética “depende imperativamente da existência de vestígios. Todavia, esses são tão numerosos que serão ainda necessárias algumas gerações de geneticistas para elucidar os processos escritos pelos quais um projeto mental torna-se texto.” (2007, p. 63). Também este é um raciocínio que, surgido nas reflexões sobre a gênese na literatura, pode e deve ser relativizado à fotografia: quais os vestígios mais úteis, pertinentes e construtivos da produção fotográfica?

Embora Tiago Santana não utilize o recurso das folhas de contato e tampouco faça anotações significativas nos suportes onde arquiva seus fotogramas, ao se comparar a obra final com os originais fotográficos em negativo diversas escolhas ficam mais visíveis, fato confirmado nas entrevistas ao se discutir algumas das folhas de negativos. Com certeza esta comparação faz com que se identifique o *traço* citado por Pino e Zular (2007),

considerando “formas muito variadas” que o manuscrito pode ter. Da mesma maneira, embora não contenha registros de próprio punho do autor, tal perspectiva pode identificar registros de *próprio olho* do autor, o que bem cabe à fotografia e, também por isso, confirma a compreensão deste material como documentos de processo da criação fotográfica de Tiago Santana.

Faz muito sentido ao olhar geneticista que mais importante do que a ordem “real” dos fatos seja efetivamente buscar identificar os diferentes percursos trilhados pelo autor. Ressalte-se que o plural não é acaso, pois pensar o percurso como *único* pode trazer a falsa ideia de que se trata de uma trajetória consciente e retilínea entre a inspiração inicial e a obra final. Muitos são os questionamentos e dúvidas do autores, os passos em falso, as idas e voltas, as visões e revisões, sejam registradas ou não. *Percursos*, pelo viés da Crítica Genética, é bem mais adequado ao movimento criativo do autor, seja qual for sua área de atuação.

O manuscrito, assim, não se apresenta como uma sequência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si. A tarefa do geneticista seria tentar colocar esses tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal – não uma ordem perfeita, não uma cadeia indestrutível –, mas em um movimento com direção. (PINO E ZULAR, 2007, p. 28)

Se a problemática dos tempos, dos percursos e dos movimentos da criação fica bastante evidente ao se discutir apenas os manuscritos de determinado texto (e *apenas* aqui não é depreciativo, mas identificador de registros a princípio mais visíveis, considerando que os rascunhos do escritor muitas vezes contam com anotações, rasuras etc.), tais questões mostram-se potencializadas na criação fotográfica.

A partir de tudo o que foi apresentado até agora, serão comentadas as ações de cada etapa do processo de criação fotográfica no capítulo seguinte, *Um olhar genético sobre o processo de criação fotográfica*, com vistas a demonstrar a utilização, complexa e fluida, da Linguagem fotográfica do autor ao longo de todo o processo de criação das imagens de *O Chão de Graciliano*.

4.2.1 Um fotolivro genético

Além das fotografias que ilustram os documentos de processo identificados e analisados para a pesquisa, este fotolivro conta com o seguinte texto de apresentação, em versões trilingües inglês e espanhol ao final da obra:

Processo **não** é necessariamente sequência

Nem sempre um passo vem logo após o outro.

Processo pode ser flexível, de constantes idas e vindas.

Processo criativo ainda mais, considerando a natureza da própria criação.

Na fotografia não podia ser diferente, embora muitos fotógrafos, profissionais ou não, sintam constantemente o peso da cobrança do click certo, no lugar certo e no momento exato.

Em tempos de intensa produção fotográfica, principalmente digital e bastante incentivada pelo uso do celular e suas instantaneidades, o ato fotográfico ainda pode e deve ser pensado além do apertar automático de um botão, já questionado em 1859, apenas 20 anos depois do registro oficial da fotografia na França por Charles Baudelaire: a fotografia seria “o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos”.

Lamento, ó simbólico poeta simbolista, mas a fotografia, como expressão máxima da louca, complexa e urgente-quase-instantânea sociedade das imagens merece ser compreendida de forma mais clara.

Boas fotografias não são resultado só da sorte ou técnica do fotógrafo.

Imagens fortes, de conteúdo rico e que convidam o espectador a pensar também exigem muita dedicação e reflexão do autor.

Pensar a fotografia como ato criativo complexo e processual, considerando desde a formação, referências e interesses do autor, passando pelos vários clicks e momentos de edição, até a produção do material dito final é um dos objetivos deste fotolivro.

Para isso, demonstram-se as etapas da criação fotográfica de Tiago Santana em seu livro *O Chão de Graciliano*, publicado em parceria com o jornalista Audálio Dantas em 2006.

Como ilustração, apresento alguns dos documentos de processo criados e/ou utilizados pelo fotógrafo ao longo dos quatro anos em que desenvolveu a obra.

A Crítica Genética, como o próprio nome sugere, propõe-se a refletir sobre a gênese da obra, e para isso nós, geneticistas, analisamos estes documentos de processo utilizados pelos autores em busca de esclarecimentos sobre os diferentes processos criativos. Enquanto ciência, a Crítica Genética surge nos estudos de literatura a partir dos registros de criação do poeta alemão Heinrich Heine na França dos anos 60, e hoje já aborda diversos outros processos de criação, especialmente aqui no Brasil. Neste trabalho a Crítica Genética é utilizada para analisar mais detalhadamente o ato fotográfico.

Compreender melhor a criatividade artística é tarefa árdua e complexa, e ainda é tarefa fadada à incompletude, mas também encantadora na medida em que consegue esclarecer alguns pontos desta magia que é a criação humana, seja para nós, pesquisadores, seja para o próprio autor e seus pares artistas, ou seja também para outros interessados nesta que é a maior das capacidades do ser humano: criar.

Por diversos motivos a criação não é um caminho único e retilíneo, mesmo na fotografia onde, aparentemente, basta uma boa máquina para apertar o botão e fazer uma boa foto.

Estes fotográficos documentos do processo fotográfico surgem e ressurgem ao longo de todas as etapas, influenciando e sendo influenciados, e culminando na obra (dita) final não como resultado perfeito ou derradeiro, mas como um dos momentos de um longo e complexo processo que poderia ter trilhado outros caminhos e alcançado outros resultados também (ditos) finais.

Nós geneticistas queremos, ao analisar o processo, valorizar ainda mais o trabalho do artista e ele próprio, tentando demonstrar o complexo ato criativo através dos registros concretos, dos manuscritos e rasuras dos autores em seus diferentes suportes.

O processo de criação na fotografia também não é sequencial, mas, apenas por fins didáticos, está apresentado aqui em três etapas que eventualmente podem se interrelacionar: concepção, gestação e nascimento.

Este trabalho, que faz parte da pesquisa de doutorado do autor, aborda a produção fotográfica do brasileiro Tiago Santana que fotografa com a tecnologia analógica, mas acredita-se que o raciocínio aqui apresentado possa facilmente ser adaptado à criação fotográfica digital e aos variados gêneros fotográficos contemporâneos.

Agradeço especialmente ao próprio Tiago, que além de dedicar seu tempo para pensar sobre a fotografia de diversas maneiras também disponibilizou todo seu acervo para esta pesquisa, e muito gentil e humildemente fez questão de ressaltar a importância de vários outros sujeitos envolvidos na criação do livro *O Chão de Graciliano*.

A todos que colaboraram, meu muito obrigado.
Marcelo Juchem, 2018



concepção gestação nascimento

referências
projeto
equipamentos e suprimentos

execução
realização
divulgação pública

colaboradores
voluntários
comunidade

Conceber e executar projetos de desenvolvimento e inovação requer um conjunto de competências, técnicas, ferramentas, processos, padrões e métodos. Apoiados por pessoas que acreditam no que se faz, não apenas por si, mas por outros. É preciso encontrar condições, habilidades, recursos e se disporem a fazer o grande projeto acontecer.

Alfredo, Cristiano, Fábio

concepção



referências, leituras e coletas de pesquisas de Gianluigi Ferraro

concepção



projeto

concepção



concepção



equipamentos: Salsa MK e Nikon FM2, Linhof Technorama 617.5 (II) e equipamentos Ilford PB (ISO 400 35 e 120 mm)

gestação



captação: viagens de campo

gestação



gestação 13.5

gestação



revelação: sequência de negativos 35mm do mesmo filme capturados com câmeras Nikon FM2 e Leica M6

gestação



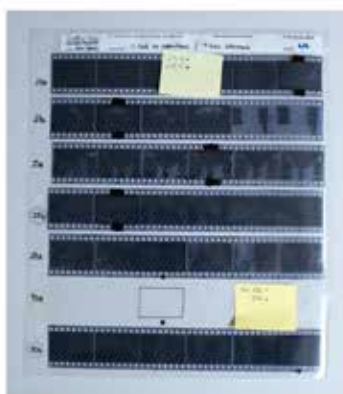
revelação: negativos 120mm digitais com câmera panorâmica LeicaF Technovision 5173 B

gestação



divulgação pessoal

nascimento



revelação: negativos 35mm capturados com câmera LeicaF Technovision 5173 B

nascimento



revelação: negativos 35mm capturados com câmera LeicaF Technovision 5173 B

nascimento



Imagem: capa de CD e DVD do livro O Chão de Gaby (1998) e 100 x 150 cm (1998) e 100 x 150 cm (1998)

nascimento



Imagem: capa de CD e DVD do livro O Chão de Gaby (1998)

nascimento



Imagem: capa de CD e DVD do livro O Chão de Gaby (1998)

nascimento



Imagem: capa de CD e DVD do livro O Chão de Gaby (1998)

5. UM OLHAR GENÉTICO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA

MANHÃ

Mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. Nesta vida lenta sinto-me coagido entre duas situações contraditórias – uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à madorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes.

Infância, Graciliano Ramos.

Tento enfim visualizar o invisível, ver o processo, perceber a linguagem sendo usada, criada: após a identificação dos documentos de processo de Tiago Santana apresentados como fotolivro no capítulo anterior, neste serão os registros devidamente analisados e relacionados a partir das três etapas sugeridas: **concepção, gestação e nascimento**. Sempre cabe salientar que estas etapas não se deram de forma sequencial, como na maioria das vezes não são, pois o processo de criação é cheio de idas e vindas, testes, dúvidas, erros e acertos. Assim, as reflexões apresentadas a seguir consideram as análises dos respectivos documentos de processo permeadas por opiniões dos próprios autores, Audálio Dantas e, principalmente, Tiago Santana, que podem ser encontradas na íntegra nas entrevistas anexas. Os documentos de processo identificados, por sua vez, são ilustrados com as imagens constantes no fotolivro apresentado anteriormente, e eventualmente serão utilizadas breves opiniões teóricas.

5.1 Concepção

Esta etapa inicial refere-se à delimitação da proposta e alguns parâmetros a serem seguidos nos passos seguintes. É uma etapa trabalhosa, pois exige muita reflexão e amadurecimento para tornar as ações posteriores mais eficazes. Na *Concepção* encontra-se, mais do que as referências e ideias iniciais, o primeiro ímpeto para a execução da obra: ao trabalho!

5.1.1 Referências

É sabido que nossas ideias são formadas através das complexas e por vezes incompreensíveis relações que fizemos. Logo, é difícil, quando não impossível, apontar com clareza qual o “momento inicial” de uma obra de arte – e caberia também refletir sobre a

utilidade desta delimitação. Deixemos de lado o *mito do ponto originário* (SALLES, 2008). Claro já está que o processo de criação é fluido e não sequencial, como está sendo demonstrado nesta análise de *O Chão de Graciliano*.

Embora as fotos iniciais deste trabalho tenham sido captadas em função de uma primeira exposição delimitada num tempo e num espaço (SESC Pompéia, SP, em 2003, quando da comemoração de 110 anos de nascimento de Graciliano Ramos e 70 anos do lançamento de *Caetés*, seu primeiro romance) as inspirações para tais fotografias confundem-se com a própria história de vida do fotógrafo Tiago Santana. Nascido no sertão do Ceará, criou-se em ambiente cultural rico e diversificado, amadureceu seu olhar em relação ao povo sertanejo (e porque não dizer, povo brasileiro) ao longo da sua juventude e fez deste povo o tema dos seus primeiros trabalhos como fotógrafo documental: “O fato de ter convivido minha infância lá em Juazeiro, convivendo naquele universo todo, é o que realmente foi o que determinou, que forjou essa fotografia em mim.”

Seu olhar de admiração e respeito pelo homem, olhar que conhece várias das adversidades enfrentadas por todos os Fabianos, Sinhás Vitória, meninos e meninas, foi naturalmente sendo formado em sua vivência pessoal, definindo o que Kossoy (2001) entende como *filtro cultural*: suas crenças, atitudes e ideologias de vida, sua visão de mundo, enfim. Isso refere-se tanto às questões artísticas e culturais quanto às políticas.



Neste sentido, toda sua bagagem pessoal, de cidadão e de profissional, está resumida neste trabalho como *Referências*, o primeiro aspecto definidor da Linguagem Fotográfica do fotógrafo e ilustrado aqui através de uma importante obra do escritor Graciliano Ramos que foi, assumidamente, usada como inspiração para o trabalho: *Infância*.

Este *documento de processo* busca assim representar não apenas os livros do escritor mas também todos outros materiais relativos à sua obra (filmes, imagens, peças de teatro etc.) com os quais o fotógrafo Tiago Santana teve contato antes e durante a execução do trabalho.

Esta ilustração fotográfica da primeira etapa usa uma leitura importante, mas não a única, do trabalho, e o mesmo ocorre com outras referências que se fazem implícitas aqui: toda a bagagem cultural do autor aqui está, bagagem essa que não para de crescer, tendo aumentado inclusive durante a produção deste trabalho:

Fotos 13 e 14 – Casa Museu Graciliano Ramos: visita dos autores e material de divulgação



Fonte: Juliana Dantas, data incerta entre 2002 e 2003.

Mesmo sem se considerar um especialista em Graciliano Ramos, Tiago afirma conhecer a obra do escritor há muito tempo, identificando nos seus anos de escola seu primeiro contato com as histórias do velho Graça. Tais histórias, afirma, eram sobre um cotidiano relativamente conhecido e de perspectiva bastante coerente aos olhos do fotógrafo, pois as histórias aparentemente simples lá do sertão eram carregadas de sofrimento e mistério; havia alguns homens simples e ingênuos, e animais quase humanos; além de uma cruel mas sábia natureza cujo protagonista é o homem, tão nobre quanto sofrido.

O aspecto humanitário de Graciliano parece ter causado grande influência no fotógrafo, não apenas com os livros mas também com a história de vida do escritor. Há que se lembrar que também Tiago Santana nasceu no interior do sertão em meio a uma família relativamente politizada e de posses, mas isso não o impediu de desenvolver seu olhar focado nas classes mais carentes da população. Além disso, Santana também saiu jovem da sua cidade natal para conhecer o mundo e com isso desenvolveu um olhar relativamente

universal, mas sem desconsiderar suas raízes, características bastante recorrentes sobre a vida e obra de Graciliano Ramos.

Anos depois, ao encarar o desafio de traspor o universo graciliano para fotografias, algumas das histórias foram relidas, e neste momento outras qualidades do texto foram percebidas, com ênfase à escrita direta, sintética e sem floreios, que convidam o leitor à reflexão. Tiago Santana não lembra exatamente quais livros foram lidos, mas cita os clássicos *Vidas Secas* e *São Bernardo* como leituras marcantes, e aponta em *Infância* um livro importante para este trabalho e seu livro preferido até hoje. Sobre este, que conheceu por indicação de Audálio no início do trabalho, Santana comenta que as memórias do menino Graciliano são em partes relacionadas com sua própria vivência no interior do Ceará, e que considera o ponto de vista “infantil” do narrador, carregado de pureza e simplicidade, um dos pontos altos do livro. *Infância* foi lido integralmente no início do trabalho e retomado em trechos mais ou menos longos durante todo o desenvolvimento.

Aí eu comecei a descobrir coisas muito interessantes. Primeiro, essa coisa do texto do Graciliano, do poder de síntese, desta coisa cirúrgica, (...) o que poderia contar com duas laudas ou uma lauda ele conta com um parágrafo, o que poderia contar com um parágrafo ele conta com uma frase, esse poder de síntese e ao mesmo tempo com força, pra mim é o que é a fotografia que me interessa. Pra mim não interessa contar uma história com 200 fotos, eu prefiro contar com 10, mas fortes, intensas, que contem a história, que deem margem ao outro completar. Pra mim, foi uma identificação muito grande. Primeiro, com o objeto de interesse do Graciliano, que pra ele o interesse são as relações humanas, as pessoas, e esse é o meu também. (SANTANA, 2016, entrevista concedida).

Já Audálio Dantas seria, este sim, um especialista, estudioso e até parente muito distante de Graciliano Ramos, e ensinou bastante ao Tiago acerca da vida e da obra do escritor, em especial nas viagens de campo. Desta maneira, o contato do fotógrafo com o jornalista e pesquisador⁶ de Graciliano Ramos também foi uma fonte de informação e inspiração para as imagens captadas. Nestas, percebe-se a presença do homem enquanto protagonista, a importância das crianças, a dureza da vida sertaneja encarada com nobreza e coragem, o que é diretamente relacionável com o universo graciliano expresso nos livros. Para além disso, Tiago Santana também incorpora alguns usos específicos da técnica fotográfica para enriquecer suas imagens, como a luz direta e o PB, ou ainda a busca consciente pela síntese das situações e das histórias, dos homens e das suas peculiares

⁶ Em 2005, por exemplo, Audálio Dantas publicou *A infância de Graciliano Ramos* (Instituto Callis), vindo a receber Menção Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil pela obra.

relações com os bichos num rigoroso trabalho de edição. Tiago Santana assim é a lavadeira que bate suas roupas e torce suas luzes. Se para Graciliano Ramos a palavra não serve para embelezar, mas para dizer, para Tiago Santana a foto não serve só para mostrar, mas também para esconder. Como afirma Santana sobre *Linhas tortas*, famoso texto de Graciliano: “Este texto é a essência do que deve ser a fotografia”.

Embora as narrativas gracilianas muitas vezes sejam bastante descritivas ou, como em *Infância*, autobiográficas, não era objetivo do fotógrafo ilustrar jornalisticamente os lugares ou personagens das histórias: “Não, não foi muito literal. Pra mim, eu lia o livro e aquilo me inspirava. A relação, por exemplo, do homem com o animal.”. O mesmo ocorreu com o jornalista Audálio Dantas, que ao fim do trabalho passou a denominá-lo “arte-reportagem”, pois entende que buscou uma representação mais livre: “Não é uma biografia, não é o cenário onde o cara viveu, mas é aquilo que muito provavelmente... muito provavelmente não, aquilo que foi a grande motivação da literatura do Graciliano Ramos” [grifo dele]. Foi nesta perspectiva que Audálio escolheu o fotógrafo Tiago Santana como parceiro nesta jornada, que soube assimilar muito bem a proposta⁷. O jornalista justifica sua escolha da seguinte forma:

Duas coisas: primeiro pelas fotos dele eu percebi que ele é um fotógrafo especial, de uma sensibilidade altíssima, e segundo, dos que eu conhecia, e conheço vários bons fotógrafos, nunca eu tinha visto fotos daquele sentido, daquela busca, daquele aprofundamento da figura humana. Digo: é esse aqui!

E eu disse pra ele: olha, vamos fazer este trabalho, e principalmente estou fazendo por causa disso, porque você não é um paisagista, você não é um documentarista, é um fotógrafo de grande capacidade de interpretação. (DANTAS, 2016)

Por outro lado, embora não buscassem a reprodução literal dos espaços citados por Graciliano Ramos, é importante frisar que *aspectos de tempo e espaço* sempre interferem no processo de criação da fotografia. Se por um lado as histórias do escritor passam-se há quase 100 anos no sertão nordestino, por outro lado muito daquelas histórias permanece da mesma maneira, feliz e infelizmente. Por isso, Santana atentou a não incluir elementos visuais contemporâneos em suas imagens, como referências tecnológicas, por exemplo. Dessa forma, tanto espaço quanto tempo poderiam ser mais facilmente relacionados com as histórias originais, e ainda levar o observador à reflexão sobre a situação atual do sertão, em muitos aspectos exatamente o mesmo de antigamente.

⁷ A parceria, inclusive, deu tão certo que já foi repetida em trabalhos posteriores, como *Céu de Luiz* (Tempo d’Imagem, 2014), no qual jornalista e fotógrafo representam o universo de outro grande artista brasileiro, Luiz Gonzaga.

Do ponto de vista da fotografia, contexto temporal e espacial são quesitos importantes na aplicação da Linguagem fotográfica. Em certos casos, como o fotojornalismo, tais aspectos muitas vezes são os preponderantes: *isto* aconteceu *aqui* e *neste* momento. Já em propostas mais livres, como a fotografia artística, nem sempre as indicações reais de tempo e espaço atuais são as mais adequadas, pois a fotografia consegue “alterar” o tempo e espaço representados através dos diversos recursos fotográficos à disposição (produção, iluminação, manipulação, representação descontextualizada etc.).

Kossoy (2001), por exemplo, comenta que a fotografia é executada em uma *primeira realidade* e que a sua recepção se dá (ou mesmo cria) uma *segunda realidade*, muitas vezes bem diferente da primeira. É também ele que aponta nas *coordenadas de tempo e de espaço* aspectos definidores da fotografia, e neste sentido também são entendidas neste trabalho. Inclusive aqui eu vou além, pois questões geográficas e temporais influenciam sobremaneira na Linguagem fotográfica de qualquer fotógrafo – por vezes como bagagem pessoal, por vezes como contexto em que se dá a produção fotográfica – e as fotos do trabalho ora analisado representam tão bem o universo graciliano porque, dentre outros aspectos, foram captadas *in loco*. Do ponto de vista geográfico, na produção de *O Chão de Graciliano* os autores concordaram desde o início em visitar cidades-chave que seriam importantes para o universo de criação do escritor (Quebrangulo, Viçosa e Palmeira dos Índios em Alagoas e Buíque em Pernambuco), mas também admitiram certa liberdade nas viagens de campo. Não seria obrigatória a presença de qualquer cidade, local ou espaço específico, bem como de qualquer pessoa especial, negando outra vez a objetividade jornalística em detrimento da liberdade criativa. Como afirma Audálio Dantas:

Aí nós repetimos os caminhos do Graciliano, e nestes caminhos é que se encontrou, vamos dizer e resumir, a humanidade que o Graciliano registrou na sua obra, principalmente em *Vidas Secas*.
Nós começamos em Quebrangulo, que é a cidade de nascimento, tem lá uma foto da casa onde ele nasceu mas é um acaso, podia ser uma casa como qualquer outra. (DANTAS, 2016)

Isso demonstra que o espaço era sim muito importante para este trabalho, mas não se tratava de uma geografia literal em referência à vida e obra de Graciliano Ramos, e sim os espaços de inspiração do escritor para suas histórias é que estariam inspirando o jornalista e, principalmente, o fotógrafo. Esta imagem da casa de nascimento de Graciliano a qual Dantas se refere, por exemplo, consta no fotolivro sem qualquer indicação disso.

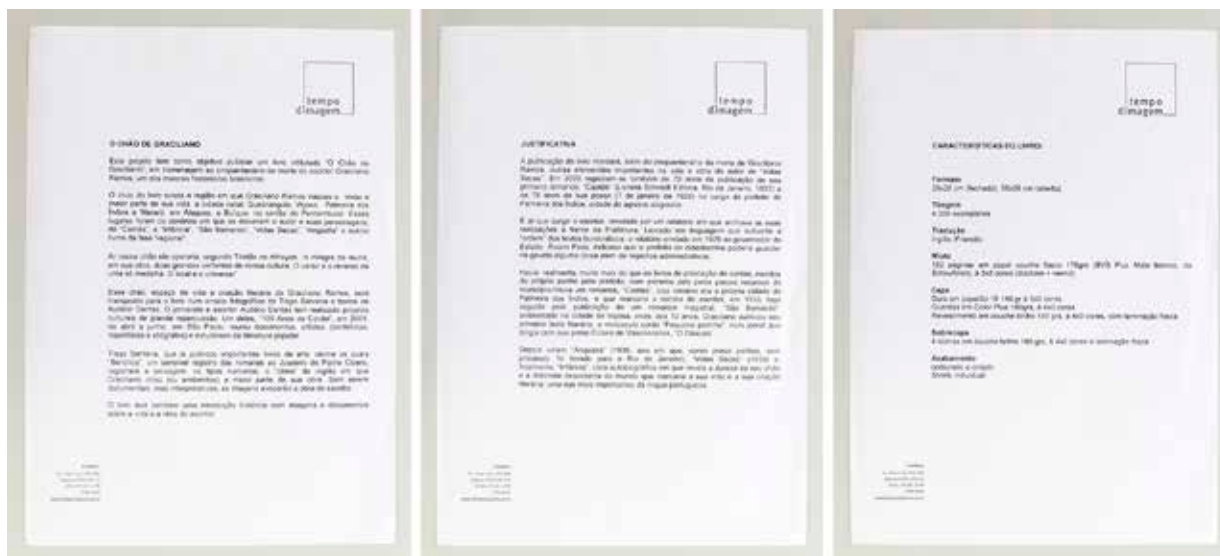
É nesta complexa perspectiva que se deve compreender as *Referências* nesta pesquisa, reificadas em um documento de processo que não foi criado pelo autor das fotos, mas representa bem suas inspirações e informações preliminares. Ressalte-se ainda que tais referências não se restringiram ao primeiro momento de pesquisa ou definições projetuais do trabalho, pois continuaram a ser aprofundadas ao longo de todo o desenvolvimento, inclusive nas viagens de campo. Ao conhecerem ou revisitarem locais importantes ao universo graciliano, tanto jornalista quanto fotógrafo aumentaram sua bagagem cultural acerca destes temas. O mesmo se dá em relação aos personagens que encontraram em suas andanças, alguns dos quais conhecidos do próprio Graciliano Ramos, mas muitos outros sem conhecer nem escritor nem sua obra.

Por fim, saliente-se que dentre todos os documentos de processo identificados e analisados aqui neste trabalho *Referências* é o mais aberto e amplo, pois mescla as vivências pessoais de ambos autores com suas bagagens artísticas em geral (com ênfase óbvia à literatura, mas sem desconsiderar outras mídias como cinema, teatro, representações visuais etc.) e está em constante ampliação. *Referências*, então, influenciam todo o processo de criação e são entendidas aqui como abarcando as bagagens estética, cultural e política dos autores, as leituras de Graciliano Ramos, os encontros e aprendizados diversos ao longo do próprio trabalho, além dos aspectos temporais e geográficos. Estes últimos ainda são bastante interligados às ações de captação das imagens, pois o click é importante no que tange ao local e momento do registro fotográfico.

Claro é que, mais ou menos conscientemente, as referências pessoais, os interesses e a ideologia do autor da fotografia **sempre** estão na sua obra: você é o que você fotografa.

5.1.2 Projeto

Eis que chega um momento em que é necessário passar do abstrato, etéreo e muitas vezes onírico universo da inspiração para as primeiras produções concretas, ou, em outras palavras, da teoria à prática. Esta não é uma etapa obrigatória em diversos gêneros fotográficos, muitas vezes pressionados pelos ponteiros do relógio, mas em *O Chão de Graciliano* foi um passo decisivo inclusive para viabilizar o trabalho: o projeto.



Este serviria para dois objetivos principais, intrinsecamente relacionados: planejamento do trabalho e busca de financiamento. Na prática, após os três primeiros meses de captação das fotos ainda a convite de Audálio Dantas para a exposição sobre o escritor, Tiago Santana “encantou-se com o tema” e nele mergulhou de cabeça. Como afirma o fotógrafo:

Somadas a vivência com o Audálio, a experiência em campo e a exposição, esse conjunto de coisas me levou a dizer *que fantástico, que universo maravilhoso, e que identificação que eu tive com a pessoa do Graciliano Ramos*, o olhar que ele tinha sobre aquele sertão, a forma com que ele olha o sertão, a forma de ele escrever, o que interessava a ele, que são estas relações psicológicas, as relações humanas, que era o que me interessava. (SANTANA, 2016).

Para executar o trabalho, como bem cabe à fotografia documental contemporânea (embora o fotógrafo evite este rótulo), foi necessário organizar alguns parâmetros em busca de uma visão mais clara dos motivos, objetivos, etapas e resultados esperados.

Como é possível observar na análise deste documento de processo (versão final do projeto, sem rasuras) as referências anteriormente abordadas forneceram subsídios para este instrumento, que também definem alguns parâmetros do trabalho já nestes primeiros momentos, como o formato e suporte do fotolivro, por exemplo. Se por um lado estas definições prévias poderiam engessar um trabalho, por outro também tranquilizam o artista que pode se ocupar de outras questões a partir destas definições claras e conscientes. Saliente-se que o autor, na época, já tinha experiência de quase 10 anos como editor (criou a editora

Tempo d'Imagem em 1994), além de ter desenvolvido outros trabalhos fotográficos em livro, com ênfase a *Benditos*, executado entre 1992 e 1999. Isso significa que tais definições foram tomadas de forma consciente a partir da experiência do fotógrafo e sua equipe, sem podar qualquer aspecto criativo do trabalho.

Em resumo, no conteúdo do projeto são salientadas questões como a importância e grandeza do escritor, algumas datas importantes relativas aos anos de publicação de suas obras e a experiência dos autores proponentes; reforça-se a inclusão de dados históricos e documentos sobre a vida e obra do escritor na obra final; e constam informações sobre certas características físicas do livro pretendido.

De acordo com a proposta, Tiago Santana “registrará a paisagem, os tipos humanos, o “clima” da região em que Graciliano criou (ou ambientou) a maior parte da sua obra. Sem serem documentais, mas interpretativas, as imagens evocarão a obra do escritor.” Atualmente, com uma visão retrospectiva, o fotógrafo entende a obra da seguinte maneira: “*O Chão de Graciliano* propõe uma leitura do lugar e uma reflexão sobre o mundo em que vivemos. Eu uso a fotografia pra contar essa história, de experiência própria, de um recorte. O sertão é um mundo, esse lugar é um mundo. Uma vida, ou várias vidas, seriam pouco pra traduzir esse lugar”, o que é muito aproximado ao objetivo inicial.

A tiragem sugerida no projeto é de 4000 exemplares, e o livro de 192 páginas (a versão final ficou com 200) seria traduzido para o inglês e espanhol, e, em tamanho 29x26cm fechado (versão final com 29,5x23cm), teria capa dura, guardas em papel Color Plus 180g a 4x0 cores e revestimento de sobrecapa em Couchê brilho 150g com laminação fosca a 4x0 cores. O miolo da publicação seria feito em Couchê fosco 170g (BVS Plus Mate branco, marca Scheufelen) impresso em 3x3 cores, sendo duas cores e um verniz. De forma geral, estas instruções foram devidamente seguidas, e todas estas características físicas e detalhes de acabamento culminaram em uma obra que ressalta atributos materiais de suporte, como discute Munari (1997).

Tais definições técnicas indicam que o livro deveria ser produzido com características específicas de fotolivro, a considerar desde o tamanho até os materiais usados e respectivos acabamentos. Sobre as impressões, deve-se ressaltar que o papel do miolo é um reconhecido papel de alta qualidade e receberia 3 cores de impressão, sendo que as fotos são originalmente PB. Isso se dá em busca da reprodução mais fiel dos diferentes tons de cinza alcançados nos negativos fotográficos. O processo de impressão Offset CMYK usa 4 cores básicas (ciano, magenta, amarelo e preto) para alcançar a reprodução de todo o espectro de cores, e normalmente para impressão em PB usa-se apenas a última cor, o preto/*black*,

simbolizado pelo K. Porém, isso normalmente não resulta em detalhes nas baixas luzes (tons escuros), e em função disso o livro foi impresso especialmente a partir de dois tons de preto, reforçados finalmente por um verniz aplicado apenas nas fotos, o que destaca-as do restante do papel branco, um pouco mais fosco.

Este raciocínio exige um cuidado especial no momento de impressão na própria gráfica, mas outras etapas do trabalho também devem ser anteriormente executadas neste sentido: a captação das imagens, a revelação dos negativos, a ampliação das fotos finais e, principalmente, o tratamento das imagens para a diagramação do livro. É justamente em aspectos como estes que se percebe que a Linguagem fotográfica é *construída* ao longo de todo o processo de criação, mais do que simplesmente *usada* no momento do click ou na impressão final das fotos.

Todas estas definições projetuais indicam clareza do fotógrafo e equipe ao mesmo tempo que facilitaram a apresentação da proposta de maneira mais inteligível a possíveis financiadores.

Após tramitações burocráticas relativas à Lei Rouanet e ao Ministério da Cultura, o trabalho foi viabilizado a partir do apoio de empresas como Chesf – Companhia Hidro Elétrica do São Francisco e Transpetro, mas sua influência no resultado final fica restrita a um breve texto de apresentação de cada uma das empresas: Sergio Machado, presidente da Transpetro, com o primeiro texto do livro na página 7, e Dilton da Conti Oliveira, Diretor-presidente da Chesf na página 9. Tais situações são muito comuns em trabalhos deste tipo: a empresa financiadora tem breve espaço para algumas observações sobre o trabalho e qual a importância deste para a própria empresa, seus colaboradores e clientes.

Ainda na introdução do livro encontra-se o texto de apresentação do livro por Joel Silveira nas páginas 12 a 15, e entre as páginas 16 a 35 o texto de Audálio Dantas. Quatro fotos panorâmicas ilustram estes textos de abertura, e a partir da página 38 tem-se a sequência de todo o conjunto fotográfico, totalizando 70 imagens. Ao fim, breves páginas com entrevista de Graciliano Ramos a Joel Silveira datada de 1939, e a cronologia do escritor. As traduções foram anexadas nas últimas 24 páginas impressas em papel diferenciado, amarelo, fosco, mas não identificado no livro.

Tiago Santana também assume que sua prática com o tipo de formato panorâmico foi iniciada neste trabalho, mas fotos panorâmicas não fizeram parte da primeira exposição. Ao ter acesso a uma máquina de formato especial (que será comentada posteriormente), Santana já imaginava tirar proveito deste aspecto com a escolha pelo formato

do livro que, aberto, fica com 59x23 cm. Esta sua máquina capta em proporção aproximada de 3x1 (negativo de 18x6 cm⁸), e desta maneira as imagens panorâmicas foram impressas com uma pequena borda branca do próprio papel. Nas palavras do autor: “Quando eu pensei em trabalhar com a panorâmica eu já sabia que o livro precisava ter alguma dimensão, que o próprio formato dele teria que ter um diálogo com essa panorâmica”.

Figura 7 – Páginas 62 e 63 de *O Chão de Graciliano*



Fonte: o autor, 2017.

Percebe-se claramente que definições como estas (formato da máquina) não são tomadas de forma aleatória ao longo do trabalho, pelo contrário, são escolhas que permeiam todo o processo criativo e por isso interferem em diversos outros aspectos (negativos – ampliações – diagramação – livro final). Mais uma vez fica claro que o uso da Linguagem fotográfica não se dá pontual e individualmente, mas de certa forma vai sendo construído ao longo de todo o processo.

5.1.3 Equipamentos e suprimentos

Para encerrar a primeira etapa de *Concepção* da obra são identificados os equipamentos e suprimentos usados pelo fotógrafo, como já vinha sendo comentado no item anterior. Tais *documentos de processo* foram colocados em prática apenas no momento da captação das imagens, mas está demonstrado aqui que a escolha por estes recursos não foi aleatória. Muito mais do que mera escolha por conveniência (fotógrafos geralmente trabalham

⁸ Em seu trabalho posterior, *Céu de Luiz*, também em parceria com Audálio Dantas, o fotógrafo extrapola este uso do formato panorâmico para as proporções 3x1, 2x1 e 1x1, exigindo ainda mais cuidado e trabalho na diagramação e impressão do livro, que precisou ter cortes e dobras especiais para valorizar as imagens. Em entrevista, afirmou que a experiência com a máquina panorâmica em *O Chão de Graciliano* foi indispensável para a evolução dos seus enquadramentos neste novo trabalho.

com equipamentos próprios), Tiago Santana demonstra consciência da importância que tais definições representam no seu fazer artístico.

Foram utilizadas três máquinas para as captações: duas de pequeno formato (Nikon SLR FM2 com lentes 28 e 35mm e Leica Rangefinder M6 com lente 35mm) e uma médio formato Linhof Technorama Rangefinder 617S III com lente grande angular.



A câmera panorâmica é relativamente rara, de usos práticos mais específicos e operação mais complexa, enquanto que marcas como Nikon e Leica são identificadas como de uso mais fácil e ágil. Todos, porém, são peças de alto nível, bastante resistentes e de conhecida qualidade física e ótica. São todos equipamentos mecânicos de ajustes manuais, o que exige capacidade técnica do fotógrafo e, preferencialmente, certa experiência no manuseio em especial em situações de fotografia rápida (eventualmente isso também aconteceu no trabalho). Cabe lembrar a dificuldade da não visualização imediata da fotografia, dificuldade esta incorporada como vantagem como um tempo de maturação para o fotógrafo, que acompanhava todas as etapas posteriores de revelação e ampliação.

A preferência pela objetiva grande angular talvez seja o aspecto mais óbvio (porque bastante visível) da consciência do autor. Também bastante claro é o uso da máquina panorâmica, escolhida porque valoriza o ambiente e a paisagem, amplia o horizonte do sertão como o próprio sertanejo o vê: “A ideia de usar panorâmica foi esta, foi de alargar um pouco este espaço que tem a ver com o espaço do sertão, com a amplidão. É um desafio, pois esta câmera foi muito feita pra paisagem, ela é feita pra botar num tripé, como se fosse uma 35mm mas grande, como se fosse uma Leica grande.”

Soma-se a isso o aspecto do tempo do sertão e da sua fruição ao fotografar: em determinadas situações, especialmente utilizando a panorâmica Linhof, Tiago Santana afirma ter captado “um só filme por dia, ou seja, só quatro fotos. Quatro fotos em um dia!”.

Especificamente sobre a Linhof é importante lembrar que sua operação é ainda mais complexa do que uma câmera de 35mm. Aquela exige mais cuidado e atenção desde a empunhadura, posto que é bem mais pesada do que uma câmera normal (a propósito, o

fotógrafo não utilizou tripé). E mais: sua mecânica e o tipo de filme 120mm que usa forçam o operador a trabalhar em outro ritmo na troca do filme, mesmo um fotógrafo experiente. Com as máquinas 35mm este tempo de troca de filme acabava sendo algo diluído (ou incorporado) na própria ação, pois com certa prática pode-se fazê-lo rapidamente e sem chamar a atenção de outras pessoas, o que não ocorre com a máquina panorâmica.

Também em relação ao tamanho da câmera Santana reconhece interferir nas suas fotos, pois enquanto a Linhof exige mais atenção do fotógrafo e, por conseguinte, desperta a curiosidade das pessoas em volta, a Leica, por sua vez, “cabe no bolso” e faz com que o fotógrafo não seja tão percebido, podendo captar suas imagens de forma mais discreta e envolvida na situação: “E na verdade a máquina acaba sendo uma extensão do teu corpo. A câmera faz parte do corpo que você entra num certo transe ao ponto de que você não sabe muitas vezes o que fez.”. Demonstra-se, com comentários como este, o quanto o fotógrafo se sentiu envolvido pelas situações que registrou e a naturalidade com que operou a câmera. Isso é fruto da experiência do mesmo no manuseio do equipamento, mas também do seu à vontade no universo graciliano, como citado sobre sua trajetória pessoal.

Outro detalhe ressaltado pelo fotógrafo é que com a Nikon SLR não é possível ver a cena captada no momento do click (por uma questão técnica que o espelho, ao ser acionado pelo obturador, levanta e obstrui a imagem do visor deixando-o totalmente preto), enquanto que as Rangefinder, Leica M6 e Linhof, possuem um visor paralelo que permite visualizar uma imagem muito próxima à que está sendo captada naquele instante, com um quase imperceptível erro de paralaxe⁹, a não ser que o primeiro plano esteja em destaque. Como esta é uma característica da Linguagem do próprio fotógrafo, ele acaba tendo este cuidado específico em relação às fotos nestas situações.

Sobre as objetivas, Santana afirma que tem preferência pelas grandes angulares porque

te força a estar junto. Foi definida primeiro por este movimento de aproximação. A tele te distancia das pessoas. É como se a tele fosse a internet, e a grande angular fosse o livro.

E por que a 28? Não é uma 35 quase normal, e não distorce tanto quanto a 24. Uma lente maravilhosa neste sentido, no meu olhar.

⁹ *Erro de paralaxe* é o termo técnico que se refere à diferença entre as visualizações do visor direto e da objetiva, resultante da construção física das próprias câmeras. O visor direto serve unicamente para visualização da imagem pretendida, mas não é o mesmo mecanismo que registra a foto propriamente dita. Esta é registrada pelo enquadramento da objetiva, posicionada no centro da câmera. Na prática, em composições de planos mais abertos este erro passa despercebido pela distância do fotógrafo em relação aos assuntos, mas em enquadramentos mais próximos, como o close, a diferença entre o que está sendo enquadrado no visor direto e a foto final pode ser mais evidente, em alguns casos até comprometendo a imagem pretendida.

A 50 mm tem um desfoque lindo, na 28 o desfoque é mais difícil. Então chegando muito perto eu consigo desfocar um pouco o que está perto. (SANTANA, 2016)

Interessante notar que tais escolhas interferem diretamente nas situações de foto exigindo o envolvimento físico do fotógrafo que, por sua vez, faz de uma dificuldade técnica (o desfoque na lente 28mm, sua preferida) e pessoal (o fotógrafo declara-se tímido e assim obriga-se a chegar perto das pessoas) suas características visuais (logo, de Linguagem): o primeiro plano cortado abruptamente e em muitas situações desfocado, e o plano mais aberto com a grande angular. Como afirma Guran:

A objetiva também determina, na prática, o grau de aproximação física do fotógrafo ao objetivo a ser fotografado. De qualquer forma, o fotógrafo experiente conhece a distância ideal em relação ao objeto enfocado e a maneira de atuar, de modo a manter a intimidade imprescindível com a cena sem desfigurá-la com a sua presença. (GURAN, 2002, p. 37).

Neste sentido, a objetiva grande angular alcança o proposto pelo fotógrafo no que tange a se envolver com as pessoas e as situações, sem utilizar apenas recortes e enquadramentos tradicionais. Ao assumir seus cortes bastante audaciosos, por exemplo, Tiago Santana demonstra que não se trata de um instantâneo acidental, mas sim de enquadramentos conscientes e intencionais de um autor que busca outras soluções visuais, muitas vezes mais criativas e justamente por isso mais interessantes. Ao cortar, afirma o fotógrafo em entrevista, também se esconde, não se mostra tudo, deixando um ar de mistério, de informação obscura que exige certa reflexão do observador, tirado de sua passividade de receptor de mensagens visuais completas.

Em relação aos suprimentos foram usados os filmes Kodak TriX (35mm) e Ilford HP5 (35 e 120mm), ambos PB e de ISO 400. Com estas escolhas o fotógrafo sabe que está trabalhando com um filme relativamente sensível ao mesmo tempo que versátil, pois possibilita fotografar em ambientes bem iluminados (como as fotos externas captadas por Santana) e também em ambientes internos com pouca luz (residências dos sertanejos, por exemplo). Na prática, além de facilitar o trabalho em campo, o ISO 400 pode ser utilizado tanto para subexpor algumas imagens trazendo um ar mais misterioso e obscuro, quanto para enfatizar a luz do sertão, tão cara aos sertanejos, aos bichos e à natureza. Porém, percebe-se nas imagens de Santana a subexposição recorrente, mas jamais a superexposição, com “branco estourado” ou algo do tipo. Além disso, o ISO 400 apresenta uma certa granulação que agrada ao fotógrafo no aspecto visual, embora representar tais nuances nas reproduções

dos negativos seja tarefa árdua (e neste caso muito bem cumprida ao longo de todo o trabalho). Já a opção pelo PB é explicada da seguinte maneira pelo próprio autor:

PB também é estratégia, uma escolha, uma opção. Para o que eu faço a cor é mais um elemento para dispersar, ela não agregaria esta tensão, esta dramaticidade da luz, a dualidade do lugar, a potência e estranheza do lugar: o PB reforça tudo isso.

E mais importante, eu fotografo expressões humanas, relações humanas, e com o PB eu reforço muito mais as expressões, fico muito mais focado no olhar, no gesto, no fragmento.... que a cor de alguma forma poderia distrair. (SANTANA, 2016)

Percebe-se que a opção vai muito além da questão técnica, influenciando diretamente no conteúdo das mensagens, o que vem a ser exatamente o uso de Linguagem fotográfica. Como afirma Guran (2002): o PB *representa* a realidade enquanto que o uso das cores *imita* a realidade. Tal raciocínio parece ser bem adequado à lógica de *O Chão de Graciliano*, que não pretendia ser um trabalho jornalístico ou literalmente documental, e sim uma releitura, mais artística e mais livre, de todo um universo de inspirações utilizadas pelo escritor.

Guran (2002) também discute o filme fotográfico sob quatro aspectos: sensibilidade, acutância (capacidade de registrar os detalhes), contraste e granulação. Nas entrevistas, ao analisar as impressões no livro em relação aos negativos, Santana demonstrou muito conhecimento sobre todos estes aspectos, explicando a sensibilidade relativamente alta que usa para fotos internas e externas, discutindo o grão e o detalhismo das imagens no negativo e como tais características deveriam manter-se na impressão final, e abordando as nuances dos tons de cinza mesmo nas situações extremas de luz e sombra. Ou seja, como é de se esperar, a experiência do fotógrafo facilita seu domínio sobre o equipamento e suprimentos, o que lhe dá mais segurança na busca dos seus resultados esperados.

Como já foi dito, o uso prático dos equipamentos fotográficos de Santana só ocorreu nas viagens de campo, mas defini-los anteriormente fez com que o fotógrafo buscasse se expressar de certas maneiras, ou seja, tais equipamentos e suprimentos interferiram diretamente na sua forma de expressão.

Em relação aos suprimentos é absolutamente necessário frisar que a definição pela tecnologia analógica não se dá unicamente pela maior experiência do fotógrafo com o filme, nem tampouco apenas pelo resultado visual do negativo, que carrega consigo a magia do PB, certa aura, um romantismo por vezes até saudoso. Mais do que tudo isso, é o *tempo de fruição* da captura da imagem analógica, bem mais lento do que a tecnologia digital, que

definiu a escolha pelo filme. É um trabalho mais lento, um processo mais lento, um pensar, trabalhar e viver mais lento, como bem cabe ao sertão, com seus tempos específicos. Embora Tiago Santana afirme fotografar muito e não tenha ideia da quantidade de imagens captadas para este trabalho, preferiu usar o filme porque é mais lento como o sertão e como o universo do Graciliano. Em suas palavras, usar fotografia analógica é uma “tentativa de retardar um pouco, segurar o tempo”, ou ainda: “é quase você se obrigando a desacelerar.”

E este “tempo diferenciado” de produção fotográfica não termina na captação, pois exige outros modos de executar sua criação em etapas futuras, em especial durante a revelação e ampliação (etapas da *Gestação*) e edição (do *Nascimento*). Ou seja, não se trata apenas de um início um pouco mais demorado em função da colocação do filme na câmera, ou de uma captação mais lenta e cuidados por causa do número limitado de fotogramas, trata-se de outro tempo de fruição, tempo do sertão e do sertanejo e, neste caso, tempo incorporado pelo fotógrafo. Com isto, o fotógrafo afirma “ter tempo de depurar a foto na mente” e com isso construir seu próprio discurso, assim como o escritor também tem o tempo e o processo dele.

Outra vez salientam-se alguns aspectos da fotografia documental contemporânea, que sugere o conhecimento da situação que será registrada; o envolvimento do fotógrafo com as pessoas, os espaços e as circunstâncias; e sugere um tempo maior de amadurecimento do trabalho, buscando a maturação dos resultados de forma mais lenta e aprofundada (CESAR e PIOVAN, 2013).

De certa forma, questões iniciais como referências e projeto poderiam ser entendidas como o pano de fundo de todo o trabalho, mas apenas por fins didáticos serão delimitadas nas suas ações específicas e respectivas influências.

5.2 Geração

Nesta etapa o trabalho já está em andamento e será colocado ainda mais em prática, em especial no que se refere à produção das fotografias propriamente ditas. Importante frisar que ações da etapa anterior continuam bastante presentes e influenciam direta e constantemente toda a etapa de *Geração* da obra. Por um lado a captação das imagens poderia ser compreendida como o “nascimento” da fotografia, mas no raciocínio que pretende-se aqui a captação é vista apenas como uma etapa intermediária para alcançar o resultado (dito) final, o fotolivro, diminuindo a ênfase ao momento do click.

Por tudo isso, entendo Linguagem fotográfica aqui como a forma de expressão do fotógrafo que só consegue efetivamente se comunicar através da finalização das suas imagens, ou seja, da foto já editada, com o devido tratamento e em seu suporte mais adequado para divulgação. Isso corrobora o olhar sobre a captação como apenas uma das etapas, muito importante sem dúvida, mas ainda (apenas) uma das (várias) etapas. Assim, a Linguagem fotográfica não é simplesmente aplicada no momento do click, mas construída e utilizada desde os primeiros ímpetus criativos até o resultado final, com mais ou menos ênfase em determinadas situações. Com experiência, o autor pode incorporar sua Linguagem fotográfica a ponto de ser reconhecido por ela, passando a ser seu estilo, sua assinatura, sua maneira de fotografar, seus usos particulares dos recursos criativos que a fotografia oferece.

5.2.1 Captação

Indiscutivelmente este é um dos momentos mais importantes da criação fotográfica, mas justo por isso muitas vezes é supervalorizado.

No caso de *O Chão de Graciliano* as captações deram-se em várias circunstâncias ao longo dos quatro anos e em diferentes situações de viagens de campo (participantes, roteiro, duração etc.). Não foram identificadas exatamente quantas viagens de campo foram feitas, se 4 ou 5, mas em duas delas o fotógrafo Tiago Santana foi acompanhado do jornalista Audálio Dantas, o que foi bastante importante para todo o trabalho pois possibilitou a vivência dos autores no sertão. Na primeira de todas as viagens, ambos conviveram por 10 dias em campo, e o fotógrafo seguiu viajando por mais 10 dias sozinho. Na outra, os autores foram acompanhados da então estudante de jornalismo Juliana Dantas, filha de Audálio, que fez registros amadores de *making of* em foto e publicou alguns relatos de viagem. Audálio relembra com carinho e certa surpresa a postura do fotógrafo frente às adversidades das viagens: “Ele não encontrava obstáculo, ele ia para todo o lado! (...)”

Inclusive nós tivemos experiências muito importantes de comida, não tinha outra, tinha que ser aquela... Hospedagem em condições muito precárias... tudo isso ele enfrentou com alegria. Ele vive o sertão com alegria.” (DANTAS, 2016).

Independentemente do número exato de viagens de campo, é visível que Tiago Santana manteve seus objetivos do trabalho alinhados até o fim. Ele relata que aproveitou bastante as viagens com Audálio para aprender sobre Graciliano Ramos, mas gosta de viajar e fotografar sozinho, sem rumo, obedecendo às luzes e aos lugares adequados, procurando lentamente as “situações gracilianas” para seus registros. Para encontrar estas situações, Santana afirma que primeiramente conversa com as pessoas, aproveita os momentos juntos, avalia o local, curte o encontro entre todos, brinca e pede indicações especialmente para as crianças, pois estas são mais abertas ao diálogo, curiosas por natureza e sempre dispostas a mostrar algo inusitado. Por Audálio:

Ah, a abordagem dele é de muito respeito com as pessoas. Ele conversa primeiro. Eu faço a mesma coisa como repórter: converso com as pessoas, eu me aproximo, eu procuro me colocar ao nível dessa pessoa... ele fez muito isso.

Então ele chegava e conversava, em alguns casos ele dizia ‘Posso fazer uma foto sua?’ (DANTAS, 2016).

Embora discreto e respeitoso, sua máquina está constantemente pronta para fotografar, o que pode ser confirmado nas imagens de *making of* de Juliana Dantas e nas falas de Audálio: “ele está sempre com a máquina no pescoço”.



Interessante perceber que o fotógrafo afirma ser muito cuidadoso na aproximação com seus (possíveis) modelos, dialogando antes de fotografar sempre que possível. Quando não existe a possibilidade de breve convivência, ele fotografa mesmo assim

pedindo autorização discreta com seus gestos, inclusive empunhando a câmera e apontando às pessoas sem esconder sua ação. Além disso, Santana não registra formalmente suas autorizações de imagem, e relata que jamais teve qualquer problema por causa disso. É perceptível, com suas declarações, que tem uma postura de muito respeito com as pessoas que fotografa, e que tenta aproveitar mais a convivência com estas pessoas do que fazer a foto: “A fotografia é quase um pretexto para estes encontros, para estar nestes lugares, pra conhecer as pessoas... A fotografia é uma tentativa de contar e compartilhar estes encontros, mas ela não dá conta disso.”

Sobre os ajustes técnicos da máquina ao fotografar, obviamente estes ajustes dependem da situação que será registrada, em especial no que tange à luz. Porém, ao se desconstruir algumas imagens pode-se identificar alguns usos mais recorrentes, que desta maneira contribuem para desenvolver a Linguagem fotográfica do autor, que serão comentados no item *Edição*. Tais usos têm relação direta com o tipo de equipamento e de filme que estão sendo usados. Como comentado no item anterior, das três máquinas utilizadas ao longo de todo o processo apenas a Linhof panorâmica exige uma operação mais cuidadosa e demorada, enquanto que as SLR 35mm, Nikon e Leica, são inclusive reconhecidas pela facilidade e rapidez no seu uso. Isso não contradiz o que foi comentado acerca do *tempo de fruição* das imagens de Tiago Santana, pois facilita o trabalho ao passo que o fotógrafo de certa maneira até incorpora a configuração da câmera de maneira “natural”, podendo assim ficar mais atento às situações vividas e ao conteúdo a ser transmitido pelas suas imagens do que com ajustes técnicos da câmera. Como o próprio fotógrafo afirma: “A técnica é uma coisa pra você aprender e esquecer. Ao fazer, ao trabalhar, quando a gente está em campo, está trabalhando, acho que não faz sentido pensar nisso... É mais uma coisa meio de processo.”

Sabe-se que muitas das decisões visuais são resolvidas no momento do click, embora os processos posteriores possam alterar substancialmente o resultado (inclusive comprometendo-os). Não se trata de ignorar ou minimizar este importante momento do processo criativo na fotografia, mas há que se valorizar todos os outros passos. De toda forma, o click é o momento em que o fotógrafo alcança o máximo da sua autonomia, pois é ele quem dispara o obturador para tentar captar a essência daquela situação, o resumo da história, a potência da ação.

Sobre aspectos técnicos da sua fotografia, inicialmente percebe-se que Santana já é fotógrafo experiente que lida bem com as situações que fotografa, sem comprometer tecnicamente qualquer imagem. Muito além das questões relativas à fotometria, o autor sabe se expressar de maneira clara e consciente em relação às suas escolhas:

Existe uma ferramenta, um alfabeto possível de ser utilizado, e aí sim se tornar uma linguagem quando tem personalidade, quando o autor se coloca. Esta linguagem é construída a partir da intensidade com que o autor reflete, pensa, mergulha e lapida a imagem.

(...) Acho que a técnica é fundamental! A fotografia é uma linguagem técnica, usa um aparato técnico, que são as câmeras, enfim, existe um objeto. É fundamental dominar até pra esquecer. (SANTANA, 2016)

Ao se analisar os negativos com mais atenção percebe-se que o fotógrafo não perde a oportunidade de insistir na foto que busca registrando alguns clicks da mesma situação, especialmente quando as pessoas estão interagindo e ele está envolvido nos acontecimentos. De certa forma, isto também coloca em xeque o *instante decisivo*. Como normalmente ocorre, tal atitude no momento da captação busca garantir o registro da imagem, mas muitas vezes cria outro problema no momento de escolher a foto mais indicada. O próprio fotógrafo, nas entrevistas em que se discutiu algumas imagens, apresentou dificuldade para justificar algumas escolhas, embora tenha demonstrado muita clareza nas suas decisões, sempre pautadas pela riqueza e pertinência das informações contidas na imagem, sem descuidar do apelo estético.

Por outro lado, Tiago Santana deixa bastante claro que muitas imagens são intencionais, eventualmente alcançando o objetivo em um só click, fato corroborado ao se analisar seus negativos. Em outras situações, porém, o autor afirma estar tão envolvido com a situação que não percebe exatamente as imagens captadas. Não se trata de renegar a importância do momento, mas de repensá-lo de maneira mais livre e fluida, por vezes sendo um breve momento de um *encontro* (para usar a expressão do próprio Tiago) mais profundo e delicado. Além disso, como já abordei em outros momentos, pretende-se aqui considerar o momento do click e também expandi-lo para as outras etapas, neste caso às etapas seguintes de revelação e edição.

Figura 8 – Folha de contatos de Tiago Santana, com rasuras do autor



Fonte: o autor, 2016.

Visualmente pode-se perceber alguns usos recorrentes nas imagens de *O Chão de Graciliano*: primeiro plano desfocado; cortes ousados; luz forte, sombras escuras e gradações tonais de pb; forte presença da figura humana (explícita ou implícita); pose dos modelos; não identificação dos personagens; em fotos externas grande profundidade de campo e o contrário nas internas (também por questão técnica do diafragma, que define a quantidade de luz a sensibilizar o suporte e consequentemente altera os planos nítidos). Em entrevista, questionado sobre onde estaria sua Linguagem fotográfica, sua identidade nas fotos de *O Chão de Graciliano*, o fotógrafo aponta: planos, fragmentos, cortes, o não-revelado, as referências de lugar... Tais aspectos serão comentados em profundidade no item *Edição*, pois entendo que estas características são registradas no momento do click, mas avaliadas com a devida atenção apenas posteriormente.

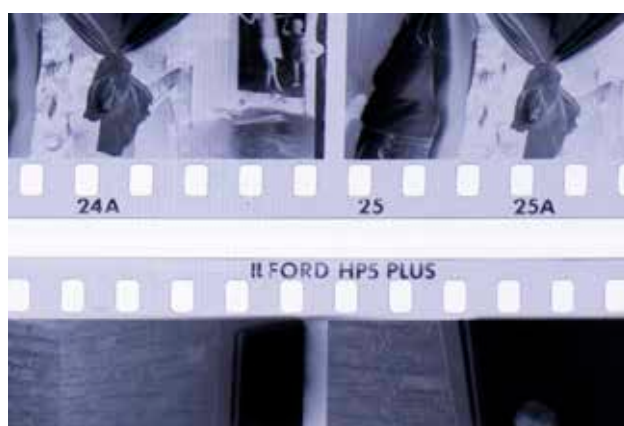
Cabe repetir por fim que as captações das imagens não exigiam o registro exato de qualquer pessoa, local, cidade ou afim. A proposta, desde o início e de ambos os autores,

foi representar o universo graciliano, e não ilustrá-lo literalmente. Neste sentido, o trabalho em campo foi guiado pela liberdade criativa do fotógrafo, e baseado em sua trajetória pessoal, nas suas referências, nos objetivos do projeto e com o uso dos recursos fotográficos que dispunha.

5.2.2 Revelação

A partir do momento do click o filme é sensibilizado e tem-se uma imagem latente, ou seja, que carrega em si a potencialidade de uma fotografia, mas ainda não o é. Para que possa ser visualizada são necessárias outras etapas de revelação da imagem, etapas estas que podem até comprometer o resultado final se executadas erroneamente. Ao contrário do que possa parecer num primeiro momento, também a fotografia digital precisa passar por esta etapa, facilitada pela imediata visualização da fotografia no momento do click e pelo uso do computador, que faz as vezes do antigo laboratório.

Nas fotos de *O Chão de Graciliano* este processo de revelação dos filmes foi inicialmente executado pelo próprio Tiago, que tem experiência como laboratorista, gosta dessa atividade e acredita que é um momento importante do processo, e justamente por isso assume para si mesmo. Ele afirma que em qualquer trabalho a primeira revelação dos filmes é por sua conta, e só depois de certo contato com os negativos daquele projeto específico sente-se confiante para passar o trabalho a um terceiro, com instruções claras de trabalho e de resultados esperados.



No caso de *O Chão de Graciliano* a partir de um determinado momento o fotógrafo terceirizou este trabalho com a laboratorista Rosângela Andrade, do Imágicas Laboratório, especializada em revelação e ampliação fotográfica profissional. Em entrevista, esta confirmou que executou parte deste projeto, mas que sua participação restringiu-se unicamente a executar as instruções do Tiago da melhor maneira possível. A partir dos

materiais feitos por ele, ambos discutiram como o trabalho seria executado dali em diante e neste sentido a etapa passou a ser bastante técnica, sem grande interferência criativa da laboratorista.

Tiago afirma utilizar os produtos químicos (revelador, interruptor, fixador etc.) de acordo com as instruções dos fabricantes, sem ter preferência por marca, inclusive pela carência de tais produtos no mercado. Assim, faz as misturas de produtos obedecendo as proporções indicadas, bem como tempos de maturação e respectivas temperaturas de uso. Mesmo assim, o fotógrafo entende esta etapa como uma forma de interferência na imagem latente, pois o resultado pode ser diferente dependendo da maneira como a revelação é feita: “A revelação já é uma interpretação.” Em raras situações, inclusive, Santana intensifica características visuais de certas imagens em busca de um resultado final específico, interpretando seus próprios negativos em busca de resultados visuais mais adequados, como através do clareamento ou escurecimento de áreas da foto, por exemplo.

Ao optar pelos filmes Kodak TriX (35mm) e Ilford HP5 (35 e 120mm), ambos PB e de ISO 400 (conforme comentado no item *5.1.3 Equipamentos e suprimentos*), Santana reconhece a necessidade de utilizar um filme relativamente sensível, mas ainda polivalente. O ISO 400 garante boas exposições nas situações de baixas luzes (cenas em espaços internos, por exemplo), ao mesmo tempo em que pode ser usado com certa superexposição em situações bem iluminadas. Obviamente, o sertão é um espaço de luz forte e dura, e ao fotografar em espaços abertos este é um dos principais aspectos técnicos da fotografia a serem resolvidos pelo fotógrafo. Além disso, uma das características visuais incorporada na sua Linguagem é o apelo ao misterioso, ao não revelado, ao invisível, como forma de convidar o observador a completar a imagem. Ao subexpor algumas áreas das suas fotos, Santana representa visualmente este convite, sem iluminar (logo, sem identificar) todos os espaços, todos os detalhes, todas as nuances da imagem. É um *mostrar sem mostrar*, como muitas vezes a própria literatura do mestre Graça *diz sem dizer*. Parece que também aqui o raciocínio de *As Lavadeiras* contribui para a criação do universo visual e imagético do fotógrafo: torcer e torcer, lapidar e lapidar, até chegar à essência da questão.

Além disso, o ISO 400 apresenta certa granulação na imagem, percebida por alguns fotógrafos como defeito mas elogiada por vários outros como uma peculiaridade especial desta sensibilidade de filme. Santana conhece bem tais resultados, e intencionalmente escolheu estes tipos de filme para trazer o visual granuloso do PB com as nuances do ISO 400. Ressalte-se que a opção por este visual nem sempre é levada adiante em vista das dificuldades técnicas de impressão de uma boa imagem PB. Ou seja, existe certa

complexidade (representando aumento de custos, prazos etc.) na transferência exata de uma boa fotografia PB para uma boa impressão em PB, e por isso muitas vezes tais opções são abandonadas ou mesmo evitadas. No caso de *O Chão de Graciliano*, porém, esta opção foi levada a cabo, inclusive com o acompanhamento próximo e constante do fotógrafo nas etapas posteriores (ampliação e escaneamento das fotos, tratamento das imagens para impressão, provas e impressão final na gráfica). Mais uma vez, um aspecto técnico da fotografia que interfere diretamente no seu conteúdo (e justamente por isso é tão importante para a *forma de expressão* do fotógrafo) foi decidido inicialmente e mantido e acompanhado até o fim do processo. Ou seja, a Linguagem fotográfica construiu-se ao longo da criação.

É pertinente ressaltar que alguns aspectos visuais podem ser enfatizados ou minimizados no momento da revelação, como o uso da técnica da *puxada*, por exemplo, que parte de um filme exposto de maneira a princípio errônea, com mais luz do que o indicado, para ter sua exposição compensada no momento da revelação do filme. Isso pode ser conseguido a partir do uso de produtos químicos da revelação em diferentes diluições e temperaturas ou mesmo alterando os tempos utilizados nas etapas dos banhos químicos. Porém, assim como se pode melhorar uma imagem latente, também esta pode ser comprometida.

É conhecido o caso do fotógrafo Robert Capa que após registrar os primeiros momentos dos soldados no desembarque à Normandia, em 1944, enviou seus filmes à revista responsável em Londres e lá foram danificados em sua quase totalidade. Um erro de laboratório fez com que o material físico dos filmes se deteriorasse (muito tempo de secagem derreteu a gelatina de 3 dos 4 filmes) e, avariados, os filmes não puderam ser utilizados para ampliação das fotos clicadas, restando apenas 11 imagens (YOUNG, 2012, p. 46).

Por fim, cabe lembrar que *Revelação*, aqui, está sendo entendida como a transposição da imagem latente para imagem visível, com as devidas interferências possíveis (embora Santana prefira manter a revelação padronizada). É bastante compreensível que já no momento da primeira visualização seja iniciado o processo de edição das imagens, pois algumas podem ser imediatamente descartadas enquanto que outras fotos podem se destacar de todo o conjunto. Isso ocorre em especial na prática do Tiago, que não utiliza folha de contato pois prefere fazer este primeiro olhar às suas imagens ainda no negativo.



Santana afirma que a primeira coisa que faz ao revelar um filme é analisá-lo (contra a luz ou em mesa específica para tal) do ponto de vista das formas e dos volumes, sem atentar a qualquer detalhe. Já neste momento algumas fotos são selecionadas, e diversas outras descartadas. É um processo relativamente comum para fotógrafos experientes, em especial com prática em foto analógica, embora muitos façam este exercício apenas na folha de contato, com as imagens já em positivo.

De certa maneira, é nos negativos e/ou contatos que a gramática visual de um trabalho mais extenso começa a ser construída, a partir da seleção de algumas imagens e ordenação entre elas. Neste sentido, caberia pensar esta como uma importante etapa dos manuscritos do fotógrafo, logo, um “manuscrito visual” que ao ser depurado vai se livrando dos excessos e das impurezas, dos eventuais equívocos técnicos e conceituais em busca do texto visual final. O fato de, aqui, não se encontrarem contatos para análise ou rasuras do próprio autor não impede que seja visualizada uma forma de manuscrito.

5.2.3 Divulgação parcial

Esta é uma peculiaridade bastante específica deste trabalho, que teve seus resultados parciais expostos como ensaio fotográfico pertencente a uma exposição maior sobre Graciliano Ramos, como já comentado.

Neste sentido, entendo que tal situação tenha influenciado os trabalhos posteriores por dois lados: aumentando a bagagem cultural do fotógrafo em relação ao tema retratado (o que pode ser visto como a ampliação das suas *Referências* – primeiro item da etapa inicial do trabalho); e, principalmente, tendo um retorno de público e crítica sobre o que vinha sendo executado até então. Ressalte-se que em virtude do tema do evento, da grandiosidade e qualidade da exposição, e mesmo dos autores já conhecidos a imprensa de forma geral divulgou bastante o trabalho com olhares bastante elogiosos. Isso influencia o público e também aumenta o interesse geral pelo trabalho, o que faz com que toda a exposição tenha ainda mais relevância. Também cabe registrar que o local da exposição, SESC Pompéia/SP, é conhecido como ponto de efervescência cultural e tem à sua disposição uma equipe profissional de execução e divulgação dos trabalhos que realiza, ou seja, não se trata de uma exposição qualquer. Inclusive o evento contava com seus próprios métodos e materiais de divulgação, que no raciocínio aqui exposto cumprem a função de *documento de processo* representando a possível influência desta exposição parcial no trabalho do fotógrafo Tiago Santana.



Audálio Dantas, por exemplo, afirma que sem dúvida a exposição influenciou o trabalho do fotógrafo, pois “estava mostrando um Graciliano que não era muito conhecido”. Tiago também concorda que sentiu-se influenciado, mesmo sem saber determinar exatamente como, pois a exposição trouxe muito mais informações sobre o escritor. O fotógrafo ressalta a importância da ambientação, com objetos pessoais do autor, e lembra com clareza de dois aspectos da exposição: as diversas capas de livros que o impressionaram, e, mais importante,

os rascunhos de próprio punho de Graciliano Ramos, que não apresentavam rasuras e demonstraram uma caligrafia perfeita.

De forma geral a recepção de público e crítica foi muito boa para toda a exposição, incluindo o ensaio fotográfico, e foi a partir desta “primeira parte” das fotos que o fotógrafo decidiu aprofundar o trabalho. Para executar esta divulgação parcial algumas etapas (que serão discutidas aprofundadamente na sequência deste trabalho) foram desenvolvidas de forma mais ágil e dinâmica. O próprio Santana afirma que ao ser convidado para executar o trabalho teve certa dificuldade em aceitá-lo, pois tratava-se de uma produção de apenas três meses, o que seria quase insuficiente para um trabalho deste porte. Por isso, após a concordância do fotógrafo, seguiram-se as viagens de campo e todas as etapas de finalização de imagens para uma exposição, sem descuidar da qualidade técnica e estética, mas sem o devido tempo de maturação do trabalho, o que só veio a ser obtido nos meses e anos seguintes para a execução e finalização do fotolivro.

No raciocínio apresentado aqui, *Divulgação* vem a ser uma etapa muito importante que exigiu certo “fechamento” do trabalho para esta exposição, que por sua vez retornou aos autores em forma de influências. Embora em outras produções fotográficas este tipo de situação não ocorra, muitas vezes o fotógrafo avalia criticamente sua própria produção ao longo de um trabalho, ou mesmo conta com outros sujeitos (parceiros, curadores, editores, chefes, clientes, mesmo os seus pares ou até o próprio público que passa a conhecer um resultado sabidamente parcial), o que de certa maneira também pode ser visto como esta etapa de *Divulgação*, pois os resultados, mesmo parciais, são postos à prova e os retornos muitas vezes influenciam as decisões posteriores.

5.3 Nascimento

Ideias formatadas, viagens executadas, fotos captadas e reveladas: é hora dos encaminhamentos finais. Há que se escolher as imagens mais adequadas aos objetivos do trabalho e transpô-las para os suportes escolhidos. Para isto, nesta última etapa do processo de criação fotográfica foram incluídas as ações de *Edição* (executada em paralelo à ação anterior de *Revelação* e com a posterior, *Ampliação*) e *Impressão*, chegando assim ao produto deste projeto que é o fotolivro *O Chão de Graciliano*. Nesta etapa participaram outros sujeitos, mas com interferência mais ativa do próprio fotógrafo Tiago Santana, que tinha o peso e a responsabilidade da palavra final sobre quaisquer decisões, embora afirme que seja muito aberto às sugestões dos seus parceiros de trabalho. Nas entrevistas, em diversos momentos o fotógrafo salientou as contribuições fundamentais recebidas por outras pessoas, e suas declarações deixam claro que em muitos momentos sua criação é bastante coletiva.

Também contribuíram nesta etapa o jornalista Audálio Dantas e, principalmente, a editora Isabel Santana com intensa participação na escolha das fotos finais, além do curador Ademar Assaoka e o tratador de imagens Ricardo Tilkian, que em suas respectivas atividades ficaram bastante restritos às instruções do fotógrafo e por isso não são profundamente discutidos neste trabalho. Já na etapa da produção do livro outros profissionais gráficos contribuíram durante os processos técnicos de impressão, mas também estes restringiram-se a buscar os resultados mais fiéis indicados por Tiago Santana, o que foi confirmado em visita à gráfica Ipsis, em Santo André/SP (em outubro de 2017).

5.3.1 Edição

Na área da fotografia são confusas as denominações para as atividades relacionadas à edição de imagens: seleção, curadoria, escolha, organização ou até tratamento de imagens são termos que, por vezes, querem indicar o exercício de buscar as melhores fotografias de um conjunto maior. Em certas situações o fotógrafo escolhe as imagens mais adequadas e posteriormente faz os devidos tratamentos, mas muitas vezes acontece o contrário ou em paralelo.

Ao abordar a curadoria em fotografia, Chiodetto (2013) lista funções do curador (pesquisar, compreender os trabalhos e os artistas, escolher os melhores trabalhos e pensar a expografia, comunicar, escrever textos... potencializar todo o trabalho, enfim) e dentre elas aponta a edição como processo em que “se estabelecem narrativas, se criam ritmos por contiguidades e quebras, se reforçam determinadas atmosferas e se salientam o estilo do

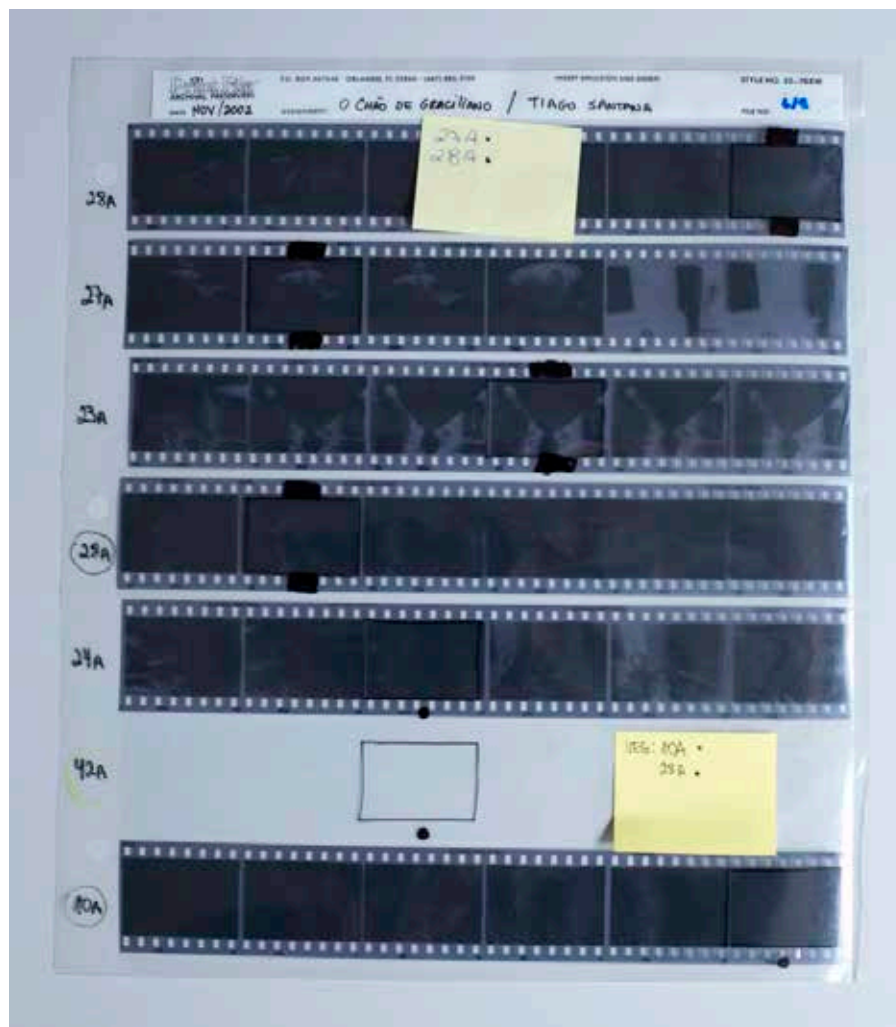
autor e a pluralidade de interpretações. Além disso, a edição deve objetivar encontrar o tom e a métrica mais adequada para que a poética e a dialética do projeto fiquem em evidência.” (2013, p. 26).” É neste sentido que se entende *Edição* aqui nesta análise. Chiodetto ainda salienta a importância do uso das imagens fotográficas impressas, como se fosse um jogo de cartas a serem embaralhadas, trocadas, colocadas em diferentes ordens para se buscar as melhores mensagens a transmitir. Tiago Santana faz muito uso das fotos impressas para editar, inclusive em diferentes suportes e tamanhos, como será discutido no item posterior, *Ampliação*, que ocorre em paralelo à edição.

Antes de discutir detalhadamente como se desenvolve a edição das fotografias de Santana, será explanado de que maneira estão atualmente conservados os negativos e provas de impressão, pois isto diz muito sobre o *processo de criação* do fotógrafo.

A partir da preocupação básica de conservação, os negativos estão organizados em pastas plásticas de acordo com os projetos, e estas são guardadas em arquivos de metal. Nas pastas são mantidas as folhas de negativos específicas para este fim, identificadas com o título do trabalho e o próprio autor, eventualmente com alguma referência temporal. Estes registros geralmente são feitos pelo próprio Tiago, mas são encontradas também algumas folhas com informações incompletas. O autor afirma que a quantidade de fotos captadas comprometia em partes a catalogação, mas que de forma geral os negativos estão bem organizados.

A maioria das folhas apresentadas para pesquisa eram compostas por tiras de negativos de diferentes filmes, priorizando a seleção final das imagens do livro, e não a sequência da captação de cada filme. O fotógrafo afirma que mantém o restante dos negativos em outros espaços de conservação, embora a organização sequencial de todos eles fique relativamente prejudicada. Após a revelação, num primeiro momento os filmes são mantidos em sua sequência original, mas na medida em que algumas fotos são selecionadas toda a tira é retirada da sua sequência original para compor uma outra folha de contatos composta por outras tiras de imagens selecionadas.

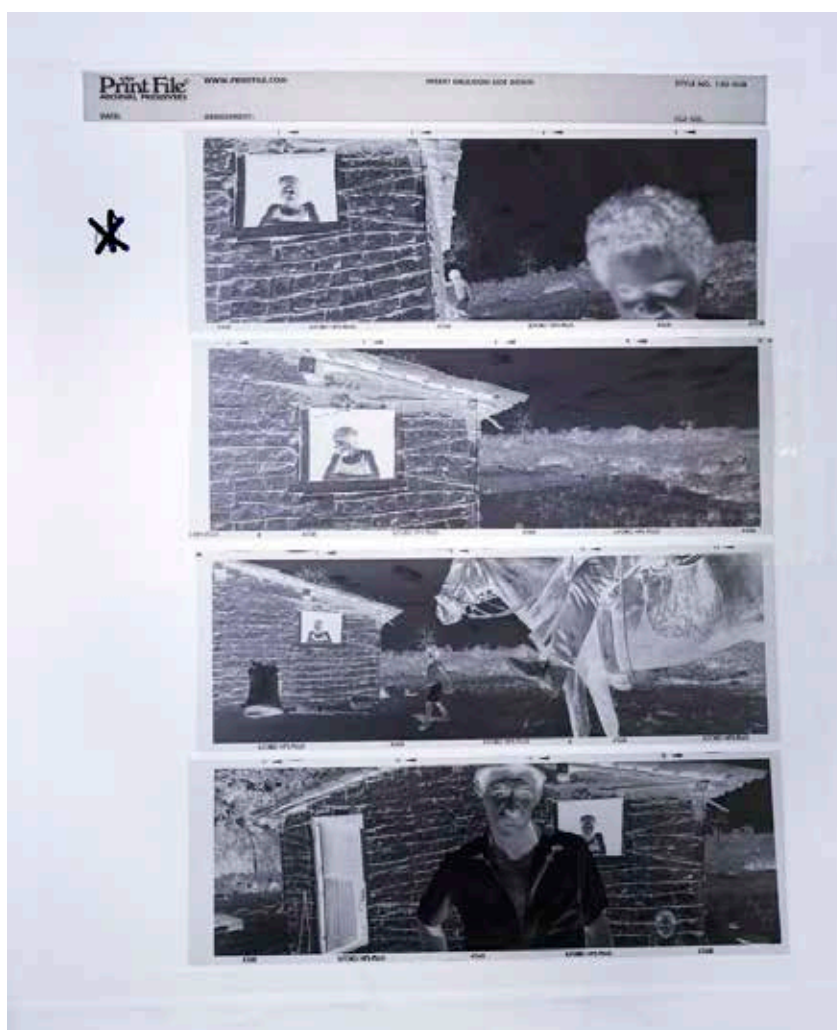
Algumas folhas de negativos ainda contêm a sequência completa do filme com marcações relativas à foto escolhida daquela tira, com o número e/ou letra do fotograma anotado ao lado, e muitas vezes com repetição de alguma marcação no espaço do fotograma selecionado (retângulos em volta do fotograma, ou pequenos círculos ou retângulos preenchidos nas bases e nos topos do fotograma):



Não se encontram duas marcações na mesma tira, embora eventualmente existam, e isso demonstra uma seleção bastante criteriosa. Eventualmente algumas anotações (números de fotogramas, asteriscos...) são feitas em papéis tipo *Post It* e coladas nas próprias folhas, mas tais marcações teriam sido usadas em algum momento de dúvida ao longo do processo e hoje já não fazem mais sentido para o autor. Algumas tiras também não fazem mais parte deste acervo por terem sido usadas posteriormente para outro trabalho (normalmente exposições), prática comum na trajetória do fotógrafo. Questionado, não soube apontar exatamente se alguma imagem de *O Chão de Graciliano* havia sido captada anteriormente ao projeto mas acreditava que não, mesmo reforçando que não vê problema numa situação como esta, desde que a foto anterior alcance o proposto no novo trabalho.

Santana não sabe identificar exatamente qual máquina foi utilizada em cada filme, embora tenha lembranças claras de certas captações, situações ou viagens específicas em função da época, de algum acontecimento ou outro detalhe do tipo. De toda forma, percebe-se o uso constante e intenso das objetivas grande angular, inclusive nas fotos

captadas com a máquina panorâmica, que obviamente são identificáveis e que também utilizam apenas a grande angular.



Mais do que apenas um ângulo de visão mais aberto proporcionado pelas objetivas que usa, Santana ainda intensifica esta amplitude muitas vezes com a inclusão de elementos no primeiro plano, tanto com a panorâmica Linhof quanto com as câmeras 35mm.

Não havia a necessidade, para este trabalho, de análise do dossiê completo dos negativos, além de que o acervo atualmente está dividido entre Fortaleza/CE e São Paulo/SP. Futuramente, todos equipamentos, livros e outros materiais do autor deverão constituir o acervo do Hotel Lux, um espaço privado em Fortaleza/CE que o autor está organizando como seu futuro ateliê. Mais do que ser o espaço de trabalho do fotógrafo, o Hotel Lux, atualmente em reforma, demonstra a preocupação na preservação e disponibilização de seus materiais, incentivando a valorização do universo fotográfico em geral. Também por isso Tiago Santana

viu na pesquisa em curso um instrumento potencial para repensar sua própria obra em momento oportuno.

Para esta análise foram registradas e avaliadas todas as folhas de negativo disponíveis na Editora Tempo d'Imagem, em Fortaleza, totalizando aproximadamente 100 folhas. Nestes negativos, ocorreu o segundo momento de *Edição*, pois primeiramente já na revelação algumas imagens são descartadas ou escolhidas pelo próprio fotógrafo.

Num terceiro momento, um conjunto de imagens são ampliadas em tamanho pequeno, e para esta pesquisa todas as ampliações disponibilizadas foram devidamente avaliadas. Ao todo, foram analisadas aproximadamente 200 ampliações em tamanhos e suportes diferentes, embora muitas vezes do mesmo negativo. Tais ampliações são conservadas de acordo com o tamanho em quatro grandes grupos: 9x12 e 10x15 cm, 18x24 cm, 22x32 cm e panorâmicas 45x15 cm, envelopadas e acondicionadas em caixas de madeira.

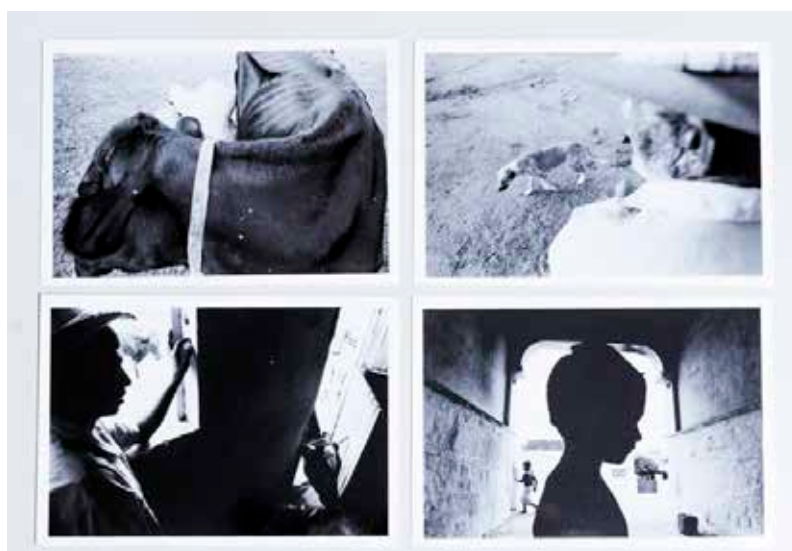
Percebe-se a total mistura destas ações: *Revelação*, *Edição* e *Ampliação*, pois este foi o método que o fotógrafo desenvolveu para si e com o qual está acostumado a trabalhar. Ele afirma que eventualmente insiste em fazer contatos, mas acabam sendo pouco eficazes e por isso acaba não utilizando. Para *O Chão de Graciliano* não foi feita nenhuma folha de contato.

O total de imagens finais no livro é 70, sendo 10 panorâmicas horizontais. Das outras 60, apenas 9 são verticais, e estas proporções são relativamente equivalentes aos negativos captados, sem existir qualquer obrigação de incluir fotos de um formato ou outro. O fotógrafo afirma com ênfase que estas escolhas eram pautadas pelo objetivo do projeto, e não pelas questões puramente formais do conjunto.

É fácil perceber que nos primeiros momentos de edição o fotógrafo não tem clareza total para avaliar uma imagem, pois está visualizando-as em negativo e tamanho bastante reduzido. Por isso esta primeira seleção considera muito mais questões de luz e composição, das massas e das sombras. Somente depois disso, com as imagens ampliadas mesmo que em tamanho reduzido, é que se pode analisar em detalhes cada foto, como será comentado no próximo item. Ressalte-se também que apenas o próprio fotógrafo seleciona imagens durante a *Revelação* (que vem a ser já o primeiro momento de *Edição*), e com isso somente após as primeiras ampliações outros sujeitos passam a dar suas contribuições.

5.3.2 Ampliação

Considerando que Tiago Santana não faz uso dos contatos dos negativos, é bastante compreensível que a primeiras cópias sejam feitas de forma menos apurada. Após a revelação dos filmes o fotógrafo manda fazer ampliações pequenas, 9x12 ou 10x15cm, em laboratórios comuns, solicitando apenas um maior cuidado com os negativos para que não sejam comprometidos. As cópias assim não apresentam a coloração ideal nem os devidos ajustes de brilho e contraste, mas servem para uma primeira avaliação impressa (pois já ocorreu uma avaliação inicial direto no negativo). A partir deste momento outras pessoas podem opinar sobre as imagens, o que ocorre em forma de longo diálogo com o autor.



Este processo, afirma Santana, é feito de forma muito lenta, com diversas idas e vindas. É um trabalho sabidamente demorado, que busca a maturação do conjunto das imagens com a inclusão, exclusão ou substituição de cada foto. Em certas situações o fotógrafo tenta expô-las todas em conjunto, seja nas mesas de trabalho ou na parede, e todas pessoas podem ficar à vontade para dialogar. Com carinho ele relembra determinada uma situação vivida em certo momento de edição quando sua funcionária da editora responsável pela limpeza, ao visualizar as fotos na parede fez alguns comentários que obrigaram o fotógrafo a rever a pertinência do conjunto pois aquela também era uma leitura válida e sincera, e por isso merecia consideração.

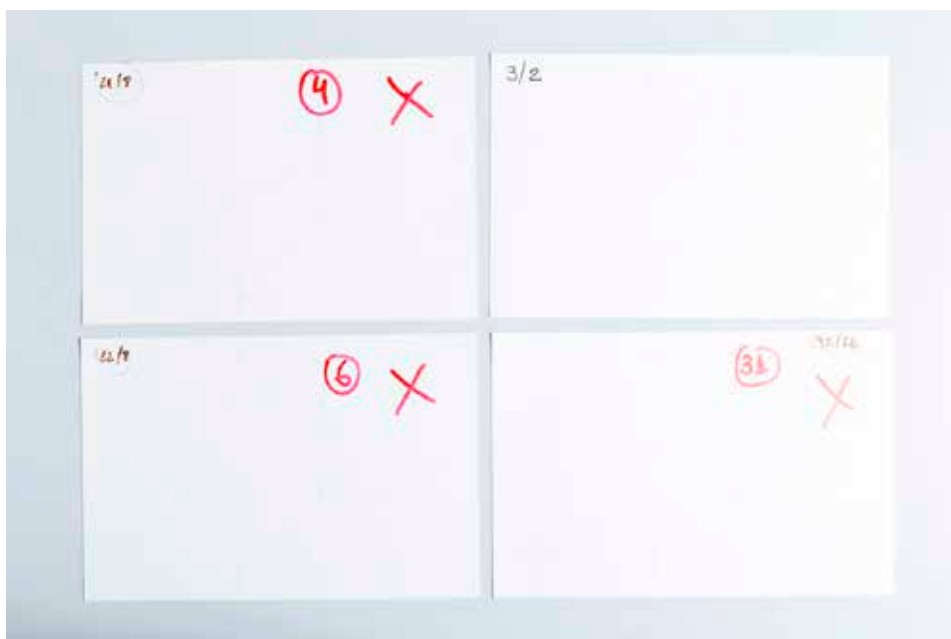
Já nestas primeiras ampliações em pequeno formato algumas imagens garantem seu espaço na seleção final, e eventualmente vão recebendo marcações de trabalho ao longo do processo, que podem aqui ser vistas como rasuras:

Figura 9 – Ampliações 10x15 cm, frente



Fonte: o autor, 2016.

Figura 10 - Ampliações 10x15 cm, verso, com rasuras do autor



Fonte: o autor, 2016.

Tais rasuras atualmente são desconexas para o próprio autor, mas referem-se aos filmes e fotogramas originais de acordo com a sequência de captação do filme.

A partir destas primeiras ampliações “amadoras” o fotógrafo passa a uma segunda etapa de ampliação mais profissional, feita por ele mesmo no seu laboratório fotográfico mantido aproximadamente até 2004 (o trabalho transcorreu de 2002 a 2006, e

também por isso algumas atividades foram terceirizadas com a laboratorista Rosângela Andrade, como já citado). Novamente Santana fez uso tradicional dos suprimentos químicos e utilizou papel fotográfico profissional RC preto e branco, e aqui já buscava o resultado visual final, pois usaria tais ampliações para as indicações aos processos posteriores (seja ampliação em papel de fibra ou escaneamento). Estas ampliações não possuem qualquer rasura, e a escolha era feita pela questão visual, por vezes saliente como no exemplo abaixo:

Figura 11 – Ampliações 18x24 cm em papel fotográfico, com variação de tempos de ampliação



Fonte: o autor, 2016.

São situações como esta que bem ilustram o raciocínio do fotógrafo que faz questão de acompanhar todas as etapas do processo de criação, pois entende que não só cada etapa tem sua importância, mas também porque pode alterar substancialmente o resultado final: “A revelação já é uma interpretação, a cópia também. Quando você vai pro laboratório, é uma interpretação. O negativo é igual a uma partitura, é como se fosse uma base.” Este

raciocínio também é assumido pela laboratorista Rosângela Andrade, que também em entrevista usou a analogia da partitura e afirmou apenas executar as instruções do fotógrafo a partir dos exemplos de negativos e ampliações apresentados. Para ela, é muito importante entender qual a maneira que o fotógrafo quer escutar a sua partitura sendo tocada, e por isso faz questão de se envolver com o trabalho, discutir o projeto, entender quais os objetivos e resultados esperados, e garante que Santana foi extremamente receptivo e sensível a todas suas indagações ao longo de todo o caminho. Esta, registre-se, foi a primeira vez que fotógrafo e laboratorista trabalharam juntos.

Figura 12 - Ampliação 22x32 cm em papel de fibra, por Rosângela Andrade



Fonte: o autor, 2016.

Toda esta atenção demonstra na prática que não basta um negativo bem feito se o cuidado e apuro na imagem não são mantidos nos produtos e etapas posteriores. Por isso, Tiago afirma que compara o negativo com as diferentes cópias, com as imagens escaneadas, e também com os arquivos já tratados para, enfim, comparar com os testes de impressão e, obviamente, com a impressão final do livro.

Faz-se extremamente necessário registrar que esta etapa de *ampliação* oferece ao fotógrafo o recurso de reenquadrar as imagens buscando uma nova composição. Santana, porém, nega com veemência tal prática para o seu processo, deixando bem claro que não vê problemas nisso para outros fotógrafos, mas em busca da essência da situação que viveu busca manter exatamente o que enquadrou no momento do click. Reenquadrar seria para

Santana uma interferência extrema, uma maneira negativa de manipular, e lembra que manipulação não ocorre só com a tecnologia digital. Afirma ele:

Todas as imagens são como foram captadas, não estão *cropadas*. Todos os meus livros são exatamente o fotograma. Não por purismo, mas eu tenho isso como honestidade pra mim mesmo. Como princípio mesmo, como meu processo, pra mim *aquele* enquadramento é fundamental, *aquele* enquadramento *daquele* momento, *aquela* experiência. (SANTANA, 2016, grifos seus).

Isso fica visível ao se comparar o negativo original com a cópia 10x15 cm e a 18x24 cm (quando ele mesmo poderia refazer seu enquadramento, e na verdade faz até o contrário, pois incorpora a borda preta do fotograma na ampliação), com a cópia a 22x32 cm e com os arquivos digitais para, enfim, comparar com a imagem impressa no livro. Todas mantêm seu enquadramento original, e o fotógrafo inclusive afirma que já abriu mão de boas imagens por algum detalhe que exigia um reenquadramento que ele, por princípio, decidiu não fazer. Tal perspectiva concorda com o apresentado por Guran:

O bom enquadramento – na prática o recorte da realidade – é o resultado da conjugação dos dados de conteúdo com as soluções óticas da lente utilizada, e tem que ser definitivo, por várias razões. A principal delas é que o autor deve ser o único a decidir sobre como será a foto (por isso é autor) e qualquer um que recorte a foto de novo no ampliador ou na lâmina de corte estará adulterando o seu testemunho, em violação de um direito autoral expressamente defendido pela lei. Existe ainda o aspecto ótico, uma vez que ao se cortar um pedaço da imagem compromete-se fatalmente a perspectiva inerente ao funcionamento da lente; é como cortar um pedaço de uma frase, sem poder reescrevê-la depois. (GURAN, 2002, p. 28).

Neste aspecto a tradição do “click certo” parece se manter para Tiago Santana, mas ele também é bastante claro em aceitar não só o reenquadramento mas todas outras maneiras de manipulação de outros fotógrafos, pois entende que cada um tem o seu processo, a sua maneira de fotografar, seus objetivos e seus limites. Em entrevista o fotógrafo afirma que *O Chão de Graciliano* não contém nenhuma imagem reenquadrada, mas lembra imediatamente de uma imagem importante do seu trabalho anterior *Benditos*, que exigiu novo corte na impressão final. Neste mesmo sentido, seu trabalho posterior, *O Céu de Luiz*, também teve mais situações de reenquadramento, em especial nos cortes das imagens panorâmicas que de 3 x 1 passaram à proporção 2 x 1 ou 1 x 1.

A etapa de *Ampliação* possibilita também alguns ajustes no que tange à iluminação da foto, contraste, brilho e características visuais afins. Isso depende do tipo de

materiais que estão sendo usados, produtos químicos, tempos e temperaturas: do processo, enfim. Como o próprio fotógrafo afirma, os químicos são elaborados e utilizados de acordo com as instruções dos fabricantes, mas no momento específico da ampliação é comum aumentar ou diminuir a quantidade de luz de partes da imagem. Obviamente isto é uma interferência, assim como também o são o click, a revelação etc. e Santana não vê qualquer problema nisso, pois considera todas estas interferências como formas de interpretação possíveis.

Um aspecto que merece ser comentado é que ao fotografar em ambientes mais claros todo fotógrafo se obriga a ajustar sua câmera para não receber mais luz do que o necessário, e para isso tem à sua disposição as regulagens de obturador (definindo o tempo de exposição e registrando temas em movimento como se estivessem congelados ou borrados) e de diafragma (que limita a quantidade de luz a ser recebida pelo suporte, e que visualmente resulta em uma maior ou menor profundidade de campo, ou seja, mais ou menos espaço com nitidez). O resultado pode ser observado nos seguintes detalhes:

Figura 13 – Ampliação 22x32 cm em papel de fibra



Fonte: o autor, 2016.

Pode-se observar que a criança assim contextualizada é o tema principal da imagem e que o foco está nela, iluminada com uma luz natural lateral, relativamente intensa. No canto inferior direito tem-se uma parte de um móvel em primeiro plano algo desfocado em

função da proximidade do fotógrafo com o objeto – esta é, aliás, uma característica bastante recorrente de Santana –. A criança apresenta diferentes tons de PB em sua pele, nas sombras e nas tintas que usa no corpo, e o PB também é registrado em nuances nas madeiras atrás da criança. Já no ambiente externo é possível observar as casas no terceiro plano, que só podem estar assim nítidas em função de um diafragma bastante fechado, que também evita a passagem excessiva de luz para o filme de ISO 400. Utilizando raciocínio semelhante percebe-se que a imagem foi captada em uma exposição relativamente rápida resultando em espontaneidade, pois a mão adulta que adorna a criança com o cocar está em movimento mas é representada aqui como se estivesse congelada, em função do tempo do obturador.

Estas definições foram feitas no momento da captação a partir dos equipamentos e suprimentos usados, mas muitas vezes só são percebidas e analisadas em detalhe com as cópias ampliadas. Diversas análises como esta foram construídas com o próprio fotógrafo nas entrevistas para esta pesquisa, e foi possível perceber clareza nos raciocínios fotográficos sem descuidar de certa dose de poesia e inspiração.

Sobre a luz das suas fotos, Santana evita tacitamente o uso do flash porque acredita que é muito artificial e não condiz com os temas que aborda. Tem preferência pela luz natural e do ambiente, o que facilita sua prática enquanto fotógrafo discreto e envolvido com toda a situação. Ao buscar representar com fidedignidade a luz da situação, outra vez Tiago afirma buscar ser sincero e honesto com o receptor das suas imagens, e tenta transmitir as sensações vividas, mesmo assumindo que a fotografia não seja instrumento suficiente para isso.

De forma geral, ao se analisar as ampliações selecionadas percebe-se que condizem técnica e visualmente com o conjunto captado nos negativos, ou seja, as ampliações não seriam “exceções à regra”, pelo contrário, são bastante fiéis ao conteúdo geral dos filmes. O destaque dado ao homem é tanto visual (ou mesmo literal) quanto implícito. O primeiro plano que em vários momentos fragmenta e dilacera o homem é o mesmo primeiro plano que em outras imagens é desfocado sem desmerecer este homem, colocando o expectador da imagem como elemento incluso na fotografia, perto dos homens e das situações, para conseguir observar seus sofrimentos e suas dignidades.

Mesmo nos grandes planos, na valorização da paisagem com suas secas, o homem é o protagonista (de todas as 70 imagens, apenas em uma delas não há qualquer vestígio humano). Estão lá as crenças, a dureza da vida, o sol forte, a luz intensa, a sombra que esconde parte da história e traz certo mistério à narrativa convidando o observador a repensar o universo graciliano, conhecendo-o previamente ou não. A luz é a matéria-prima

que queima o ambiente sertanejo ampla e nitidamente representado, mas também cria misteriosas sombras que escondem o sertão e seus sujeitos. Os sertanejos fortes estão ali, as crianças estão ali, os animais e suas relações peculiares com os homens estão ali nas fotos de maneira tanto literal quanto extremamente poética.

Como aqui se considera linguagem como o equilíbrio entre forma e conteúdo, vê-se a Linguagem fotográfica sendo usada exatamente na transposição de um para outro: luz dura (forma) x seca do sertão (conteúdo), mas também é possível identificar o movimento contrário: valorização do homem (conteúdo) x primeiro plano em destaque (forma), dentre várias outras relações possíveis. O interesse inicial do fotógrafo no sertanejo e no seu ambiente, com muito respeito, quase admiração, pelas suas lutas, paixões e sofrimentos está presente em todas as captações de imagem. Mesmo as que não incluem o homem do sertão referem-se a ele de alguma forma, seja nas suas lugares, seus afazeres ou seus bichos. O observador é levado a um delicado exercício de simpatia, colocando-se no meio dos modelos fotografados, sentindo minimamente uma parte daquele universo. Porém, não se trata de perspectiva discriminatória, vexatória ou que busque incitar a solidariedade ao sofrido povo sertanejo. Seus sofrimentos estão lá, mas o povo é representado de maneira nobre e corajosa, com respeito, consideração e certa esperança.

Finalizando o raciocínio sobre as ampliações, após as três etapas de cópias nos diferentes tamanhos e suportes, as imagens selecionadas foram enfim escaneadas para tratamento digital. Esta ação, executada por outro parceiro do fotógrafo, Ricardo Tilkian, obedeceu um objetivo bastante claro: alcançar uma impressão gráfica condizente com a cópia fotográfica. Assim, aproveitando a experiência de ambos, todas as imagens foram devidamente tratadas para evitar problemas técnicos e estéticos e potencializar a força de todas elas. Para isso, foi decidido utilizar uma impressão em 3 cores – dois pretos e um verniz – na busca dos tons de cinza característicos dos filmes e ampliações utilizados até então, e tudo isso acaba fazendo parte da última etapa.

5.3.3 Impressão

O caso de *O Chão de Graciliano*, no que tange à impressão do livro, é bastante peculiar justamente pelo uso de mais cores para representar o tom preto. Aquilo que a princípio parece não fazer sentido foi justamente o destaque de toda esta etapa do trabalho. Não por acaso a obra foi premiada com reconhecimento de Excelência Gráfica, e a gráfica Ipsis, responsável pela impressão e especializada em livros de fotografia, aproveitou esta

experiência e seguiu desenvolvendo técnicas específicas que culminaram em métodos já estabelecidos hoje, em especial o *Full Black*, como já comentado.



Porém, mais importante do que detalhar o passo a passo trilhado (tratamento, fechamento de arquivo, provas de impressão, aprovação e impressão final) é perceber que o fotógrafo também esteve envolvido neste processo:

Particpei de tudo! De todo o processo de definição, inclusive dessa transposição do livro, porque são várias passagens: da tua experiência para o negativo (...), do negativo para a cópia, mesmo passando por várias fases de cópia, da cópia para o *scan*, da tela do computador para um arquivo de impressão. (...)

Porque muito do que a gente vê na tela é interpretação: muitas vezes ele [o profissional de tratamento de imagens] simulava na tela o que teoricamente seria no papel, mas o arquivo em si se você fosse olhar na tela ele não era assim. Por quê? Porque a leitura do arquivo na tela para impressão é muito numérica, inclusive de cargas e tal. Se você fosse seguir simplesmente o visual, isso depende de mil coisas, de calibração, das telas, dos monitores, mas também é uma coisa muito delicada, porque você vai passar daí pra impressão, você vai reduzir uma gama de cores para trabalhar em 4, CMYK, passar do RGB pro CMYK... Eu estava completamente imbuído deste processo. Na gráfica eu fiquei todos os dias. (SANTANA, 2016).

Embora isso possa parecer uma maneira autoritária ou centralizadora de fazer seu trabalho, em suas declarações Tiago Santana demonstra ser bastante aberto aos questionamentos e sugestões dos seus parceiros de trabalho. É visível a relação de confiança que tem com eles, que também declaram ter tido uma ótima experiência ao acompanhar o fotógrafo na elaboração de *O Chão de Graciliano*. Em entrevista, Santana faz questão de enfatizar que a foto da capa foi sugestão de um parceiro, e o autor foi convencido pela equipe a mudar sua escolha inicial.

Como apontado no item *1.2 Como se vê o que não se vê*, a Crítica Genética contemporânea considera tanto documentos materiais (ou, no campo da fotografia, analógicos) quanto virtuais ou digitais. Na obra em análise, o início do processo foi essencialmente analógico, partindo de livros e outras referências concretas para alcançar, na segunda fase, a captação das imagens a partir da tecnologia analógica do filme fotográfico (captação – revelação – ampliações simples – ampliações profissionais). Num terceiro momento, porém, as imagens selecionadas obrigatoriamente tiveram que passar por uma etapa digital, sendo escaneadas para tratamento final e diagramação do livro. Tal etapa não é aqui pormenorizada pois, de acordo com os profissionais envolvidos (principalmente o finalizador de arquivos Ricardo Tilkian e a diagramadora Ana Soter) a etapa digital obedeceu rigorosamente as instruções do fotógrafo Tiago Santana, que sempre teve por guia o resultado do filme ou das ampliações. Ou seja, embora tenham sido criados diferentes documentos digitais em função dos diferentes tratamentos que as imagens escaneadas sofreram, tais variações não ofereceram diferentes percursos criativos que alterassem substancialmente o resultado final.

O envolvimento de Santana em todas as etapas se deve tanto à responsabilidade e consciência da autoria quanto à sua experiência como editor. Questionado sobre a importância da materialidade neste trabalho e ao longo do processo, Santana é taxativo:

Isso é fundamental!

Na verdade eu trabalho com essa materialidade. Eu trabalho com o negativo, o negativo pra mim é importante no processo, com a cópia...

Apesar de que eu brinco que o negativo pra mim já deu conta, e já mesmo, eu tenho no meu arquivo coisas que eu nunca ampliei e é só o fato de ter fotografado.

(...) É sério, eu falo isso sempre: muito mais importante é a vivência e a experiência do que o resultado em si. A princípio, né, é meio loucura, mas é isso: é aquela coisa que eu insisto em dizer: a fotografia não dá conta! Às vezes a gente consegue atingir um certo grau de interpretação ou de causar uma certa emoção, uma certa sensação no outro, compartilhar essa experiência, que é genial. Mas a experiência é muito maior do que tudo isso. (SANTANA, 2016).

E prossegue:

O livro é outra materialidade impressionante. Obviamente que a cópia, a montagem da cópia, a moldura, tudo isso faz parte, mas o livro é definitivo, o resultado.

(...) O livro tem uma coisa muito interessante que ele é uma experiência, uma experiência tátil, de peso, de cheiro (...).

Então o livro tem isso: tem cheiro, tem tato, tem sensações, tem textura, isso é uma sensação que não tem como ter numa tela do computador. Tu pode até simular certas sensações no computador, sons... O livro tem um som também [*passa ligeiro as páginas do livro*], o passar das páginas. Isso tudo é uma experiência de uma leitura, de uma obra.

E obviamente que eu estou falando de um livro de fotografias, mas poderia também ser um livro de texto. (SANTANA, 2016).

Percebe-se o tom eloquente com que se refere ao objeto livro, mesmo aceitando que o mais importante em seus trabalhos não é o resultado final, mas um momento muito específico ao longo de seu processo: o encontro com as pessoas que fotografa.

O livro de fotografias enquanto objeto de leitura e admiração de imagens é um excelente suporte de divulgação, e parece estar bem adequado aos objetivos do fotógrafo, que logo em seus primeiros anos de carreira enveredou pelo caminho dos grandes trabalhos e publicações mais duradouras que busquem mais do que a mera reprodução objetiva do mundo, uma reflexão crítica por parte dos observadores: “De alguma forma minha fotografia é política, não tem como negar, tem questões políticas envolvidas, o Nordeste... No começo a preocupação política era uma intenção. Mas comecei a ver que a fotografia era muito documento, discurso que esteticamente não convencia.”

Neste sentido sua trajetória de fotógrafo e editor naturalmente direcionou sua atenção aos livros fotográficos, que inclusive foram muito importantes para sua formação profissional ao longo das décadas de 80 e 90. Assim, é de se esperar toda a atenção e cuidado nesta etapa de finalização do trabalho e a ênfase que dá à materialidade das suas fotos. O fotolivro, assim, é mais do que mero suporte, sendo a mídia mais adequada à forma e ao conteúdo do trabalho, e por isso precisa ser entendido como elemento da Linguagem fotográfica do autor, construída ao longo de todo trajeto na busca da melhor maneira de se expressar, inclusive a partir de definições prévias como esta.

Um ponto muito importante em se tratando de livros é a diagramação. Não se pretende aqui negar a potencialidade da diagramação enquanto transmissora de conteúdo, mas há que se enfatizar que *O Chão de Graciliano* utiliza uma diagramação bastante limpa e direta – como bem cabe ao texto graciliano, aliás – para enfatizar o conteúdo fotográfico. Questionada sobre o processo em conversa informal, a diagramadora Ana Soter¹⁰ afirma apenas ter seguido as instruções do fotógrafo. Além disso, não foram conservados os possíveis *documentos de processo* relativos à diagramação, o que dificulta sobremaneira um olhar mais detalhado.

¹⁰ Conversa informal em 10 de março de 2016, evento Foto em Pauta, Tiradentes/MG.

Santana assinala que desde a escolha pelos equipamentos e suprimentos e durante a captação das imagens as definições do livro já estavam relativamente claras e foram consideradas nestas etapas para um melhor aproveitamento do suporte. Como afirma Fernández sobre as possibilidades de uso deste suporte: “Os fotolivros tornam realidade a aspiração do artista de oferecer um conjunto que seja algo mais que a soma de suas diversas partes.” (2011, p. 24)

Nas páginas do livro acompanhando cada foto consta apenas a legenda da cidade e estado, sem qualquer referência à sua importância na narrativa visual, no mapa geográfico, na biografia do escritor ou afins. Sabe-se, inclusive, que os registros de vivência do próprio Graciliano não são completos e que suas narrativas muitas vezes são simplesmente ambientadas no sertão (mesmo que universais). Também não existem referências à possível casa do escritor, e a única indicação textual de todo o conjunto das fotografias refere-se à imagem da página 131, ao nomear a localidade na parede da antiga estação de trem da cidade natal de Graciliano:

Figura 14 – Página 131 de *O Chão de Graciliano*



Fonte: Santana (2006)

Curiosamente é a única referência textual em todas as fotos, pois o fotógrafo conscientemente evita tais inclusões por considerar uma outra linguagem. Sua intenção era descartar esta imagem, pois tem outras da mesma situação (crianças andando de burro e brincando em volta) sem as letras, mas foi convencido pelos seus pares que esta era uma exceção nobre.

Das 70 imagens do livro, 10 são panorâmicas horizontais, apenas 9 são verticais e 51 são horizontais na proporção 4 x 3, demonstrando adequação do tamanho do fotograma em relação ao tamanho das páginas do livro. À exceção de 4 panorâmicas que

ilustram os textos de abertura, todas as outras fotos estão em sequência no livro, em sua grande maioria nas páginas ímpares. As poucas exceções de uso das páginas pares referem-se à situações ou temáticas afins, na busca de potencializar a força daquele breve conjunto de 4 ou 5 imagens, convidando o leitor a acompanhar o fotógrafo quase como um *flâneur*. Esta perspectiva sequencial é reconhecida pelo próprio Tiago quando afirma que gosta “desta narrativa do filme, é interessante. Algumas destas sequências foram usadas no livro, alguma coisa meio cinema.”

Figura 15 – Páginas 114 a 121 de *O Chão de Graciliano*



Fonte: Santana (2006).

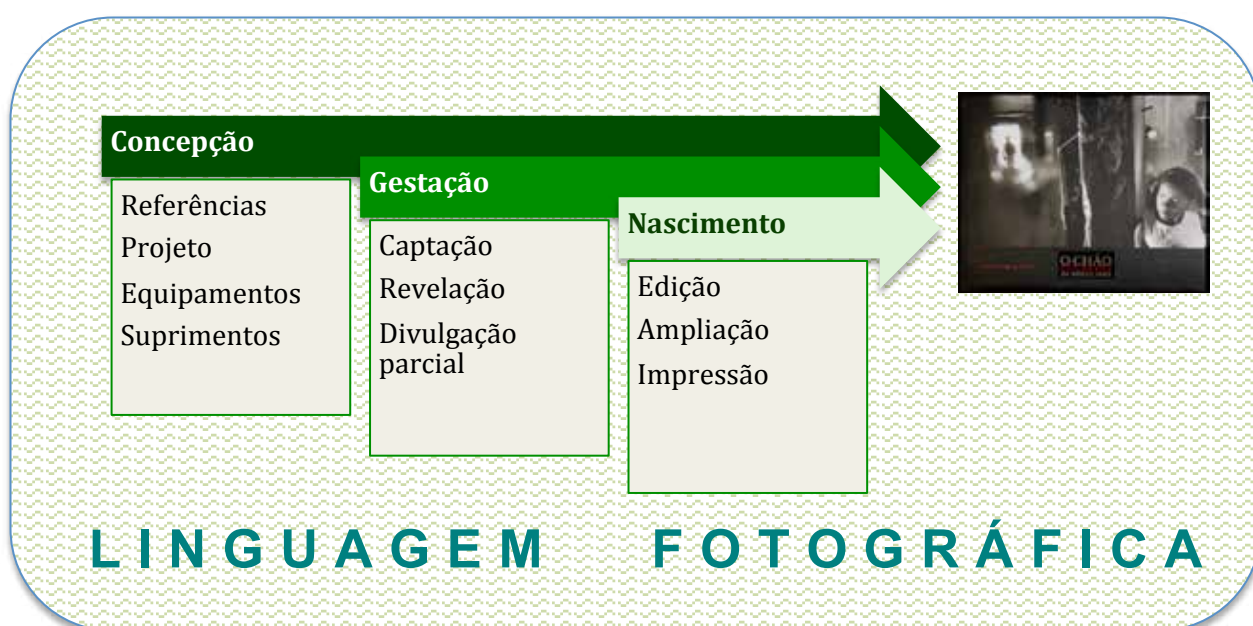
Ao discutir como se dava, ao fim de todo seu trabalho, as relações entre o livro, as fotos e o resultado esperado nos observadores chegou-se a um raciocínio semelhante ao proposto por Shore (2011) que pensa a fotografia como um objeto em três níveis (material, descritivo e mental, discutidos no item 2.3, *Esta tal de linguagem, a fotográfica*), e sobre isto Santana afirma que:

“Não só concordo como é toda esta estratégia que estou falando: físico é a mídia, a cópia, o livro; descritivo tem a ver com o físico; pra chegar no mental. Inclusive porque toda essa minha estratégia, a grande angular, os cortes, tudo isso que está presente no livro... o visual, a linguagem etc., é isso que potencializa a terceira leitura que é o mental. Todas têm, mas nem todas atingem um determinado ápice. (SANTANA, 2016)”

Com isto percebe-se, pela derradeira vez, a clareza que o autor tem sobre as diferentes etapas do processo fotográfico e como elas influenciam no objetivo final: a leitura mental do receptor. Desta maneira, sua Linguagem fotográfica acaba sendo construída e usada de forma bastante consciente e efetiva, desde o momento das suas inspirações iniciais até o produto (dito) final.

Ao fim de todas estas observações, proponho o seguinte resumo na tentativa de apresentar as informações mais concisas e relacioná-las entre as diferentes etapas:

Figura 16 – Etapas do processo de criação fotográfica e construção da linguagem



Fonte: o autor, 2018.

Tal categorização relaciona as três etapas sugeridas e lista as respectivas ações e documentos de processo discutidos anteriormente, elencados aqui em separado mas na prática ocorrendo muitas vezes em paralelo, nas idas e vindas criativas do autor. A necessidade de alguma representação do processo sugere esta sequência apresentada, mas sem determinar que seja uma sucessão estanque. A Linguagem fotográfica, dessa forma, é construída ao longo de todo o processo criativo, muito mais do que apenas no momento da captação das imagens, abarcando inclusive o suporte final das fotografias, o fotolivro *O Chão de Graciliano*.

Quadro 8 – Etapas detalhadas do processo de criação fotográfica

| | |
|-------------------|---|
| CONCEPÇÃO | Referências <i>Bagagem cultural</i> <i>Leituras prévias de</i> <i>Graciliano Ramos</i> <i>Tempo e espaço</i> |
| | Projeto <i>Objetivos e resultados</i> <i>esperados</i> |
| | Equipamentos <i>Câmeras (35mm e</i> <i>panorâmica)</i> <i>Grandes angulares</i> |
| | Suprimentos <i>Filmes ISO 400 PB</i> |
| GESTAÇÃO | Captação <i>Envolvimento</i> <i>Luz intensa, sombras,</i> <i>cortes e desfoque</i> <i>Consciência da</i> <i>manipulação ao clicar</i> |
| | Revelação <i>Interpretação</i> <i>Químicos padronizados</i> |
| | Divulgação parcial <i>Exposição</i> <i>Recepção do público e da</i> <i>crítica</i> |
| NASCIMENTO | Edição <i>Escolhas ao objetivo do projeto</i> <i>Negativos e ampliações</i> <i>Individual e coletiva</i> |
| | Ampliação <i>Interpretação</i> <i>Diferentes tamanhos e suportes</i> <i>Químicos padronizados, mas com</i> <i>manipulação</i> <i>Manutenção do enquadramento</i> <i>Maturação da edição</i> <i>Vários sujeitos</i> <i>Tecnologia analógica e digital</i> |
| | Impressão <i>Diagramação</i> <i>PB em 3 cores</i> <i>Acabamento especial</i> |
| | |

Linguagem Fotográfica

6. CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS

Eis que ao fim desta jornada algumas conclusões precisam ser apresentadas. Conforme os objetivos definidos para este trabalho, pretendia-se conceituar Linguagem Fotográfica a partir da análise do processo de criação das fotos de *O Chão de Graciliano*. Tal intuito foi, efetivamente, alcançado. A proposta aqui partiu do estudo genético sobre *O Chão de Graciliano*, e acredita-se ser possível adequá-la a outras formas de se produzir fotografia nos diferentes gêneros contemporâneos, analógicos ou digitais.

Propõe-se então um conceito para Linguagem fotográfica, assumindo desde já a complexidade inerente ao meio fotográfico, tão controverso e polissêmico desde sua essência, e concordando com a observação de Rouillé (2009, p. 449) que em suas conclusões sugere pensar a fotografia no plural: imagens, práticas, usos, formas, territórios e outras possíveis variações.

Linguagem, enfim, é processo.

Linguagem também está no processo.

Linguagem se constrói, se usa e se aplica ao longo de todo o processo de criação fotográfica. **Linguagem fotográfica não é o quê, é como.**

Como trabalha o criador de fotografias? *Como* são seus processos criativos? *Como* se inspira? *Como* o fotógrafo usa os recursos fotográficos à sua disposição? *Como* transforma suas intenções em imagens? *Como* define as fotos mais adequadas, o suporte, a forma? Estas são todas respostas do âmbito da Linguagem fotográfica, só possíveis com um olhar mais plural, mais amplo e complexo. Além de estar apenas no momento do click, como a maioria dos autores aborda, tomo a liberdade de concluir que a **linguagem é todo o processo de criação fotográfica**, desde a fagulha inicial até o resultado dito final.

Linguagem, assim, não está apenas no interesse inicial do fotógrafo, posto que este interesse nem sempre se concretiza. Também não está apenas no momento do click pois este momento é, por si só, configurado por decisões anteriores e posteriores. Linguagem fotográfica também não está apenas no visual da imagem, não se trata unicamente das questões formais da fotografia, embora sejam de suma importância. Mesmo com o resultado final em mãos, não só ali está a **Linguagem fotográfica**, pois esta **veio a ser construída e utilizada ao longo de todo o processo**, que, ressalte-se, nem sempre é sequencial.

Linguagem pode, sim, ser objeto de reflexão do ponto de vista do autor, da emissão da mensagem fotográfica, e também do ponto de vista do receptor, do observador da fotografia. Um bom equilíbrio entre a emissão e a recepção configura uma foto eficiente (Guran, 2002), ou que consegue tirar efetivo proveito da linguagem da fotografia. Ao identificar e analisar criticamente os documentos de processo da obra *O Chão de Graciliano* buscou-se um olhar à *criação* fotográfica, ao processo criativo do autor, como bem cabe à Crítica Genética.

Inicialmente, ao retomar os conceitos já iniciados por outros pesquisadores, alguns inclusive fotógrafos na prática, não percebi nenhuma ideia clara e direta sobre linguagem. Embora muitos raciocínios façam bastante sentido, é impossível ver a Linguagem Fotográfica na prática criativa como abordada por estes autores. Quando muito, limitada ao momento da captação, com ênfase às questões formais e visuais. O aporte da Crítica Genética neste ponto mostrou-se imprescindível e mais rico do que se esperava. Com *Fotográficos Documentos do Processo Fotográfico* estão ilustradas, quase reificadas, as etapas e ações da criação da fotografia. Mesmo com certas peculiaridades inerentes a este projeto de Tiago Santana e Audálio Dantas, é possível visualizar a Linguagem fotográfica deste trabalho sendo construída ao longo do processo: desde as inspirações iniciais e formação do fotógrafo, passando pelo planejamento do trabalho, pelas viagens de campo e captações das fotos, chegando à revelação das imagens latentes já em paralelo à primeira edição, que seguiu complexa e coletiva até a impressão criteriosa do fotolivro: a Linguagem esteve em todas as etapas e por isso é tanto fundamento quanto construção do trabalho fotográfico. Mais uma vez: Linguagem é o processo, e não apenas está no processo como elemento externo incorporado à criação fotográfica. Esta criação, processual mas nem sempre em sequência, cria também a Linguagem fotográfica.

Com este trabalho foi possível, útil e pertinente observar nuances do processo de criação fotográfica a partir dos documentos de processo elencados. Tal identificação foi questionada em longos diálogos com o autor das fotos, o que se mostrou uma imensa riqueza para as reflexões propostas. Mais do que isso: outros sujeitos envolvidos no processos também trouxeram contribuições aos raciocínios discutidos, e esta perspectiva de criação fotográfica coletiva pode ser uma das grandes continuidades deste trabalho.

Outra possibilidade que desde já desperta interesse é aplicar estes mesmos raciocínios a diferentes práticas de criação fotográfica: publicidade, moda etc. Não se esperava aqui encontrar ou definir uma “Teoria Geral da Criação Fotográfica”. Outrossim, esclarecer a noção de Linguagem Fotográfica e como ela se adéqua à obra analisada a partir

da Crítica Genética. Talvez no futuro seja possível, num esforço amplo e conjunto com outros pesquisadores geneticistas, chegar a uma Teoria Geral, mas esta pesquisa é executada com a clareza e consciência da sua especificidade do objeto. Seria exagero assumir este estudo como um modelo para todas outras criações, embora espera-se que possa servir de base para futuras pesquisas.

Ao fim, faço uma reflexão sobre a estrutura proposta ao ato fotográfico (as três etapas e respectivas ações) e questiono se o fantasma de Cartier-Bresson não me assombrou excessivamente ao ponto de minimizar o instante da captação. Ao expandir o ato fotográfico, tentando desmistificar o *instante decisivo bressoniano*, talvez tenha eu simplificado por demais, posto que a captação fotográfica também é definida pelos ajustes de exposição da câmera, pelo posicionamento do fotógrafo e escolhas compositivas, pela decisão do espaço exato da foto, pela direção de modelos, bem como as definições de tempo e espaço, além de outros detalhes. Todas estas definições, bastante complexas e muitas vezes concomitantes, merecem um olhar mais aprofundado sem se desvincular das outras ações e etapas, ao contrário do que já fizeram outros pensadores. Porém, todos estes questionamentos não invalidam a categoria e os raciocínios apresentados, e de certa maneira ficam aqui também como contribuições a futuras reflexões sobre fotografia.

Do ponto de vista do autor desta pesquisa, dou-me por satisfeito com os resultados obtidos. Ao longo dos três últimos anos foi possível apreender novos conhecimentos, aumentar minha bagagem cultural, conhecer conceitos, pessoas e lugares, repensar leituras e posicionamentos, muitos dos quais afetam minha postura como docente. Todas etapas da pesquisa tiveram suas peculiaridades e foram aproveitadas, dentro do possível, com muito interesse: disciplinas, orientações quase sempre à distância, artigos e trechos escritos, pesquisas de campo, viagens, eventos acadêmicos, banca de qualificação, salvamentos e as centenas de cópias de segurança, revisões e revisões dos resultados a apresentar etc. Em cada momento, muitas alegrias e algumas poucas tristezas, pois esta tese é muito mais fruto de sorrisos do que de lágrimas.

Ao longo de toda a jornada, foi importante contar com o acompanhamento de uma orientadora tranquila e competente, que sempre incentivou muito, deu-me autonomia e apostou nas minhas propostas. Sinceros e profundos agradecimentos. Também a banca de qualificação, afora o exagero de terceiros sobre as infinitas possibilidades de reprovação total de qualquer trabalho minimamente questionável, foi encarada com ansiedade e até certo orgulho por este aluno. Muitas das observações me obrigaram a revisar e refletir sobre diversos aspectos, o que veio a ser bastante útil naquele momento da pesquisa. Nem todas as

alterações posteriores acataram os questionamentos, mas todos questionamentos foram considerados e repensados, justamente um dos objetivos de uma qualificação, ao que me consta.

Além desta tese, apresentada como aporte textual dos raciocínios de pesquisa, os outros produtos desenvolvidos enriqueceram muito minha jornada. Foi um prazer criar o fotolivro e o minidocumentário, e espera-se que estes possam alcançar outros patamares num futuro próximo. Embora não fossem objetivos explícitos ou metas deste trabalho tais produtos conseguiram trazer outros olhares que não o textual ao processo de criação analisado. Além disso, desenvolvê-los foi extremamente agradável, além de contribuir com reflexões possíveis apenas nestas mídias. Os respectivos resultados, por conseguinte, alcançam seus objetivos de ilustrar os documentos de processo (no fotolivro) e apresentar basicamente os autores e a proposta do livro (no documentário), além de servirem como futuras divulgações desta pesquisa. No estágio em que se encontram, ambos produtos já despertaram interesse de terceiros em possíveis publicação e exposições em festivais, canais de TV fechada e outros espaços audiovisuais, o que particularmente me alegra e me orgulha ao mesmo tempo em que podem servir como minha retribuição às instituições e sujeitos envolvidos, especialmente ao fotógrafo Tiago Santana. Ainda sobre tais produtos, cabe o agradecimento à uma orientadora que incentiva a autonomia do aluno, bem como aos componentes da banca, sensíveis a tais abordagens no formal e institucional círculo acadêmico, ao qual todos pertencemos.

Já no desenvolvimento do texto, por vezes me senti excessivamente óbvio, em especial por transitar entre a Crítica Genética, a Letras e a Fotografia. Em dúvida, resolvi pecar pela redundância. Também este ponto foi indicado durante a Banca de Qualificação, agradeço, mas sinceramente não sei se consegui ser equilibrado, e desde já aguardo comentários críticos. Faltou em mim a labuta d'*As Lavadeiras* do velho Graça. Ao fim, relendo e revisando todas estas páginas, fica um amargo sabor de texto excessivamente formal e acadêmico, carecendo de poesia e liberdade criativa, possivelmente em função da insegurança – e não incapacidade – de um pesquisador que ainda não se sente liberto para apresentar seus raciocínios de maneira menos rígida. Talvez seja este um dos grandes aprendizados pessoais de todo o trabalho: que eu possa buscar um texto mais fluido após esta etapa de doutoramento.

De tudo, muito felizmente não vejo uma tese decorativa, desenvolvida e apresentada apenas por formalidade de um docente em busca do seu “Dr.”. Percebo sim uma contribuição ao universo da Fotografia e da Crítica Genética, percebo novos questionamentos de perguntas antigas, bem como novas perguntas e algumas poucas respostas. Este é *um* dos

caminhos para se analisar a Linguagem Fotográfica a partir dos documentos de processo da criação da fotografia, e assim deve ser entendido. Também por isso apresento aqui minhas *Conclusões (não) finais*. Que algumas fiquem em aberto por convidarem a outros olhares. Não percebo uma grande ruptura de conceitos ou algo do tipo, mas um viés mais complexo e aprofundado ao ato de criação fotográfica, e fico satisfeito em ter contribuído com reflexões neste sentido, com liberdade e autonomia, mas também profundidade e responsabilidade – comigo, com minha orientadora e outros sujeitos institucionais mas, sobretudo, com todos meus alunos-colegas, a quem eu tanto estimo, com quem tanto aprendo e a quem, por fim, também dedico este trabalho.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Die Fotografie und das moderne Publikum*. In: **Texte zur Medientheorie**. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109
- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: **Texte zur Medientheorie**. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 163-189
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro. 3a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **Cinema brasileiro** : propostas para uma história. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- BIASI, Pierre-Marc. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel et alii. **Métodos críticos para a análise literária**. Trad. Olinda Maria Rodríguez Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.1-44.
- _____. O horizonte genético. In: **Criação em processo**. São Paulo: Iluminuras, 2002. P.216-252
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O instante decisivo**. Tradução livre e informal do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro *The Decisive Moment*, New York, 1952. Verve and Simon and Schuster. Disponível em <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>, acesso em 14 de outubro de 2014
- _____. Profile: Henri Cartier-Bresson. **Magnum Photos, site oficial**. Disponível em http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZMYN, acesso em 14 de outubro de 2014.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Sevilha. In: LUBBEN, Kristen. **Magnum**: contatos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 18-21.
- CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. **Making of**: revelações sobre o dia-a-dia da fotografia. 3. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: SENAC, 2013.
- CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia**: da pesquisa à exposição. São Paulo: Prata Design, 2013.
- COLORADO, Nates Óscar. *Una propuesta con 7 categorías y 54 elementos que pueden ayudar a comprender mejor el lenguaje de la fotografía*. Disponível em

- <http://oscarenfotos.com/2014/05/03/elementos-del-lenguaje-fotografico>, acesso em 14 de outubro de 2014.
- DANTAS, Audálio. Entrevista concedida, outubro de 2016.
- DANTAS, Audálio e SANTANA, Tiago. **O Chão de Graciliano**. São Paulo: Tempo D'Imagem, 2006.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 10^a ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- ENTLER, Ronaldo. A primeira notícia sobre a fotografia. In: **Ícônica**. 16.nov.2009. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-primeira-noticia-sobre-a-fotografia/>, acesso em 01 de dezembro de 2016.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. 4. ed. Rio de Janeiro: GRAAL, 2008.
- FELICI, Javier Marzal. *Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía. Lecciones del portal*. In: **Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación**, 2001-2011. Disponível em http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=45, acesso em 07 de dezembro de 2017.
- _____. **Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen**. Disponível em http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/meto_por.html, acesso em 07 de dezembro de 2017.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia, apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: **Revista Facom**, núm. 16, sem. 2. pp. 10-19. 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em 01 de dezembro de 2016.
- FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FISCHER, Luis Augusto. **Literatura brasileira**: modos de usar. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOX, Anna, e CARUANA, Natacha. **Por trás da imagem**: pesquisa e prática em fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto. Uma introdução ao estudo do processo de criação na fotografia. In: **Manuscrita**, n.12, 2004, p.105-138.
- GRANATIERI, Fabrizia. Para o mestre das letras, o mestre das imagens. In: **Fotografe Melhor**. Ano 13, n. 148, jan. 2009. p. 62-67.

- GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.
- GRÉSILLON, Almuth, e THOMASSEAU, Jean-Marie. Cenas de gêneses teatrais. In: PASSOS, Marie-Hélène Paret *et al* (org.). **Processo de criação interartes**: cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2014.
- GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro, RJ: Gama Filho, 2002.
- HOLANDA, Lourival. **Sob o Signo do Silêncio**: *Vidas Secas* e *O Estrangeiro*. São Paulo: Ed. da USP, 1992.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Site oficial. Acesso em 19 de março de 2018. Disponível em <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>.
- IPSIS Gráfica e Editora. Site oficial. Disponível em <http://www.ipsis.com.br/pre-impressao/>, acesso em 30 de novembro de 2017.
- ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia 15 anos. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13171/tiago-santana%20-%2008/03/2016>, acesso em 23/02/2016.
- IBRAIM, Marco Túlio Fernandes. A dignidade da pessoa humana em "Vidas secas", de Graciliano Ramos. In: **Jus Navigandi**, Teresina, ano 15, n. 2590, 4 ago. 2010. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/17109>>. Acesso em: 18 jan. 2012.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: **Literatura, cinema e televisão**. PELLEGRINI, Tânia (Org.). São Paulo: Editora Senac SP, Instituto Itau Cultural. 2003. p. 37-60
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Hercule Florence**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil - 3. ed. rev. e ampl. São Paulo, SP: USP, 2006.
- LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- LUBBEN, Kristen. **Magnum**: contatos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- MALARD, Leticia. **Ensaio de literatura brasileira. Ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda., 1976
- MALPAS, James. **Realism**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**: contribuições para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NERY, Vanda Cunha Albieri. Estética da Criação: a gênese de Vidas Secas de Graciliano Ramos. In: **Manuscrita 14**, Vitória, ES, 2006. p. 75-79

- PINO, Claudia Amigo, e ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução à crítica genética**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- PRÄKEL, David. **Fundamentos da fotografia criativa**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.
- ROBERTS, Pam. **Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work**. Köln: Taschen, 2008.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac SP, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____, Diálogo entre pesquisadores de crítica genética: Brasil e França. In: PASSOS, Marie-Hélène Paret; SOARES, Noêmia Guimarães; ROMANELLI, Sergio; e ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra (orgs.). **Processo de criação interartes: cinema teatro e edições eletrônicas**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2014. p. 7-15
- SANTANA, Tiago. Entrevistas concedidas, 2016.
- SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias: uma introdução**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- SILVEIRA, Joel. Duas Viagens. In: DANTAS, Audálio e SANTANA, Tiago. **O Chão de Graciliano**. São Paulo: Tempo D'Imagem, 2006.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e a linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- STREMMEL, Kerstin. *Zwischentöne sind nur Krampf im Klassenkampf*. In: DEWITZ, Bodo von u. BYSKOV, Gunner (Hrsg.). **Hitler blind – Stalin lahm: Marinus und Heartfield. Politische Fotomontagen der 1930er Jahre**. Göttingen: Steidl, 2008.
- VIANA, Vivina de Assis. **Graciliano Ramos: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- YOUNG, Cynthia. Robert Capa: Dia D. In: LUBBEN, Kristen. **Magnum: contatos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 46-51
- WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ANEXOS

- DVD contendo:
 - Arquivos do fotolivro Fotográficos Documentos do Processo Fotográfico
 - Vídeo do Catálogo da exposição *O Chão de Graciliano* SESC/2003
 - Vídeo do fotolivro *O Chão de Graciliano* (2006)
 - Minidocumentário *Nos Caminhos de Tiago a O chão de Graciliano*
- Transcrição da primeira entrevista com Tiago Santana em Tiradentes, Minas Gerais, durante o evento Foto em Pauta de 2016
- Transcrição da terceira entrevista com Tiago Santana em Fortaleza, Ceará, em 02 de agosto de 2016, Editora Tempo d'Imagem, sala de arquivo
- Transcrição da quarta entrevista com Tiago Santana em Fortaleza, Ceará, em 03 de agosto de 2016, Editora Tempo d'Imagem, escritório do fotógrafo
- Transcrição da quinta entrevista com Tiago Santana em Fortaleza, Ceará, em 04 de agosto de 2016, Hotel Lux, Praça Visconde de Pelotas, 41
- Transcrição da entrevista com Audálio Dantas em São Paulo, SP, em 08 de outubro de 2016, na residência do jornalista

Primeira entrevista com Tiago Santana em Tiradentes, Minas Gerais, durante o evento

Foto em Pauta de 2016

10 de Março de 2016, Pousada das Três Portas, 9h

Explicada a proposta de pesquisa, foi entregue um breve resumo dos principais itens do projeto ao fotógrafo Tiago Santana, que concordou em participar deste estudo. A partir deste primeiro contato, foi captada a entrevista que segue. As questões foram norteadas pelo roteiro desenvolvido anteriormente, embora não tenha sido seguido à risca.

De forma geral, Tiago Santana discorreu sobre a infância no interior do Ceará, sua formação como fotógrafo e os principais trabalhos, com ênfase a *Benditos* e a *O Chão de Graciliano*, e disponibilizou seu acervo de documentos de processo para consultas posteriores.

1ª parte, arquivo 4CH000M.wav.

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| 0:35 | M | início da entrevista em si |
| 1:35 | T | Nascimento em 66 no Crato, Ceará, motivos da mudança da família para esta região, muito rica culturalmente, próxima a Juazeiro, terra do Padre Cícero |
| 2:35 | T | História dos seus pais (estudos, militância, formação familiar)..., contato com projeção de filmes em função da militância de seu pai |
| 5:15 | M | “Então a família de vocês não é de lá?” |
| 5:20 | T | “A minha vó era de lá...” |
| 5:50 | T | “Acabei passando minha infância nesse lugar, que é um lugar muito particular do Brasil, muito rico...” |
| 6:12 | T | “Juazeiro é um pouco uma síntese do Brasil” Comentários sobre a cultura e o povo da região. |
| 7:50 | T | “Não é à toa que eu me tornei fotógrafo” – em relação à riqueza cultural da região |
| 8:08 | T | Início do envolvimento com a fotografia. “Meu pai fotografava”... Projeção de audiovisuais, Super 8, como militância. |
| 9:34 | T | “Antes de usar a fotografia eu usei Super 8”... Projeções para as crianças nos “encontros” de militância; Registro da volta do Miguel Arraes do exílio; |
| 11:22 | T | Retrospectiva sobre sua carreira: reunião de materiais dele e do seu pai, história da câmera fotográfica enterrada aos 4 anos, simbolismo de “plantar” a fotografia, história da prisão e tortura do seu pai e as buscas durante um mês |
| 14:37 | T | “A ideia é recuperar um pouco essa história de ele ter ido pra lá, juntando imagens dele, coisas que ele fez, o Super 8...” com textos do Joca Terron |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| 16:26 | M | “Então tu já tinhas este contato com a fotografia...” |
| 16:38 | T | Fotógrafo de Fortaleza José Albano: dos primeiros contatos de TS com fotografia profissional, primeiras revelações em PB, estúdio feito de taipas, contato com comunidades alternativas, figura relevante |
| 19:00 | T | <p>“O fato de ter convivido minha infância lá em Juazeiro, convivendo naquele universo todo, é o que realmente foi o que determinou, que forjou essa fotografia em mim”</p> <p>Cineclube criado por TS</p> <p>Juazeiro até terminar o Ginásio, com 14-15 anos, e foi morar em Fortaleza com a avó para estudar</p> <p>“Fotografia até então era experiência, mas eu ia fazer engenharia”...</p> |
| 21:40 | T | <p>Após o primeiro ano do curso ginásial, viaja aos EUA por um ano, por sugestão do pai que achava a experiência fora interessante, através dos ex-vizinhos estrangeiros de Juazeiro.</p> <p>Compra da primeira câmera para fotografia de viagem.</p> <p>Na volta, inicia o curso de engenharia mecânica, empolgado inicialmente mas desanimando logo.</p> |
| 24:00 | T | Irmã estudava arquitetura e TS acaba tendo mais contato com estes alunos do que com os de engenharia, arquitetura possibilita uma formação ampla etc. |
| 24:46 | T | “Eu acho até que me influenciou muito a arquitetura (...) na minha fotografia, esteticamente pensando, formalmente pensando” |
| 25:26 | M | “Quando é que tu entrou no curso de engenharia?” |
| 25:33 | T | <p>Eu tinha 17-18 anos, em 83 ou 84</p> <p>Semanas nacionais de fotografia da Funarte: “experiência mais rica no mundo de ação no campo da fotografia, destes festivais e encontros, e que teve uma importância enorme de criar uma rede, digamos assim, na fotografia brasileira, na época em que não existia as redes de hoje, internet e formas de contato”.</p> <p>Itinerância destas cidades, contato com fotógrafos, e como tudo isso foi decisivo para TS, espaço da Universidade que recebeu a Semana em Fortaleza</p> |
| 29:18 | T | <p>“E aí eu me dei conta que a fotografia não era só aquela coisa de hobby, fotografar minhas viagens... não era isso, existia um movimento, pessoas pensando, refletindo sobre fotografia, uma série de palestras, discussões, workshops... Quando eu vi esse mundo, caiu muito a ficha: a fotografia é muito mais do que eu imaginava!”.</p> <p>Nesse momento a fotografia foi visualizada como uma profissão.</p> |
| 30:37 | T | <p>“E aí foi meio que um caminho sem volta”</p> <p>Em 86 TS foi pra Semana em Curitiba, com portfólio</p> <p>O processo de formação em fotografia na época, autodidatismo, carência de livros, livrarias de SP (Freebook), formação através destes encontros e dos livros.</p> |

| T | Quem | Conteúdo |
|---|------|---|
| | | Após: Collor, fim da Embrafilme, Funarte e Instituto Nacional de Fotografia, Pedro Vasquez, Ângela Magalhães, Nádia... Esta rede aqui (MG) nasceu e cresceu através das Semanas. |

Pausa por problema técnico.

2ª parte, arquivo 4CH001M.wav.

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| 00:00 | | Retomada da conversa. |
| 00:31 | T | Encaminhamento pra fotografia, ao invés da engenharia. |
| 00:48 | M | “Mas quanto tempo de engenharia tu fez?” |
| 00:52 | T | “Comecei a fotografar muito pro pessoal da arquitetura...”, início do contato com laboratório |
| 1:24 | T | “Não tenho formação acadêmica, não me formei.”. Considerou fazer comunicação e vários outros cursos, fez vestibular e cursou um semestre de Letras, sem pressão da família. |
| 3:28 | T | “Aí a minha formação foi exatamente assim, nos livros, principalmente nos livros, A relação com livros na minha casa sempre foi muito grande. Meu avô, esse que eu te falei que foi professor de Direito, foi um dos caras que fundou a faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, ele era um bibliógrafo, ele era um cara intelectual, tinha uma biblioteca muito grande. Tanto que quando ele morreu, ele morreu muito novo de infarto, a biblioteca dele hoje, obras raras, estão todas na Biblioteca Pública do Estado. Lembranças da casa da avó, biblioteca que “fazia labirinto e no meio o birô dele (...). Era uma biblioteca fabulosa”. |
| 5:05 | M | “Mas tu aponta o teu início profissional...” |
| 5:06 | T | “Sim, e eu estava falando dos livros... Meus pais sempre tiveram muitos livros. Sempre teve uma biblioteca em casa, entendeu? E aí, é por isso que eu aponto nisso, talvez, inclusive um dos meus envolvimento com livros, que parte aí desde a infância mesmo. O livro que eu digo... Que depois eu acabei me envolvendo com publicações, criei uma editora, aí tem todo um processo... Mas... como o livro foi importante na minha formação”. |
| 5:45 | T | Sobre sua “formação ampla” na fotografia, fez de tudo: jornalismo, pp, estúdio. |
| 5:59 | T | “E o meu desejo, quando eu decidi realmente ser fotógrafo, era fazer algo em Juazeiro, era fazer uma documentação daquele lugar. Era como se eu tivesse escolhido a fotografia, esta linguagem, pra falar daquela experiência. |
| 6:25 | M | Antes disso tu já trabalhava com fotografia, mas aponta teu início em 89. |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| 6:30 | T | “Motivos” do ponto de 89: realização de encontro em Fortaleza (e 90), trabalhos profissionais, |
| 7:35 | M | “Tu falas exatamente isso: <i>Com Benditos eu aprendi a fotografar</i> .” |
| 7:42 | T | Comentários sobre <i>Benditos</i> : 8 anos, de 92 a 2000, idas a Juazeiro (antes disso, inclusive), fotógrafos populares de Juazeiro, filmes fotografados por TS: <i>Câmera Viajante</i> e <i>Retrato Pintado</i> , de Joel Pimentel, romarias, riqueza fotográfica, |
| 9:30 | T | Comentários específicos sobre <i>Benditos</i> |
| 10:25 | T | Sobre a liberdade de criação de <i>Benditos</i> : “ <i>O Chão de Graciliano</i> tinha uma certa amarra com Graciliano, digamos assim, com a história dele.” Idem sobre <i>O Céu de Luiz</i> . Seguem comentários sobre <i>Benditos</i> . |
| 11:20 | T | Sobre vida e encontros: a fotografia, o Super 8, as pessoas... “A fotografia é quase um pretexto para estes encontros, para estar nestes lugares, pra conhecer as pessoas...” A fotografia é uma tentativa de contar e compartilhar estes encontros, mas ela não dá conta disso. Não que seja secundária ou sem importância, mas não consegue contar o encontro. |
| 12:40 | M | <i>Pausa para ajustes técnicos</i> . Continua em 13:50. |
| 14:30 | T | Timidez x fotografia x obrigação/necessidade de falar (15:55). “Eu só usava grande angular [14:59: barulho ao fundo], uma 28, que é uma lente que força você a chegar próximo” |
| 15:53 | T | “Quem é fotógrafo não quer falar, eu queria só mostrar minhas imagens. Mas o fato de falar, ter a necessidade ou quase humilhação de ter que falar, você acaba aprendendo muito sobre seu trabalho, porque você acaba tentando refletir sobre ele e acaba descobrindo coisas que não tinha se dado conta”. |
| 17:08 | T | Sobre a 28mm: chegar próximo, “sentir até o cheiro”. |
| 17:10 | M | Isto foi consciente, a escolha por este equipamento? |
| 17:30 | T | O aprendizado com <i>Benditos</i> , publicação final, 70 imagens para os 8 anos, exposição... |
| 19:50 | T | Celso Oliveira, parceria na Editora e aprendizados diversos. Viagens a Juazeiro, financiamento de <i>Benditos</i> com a Bolsa Vitae, premiações como Marc Ferrez, “ausência” de trabalhos individuais ao longo destes 8 anos, ajuda da Rosely (Nakagawa) para conceber o projeto, . |
| 25:10 | T | A exposição de <i>Benditos</i> , instalação, percurso criado com alteração arquitetônica, transporte de moradores até a exposição, |
| 27:19 | M | “E no meio do caminho de <i>Benditos</i> tu lançou tua editora, aliás tu e o Celso. É isso?” |
| 27:23 | T | Banco de Imagens <i>Tempo d’Imagem</i> , em Fortaleza, especializada em imagens do nordeste, e a demanda do livro sobre Fortaleza, que |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | despertou a possibilidade <i>real</i> de <i>produzir</i> livros, seguida das leis de incentivo (30:00). |
| 31:00 | T | <i>Brasil bom de bola</i> (primeiro livro, com Ed Viggiani), Celso Oliveira atualmente afastado formalmente da editora |
| 33:47 | M | E tua formação com o curador, como é que se deu? |
| 33:50 | T | “Ela se dá com essas experiências...” |
| 34:22 | T | “Meu envolvimento com a fotografia não se dá simplesmente só meu trabalho como autor, ele se dá também com os movimentos de festivais, e Fortaleza...” Sentimento de “responsabilidade”, uma questão política, por ter sido formado em eventos similares. “Festival não é negócio, é mais como uma <i>missão</i> ”. Esse é o legado das Semanas da Fotografia. Tudo isso se deu com <i>Benditos</i> . |
| 36:50 | T | E aí me dediquei 100% para projetos que resultem em um livro. |
| 37:08 | M | <i>O Chão de Graciliano</i> começa com o convite de uma exposição do Audálio. |
| 37:14 | T | “Ele começa por causa de <i>Benditos</i> .” Processo de criação do trabalho: “a gente tem algumas clarezas, outras a gente não tem.” Às vezes a gente entra num “transe”, nem sabe o que fez. |
| 38:50 | T | Todas as imagens são como foram captadas, não estão <i>cropadas</i> . Todos os meus livros são exatamente o fotograma. Não por purismo, mas eu tenho isso como honestidade pra mim mesmo. “Como princípio mesmo, como meu processo, pra mim <i>aquele</i> enquadramento é fundamental, <i>aquele</i> enquadramento <i>daquele</i> momento, aquela experiência.” |
| 40:15 | T | Fotografia pra mim, a que me interessa, é aquele que não te dá, te entrega tudo quando você olha, pelo contrário! É aquela que você olha e você volta e tem um certo estranhamento, faz de alguma forma você dialogar com ela e questionar (...) um certo incômodo (...) no sentido de um certo mistério, que tem a ver também com o mistério de Juazeiro.” |
| 41:09 | T | A fotografia que me interessa é a que fala por si só, você não precisa falar ou contar sobre ela, e que dá margem ao outro completar”. Interação e processo por parte do outro. |
| 41:55 | T | Questão já respondida: fragmentos fotográficos x ex-votos: tem a ver, mas não foi consciente. “Eu descobri esta relação através de uma pergunta, eu não tinha isso elaborado”. No processo, nem tudo é tão elaborado sempre. |
| 45:00 | T | <i>Benditos</i> e suas exposições: SP, Juazeiro etc., espaço de “descanso de |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | romeiros” com redes etc. |
| 47:00 | T | Formação escolar básica em escola alternativa da região. |
| 48:00 | T | Sobre a exposição <i>Benditos</i> em Juazeiro: visita dos alunos da escola de TS |
| 48:30 | T | Ida à França |
| 49:20 | T | Exposição <i>Benditos</i> no SESC Pompéia durante a exposição de Cordel organizada por Audálio Dantas, xilogravuras, estátua de Pde. Cícero. |
| 51:00 | T | Três anos depois vem o convite para fotografar <i>O Chão de Graciliano Ramos</i> , outra exposição de Dantas, que também tinha uma relação pessoal com o sertão. |
| 53:00 | T | Considerou não fazer pelo tempo exíguo (3 meses), mas sendo uma exposição dentro de outra, ou seja, a fotografia seria <i>uma parte</i> , topou. Foram duas viagens, a primeira com Audálio, |
| 54:40 | T | “Foi genial viajar com ele e aprender mais sobre o Graciliano. Claro que eu já tinha lido alguns livros do Graciliano. É uma literatura quase obrigatória, <i>Vidas Secas</i> e tal. (...) Voltei a ler os livros de novo. E teve um livro que eu li especialmente, chamado <i>Infância</i> , do Graciliano. Este livro pra mim foi o meu livro de cabeceira.” Comentários sobre obras do Graciliano já lidas: “ <i>Vidas Secas</i> era o clássico. |
| 55:28 | M | Tu tinhas contato com as obras básicas e leu infância. Mas ainda sobre isso: como foi teu contato com <i>Vidas Secas</i> ? |
| 55:30 | T | Da escola, de literatura obrigatória. “Eu não sou nenhum especialista em Graciliano, nem me considero. O Audálio sim, é um cara que pesquisou e escreveu. Eu sou um mero curioso da obra, mas aprendi muito com Audálio.” |
| 56:10 | T | “No meu processo produção, de criação, apesar de ser muito coletivo, no ato de fotografar eu gosto muito de estar sozinho. Eu acho muito bom o fato de estar só, viajar só, de mergulhar.” |
| 57:10 | T | Seguiu-se a segunda viagem, ou três. A ideia não era ilustrar, embora tivesse um roteiro a seguir. “O que importava era todo aquele universo”. Cidades-chave: Quebrangulo (onde ele nasceu), Buíque (PE), Viçosa e Palmeira dos Índios, e todo o entorno. |
| 59:00 | T | Comentários sobre Audálio e sua “herança” das grandes reportagens do jornalismo brasileiro, e a brincadeira de chamar este trabalho de “arte-reportagem”. Fez-se a exposição e TS seguiu fotografando até 2006, culminando no livro que contém fotos de todas as viagens, inclusive da primeira. |
| 1:01:12 | T | Relidos para fotografar: <i>Vidas Secas</i> e <i>Infância</i> , que marcou muito e passou a ser usado como referência, inclusive pela presença das |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | crianças neste universo, o que resulta em muitas crianças no próprio livro. |
| 1:01:48 | T | “Aí eu comecei a descobrir coisas muito interessantes. Primeiro, essa coisa do texto do Graciliano, do poder de síntese, desta coisa cirúrgica. (...comentários sobre o texto que relaciona escritor x lavadeiras) Esse poder de síntese, coisa cirúrgica, o que poderia contar com duas laudas ou uma lauda ele conta com um parágrafo, o que poderia contar com um parágrafo ele conta com uma frase, esse poder de síntese e ao mesmo tempo com força, pra mim é o que é a fotografia que me interessa. Pra mim não interessa contar uma história com 200 fotos, eu prefiro contar com 10, mas fortes, intensas, que contem a história, que deem margem ao outro completar. Pra mim, foi uma identificação muito grande. Primeiro, com o objeto de interesse do Graciliano, que pra ele o interesse são as relações humanas, as pessoas, e esse é o meu também. Eu não sou um fotógrafo de paisagem, tem importância obviamente, (...) mas as relações humanas. |
| 1:03:40 | A | Procura e comentários sobre fotos com presença humana. |
| 1:04:50 | T | Duas coisas mais importantes: a forma, o poder de síntese, e as relações humanas. |
| 1:06:06 | T | “Da mesma forma que ele diz assim ‘Eu não preciso de uma lauda pra contar isso aqui, eu vou contar com um parágrafo, eu não preciso de 10 imagens pra contar isso aqui, vou contar com duas.’” |
| 1:06:20 | M | Mas tu não acha que este texto mais direto, de síntese, na fotografia deveria chegar numa fotografia não mais óbvia, mas mais explícita? |
| 1:06:40 | T | O texto de Graciliano não é óbvio, mas tem uma força, é direto, simples, e isso eu também busco na minha fotografia: é direta mas não é óbvia. São linguagens e processos diferentes. |
| 1:07:50 | T | Importância da interpretação do autor das fotos: “É a minha vivência.” “O Audálio me deixou totalmente livre”, ao ponto de ser uma visão “pouco contemporânea” do sertão (em relação à luz elétrica, por exemplo). Esta opção foi para fazer referência ao texto do Graciliano e pra mostrar que este mesmo sertão ainda existe, está muito presente. |
| 1:10:30 | T | Comentários sobre outro projeto, <i>Nordeste emergente</i> , e os vaqueiros motoqueiros. |
| 1:11:51 | T | Sobre os vestígios do sertão do tempo de Graciliano. |
| 1:12:46 | M | Mas existe algum trecho, alguma passagem que foi ilustrada? |
| 1:12:50 | T | “Não, não foi muito literal. Pra mim, eu lia o livro e aquilo me inspirava. A relação, por exemplo, do homem com o animal.” |
| 1:13:20 | A | Comentários sobre a última foto, uma “síntese” do livro, e suas possíveis interpretações. |
| 1:15:40 | M | Quem fez a edição destas imagens? |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| 1:15:45 | T | “Sempre eu faço, junto com outras pessoas que ajudam.” Dificuldades do processo, edição de <i>Benditos</i> (1:17:20), outros olhares que podem ser úteis etc. |
| 1:19:35 | T | Uso do filme, dificuldades extras, uso da panorâmica como uma possível influência do Josef Koudelka (1:21:24), |
| 1:23:10 | T | “A ideia de usar panorâmica foi esta, foi de de alargar um pouco este espaço que tem a ver com o espaço do sertão, com a amplidão. É um desafio, pois esta câmera foi muito feita pra paisagem, ela é feita pra botar num tripé, como se fosse uma 35mm mas grande, como se fosse uma Leica grande.” A partir deste primeiro trabalho, TS passou a fotografar apenas com esta câmera. |
| 1:24:14 | T | Processo: uso de filme em função do processo, da materialidade, além do tempo de processamento do filme, que se relaciona com o tempo do próprio sertão. “Você põe o filme e faz 4 fotos”. “É quase você se forçando a desacelerar.” |
| 1:26:30 | M | Quantas fotos? |
| 1:26:45 | T | “Muita foto, eu sempre fotografo muito”, em projetos longos. Revelação: fazia, passou a terceirizar, está voltando a fazer. <i>O Chão...</i> foi revelado por um amigo, mas os negativos estão todos guardados. |
| 1:28:00 | T | Sobre arquivos e acervos, conservação e armazenamento. |
| 1:31:02 | M | Como tu visualiza as fotos, faz contato? |
| 1:31:08 | T | Não faz contato, mas pega todo o material em negativo e edita em negativo, porque sabe fazer laboratório e entende e adora ver negativos. Assim a primeira visão é das formas, volumes etc., e depois se aprofunda nas imagens. Questões técnicas de escaneamento e impressão. |
| 1:33:18 | M | “E tu tens estes materiais ainda?” |
| 1:33:21 | T | “Tenho tudo!” Provas, bonecos, provas de laboratório etc. |
| 1:34:02 | T | O projeto do espaço a ser criado antigo hotel LUX, no De Ver Cidade (?) em Fortaleza, perto ao mercado antigo. |
| 1:42:04 | M | Ainda a respeito de <i>O Chão...</i> , tu usa algum tipo de material, mapa, diário de viagem? |
| 1:42:06 | T | “Alguns eu tenho... Posso tentar recuperar, algumas anotações... Eu sou sistemático, mas não tanto. Tenho que ver.” |
| 1:46:15 | M | Fim da entrevista. |

Terceira entrevista com Tiago Santana em Fortaleza, Ceará

02 de agosto de 2016, Editora Tempo d'Imagem, sala de arquivo

Após negociações por mail e telefone, o entrevistador chegou dia 29/07, sexta-feira, em Fortaleza e visitou a Editora Tempo d'Imagem, na Av. Dom Luis 906, sala 802, sendo recebido por Clara Machado, secretária e contato prévio. O espaço foi apresentado e consistia em:

- uma sala ampla com prateleira de livros da editora, espaço para a secretária [mesa, telefone, scanners etc.] e mesa de reunião quadrada para aproximadamente 10 pessoas repleta de livros diversos;
- uma sala menor de funcionamento do escritório do Tiago Santana, com ampla prateleira de livros, mesa de escritório repleta de livros, equipamentos e souvenirs fotográficos, armários e duas cadeiras
- uma sala, climatizada e desumidificada, de arquivo dos materiais fotográficos do Tiago e outros materiais do seu pai.

Foi confirmado o primeiro encontro para 01/08, segunda, e às 10h o pesquisador Marcelo Juchem e o responsável pela captação de imagens, fotógrafo e videomaker Henrique Pereira, foram recebidos por Tiago Santana, com quem conversaram até 13h discutindo, além de assuntos fotográficos em geral, as necessidades e interesses para a pesquisa ao longo da semana. Há que se registrar a boa vontade e disposição de Tiago Santana em colaborar com a pesquisa com entrevistas, disponibilização de materiais e quaisquer outras necessidades.

Após almoço conjunto, os três visitaram o espaço do antigo Hotel Lux, que está sendo reformado por Tiago Santana para uso futuro como Ateliê em seus 4 pisos, ao lado do Mercado dos Pinhões. Ficou combinado que na terça 02/08 seriam captadas as primeiras imagens do acervo do fotógrafo, no escritório da Editora, e nos dias seguintes alguma parte das entrevistas seria gravada no Hotel Lux.

Na terça 02/08, às 10:30, a equipe encontrou o fotógrafo no local combinado e, ainda enquanto estava preparando equipamento de gravação e avaliando imagens a serem captadas, Tiago Santana dispôs-se a mostrar o local do acervo, ao que iniciou a entrevista que segue abaixo.

Para captação de vídeo foi utilizada uma câmera Canon 6D com lente 17-40mm e luz de Led dimerizado 10 x 15 cm com 5 pilhas AA alcalinas fixada na sapata da câmera. Para captação do áudio foi utilizado um microfone Sennheiser conectado a um gravador H4N.

Arquivo 800521-002.wav, com 1:06:42:

| T | Quem | Conteúdo |
|------|------|---|
| 0:00 | M | Comentários técnicos sobre captação e instruções a Tiago |
| 1:00 | T | Mostrando visores das câmeras e objetivas, tirando o filme da máquina |
| 1:39 | T | Pausa para atender telefone do Tiago |
| 2:05 | T | Retomada |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| 2:10 | M | Pergunta sobre as 35 mm |
| 2:18 | T | Respostas sobre as 3 máquinas usadas |
| 3:00 | T | Bolsa Vitae que pagou salário e possibilitou comprar a Leica [barulho de obturador ao fundo] |
| 3:38 | T | “E neste projeto do Chão de Graciliano eu iniciei usando trabalhar com uma panorâmica...” [comentar que seu trabalho, na íntegra, evolui conscientemente e algumas “experiências” passam a ser incorporadas nos trabalhos futuros: evolução/incorporação/desenvolvimento de linguagem própria?] |
| 3:50 | T | Panorâmica x tentativa de expandir o espaço |
| 4:30 | T | Tiago desmonta a câmera panorâmica |
| 5:40 | T | 4 fotogramas x editar/pensar bem x tempo |
| 6:00 | T | “Tentativa de retardar um pouco, segurar o tempo...” |
| 7:15 | M | “Como é que as pessoas reagem a uma câmera deste porte?” |
| 7:20 | T | Curiosamente não incomoda, por vezes até ajuda Comentários sobre celular e tecnologias Máquina grande/antiga x curiosa Chegada do fotógrafo |
| 8:30 | M | “Tua chegada é o fotógrafo Tiago ou o Tiago chegando?” |
| 8:35 | T | Não, não... Comentários sobre abordagem, respeito ao outro, cuidado etc. |
| 9:40 | T | Comenta e mostra a 35 mm bastante usada, sua portabilidade |
| 10:00 | T | Cabe no bolso |
| 10:40 | T | Comparação entre Leica e Panorâmica |
| 10:58 | T | “Paisagem humana” |
| 11:30 | M | Terias alguma situação especial em função do tamanho? |
| 11:35 | T | “Eu nunca tive uma reação ruim por causa desta câmera...” |
| 12:30 | T | Os modelos querem ver as fotos na “bunda” da máquina |
| 13:00 | T | Visor paralelo à objetiva possibilita ver a cena captada, ao contrário das reflex |
| 13:16 | M | “Mas <i>esta</i> tem erro de paralaxe?” |
| 13:20 | T | Quase nada... Só quando está muito perto, e como eu fotografo às vezes muito perto eu tenho que cuidar. Com a Leica também |
| 14:07 | T | “A técnica é uma coisa pra você aprender e esquecer “Ao fazer, ao trabalhar, quando a gente está em campo, está trabalhando, acho que não faz sentido pensar nisso...” |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | “É mais uma coisa, meio de processo...” |
| 14:29 | T | Tempo de depurar a foto na mente Um processo de trabalho, de construção que interessa muito Assim como o escritor tem o processo dele |
| 15:25 | T | Esse processo eu não acho que seja ideal, mas pra mim eu encontrei (...) o processo que eu consigo construir as histórias e o meu discurso |
| 16:07 | T | Especialmente este negativo neste formato O próprio |
| 16:23 | M | Tempo: “Na tua saída, nas tuas viagens de campo... [interrompido] |
| 16:31 | T | Este é um processo já natural meu assim... |
| 16:50 | T | “Eu tenho trabalhado uma temática que é o mesmo projeto... [relacionar com o uso recorrente dos elementos de linguagem; experiência = estilo? Isso possibilita o reconhecimento de certas imagens com certos autores?] |
| 18:20 | T | Comentários sobre <i>Benditos</i> /visual x <i>O Chão</i> /palavra x <i>Céu</i> /música Xilógravo, escritor, cordelista contam o “mesmo universo” através de expressões diferentes |
| 20:30 | T | Foto Poche faz uma síntese do que é sua obra, seu lugar |
| 21:01 | M | Sertão foi um caso especial, mas como é que tu vê esta apropriação de uma imagem de um trabalho em outro? |
| 21:27 | T | “Não muitas!” Comentários sobre o universo em geral, e “justificativa” que as fotos são da região, o que faz sentido com a “intenção primeira” |
| 22:43 | T | Exemplifica com o trabalho desenvolvido com sua irmã da França etc. |
| 23:50 | T | Não vejo problema, outro exemplo: Luiz Gonzaga nascido em Exú (?), Pernambuco, ao lado do Crato, que era a referência principal |
| 25:00 | T | No <i>Chão</i> eu não sei se tem alguma foto anterior, mas não vejo problema, pois é o universo [clareza do <i>partido</i>] |
| 25:40 | T | Texto das lavadeiras Torcer x enxugar |
| 27:20 | M | Um pouco disso (<i>síntese do seu trabalho</i>) acontece em <i>Sertão</i> |
| 27:58 | T | “O arquivo pra mim é importante como um momento de reflexão, mas é muito mais do que extrair daqui coisas que não foram extraídas, porque a gente extrai muito pouco do material que a gente produz ao longo da vida, mas é projetar pro futuro. É os próximos passos pra frente. Não é que daqui eu tenha que tirar imagens, mas daqui/isso aqui eu possa conduzir (me) conduzir prum segundo momento.” |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | “Arquivo é muito isso pra mim: tem uma importância física, de rever o material, repensar e tal, mas ele também, talvez mais forte ainda, tem isso, de repensar como fotógrafo e produzir trabalhos novos a partir dessa reflexão, não necessariamente usar o que tem aqui, posso sim, devo, tem coisa que eu nunca usei, mas mais instigante talvez seja [áudio baixo]...” |
| 29:18 | M | “Rever pra pensar o futuro”. “Podemos rever <i>O Chão de Graciliano</i> ?” |
| | | Início da manipulação dos negativos de <i>O Chão de Graciliano</i> |
| 29:30 | T | “Não sou muito metódico... O volume de captação comprometia a catalogação, mas isso não era o mais importante Benditos e Graciliano não tem local nem data específicos, é um período. “Até a véspera do livro sair eu ainda estava fotografando.” |
| 32:35 | T | “Se esse processo é correto eu não sei. É o <i>meu</i> processo.” Direito autoral x fotógrafo Tiago Santana x pesquisador |
| 33:21 | M | “Como é que está organizado este teu arquivo aqui?” |
| 33:23 | T | “Normalmente é por projeto” |
| 34:19 | T | <i>Este</i> arquivo é temporário, na mudança vai ser melhor organizado. |
| 35:09 | M | “E esta marcação?” [nas folhas com todos os contatos] |
| 35:12 | T | “É onde está a foto.” É interessante notar a série |
| 35:49 | T | “Por exemplo, esta aqui é uma foto única.” |
| 36:40 | M | Por que <i>este</i> trabalho está assim sistematizado? |
| 36:49 | T | <i>Este</i> é só o livro “Algumas são meio únicas...” Este aqui é o contato |
| 37:19 | T | “A primeira coisa que eu faço quando revelo um filme é...” [<i>olha todo o filme inteiro contra a luz</i>] |
| 38:14 | T | “Você começa a observar pelas massas e volumes” [relacionar com Bresson, <i>O instante decisivo</i>] “Bater o olho” já no negativo |
| 39:18 | T | “Quando eu faço contato, eu não gosto” |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | [relacionar com o artigo da Spinelli, Manuscrita] |
| 40:00 | T | “Aqui está o livro!” |
| 40:15 | T | Mapa das fotos com as ampliações, de Cesar Barreto, do Rio [preparar artigo pra Manuscrita] Comentários sobre os materiais |
| 42:00 | T | Laboratorista do Graciliano, Rosângela, do Imagem Mágica |
| 42:15 | M | “Tu dá instruções pro teu laboratorista?” |
| 42:20 | T | “Ah, sim! A primeira cópia eu sempre faço!” Instruções pros laboratoristas |
| 43:18 | T | Mostra os contatos da viagem pra Europa |
| 44:26 | M | “Deixa eu voltar pro processo do Chão: tu chega a entrar no laboratório, botar a mão na massa?” |
| 44:40 | T | Eu revelava os filmes e ampliava. Terminava o projeto, olhava todos, selecionava e mandava ampliar pequena em laboratório mesmo, botava no painel, ampliava em 18 x 24, |
| 45:52 | T | Panorâmica x scanner Algumas fotos foram escaneadas, outras a ampliação |
| 47:10 | M | Cópia de qual tamanho? |
| 47:12 | T | No Benditos era 30 x 40, no Graciliano 30 x 24 |
| 47:33 | T | Primeiros usos da panorâmica |
| 48:33 | T | Não preciso contato, posso ver no negativo |
| 49:12 | T | Câmera possibilita só 4 fotos |
| 50:02 | T | Única foto que é paisagem |
| 50:18 | M | E as marcações no post it? |
| 50:20 | T | São os números dos negativos |
| 51:11 | M | “E aquelas marcações?” |
| 51:14 | T | “Estas eram dúvidas, cheguei a escanear...” Variações de cortes para o <i>Céu de Luiz</i> |
| 53:58 | M | E estas marcações azuis? 6 de 8? [no canto da folha] |
| 54:00 | T | Marcações do filme. Gosto desta narrativa do filme, é interessante. Algumas destas sequências foram usadas no livro, alguma coisa meio cinema. Por ex., no Chão de Graciliano, os meninos no burro e [outros] pulando. |
| 56:00 | T | Todas estas marcações foram ampliadas. |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|---|
| 58:28 | M | “E nenhuma delas com um novo corte?” |
| 58:29 | T | “Não! É até um bom exercício pra você...” “Eu poderia ter cortado isso depois, não é um problema, mas no meu processo isso é importante.” |
| 59:30 | T | “Mas eu abri uma exceção no <i>Céu de Luiz</i> .” |
| 59:50 | M | “E tu trabalha assim também em relação à exposição?” |
| 59:59 | T | Isso é normal, a interpretação [...não finalizou] “Por ex, quando você vai pro laboratório, é uma interpretação. O negativo é igual a uma partitura, é como se fosse uma base.” |
| 1:00:36 | T | Foto no <i>Benditos</i> , do cara subindo na bengala. |
| 1:00:53 | T | “É uma interferência, mas já é uma interferência cortar aqui ou cortar ali.” Manipulação não acontece só no digital. |
| 1:01:27 | T | Valério Caldas, fez “2 ou 10 Valérios”: <i>procurar</i> |
| 1:02:17 | T | As ferramentas do photoshop são as ferramentas do laboratório. |
| 1:02:37 | T | A revelação já é uma interpretação, a cópia também. |
| 1:02:45 | M | Alguma foto do Chão de Graciliano foi puxada assim, para cá ou para lá? |
| 1:02:50 | T | Não lembro agora, mas tem. Uma das crianças, que o céu foi carregado. |
| 1:03:16 | M | Tu chega a comparar a cópia com o negativo? [mostrar as comparações negativo x jornal x livro] |
| 1:03:18 | T | “Ah, sim!” “Até porque é uma coisa técnica, pra que na cópia você possa chegar onde você queria, nisso o Ricardo é muito bom, que é um coautor.” |
| 1:03:50 | T | Coautoria: O Chão de Graciliano: Tiago Santana e Audálio Além disso, tem os “outros” autores não “óbvios”, mergulhados no projeto. |
| 1:04:50 | M | “Chegando ao ponto de <i>te</i> questionar?” |
| 1:04:59 | T | “Claro! Interferir, sugerir... mas isso faz parte, é fundamental.” |
| 1:05:02 | M | “E a última palavra?” |
| 1:05:04 | T | “A última palavra sempre é do autor, digamos assim, pela responsabilidade do projeto. Mas tem momentos que você aceita, eu sou super tranquilo em relação a isso. “Dizem” que eu só faço o que eu quero, mas não é bem assim não. Por exemplo:” foto da capa |

Quarta entrevista com Tiago Santana em Fortaleza, Ceará

03 de agosto de 2016, Editora Tempo d'Imagem, escritório do fotógrafo

Após finalizar a captação dos clippings e outros materiais de trabalho a partir das 16h, a equipe preparou o *set* de gravação para as entrevistas na sala do fotógrafo, utilizando para iluminação uma luz de led de 10x15 cm dimerizado com haze 40x40cm (direto na luz elétrica) e a luz da luminária do próprio fotógrafo. Para captação de vídeo foram utilizados os seguintes equipamentos:

- Canon 6D com 50 mm em tripé fixo em enquadramento aberto
- Canon 7D com 85 mm em monopé em enquadramentos variáveis
- Canon G16 experimental enquadrando o visor de uma Yaschica B médio formato

Para captação de áudio foram utilizados:

- gravador digital H4N com microfone Seenheiser direcionado ao fotógrafo
- gravador digital H4N aberto com captação em 90 graus
- iPhone 5.

A entrevista, iniciada aproximadamente às 18h e 30min com duração de 3h e 20min, foi dividida em três partes:

1. perguntas pré-elaboradas enviadas por mail em junho (*não respondidas por mail*)
2. análise de 10 folhas de contato: 6 folhas com fotogramas 35mm e 4 folhas com fotogramas 120 mm, com referências a diferentes imagens no livro
3. autógrafos nos livros recebidos do próprio fotógrafo e adquiridos na editora.

1ª parte: questões direcionadas

Arquivo 080523-000.wav, com 1:48:06:

| T | Quem | Conteúdo |
|------|------|--|
| 0:00 | | Ajustes técnicos para o início |
| 3:13 | M | Palma para marcação de vídeo e áudio |
| | M | Combinações para gravações futuras |
| | T | Promessa das imagens em alta e seleção das imagens “essenciais” de <i>O Chão de Graciliano</i> . Comentários sobre música usada na exposição, <i>Assum branco</i> , clipping... |
| 7:29 | T | Tem mais negativos, (muitos!) mais, devem estar em São Paulo |
| 8:08 | M | Início da entrevista propriamente dita |
| 8:10 | M | Formação como leitor: tem algum livro preferido do Graciliano? |
| 8:31 | T | Infância, não só pelo trabalho executado mas como livro preferido “em geral”, porque “eu me apaixonei pelo livro” Livro clássico, lido na escola: <i>Vidas Secas</i> , leitura obrigatória na escola, mesmo com a “leitura forçada”, que retomada depois para as pesquisas sobre o sertão trouxe outro prazer |
| 9:44 | T | [enfático] “Se alguém perguntar: UM LIVRO? <i>Infância</i> ” |
| 9:50 | T | <i>Vidas Secas</i> é importante, inspirador para o trabalho. |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | “Era como se estivesse dentro do livro” |
| 10:23 | T | Recorte do sertão a partir da própria experiência, deixando de inserir aspectos da modernidade (como a luz) e tecnologia |
| 11:30 | T | “O recorte era outro: era buscar aquele <i>universo do Graciliano</i> num outro tempo, no meu tempo” |
| 11:40 | M | “Isso tem a ver com a quantidade de crianças retratadas?” |
| 11:45 | T | “Com certeza!” O fotógrafo desperta a curiosidade, atrai as crianças, e com qualquer pessoa que chega as crianças são as primeiras a fazer contato, crianças e animais. <i>[mesclar imagens dos contatos, em sequência, que demonstrem o envolvimento do fotógrafo com as crianças fotografadas]</i> |
| 12:25 | T | Ex: foto ao final do livro: criança + animal: simbiose |
| 13:03 | M | “Isso teria a ver com os enquadramentos em plongê?” |
| 13:15 | T | Acho que tem, pois é muito natural. |
| 13:30 | T | Crianças como “guias naturais” pra os trabalhos |
| 14:52 | M | Quais outros materiais baseados na obra do GR tu conhecia? |
| 14:59 | T | Filmes, principalmente: Memórias do Cárcere, tinha lido o livro. Audálio ajudou muito: apresentou o relatório do GR como prefeito, nas viagens etc. Entrevistas, relação dele com a Rachel de Queiroz, |
| 16:36 | T | Convite do Audálio não era para uma reportagem, não tem registros “exatos/literais” |
| 17:35 | T | O roteiro tinha 4 cidades-chave: Quebrangulo, Viçosa e Palmeira dos Índios no AL e Buíque PE. <i>[mesclar mapas/nomes das cidades citadas no livro (com takes do próprio)/acelerando vide Ilha das Flores?]</i> |
| 18:40 | T | Referências para a viagem: literatura, entrevistas, informações biográficas, filmes, relação com outros escritores e com o Ceará etc. |
| 19:08 | T | “No fundo é um universo muito próximo do <i>meu</i> universo. Quando o Audálio me chamou não foi à toa.” |
| 19:25 | T | Ex: Alagoas tem muito carro de boi, já o Ceará não tem tanto, tem mais carroças. |
| 19:40 | M | E em relação aos trabalhos que mesclam fotografia e literatura, o que tu conhecia, algum te inspirou? |
| 19:45 | T | O da Maureen, Sertões e Manuel de Barros, mas não tinha muitas referências. Livro importante, da Maureen, mas não serviu de inspiração. |
| 21:16 | M | E o trabalho do Evandro Teixeira, <i>Vidas Secas</i> , que nesta época já estava sendo desenvolvido? |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| 21:26 | T | Não tenho esta informação. Ele tinha feito Canudos [interrompe e volta] |
| 21:40 | T | O que mais inspirou na <i>forma</i> de trabalho: as grandes reportagens: <i>Realidade</i> , por influência do Audálio que iniciou como fotógrafo, e <i>Cruzeiro</i> . Audálio viveu isso, mas Tiago Santana não. |
| 23:12 | T | Termo usado para o trabalho: arte-reportagem. |
| 24:15 | M | Tu assumes esse termo? |
| 24:18 | T | “Eu tenho uma certa dificuldade de nomear, de dizer, de denominar que trabalho é esse: documental, ensaio... É complexo isso.” |
| 24:45 | T | “A palavra <i>Documento</i> é um pouco complexa.” |
| 24:50 | T | “Eu não me autodenomino fotógrafo documental, mas as pessoas me chamam de fotógrafo documental. Eu sou fotógrafo! Eu sou um contador de histórias através da imagem, através da fotografia. É difícil dizer isso. Por exemplo: um ensaísta de texto. Eu também sou um ensaísta, né? Se você pensar: produz ensaios, não com palavras mas com imagens.” |
| 25:14 | M | “Mas e a alcunha de fotógrafo documental te incomoda?” |
| 25:16 | T | “Não incomoda, mas não sei se dá conta.” |
| 25:36 | M | Quantas viagens com o Audálio foram feitas? |
| 25:40 | T | “A primeira e a segunda...” Comentários sobre as viagens, mas não é respondido exatamente <i>quantas</i> . Comentários sobre a companhia do Audálio, a amizade criada, |
| 26:37 | T | “As viagens com o Audálio foram muito importantes, mas também era importante estar só. Porque no meu processo de produzir, isso parece até meio distante do que eu falo do coletivo, mas existe um momento de viajar, de estar andando, estar pensando sozinho que pra mim é importante.” |
| 27:10 | T | Primeira viagem com Audálio: 10 dias, seguidos de mais 10 nos quais Tiago Santana ficou sozinho. Após: outras viagens sozinho, e uma nova com Audálio. Totalizando 3 ou 4 com Audálio, e várias tantas sozinho. |
| 27:40 | T | Texto x foto Personagens x modelos das fotos Fotos dos ambientes, das sensações. |
| 28:10 | T | Não tem nem a legenda do <i>Fulano de Tal</i> . No livro tem o local, mas não quem era o personagem. |
| 28:45 | T | Evandro Teixeira: seu trabalho deve ser posterior à exposição; encontraram-se durante o trabalho do Tiago Santana mas nada foi comentado por Evandro. No fundo não teve qualquer relação. |
| 30:27 | M | Voltando ao teu processo: pode-se dividir em pré, captação e pós-produção? |
| 30:42 | T | “Acho que sim, ou até em mais outros”. |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | Antes: o conceito, pensar, elaborar, uma análise prévia; captação: produzir em campo; e o terceiro, não só a parte técnica, mas mergulhar no livro. Várias etapas incluídas em cada uma destas três. E os 3 momentos se mesclavam nas várias viagens. |
| 32:35 | M | Tens ideia da quantidade de imagens captadas? |
| 32:37 | T | “Não tenho porque não era algo que eu contava, mas posso ver quando juntar todos negativos” |
| 33:01 | T | Duas coisas: fotografava em 35mm mas também com a panorâmica: se fizesse tudo em 35 teria feito mais. |
| 33:35 | T | Formato instigante da panorâmica que exigiu “mais tempo/reflexão/aprendizado” |
| 34:04 | M | Suprimentos |
| 34:11 | T | Filme de ISO 400, mesmo com a luz forte do sertão, pois o diafragma estava mais fechado em função dos planos. Versatilidade (ambiente aberto e fechado), e o grão também era um resultado adequado |
| 35:11 | T | Ilford HP5, mais constante, e Tri-X |
| 35:46 | M | E os químicos pra tua revelação? |
| 35:49 | T | “Eu tento fazer direitinho”. “Professores” de analógico e laboratório: José Albano (fotógrafo cearense), Celso Oliveira (carioca erradicado em Fortaleza, sócio da editora) e César Barreto, do Rio. |
| 37:01 | T | E a Rosângela, do (sic) <i>Imagem Mágica</i> , que fez algumas revelações. “A parte inicial eu revelei, a outra parte a Rosângela revelou em SP”. |
| 38:09 | T | Rosângela fez as cópias finais. Processo: |
| 38:18 | T | “Parte dos filmes eu revelei, desses filmes revelados eu marcava, quando eu acabei todo processo do projeto, eu marquei todas as imagens no negativo (...) 38:44: eu fiz toda a marcação, tinha coisa que eu já tinha ampliado obviamente pra exposição do SESC, mas nem todas que estavam na exposição estão no livro. Quando acabou eu olhei todo o material, sentei, peguei uma por uma, marquei no negativo, mandei prum laboratório de revelação rápida (...) e ampliei todas as fotos 10x15 e 9x12, e a partir dessas imagens é que eu fui vendo a sequência e as imagens que me interessavam mais, o primeiro filtro. E a partir desse filtro eu fui no laboratório e ampliei 18x24, cópias de trabalho mesmo, e eram fotos que eu ia consolidando a edição”. |
| 40:05 | M | E o papel? |
| 40:08 | T | “Papel RC de fibra, mais rápido de revelar, não faria sentido ampliar em papel fine art, que são estas cópias que eu tenho algumas ainda guardadas.” |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| 40:39 | T | Após: Rosângela ampliava em papel de fibra, cópias bases onde foram feitos os <i>scanns</i> . |
| 40:57 | M | Contexto da exposição |
| 41:19 | M | Estes objetos, estes materiais te influenciaram nas fotos posteriores? |
| 41:26 | T | Por ter visto tais materiais/objetos na Casa/Museu em Palmeira dos Índios, foi muito mais tocante. A exposição trouxe muito mais informações sobre a história do GR. Coisa que mais impressionou: diversas versões e capas dos livros traduzidos. Ambiência também foi importante. |
| 42:44 | T | “Somadas a vivência com o Audálio, a experiência em campo e a exposição, esse conjunto de coisas me levou a dizer que fantástico, que universo maravilhoso, e que identificação que eu tive com a pessoa do Graciliano Ramos, o olhar que ele tinha sobre aquele sertão, a forma com que ele olha o sertão, a forma de ele escrever, o que interessava a ele, que são estas relações psicológicas, as relações humanas, que era o que me interessava. “Foi uma série de identificações, essa coisa concisa, do texto dele, que a palavra não foi feita pra enfeitar, ela foi feita pra dizer. A fotografia também tem isso: não adianta você jogar a fotografia pra cima e dizer ah, está aqui. Não é a quantidade. Não é a quantidade de toques de um texto, é a densidade do texto, que às vezes são pouquíssimos toques, mas no texto...” |
| 43:52 | T | “A fotografia também tem isso. É tanto que acabei vendo e as pessoas até brincavam que minha fotografia era uma <i>fotografia graciliana</i> ”. |
| 44:16 | T | Se fosse refazer hoje, evitaria a repetição de imagens, tiraria algumas imagens. |
| 44:59 | T | “A torção das lavadeiras lá? Mais um pouco... Cairiam umas 10 fotos de <i>O Chão de Graciliano</i> fácil...” |
| 45:13 | T | “Eu aqui chutei 10 mas teria que fazer essa análise melhor. Mas com certeza tem imagens que eu tiraria. Porque é isso: quanto mais enxuto, mais você espreme, a coisa vai ficando mais... “Então isso foi genial, quando eu percebi isso do Graciliano. |
| 45:38 | T | “São duas identificações muito claras: uma, o interesse pelo humano (...) 46:25: e a outra a coisa da precisão, coisa cirúrgica.” |
| 46:38 | M | Sobre a exposição e originais e/ou cópias dos manuscritos Comentários do Tiago Santana sobre letra do Graciliano e Audálio. |
| 48:20 | M | “Além da letra bonita, alguma coisa mais tu te lembra dos manuscritos? Rasuras, recortes?” |
| 48:28 | T | “Eu lembro muito da perfeição” [relacionar com pesquisa de CG sobre as obras do GR] |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| 48:35 | T | Objetos da exposição |
| 49:00 | M | Estes objetos te impressionaram por quê? |
| 49:05 | T | Porque emociona, porque toca, assim como o negativo. “É um negócio de energia” Os objetos têm uma importância material, mas também uma importância simbólica. |
| 49:40 | M | Voltando à questão material, como tu vêes isso na fotografia, não só do negativo, mas da ampliação, da moldura, do próprio livro? |
| 49:50 | T | “Isso é fundamental! “Na verdade eu trabalho com essa materialidade. Eu trabalho com o negativo, o negativo pra mim é importante no processo, com a cópia... “Apesar de que eu brinco que o negativo pra mim já deu conta, e já mesmo, eu tenho no meu arquivo coisas que eu nunca ampliei e é só o fato de ter fotografado. “Na realidade é a história que a gente falou até ontem, do momento vivenciado, e isso não é brincadeira não, é sério, eu falo isso sempre: muito mais importante é a vivência e a experiência do que o resultado em si. A princípio, né, é meio loucura, mas é isso: é aquela coisa que eu insisto em dizer: a fotografia não dá conta! Às vezes a gente consegue [tosse] atingir um certo grau de interpretação ou de causar uma certa emoção, uma certa sensação no outro, compartilhar essa experiência, que é genial. Mas a experiência é muito maior do que tudo isso.” |
| 51:08 | T | A fotografia digital não faz sentido se você não imprime. Comentários sobre fototeca, impressões, estratégias de preservação etc. |
| 52:13 | T | “Me interessa essa coisa da materialidade” |
| 52:20 | M | “Será que essa materialidade do digital, a sua essência, não seria justamente não ser material?” |
| 52:30 | T | “É possível...” |
| 52:37 | T | “O livro é outra materialidade impressionante. Obviamente que a cópia, a montagem da cópia, a moldura, tudo isso faz parte, mas o livro é definitivo, o resultado.” |
| 52:56 | M | M pega o livro <i>O Chão...</i> para discutir materialidade. |
| 53:12 | M | Influência do livro no leitor de <i>O Chão...</i> |
| 53:16 | T | “O livro tem uma coisa muito interessante que ele é uma experiência, uma experiência tátil, de peso, de cheiro (<i>exemplo do Zé Albano</i>). “Então o livro tem isso: tem cheiro, tem tato, tem sensações, tem textura, isso é uma sensação que não tem como ter numa tela do computador. Tu pode até simular certas sensações no computador, sons... O livro tem um som também (<i>passa ligeiro as páginas do livro</i>), o passar das páginas. Isso tudo é uma experiência de uma leitura, de uma obra. “E obviamente que eu estou falando de um livro de fotografias, mas poderia |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| | | também ser um livro de texto.” |
| 54:25 | M | Mas e no teu processo de criação na fotografia, tu pensas nisso no final? |
| 54:30 | T | Sou fotógrafo de projetos onde o resultado é um livro. Sobre <i>O Chão</i> : “Foi sendo construído ao longo do tempo quando eu fui passando por estas fases, idas e voltas de fases: pensa, produz e analisa... pensa, produz e analisa...” |
| 55:48 | T | “Quando eu pensei em trabalhar com a panorâmica eu já sabia que o livro precisava ter alguma dimensão, que o próprio formato dele teria que ter um diálogo com essa panorâmica” <i>[mostra imagens do livro]</i> |
| 56:09 | T | “O livro vai sendo construído ao longo do processo. (...) A narrativa e o resultado sai muito no final, mas algumas experiências de pensar formato e tal, tudo foi pensado. Até porque foi um livro que a gente conseguiu viabilizar pelas leis de incentivo, pela lei Rouanet, eu tive que pré-determinar um formato (...) pelas experiências que eu estava tendo, pelo uso da panorâmica, pelas decisões...” |
| 57:12 | T | Mudanças ao longo do processo; Espaço geográfico pré-determinado, mas com “liberdade”; Idem ao livro, que tem que estar aberto a mudanças. |
| 57:50 | T | Relação com outros profissionais que também contribuíram na elaboração do livro: designer, produtor gráfico etc. <i>[relacionar com o trabalho a priori individual do fotógrafo]</i> |
| 57:55 | T | <i>Benditos</i> Excelência da impressão PB com 3 cores: 2 pretos e 1 pantone Prêmio de excelência gráfica recebido pela gráfica, que evoluiu para o <i>full black</i> <i>[discutir nível físico/morfológico]</i> |
| 58:44 | M | Tu participou dessas etapas? |
| 58:45 | T | “Particpei de tudo! De todo o processo de definição, inclusive dessa transposição do livro, porque são várias passagens: da tua experiência para o negativo (...), do negativo para a cópia, mesmo passando por várias fases de cópia, da cópia para o scan, da tela do computador para um arquivo de impressão”. |
| 59:40 | T | Importância e participação da equipe: que tenha experiência! “Por isso é importante você estar com pessoas que tenham não apenas tenham experiência técnica, mas a vivência do lugar, a vivência como fotógrafo, de conhecer um pouco...” “Porque muito do que a gente vê na tela é interpretação: muitas vezes ele simulava na tela o que teoricamente seria no papel, mas o arquivo em si se você fosse olhar na tela ele não era assim. Por quê? Porque a leitura do arquivo na tela para impressão é muito numérica inclusive, de cargas e tal. |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|---|
| | | <p>Se você fosse seguir simplesmente o visual, isso depende de mil coisas, de calibração, das telas, dos monitores, mas também é uma coisa muito delicada, porque você vai passar daí pra impressão, você vai reduzir uma gama de cores para trabalhar em 4, CMYK, passar do RGB pro CMYK, e no caso do PB...</p> <p><i>(frase incompleta)</i></p> <p>“Eu estava completamente imbuído deste processo. Na gráfica eu fiquei todos os dias.”</p> |
| 1:01:00 | T | Resultado das impressões no livro quase fotográficas: densidade dos pretos etc. |
| 1:02:40 | T | Amarras com a obra do GR: cronologia, lista de obras etc. |
| 1:03:19 | M | Qual a função destes textos finais? |
| 1:03:28 | T | <p>“Primeiro o texto do Audálio é indispensável, pois é uma coautoria.” (...)</p> <p>Algumas imagens ele nem viu pra escrever seu texto.</p> <p>Ele foi muito livre pro seu texto, embora sempre mostrasse pro Tiago Santana. Idem com fotos. Porém, as fotos foram fundamentais pra ele escrever o texto.</p> |
| 1:05:36 | T | O texto do Joel foi escolha do Audálio. |
| 1:05:45 | T | <p>A cronologia foi insistência do Audálio porque este livro extrapola o mundo das artes e da fotografia.</p> <p>Idem para tradução.</p> |
| 1:06:52 | T | “Eu poderia fazer um <i>Chão de Graciliano</i> sem texto nenhum, mas seria outro livro.” |
| 1:07:58 | T | Não se trata do aspecto de <i>reportagem</i> , mas de <i>apêndice</i> , para dar ao leitor a oportunidade de saber um pouco mais do universo do GR. |
| 1:08:38 | M | Pergunta final... |
| 1:08:51 | M | Desde o convite do Audálio, exposição, até o livro na mão, o que mudou pra ti, na tua concepção desse <i>Universo Graciliano</i> ? |
| 1:09:07 | T | <p>O convite do Audálio teve muita liberdade;</p> <p>Comentários sobre documental, <i>Benditos</i>...</p> |
| 1:11:05 | T | <p>“Eu acho que este universo ampliou, entendendo na fotografia essa coisa cirúrgica que o GR fazia... Isso foi um aprendizado.”</p> <p>[falas confusas]</p> |
| 1:12:10 | T | Comentários sobre o <i>Céu de Luiz</i> |
| 1:13:00 | T | Comentários sobre <i>A Luz perpétua e o resplendor</i> , trabalho futuro do fotógrafo, em andamento |
| 1:14:00 | T | Todos os trabalhos até agora são em busca desta <i>Luz perpétua</i> . |
| 1:14:17 | M | Fim [oficial] da entrevista. |
| 1:14:50 | T | “E não fique ansioso, que teremos outros momentos. Aqui, em SP, onde for...” |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | Comentários aleatórios de ambos |
| 1:17:16 | T | Sobre a primeira opção de capa (senhor em primeiro plano, com carro de boi ao fundo). A capa chegou a ser feita com esta foto – questionar Tilkian. |
| 1:18:38 | T | “Não tem nada de photoshop” |
| 1:21:08 | T | Fez uma viagem posterior, distribuiu alguns livros a alguns personagens, tem interesse em voltar lá... [pausa para atender ao telefone] |
| 1:25:20 | T | Importância do <i>Chão</i> , termo e conceito, que partiu do Audálio. “O <i>chão</i> é a base, a essência.” [Importância do título] |
| 1:29:48 | T | Claquete: Leitura de <i>Linhas Tortas</i> [ar condicionado ligado] |
| 1:32:35 | T | Segunda leitura [ar condicionado ligado] |
| 1:34:09 | T | “Este texto é a essência do que deve ser a fotografia” [tem bom vídeo para esta fala?] |
| | T | [pausa para atender ao telefone] |
| 1:37:58 | T | E a CG quando se analisa um autor que já morreu? |
| 1:41:07 | T | Terceira leitura <i>sem ar</i> [buzina em 1:41:36, barulho de trânsito constante] |
| 1:42:48 | M | Quais imagens tu tirarias do livro? |
| 1:43:11 | T | Imagens de paisagem |
| 1:43:40 | T | Comentários sobre a impressão do livro, “preto fotográfico” que pode ser confirmado com um densitômetro |
| 1:44:40 | T | Relação intencional entre homem x bicho (comentando foto que mescla modelo com a crista do galo) |
| 1:45:22 | T | Imagem a excluir: “esta (?) por exemplo” |
| 1:45:48 | | Ajustes para captação dos comentários sobre negativos |

2ª parte: análise de negativos

*Arquivo **080523-001.wav**, com 1:41:20

| T * | T | Quem | Conteúdo |
|------|------|------|--|
| 0:00 | 0:00 | M | Decupagem do vídeo MVI_4739.mov, 9:27: “Filme 6, fotograma 3, é isso?” Seguem comentários de ambos sobre os registros dos negativos, números e “As” |
| 0:17 | 0:17 | M | “E nem um A”? |
| 1:21 | 1:21 | M | Confusão sobre foto que estaria no livro – bom vídeo |

| T * | T | Quem | Conteúdo |
|------|------|------|--|
| | | | Análises pontuais sobre negativos e fotos do livro |
| | | | Comentário sobre “repetição” indesejada de imagens |
| 2:08 | 2:08 | T | “Esta foto é uma foto que estava pré-definida”: escolha no negativo, cópia pequena, cópia maior mas não entrou |
| 3:40 | 3:40 | T | Explicação sobre ordem e lógica das ampliações 10x15, 18x24, pessoa responsável etc. |
| 4:38 | 4:38 | T | Tiago Santana comenta uma foto (p.115) que foi excluída porque teria outra similar no livro |
| 6:14 | 6:14 | T | Encontra a foto e comenta (p.115) |
| 6:51 | 6:51 | M | “Por que esta e não esta?” |
| 6:53 | 6:53 | T | “Vamos analisar a foto em si” |
| 7:40 | 7:40 | | Marcelo procura foto nas ampliações 18x24 – Luiz tem contraplano ARQUIVO 4209.MOV, 5:50 |
| 8:07 | 8:07 | M | “Por que uma foto dessas não entrou?” |
| 8:38 | 8:38 | M | “Mesma sequência” |
| 8:56 | 8:56 | T | Tenta justificar a escolha de uma e a exclusão de outra, e relembra que tais escolhas incluíram também opiniões de terceiros |
| 9:25 | 9:25 | T | “Até porque eu gosto disso aqui também...” ARQUIVO CORTADO AUTOMATICAMENTE PELA CÂMERA |
| | | | |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|---|
| | 0:00 | T | Arquivo MVI_4740.mov, 3:32 “Mas de alguma forma esta aqui... Eu gosto deste movimento... <i>No vídeo aparece a ampliação 18x24 na mão do Tiago, e Luiz parece estar captando ao lado – conferir imagens e comparar</i> <i>*A imagem mostrada é a do cavalo cortado e do cachorro que está brincando com o cavalo, sendo que a imagem escolhida é a que o cachorro brinca com o cavaleiro.</i> (ARQUIVO 4209.MOV, 7:51) |
| | 0:45 | T | “O que eu lembro é que eu não gosto do pé do cara aqui...” <i>Tiago mostra a ampliação pro Luiz</i> “São decisões difíceis... (...) Inclusive passa pelo compartilhamento com outras pessoas” |
| | 1:27 | M | “Editar dó...” – pergunta interrompida |
| | 1:30 | T | “Se editar dói? Dói... Editar é uma facada! E é muito cruel...” |
| | 2:22 | T | Comenta o pé do cavaleiro que estaria confuso com o cavalo. <i>Aqui pode-se sobrepor as duas imagens, destacando/chamando a atenção para estes detalhes.</i> |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|---|
| | | | Seguem comentários sobre as fotos até 3:00 |
| | 3:04 | T | Comenta, fazendo apontamentos, outra foto que teria incomodado na ampliação, a orelha etc. <i>Luiz acompanha em contraplano, conferir.</i> |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|---|
| | 0:00 | M | Arquivo MVI_9598.mov, 6:36 “Só o primeiro olho não adiantou...” |
| | 0:13 | T | “Inclusive é importante se perguntar por que ela não está aqui...” Segue breve análise dos negativos. |
| | 0:50 | T | Explica que provavelmente há outro negativo porque estava usando as duas câmeras, Leica e Nikon. |
| | 2:41 | M | A partir das 10x15, quem seleciona? |
| | 2:52 | T | “ <i>Neste</i> livro, especificamente, (...) eu, a Isabel e o Assaoka, mais a Isabel do que o Assaoka.” <i>Tiago confere nos dados bibliográficos: Tiago e Isabel.</i> |
| | 3:47 | T | “Negativo a Bel nem olhou...” |
| | 3:53 | M | “A partir dali (10x15) começa a ficar mais coletivo...” |
| | 4:31 | T | Corrige a citação de <i>Imagem Mágica</i> , laboratório de revelação da Rosângela. |
| | 5:24 | M | “E a Ipsis, foi a primeira vez que fizeram impressão em 3 cores de PB?” |
| | 5:30 | T | “Não sei se a primeira, mas não existia o processo <i>full black</i> , deve ter sido das primeiras vezes.” Comentários sobre a Ipsis até o fim do arquivo |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|---|
| | 0:00 | T | Arquivo MVI_9599.mov, 1:52 “(...) baixou, que ele estava baixo aqui...” [deve estar analisando a sequência do guri no burro] |
| | 0:27 | M | “Não é o caso de ‘fiz esta, tenho certeza e pronto’” |
| | 0:29 | T | “Não... Mas você sabe (...). E é uma foto que tem muito disso do enxugar... quase um haicai” |
| | 1:15 | M | “Saberes apontar no livro alguma outra imagem que aconteceu isso?” |
| | 1:18 | T | “A grande maioria! Esta aqui (p.39, ARQUIVO 4211.MOV TEMPO 11:59) por exemplo” |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|-------|------|---|
| | 0:00 | T | Arquivo MVI_9600.mov, 5:09: “Ou foi assim... único... ou fez e ‘volta’...” |
| | 0:15 | M | “Tu faz isso?” |
| | 0:16 | T | “Faço às vezes... Um exemplo...” |
| | 0:36 | M | “Tenho esta aqui, ia te perguntar justamente isso.” |
| | 0:42 | T | “Eu estava com este menino, ele parou ali e eu pedi ‘Ah, não, por favor’...” <i>Bom pra relacionar com instante decisivo, Bresson.</i> |
| | 00:57 | T | Comenta a foto do menino em contraluz, em primeiro plano, e o arco da arquitetura ao fundo. Sequência de imagens captadas pelo Luiz: <i>bom pra mesclar na edição.</i> |
| | 1:09 | T | “Eles estão ali numa interação e eu vou... [<i>gesto de quem segura máquina</i>]. Eu converso com eles.” Comentários sobre interação com modelos, e sobre a foto comenta a importância do menino ao fundo. <i>Bom pra relacionar com fotojornalismo e sua pretensa imparcialidade, que neste caso, documental ou arte-reportagem, pode ser “melhor administrado”.</i> |
| | 1:58 | T | “Nem sei se é uma das fotos que eu gosto mais, é meio urbana, tem poucas...” - <i>sobre a foto anterior.</i> |
| | 2:07 | T | “Tem esta e tem esta aqui, na estação, das únicas fotos – e aí vou dizer uma coisa – que me incomoda muito usar referências de palavras. Tem fotógrafo que adora. Me incomoda.” |
| | 2:29 | M | “Por que te incomoda?” |
| | 2:31 | T | “Acho que é usar uma outra linguagem, que de alguma forma interfere muito” <i>Relacionar com próximas falas (4:09).</i> |
| | 2:59 | T | “É uma concessão, sabe?” |
| | 3:19 | M | “Tem uma sequência grande...” |
| | 3:22 | T | “Está aqui...” – pega folha de negativos para procurar, Luiz está captando atrás dele - ARQUIVO 4213.MOV TEMPO 3:05 |
| | 3:39 | T | “Inclusive esta foto (<i>da estação, p. 131</i>) é sequência desta (<i>p.129</i>)” <i>Relacionar com instante decisivo, possibilidade de captação em sequência e definição final que não explicita esta sequência.</i> |
| | 4:09 | T | “Esta foto seria muito melhor pra mim se não tivesse o Quebrangulo”. <i>Tiago tapa as letras na foto com a mão, Luiz está captando atrás dele. - (ARQUIVO 4213.MOV, 4:45)</i> Seguem comentários sobre este incômodo, a licença poética, a importância <i>destas</i> palavras sobre esta cidade. |
| | | | Corte do arquivo. |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|--|
| | 0:03 | T | Arquivo MVI_9601.mov, 7:44 Reflex: questão técnica da “não-visualização” e questão “mais filosófica” |
| | 0:44 | T | “Isso aqui (?) é importante, mas não quer dizer que não poderia ser cortado depois. Mas seria outra foto, outro processo” |
| | 0:50 | T | Manutenção do enquadramento original em todos os trabalhos, com exceção do <i>Céu de Luiz</i> nas panorâmicas cortadas em 2x1 “Mas não é por um purismo” |
| | 2:25 | T | “Não acho que é um problema” |
| | 2:42 | T | “O que importa, se eu abstrair o processo, no fundo, é o resultado, o que essa imagem está te provocando” Comentários sobre o resultado pretendido no receptor, o processo, o momento vivido... |
| | 4:09 | T | “Estou sendo coerente com o meu encontro, comigo, com o outro, com o meu processo. ” |
| | 6:05 | T | “Não é que não pode. Pode. Tem milhares de fotógrafos que fazem isso.” “Pra mim, sendo fiel com o meu processo, este enquadramento é importante.” |
| | 7:13 | T | Sobre reenquadramento: “No fundo, <i>tudo</i> é interpretação.” |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|--|
| | 0:00 | T | Arquivo MVI_9602.mov, 3:12: Sobre algum detalhe de foto, com livro no colo: “Não é apagar, é... dar uma escurecida... (...) Esse tipo de coisa vai da interpretação”. Bom pra relacionar com reenquadramento (que Tiago não faz) e retoques, questionando um possível “purismo”. |
| | 0:20 | M | “E aproveitando [pergunta interrompida por comentários sobre diafragma, planos em foco etc.] Luz do abajur iluminando o primeiro plano da mesa acende e apaga – cortar. |
| | 0:50 | M | “E este quase colado, tu estás afastado e no momento da captação tu chega perto?” |
| | 0:55 | T | “Não, eu vou... [gesto de <i>flaneur</i>] ...um passeio. Eu tenho certeza que neste momento aqui eu estava meio em êxtase porque a cena era muito boa, eu estava gostando disso. Olha só isso!” “Eu estava quase num filme, meio que filmando.” |

| | T | Quem | Conteúdo |
|--|------|------|--|
| | 1:36 | M | Relação com experiência no fotojornalismo? |
| | 1:38 | T | Não, porque “isso é mergulho... Eu converso muito quando estou fotografando.” Comentários interessantes sobre abordagem: chegada, conversa, preparação de equipamento etc. |
| | 2:55 | T | “Você perguntou: ‘você interfere?’ Na hora que esta mulher (? – panorâmica com senhor em primeiro plano, mulher na janela da casa em segundo, no terço direito - <i>conferir</i>) estava conversando comigo, que ela ficou aqui e olhou lá pra fora, eu disse: ‘por favor, esta luz está linda...’ e ela ficou aqui. De alguma forma eu interfeiri para que ela não saísse daqui, porque estava bonito.” “E se eu não me engano...” CORTE DO ARQUIVO. |

Quinta entrevista com Tiago Santana em Fortaleza, Ceará
04 de agosto de 2016, Hotel Lux, Praça Visconde de Pelotas, 41

Aproximadamente às 15h a equipe encontrou-se com Clara Machado na Editora Tempo de Imagem para captar imagens em foto e vídeo das máquinas utilizadas pelo fotógrafo: Nikon FM2 (lente 28mm), Leica M6 (lente 35mm) e Linhof Tecnorama 617 S 3 (lente a *confirmar*). Apenas as fotos exigiram luz artificial com o flash Canon 580 EX2 conectado à câmera Canon 6D com lente 70-200mm. Já os vídeos foram captados com a câmera Canon 7D com lente 17-40mm e com a Canon G16 nos takes macro, todos com luz ambiente (janela).

Também foram captados takes do pesquisador manipulando os materiais consultados e as máquinas com a Canon 6D e luz ambiente, finalizando perto das 18h.

Aproximadamente às 18:30 a equipe encontrava-se no Hotel Lux, recebida pelo vigia Denilson, e o set de filmagem foi organizado, aproveitando apenas a luz ambiente das lâmpadas fluorescentes formando LUX na parede, no 2º piso.

O ambiente apresentava bastante ruído externo (bares nas redondezas, trânsito, e uma banda amadora tocando (mal!) no salão de festas da casa ao lado, separados apenas por uma parede) e o áudio foi captado da seguinte maneira:

- gravador digital H4N com microfone Sennheiser direcionado ao fotógrafo, em tripé no chão; e
- iPhone 5 no chão com filtro de vento adaptado com flanela branca.

Uma terceira captação, no gravador digital H4N aberto com captação em 90 graus, no chão, envolto em camiseta como filtro de vento, apresentou erro e não captou.

Para captação de vídeo foram utilizados os seguintes equipamentos:

- Canon 6D com 50 mm em tripé fixo em enquadramento aberto
- Canon 7D com 17-40mm em monopé em enquadramentos variáveis (lentes foram cambiadas ao longo das captações)

- Canon G16 na mão e em enquadramento experimental no visor de uma Yaschica B médio formato.

Imagens de mk of em fotografias foram captadas com a câmera Canon G16 e com a Yaschica B em um rolo de 12 poses 120mm Fuji Neopan ISO 100.

1ª parte: questões direcionadas

Arquivo 080524-000.wav, com 1:48:06:

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| 0:00 | M | Comentários gerais sobre trabalhos executados na tarde na editora |
| 8:21 | T | Claquete com livro |
| 8:42 | M | Primeira pergunta: retomada da formação cultural de Tiago Santana |
| 8:50 | M | O que te atrai na literatura? |
| 8:56 | T | Não posso dizer que leio muito; não tenho uma linha; leitor meio preguiçoso; interesse por biografias e documentários; lê muito sobre imagem e fotografia; “rato de sebo de livro de fotografia” 11:05: Não tenho autor favorito, não me considero especialista em literatura. |
| 12:00 | M | O que tu aproveitas da literatura na tua fotografia? |
| 12:03 | T | Esta ligação pra mim é muito próxima. Ao ler, você produz imagens na cabeça. Dá repertório. |
| 12:40 | M | Neste sentido, a fotografia não quebra a magia da literatura? |
| 12:46 | T | Não, a literatura me ajuda a criar. Me alimenta. 13:35 “Eu leio pra me alimentar e me ajudar a criar imagens” |
| 13:52 | T | Sou duma família que lê muito, minha formação foi através dos livros, e minha formação como fotógrafo, técnica, teoria etc. 14:23: “Sou de uma geração que não é da internet, que vê nos computadores, minha geração é dos livros.” |
| 14:47 | T | “Meu avô era um grande intelectual e tinha uma biblioteca fantástica (...), era um escritório com tanto livro e os livros faziam uma espécie de labirinto e no meio o birô dele”. |
| 15:45 | M | relação com exposição <i>O Chão de Graciliano?</i> |
| | T | Pode ser. É exatamente isso! |
| 16:05 | T | Bibliotecas nas casas da família: dos pais, na sua etc. |
| 16:36 | T | Importância disto na formação como editor, editora etc. “A experiência <i>livro</i> é fundamental: como resultado, como processo.” |
| 16:49 | M | E aquele vestibular pra Letras? |
| 17:00 | T | Fazia engenharia, questionamentos, avaliação da Comunicação (desaconselhado por Sillas de Paula), Sociologia ou Letras. |
| 19:29 | M | Aí tu fez vestibular... |
| 19:31 | T | Eu cursei! Fiz o básico, dois semestres, fui abandonando. |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| | | Hoje faria sociologia. |
| 21:09 | M | O que tu lê sobre fotografia? |
| 21:11 | T | Leio um pouco de tudo, os clássicos Barthes, Sontag; um belga Berger (John?), Textos brasileiros, Pedro Vaz, Ronaldo Entler, Livia Aquino, icônica, Lins Soft (?) |
| 22:56 | M | Tu desenvolveu tua técnica com a prática com outros fotógrafos, e as conceituais, mais reflexivas? Como começou a desenvolver? |
| 23:30 | T | Os livros são parte, mas como 2 características da minha geração, livros (de vários tipos e sobre outras linguagens) e compartilhamento com pessoas, que hoje é na rede (festivais, espaços de troca etc.). Além da Funarte, no Ceará também se desenvolveu bastante este compartilhamento da fotografia. |
| 26:00 | T | Comentários sobre o trabalho <i>Quem somos nós?</i> , com Celso Oliveira, dum “coletivo” sem assinatura. |
| 27:10 | M | Vem daí teu processo de trabalho que é tão coletivo? |
| 27:15 | T | Com certeza! De certa forma, vem desta experiência de vida e de formação. O Lux e o envolvimento com eventos também demonstram isso, a militância e o fomento da fotografia. É uma posição política, uma postura política. |
| 30:16 | M | Pergunta sobre <i>partido</i> , do Ivan de Almeida. |
| 31:47 | M | Querias tua opinião sobre a <i>intenção</i> do fotógrafo... |
| 32:37 | T | “De alguma forma minha fotografia é política, não tem como negar (...), tem questões políticas envolvidas, o NE...” |
| 33:00 | T | “No começo (...) a preocupação política era uma intenção. (...) mas comecei a ver que a fotografia era muito documento, discurso que esteticamente não convencia.” Comenta outras “estratégias” na fotografia: não tão literal/óbvia. |
| 36:40 | T | Comenta fotos óbvias x misteriosas, e a foto do Benditos que inclui a mão de um pedinte. |
| 38:00 | T | Desse mistério, não-jornalístico, não-direto, viria seu modo de expressão, sua linguagem na fotografia. “De alguma forma, estou mostrando uma experiência de como, de alguma forma, eu acho que por influência desta fotografia mais direta, mais documental estritamente jornalística, que eu acho que eu fui construindo também a minha forma de contar a história, minha linguagem dentro da fotografia. Que obviamente vem com os ex-votos, com toda minha experiência de vida e tal, mas vem também com esta coisa do não-óbvio, não-direto, que deixa margem ao outro a pensar, a refletir.” |
| 38:37 | M | E se teu leitor não entender... |
| 38:46 | T | É uma tentativa, uma estratégia, e acho que dá... Óbvio que é diferente a intenção do autor e a compreensão leitor. |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| | | Acho que construo ou tento construir de uma forma mais interessante, misteriosa, que prende mais o receptor (...) 40:50 ainda mais quando se tratam de temas tão jornalísticos etc. |
| 41:35 | T | (sobre a compreensão do leitor) “E o que não entende nada eu também acho muito interessante. O não entender também vai gerar coisas. Acontece muito na arte contemporânea.” |
| 42:54 | T | “Acho que meu trabalho cria uns estranhamentos, não é tão hermético assim.” 44:05 “Poderia ser até mais complexa, o que também vai da edição” |
| 45:05 | M | E este leitor que não entende, quem perde mais, tu ou ele? |
| 45:20 | T | Eu acho que não perco, e sobre <i>O Chão de Graciliano</i> tive uma boa receptividade. Autocríticas sobre algumas repetições e redundâncias, percebidas pelo autor. |
| 47:30 | T | Ao fazer um livro destes, sobre a margem de interpretação do outro, a gente não tem o menor domínio sobre isso. <i>Por um lado o autor aceita e busca certas interpretações ou compreensões do leitor (comentários anteriores) inclusive com um apelo mais político e/ou politizado, de crítica social mesmo que parcialmente velada, ou não tão direta.</i> <i>Por outro, assume a dificuldade em se fazer entender, concluindo que não tem como dominar tais questões.x</i> |
| 48:05 | M | Mas talvez tu não tenha isso conscientemente... |
| 48:07 | T | Não, não tenho. Tenho uma estratégia de construção de narrativa que não seja óbvia, que seja inteligente, que fisque... que são as mesmas estratégias que o autor tem no texto. |
| 49:10 | T | Comenta o trabalho do Zé Albano, retratos das crianças indígenas [áudio com muita interferência do ambiente] |
| 51:58 | T | Talvez algum leitor não entenda tudo o que está por trás daquelas imagens, mas é complicado. (...) Tento ser fiel ao meu discurso. |
| 52:58 | T | “Acho que seria muita pretensão dizer que é o leitor que perde, se não alcançou o que eu quis dizer.” Comenta repertório, experiências de vida <i>Bom pra comentar sobre bagagem cultural e/ou fotógrafo como filtro cultural que, de certa maneira, também está presente no olhar do leitor.</i> |
| 54:02 | M | O que tu entende como Linguagem fotográfica? |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| 54:08 | T | <p>Difícil definir...</p> <p>54:21: sobre a construção de uma linguagem, comentários esparsos.</p> <p>55:22: “existe uma ferramenta, um alfabeto possível de ser utilizado, e aí sim se tornar uma linguagem (...), quando tem personalidade, quando o autor se coloca (...), esta linguagem é construída a partir da intensidade com que o autor reflete, pensa, mergulha e lapida a imagem.</p> |
| 56:14 | M | O que tem a ver com o domínio da ferramenta... |
| 56:17 | T | <p>Claro!</p> <p>“Acho que a técnica é fundamental, a fotografia é uma linguagem técnica, usa um aparato técnico, que são as câmeras, enfim, existe um objeto (...), mas... [resposta incompleta]</p> <p>57:02: É fundamental dominar até pra esquecer. Mas muito maior e mais intensa do que esta técnica é a busca de uma linguagem própria...</p> |
| 57:30 | M | Mas esta “linguagem própria”, o que seria isso? |
| 57:35 | T | <p>Difícil dizer, talvez seja mais claro na literatura do que na fotografia.</p> <p>Comentários Graciliano x Guimarães Rosa;</p> <p><i>Isso demonstra, na prática, a dificuldade de clareza do próprio conceito de linguagem que, ao tentar se definir, recorre-se às mensagens textuais, no caso específico, à literatura.</i></p> |
| 58:37 | T | <p>“É muito mais fácil você fazer um livro com 100 imagens, e contar a mesma história com 10 imagens. É muito mais complexo. É uma fotografia mais complexa esta fotografia que eu estou propondo, que eu estou falando, que eu acredito.”</p> <p>Comenta portraits, fotos lindas, outras que perturbem etc.</p> |
| 1:00:20 | T | <p>“Minha fotografia, minha linguagem é construída com todas essas experiências: teu repertório, óbvio, e no meu caso passa todos autores de literatura, música, e no caso da fotografia todos autores que foram construindo minha própria fotografia. Tanto que tem um pouquinho do Celso Oliveira, Zé Albano, da Graciela Iturbidi do México, da Cristina Garcia Rodero...”</p> <p>relacionar com bagagem cultural</p> |
| 1:02:08 | T | Ideia de apresentar fotos próprias com outras |
| 1:02:30 | T | “Quando o autor constrói algo próprio, ele recebe todas estas informações mas não repete simplesmente, não é uma cópia.” |
| 1:02:34 | M | Isso seria uma linguagem própria? |
| 1:02:36 | T | “Linguagem própria é quando você absorvendo tudo o que você conhece, |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | como linguagem, como informação visual no campo da fotografia, e isso tudo é processado, e onde o autor se coloca também, não é simplesmente um ator que copia ou que reproduz simplesmente, de alguma forma ele se coloca, ele tem a mão dele ali, tem o traço, tem a luz dele. Algo que muitas vezes pode nem ser percebido”. Comenta fotos suas que já foram identificadas por certos leitores, ou mesmo usado como referência, com “uma certa personalidade”. |
| 1:04:30 | M | Tu acreditas que tu tens uma linguagem fotográfica própria? |
| 1:04:35 | T | Acho que sim. Que não soe arrogante, mas acho que construí um discurso usando a estratégia da fotografia (...), que vem dos cortes dos ex-votos, dos fragmentos, de uma série de referências. |
| 1:05:28 | M | Consegue ver isso nas fotos de <i>O Chão de Graciliano</i> ? |
| 1:05:40 | T | Comenta uma foto aberta ao acaso (conferir no vídeo) |
| 1:06:09 | T | Ideia de construir um ensaio a partir de fotos de outros autores. |
| 1:06:46 | M | O que tem <i>nesta</i> imagem que tu identificas como <i>tua</i> linguagem? |
| 1:06:47 | T | [mostrando no livro] Planos, fragmentos, cortes, o não-revelado, as referências do lugar. “Não é usar uma grande angular por usar, em certo momento virou moda” |
| 1:08:11 | T | Comenta outra (conferir no vídeo) |
| 1:08:33 | M | Gostaria que comentasse o uso mais recorrente da grande angular... |
| 1:08:40 | T | Tudo isso (<i>outra foto</i>) tem a ver com isso. |
| 1:09:03 | T | Esta (<i>outra</i>) é uma que, se eu visse, pensaria: gostaria de ter feito |
| 1:09:11 | M | Esta inclusive é bastante usada na divulgação [<i>homem em plongê extremo com chapéu em 1º plano e a baleia</i>]. Como foram escolhidas? |
| 1:09:20 | T | “justifica” esta com referência ao Vidas Secas. |
| 1:10:25 | M | Alguns cortes poderiam ser facilitados pela tele. Então por que a grande angular? |
| 1:10:37 | T | “A grande angular vem desde o início, foi minha primeira lente, uma 28 (...).” 90% das fotos da FM2 eram com a 28. Por quê? |
| 1:11:45 | T | “ <i>O Chão de Graciliano</i> não tem nenhuma com tele.” Comentários sobre timidez x fotografia. |
| 1:12:49 | M | A fotografia seria tua linguagem? |
| 1:12:52 | T | É minha linguagem! |
| 1:13:13 | T | “Usar uma grande angular te força a estar junto” |
| 1:13:37 | M | Então tua escolha da grande angular é definida pela tua intenção. |
| 1:13:47 | T | “Sim, foi definida primeiro por este movimento de aproximação. |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | A tele te distancia das pessoas.” Seguem bons comentários |
| 1:14:35 | T | “É como se a tele fosse a internet, e a grande angular fosse o livro.” |
| 1:15:00 | T | E por que a 28? Não é uma 35 quase normal, e não distorce tanto quanto a 24. Uma lente maravilhosa neste sentido, no meu olhar. |
| 1:15:40 | T | “Houve um tempo que a 28 foi cult.” |
| 1:16:10 | T | A 50 mm tem um desfoque lindo, na 28 o desfoque é mais difícil. Então chegando muito perto eu consigo desfocar um pouco o que está perto. (...) Aí também a estratégia do filme 400 asa, que permite você usar um diafragma mais fechado. Claro que é técnica, mas incorporou e pronto: eu não fico pensando na hora que estou usando a 28, confesso pra você, mas já sei por experiência que com aquela luz intensa (...), já sei que vai fechar o diafragma todo. Eu nem penso mais nisso. (...) Luz do sertão etc. <i>Comentar a relação e interrelação dos elementos, sempre a serviço da intenção do fotógrafo.</i> |
| 1:17:30 | M | A 28 foi incorporada no teu trabalho... |
| 1:17:31 | T | Claro! |
| 1:17:33 | M | Voltando à luz... Alguma imagem usou luz artificial? |
| 1:17:45 | T | Nenhuma. No Benditos sim, com flash. Nunca gostei de flash, de luz artificial, neste sentido, mas sempre uso a luz ambiente. |
| 1:18:24 | M | Por que isso? |
| 1:18:25 | T | Do mesmo princípio da opção de usar o negativo integral. 1:19:13: É a mesma história de pedir documento e tal. “Fazer foto é fazer ficção” |
| 1:20:10 | M | E os personagens: vários são fragmentados, outros desfocados. Logo, irreconhecíveis. Por que este anonimato? |
| 1:20:45 | T | “Não é pelo anonimato, mas muito mais pela “estratégia de linguagem”, pela forma que fui elaborando, sem dúvida intuitiva, de criar estes mistérios.” |
| 1:21:44 | M | Mas por outro lado não teria a ver com uma tentativa de universalização destas pessoas? |
| 1:21:50 | T | “Talvez (...), mas muito mais pra não ser óbvio.” Por isso que não tem tantos retratos. E tudo isso é muito intuitivo. |
| 1:23:45 | T | O processo é muito intuitivo, não fico pensando muito sobre isso. Está incorporado. |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|---|
| 1:24:08 | M | Ok, mas numa leitura posterior se percebe muitas coisas, como a baixa velocidade... |
| 1:24:30 | T | “Tem muito a ver com a grande angular, filme 400, muita luz... naturalmente gera (...) este tipo de imagem” |
| 1:25:25 | T | Benditos: vela, longa exposição, ambiente fechados |
| 1:26:35 | M | Terminando as questões técnicas... E o pb, tu enxerga em pb? |
| 1:27:10 | T | “Acho que vejo em pb também. PB também é estratégia, uma escolha, uma opção (<i>logo, linguagem</i>). Para o que eu faço (...) a cor é mais um elemento para dispersar, ela não agregaria esta tensão, esta dramaticidade da luz, a dualidade do lugar, a potência e estranheza do lugar: o pb reforça tudo isso. E mais importante, eu fotografo expressões humanas, relações humanas, e com o PB eu reforço muito mais as expressões, fico muito mais focado no olhar, no gesto, no fragmento.... que a cor de alguma forma poderia distrair.” 1:29:39: Faço coisas em cor, mas pra estas histórias não. 1:30:00: “Assim como o escritor tem suas estratégias pra escrever suas narrativas, o PB era fundamental pra mim” [com muito ruído externo] “Não é por ser artístico, mas por opção.” |
| 1:30:37 | M | Citação culta do romancista alemão |
| 1:31:28 | T | “Eu me identifico completamente com esse texto. É isso mesmo. E na verdade a máquina acaba sendo uma extensão do teu corpo. (...) 1:32:18: A câmera faz parte do corpo que você entra num certo transe ao ponto de que você não sabe muitas vezes o que fez.” |
| 1:32:36 | T | “eu não ando com a câmera ao tempo todo, porque assim como o escritor a fotografia exige um momento” |
| 1:33:50 | M | Citação do “imagens da fot bras”, sobre o excesso de imagens: qual a reflexão que tu propõe com <i>O Chão de Graciliano</i> ? Resposta no 1:37:40 |
| 1:34:32 | T | Não só com <i>O Chão de Graciliano</i> mas com toda a história que vem sendo construída (...incompleta). Sertão sempre visto como pobre e miserável; é uma questão política.... É um lugar tão rico, onde o homem tem que se reinventar, ter força, trabalhar, viver... E são pessoas fantásticas... |
| 1:37:17 | T | Amparado nas palavras do GR: “como é rico esse lugar” |
| 1:37:40 | T | “Através da Linguagem Fotográfica a gente pode dar conta desses lugares, da potência desse lugar, com imagens potentes. Dar conta da riqueza das |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | peças e dos lugares. É essa história que eu tento contar. |
| 1:38:40 | T | Sobre o Céu de Luiz |
| 1:38:57 | T | Sobre a premiação Conrado Wessel, de <i>O Chão de Graciliano</i> , premiado enquanto ensaio: “Soube depois que houve grande polêmica para dar este prêmio a <i>O Chão de Graciliano</i> , porque para o senso comum meio ambiente tinha que ser Amazônia, Mata atlântica, e não o semiárido, o sertão, o chão...” 1:40:55: “Na época que ganhei o prêmio o tema era meio ambiente, e foi questionado, foi um elemento de discussão” 1:41:27: “como se a riqueza do semiárido fosse tão grande/potente do que a Amazônia.” 1:42:35: “O Chão de Graciliano propõe uma leitura do lugar e uma reflexão sobre o mundo em que vivemos. Eu uso a fotografia pra contar essa história, de experiência própria, de um recorte. O sertão é um mundo, esse lugar é um mundo. Uma vida, ou várias vidas, seriam pouco pra traduzir esse lugar.” |
| 1:43:19 | M | Tens alguma imagem ou situação que tu tenha visto e pensado: <i>aqui está o Universo do Graciliano, é isso que eu quero.</i> |
| 1:43:49 | T | “Uma é difícil, mas por exemplo, a própria imagem do final do livro, aquela é uma síntese de tudo. Talvez mais do meu processo concebendo este projeto e este trabalho do que somente do Graciliano. A criança, o livro do Graciliano (...) talvez seja uma imagem síntese do livro, mesmo com o menino cortado, tem água etc. Não é uma imagem óbvia do sertão.” |
| 1:45:08 | T | “Não é como <i>esta</i> (?)... <i>*identificar nos vídeos</i> |
| 1:45:10 | M | Será que <i>esta</i> (?) sairia? |
| 1:45:12 | T | “Sairia! Mas <i>esta</i> (última) jamais. E <i>esta</i> tem a coisa da delicadeza... (ao contrário do sertão), na foto, no pano da mulher... É muito delicado o sertão! Entender a riqueza e a delicadeza desse lugar é a minha tentativa de usar a linguagem fotográfica pra isso.” |
| 1:46:15 | T | “Você pode até achar que tem tristeza, mas tem uma certa aura de alegria, de pureza... na crianças...” |
| 1:46:40 | M | Tua mensagem é esperançosa? |
| 1:46:42 | T | Não sei, acredito que sim... |
| 1:47:38 | M | Sobre os momentos: Tem alguma foto que não foi captada e que gostaria de ter feito? |
| 1:47:50 | T | “Sempre tem muitas, no meu processo” Comenta sua abordagem, sua falta de encanto em algumas situações... História de Sertânia, cidade do Marcelino Freire. Situações não fotografadas: roda de conversa, trabalhadores etc. Tiago Santana não chega fotografando, ao contrário do fotojornalismo, até pelo |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | tempo que tem pros trabalhos. 1:50:43: tem muitas situações que não fotografo: no carro, vê e passa, e às vezes volta. |
| 1:51:31 | M | Última pergunta, Stephen Shore, 3 níveis da fotografia: físico, descritivo e mental. Concorda? |
| 1:52:22 | T | Acho que sim. (...) Acho que é coerente. (...) 1:53:04: Toda imagem. Não só concordo como toda esta estratégia que estou falando, físico é a mídia, a cópia, o livro; descritivo tem a ver com o físico; pra chegar no mental. 1:54:16: “inclusive porque toda essa minha estratégia, a grande angular, os cortes, tudo isso que está presente no livro... o visual, a linguagem etc., é isso que potencializa a terceira leitura que é o mental. Todas têm, mas nem todas atingem um determinado ápice. E não só com <i>O Chão</i> (...), inclusive pra leitura.” |
| 1:56:11 | T | “A própria estratégia do livro é uma estratégia do primeiro nível, do físico.” 1:57:00: “De certa forma o segundo estágio é a ponte...” |
| 1:57:53 | T | Cita e comenta Milton Guran, Luis Umberto, Pedro Vaz. |
| 1:58:42 | T | Claquete final com livro. |
| 1:59:00 | T | Um prazer! Ao falar a gente aprende, o anonimato, por exemplo... etc. |

Primeira entrevista com Audálio Dantas em São Paulo, SP
08 de outubro de 2016, na residência do jornalista

Aproximadamente às 13h a equipe encontrava-se no prédio da residência do entrevistado e a conversa deu-se no pátio principal. Os equipamentos de captação de vídeo foram:

- Canon 6D com 50 mm em tripé fixo em enquadramento aberto
- Canon 7D com 85 mm em monopé em enquadramentos variáveis
- Leica Lux 5 em tripé na mesa

Para captação de áudio foram utilizados:

- gravador digital H4N com microfone lapela para o jornalista
- gravador digital H4N aberto com captação em 90 graus
- iPhone 5 como cópia de segurança.

A entrevista, com duração de 1h e 30min, obedeceu o pré-roteiro estabelecido e ocorreu de maneira bastante tranquila e agradável. Foram propostas questões organizadas em 3 blocos: a obra, as viagens de campo e as fotos de Tiago Santana. Além de responder as questões, Audálio Dantas reviu todas as fotos do livro ao manipulá-lo, comentando algumas imagens específicas.

Após ajustes técnicos e questões burocráticas iniciais, deu-se a entrevista conforme transcrita abaixo:

Arquivo 080101-001.wav, com 1:35:05:

| T | Quem | Conteúdo |
|------|------|--|
| 0:00 | | Ajustes técnicos para o início, explicação da proposta, assinatura de Termo de Aceitação e comentários variados sobre a obra, o fotógrafo etc. |
| 5:12 | A | Ao ler o resumo da pesquisa, Audálio aponta que Tiago Santana não teria feito imagens especialmente pra exposição, pois desde o início teria sido convidado para o livro. Audálio lembra da exposição de <i>Benditos</i> mas confunde-se em relação à exposição de <i>O Chão de Graciliano</i> e a sua do Cordel, à época de <i>Benditos</i> . Porém, esta informação é confusa e posteriormente vem a ser retificada pelo próprio Audálio. |
| 6:59 | A | “Eu o convidei para a ilustração do livro porque eu vi nas imagens que ele fez em <i>Benditos</i> exatamente o que eu pensava. Porque é muito comum neste tipo de trabalho se fazer o documental e eu não queria o documental. Eu queria a interpretação daquilo que era o projeto do livro.” 7:26 |
| 7:39 | A | “O principal era a exposição e como um filhote o livro. No projeto já constava o livro, e foi daí que eu tive a ideia de convidá-lo pra fazer a interpretação do livro, pois as fotos dele tem esse sentido de busca de interpretação e tal...” 8:08 |
| | | Ajustes técnicos |
| | | Assinatura de Autorização de imagem e explicações sobre o material |
| 9:20 | A | Sobre a viagem com a Juliana Dantas |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| 12:30 | M | Início da entrevista |
| 12:48 | M | De onde veio a ideia do livro? |
| 12:52 | A | <p>“A ideia da exposição veio da minha ligação afetiva e literária com GR. GR que é inclusive, a minha família materna é a mesma dele. Então tem todos estes fatores que me ligavam emocionalmente (...).</p> <p>Não conheci o Graciliano, mas gostaria de ter conhecido.</p> <p>A mãe dele, Maria Amélia Ferro Ramos, o Ferro é da minha família (...).</p> <p>14:00: “Era uma ideia antiga porque inclusive eu fui pro jornalismo muito inspirado em GR, muito, muito. A preocupação pelo texto sem enfeites, que era basicamente o que ele fez. O texto do GR, no meu entender, mais do que literário é um texto jornalístico, na medida que ele faz retratos, das situações etc. Na medida em que ele sempre se preocupou com a figura humana, com o homem, a paisagem é apenas, isso eu descobri muito com o Tiago, o pano de fundo da obra do GR, a paisagem é secundária.” 14:53</p> |
| 14:54 | M | Isso o Sr. vê nas fotos do Tiago também? |
| 14:57 | A | “Sim, eu acho que ele se preocupou, o Tiago fotografou e não se preocupou em fazer as cenas clássicas, a seca, mas os seres humanos que vivem naquela região. Os bichos, os cachorros...” |
| 15:19 | M | Vocês combinaram isso? |
| 15:20 | A | “A combinação inicial era de que nós não faríamos um documentário, mas um trabalho de interpretação daquele aspecto da obra do GR.” 15:37 |
| 15:38 | M | Vem daí o [interrompido] |
| 15:41 | A | <i>O Chão de Graciliano</i> é o título da exposição, que é o título do livro também. |
| 15:50 | M | De onde veio esse título? |
| 15:51 | A | Da cabeça... risos |
| 15:52 | M | Da sua? |
| 15:53 | A | <p>Da minha... Porque eu como jornalista tenho preocupação com o título do trabalho, porque o título tem que resumir. <i>Em vez do...</i> [excluir]</p> <p>E o chão pra mim tem o sentido muito forte no caso da literatura do Graça e também das minhas concepções de jornalismo, de literatura etc. O chão é a coisa mais forte, é onde a gente pisa. 16:25</p> |
| 16:24 | M | E esse objetivo de evitar o documentário, foi daí que veio o arte-reportagem? |
| 16:31 | A | <p>“Ah, sem dúvida! Mesmo porque eu acho que isso já era uma característica do Tiago, característica dele, né? E estes livros, em geral, fazem “Olha aqui na nasceu na casa...”. Não é isso! Isso é importante, mas num livro de interpretação como este, um livro de arte-reportagem como estou dizendo, não é mostrar o cara criança... entendeu? Não é uma biografia, não é o cenário onde o cara viveu, mas é aquilo que muito provavelmente... muito provavelmente não, foi a grande motivação da literatura do GR. 17:29</p> |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| 17:31 | M | Estas interpretações, suas do livro e do Tiago nas fotos, vocês combinaram? |
| 17:44 | A | <p>“O Tiago se apaixonou pelo tema. Ele foi 5 ou 6 vezes à região e eu fui 2 vezes com ele. [...]</p> <p>18:11: Aí nós fizemos, repetimos os caminhos do Graciliano, e nestes caminhos é que se encontrou, vamos dizer e resumir, a humanidade que o Graciliano registrou na sua obra, principalmente em <i>Vidas Secas</i>.</p> <p>Nós começamos em Quebrangulo, que é a cidade de nascimento, tem lá uma foto da casa onde ele nasceu mas é um acaso, podia ser uma casa como qualquer outra.</p> |
| 18:53 | M | Está no livro? |
| 18:54 | A | <p>Acho que está, desfigurada, por sinal.</p> <p>Então começamos em Quebrangulo, que tem aí uma história interessante em relação ao nome da cidade...</p> |
| 19:52 | A | <p>Então... Quebrangulo, Viçosa, que é uma cidade importante na história do Graciliano, da infância até a adolescência [...]</p> <p><i>Comentários sobre o difícil aprendizado de GR e Mário Venâncio</i></p> |
| 21:35 | M | Essas informações o senhor buscou onde? |
| 21:37 | A | Em vários lugares, no GR... |
| | | <i>Problema técnico: folha de palmeira caiu perto</i> |
| 22:00 | A | Comentários sobre o 1º conto de GR |
| | | <i>Problema técnico: folha de palmeira caiu perto</i> |
| 22:59 | A | Então nós começamos em Viçosa porque mesmo que não se fizesse fotografias ou que eu não registrasse isso aqui (<i>livro, imagino</i>), mas era aquela ideia de pegar a imagem interna do GR, a ideia dele, e não documentar. Era isso. Mas a gente se inspirava naquelas histórias, e ali em Viçosa ele [Tiago] já fez registros importantes, <i>que depois a gente pode ver quais são [último trecho em voz baixa]</i> |
| 23:38 | A | “Daí nós fomos praticamente repetir o roteiro da migração do Graciliano pra Pernambuco, com a família que saiu de Quebrangulo, ele tinha 3 ou 4 anos, coisa assim, e as referências que ele tem são de sonho, praticamente, a maioria dos casos. [...] |
| 24:22 | A | <p>“Esse roteiro passa por Palmeira dos Índios, onde depois ele passa a ser prefeito, e a família materna dele, todos se concentravam ali em Palmeira dos Índios, que é a minha família também.</p> <p>Depois fomos à Santana do Ipanema, e depois o roteiro do caminho de Buíque.</p> <p>Não há registro de que caminho ele tomou, mas como ele foi em carro da família, em carro de bois, a mudança aquela coisa toda, o caminho mais provável, do ponto de vista carroçável (?), era aquele lá.</p> <p>Então Buíque foi, na minha concepção, foi o nascimento do escritor. O</p> |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|--|
| | | <p>escritor nasceu em Buíque.</p> <p>Claro que depois dessa coisa prosseguiu principalmente na fase de aprendizado dele, várias escolas, professores, aquela coisa toda, mas Buíque foi, no meu entender, onde nasceu o escritor porque foi ali que ele descobriu o mundo, vamos dizer, a paisagem, a paisagem seca, a aridez, a seca, tudo isso foi lá naquela fazenda que era pertencente ao vô dele, que esse sim era mais meu parente.</p> <p>E foi ali que ele viu o gado morrer, ali ele viu buscar a palma pro gado não morrer de fome, ali ele viu a chuva encher o lago, aquela coisa toda... e depois o pai voltando a ser comerciante, que o pai era comerciante em Quebrangulo. E aí o aprendizado que foi no balcão, sobre palmatória, na escola também.</p> <p>A escola não foi tão violenta, ele fala de uma professora doce que ele teve lá.</p> |
| 26:57 | A | <p>“Então tudo isso, essas histórias eram inspirações para o Tiago registrar. Foi o que ele fez. Eu acho que ele conseguiu interpretar esse tema com grande sensibilidade. A sensibilidade dele é o principal. Não é a técnica. Técnica também, mas aí é a sensibilidade que ele (tem?).</p> |
| 27:35 | A | <p>“Inclusive pra mim foi uma surpresa quando eu fui pra primeira viagem com ele... o interesse dele... e ele não tinha, não encontrava obstáculo, ele ia pra todo lado!</p> <p>Dormir, comer...</p> <p>Inclusive nessa viagem com a Juliana nós tivemos experiências muito importantes de comida, não tinha outra, tinha que ser aquela... tudo isso ele enfrentou. Hospedagem em condições muito precárias... tudo isso ele enfrentou com alegria. Ele vive o sertão com alegria.</p> <p>E a figura dele não inspira isso [risos]...</p> |
| 28:21 | A | <p>“inclusive os amigos dele em Fortaleza, que ele é do Crato, né? Da cidade do Crato, era uma cidade com certos tons de nobreza lá do Cariri... E ele era chamado Príncipe do Cariri. Mas o Príncipe do Cariri não tinha nada a ver com aquele cara que tava envolvido na coleta de imagens nessa viagem.</p> |
| 28:50 | M | E as inspirações, suas e do Tiago? |
| | A | Eu conhecia, o Tiago conheceu na viagem... |
| 29:18 | M | O sr. deu alguma direção pra ele buscar informações? |
| 29:23 | A | <p>Pra ele fotografar? Não... eu chamava a atenção... por exemplo: em Viçosa o Graciliano se refere no <i>Infância</i> numa rua chamada Pão sem Miolo.</p> <p>O Pão sem Miolo era uma referência sexual. [...]</p> <p>Ele fez muitas fotografias lá mas mais uma vez não documentando...</p> |
| 30:30 | M | Eu me refiro a livros ou filmes... |
| 30:39 | A | Eu acho que a leitura do Graciliano, o próprio <i>Infância</i> , já tem um roteiro... |
| 30:51 | M | Tiago comentou que aprendeu com o sr. |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| | | O que o sr. aprendeu com o Tiago? |
| 31:08 | A | <p>“Eu aprendi principalmente que é possível alguma pessoa que não seja, digamos, engajada, descobrir o mundo que ele vai conhecer e registrar esse mundo, e às vezes de onde menos você espera.</p> <p>Eu já esperava que ele fizesse um bom trabalho, porque eu conhecia Benditos (...), e acho que ele captou com muita rapidez.</p> <p>Porque é uma pessoa inteligente, sensível...”</p> |
| 32:26 | A | <p>“Pessoas que não me conhecem acham que eu sou difícil (...) e nós fomos muito companheiros no sentido de enfrentar as situações e de buscar o encontro com as pessoas, buscar o encontro com a população, com a gente daquela região.</p> <p>Por exemplo: tem umas cenas [excesso de chuva na região do sertão, nas plantações de feijão, e plantadores fugiram pro litoral pra cana de açúcar...]</p> |
| 35:50 | A | <p>“Então de um modo geral essa dramaticidade, que a gente pode dizer, que o povo da região vive, estas contradições inclusive, foi isso que eu acho que o Tiago conseguiu registrar. 36:13</p> |
| 36:15 | M | Como era a abordagem dele? |
| 36:17 | A | <p>Ah, a abordagem dele é muito... é de muito respeito com as pessoas. Ele conversa primeiro, eu faço a mesma coisa como repórter, eu converso com as pessoas, eu me aproximo, eu procuro me colocar ao nível dessa pessoa... ele fez muito isso.</p> <p>Então ele chegava e conversava, em alguns casos ele dizia ‘Posso fazer uma foto sua?’, entendeu? 36:50</p> |
| 36:50 | M | Ele já chegava com máquina? |
| 36:51 | A | Ah já... sempre com a máquina pronta, isso sim. |
| 36:58 | M | Alguém se negou? |
| 37:00 | A | Não! As pessoas são muito... você encontra casos de pessoas no meio rural que se negam a essa coisa, mas não aconteceu nenhuma vez. [...] |
| 37:30 | M | O sr lembra da máquina panorâmica? |
| 37:37 | A | Ele utilizou agora no Gonzaga... |
| 37:40 | M | Mas ele já usou lá... |
| 37:47 | A | <p>É, ele já usou em algumas... Não usou em todas, mas ele falou da ideia de fazer fotos panorâmicas, que ele aplicou com muita ênfase com <i>Céu de Luiz</i>.</p> <p>[comentários sobre o <i>Céu</i>...]</p> |
| 38:32 | M | E qual sua opinião sobre o uso de panorâmicas? |
| 38:37 | A | <p>“Acho que funcionou muito bem em vários casos, que é uma coisa que não era comum esse tipo de abordagem de foto...</p> <p>E eu vi, principalmente depois do Céu de Luiz, que elas funcionaram extraordinariamente bem para captar cenas de um mundo que está</p> |

| T | Quem | Conteúdo |
|-------|------|---|
| | | praticamente em extinção. Aquele nordeste profundo que está desaparecendo, e sem solução pros problemas, mas está desaparecendo. |
| 39:25 | M | O sr pediu alguma coisa: isso <i>tem que</i> aparecer? |
| 39:40 | A | “Muitas vezes eu fiz sugestão. Em Viçosa mesmo... [comentários variados... Quebrangulo e a estação] |
| 41:09 | M | O sr participou da edição? |
| 41:11 | A | Algumas... com Assaoka etc. |
| 41:35 | M | Alguma imagem o sr fez questão? |
| 41:39 | A | Deixa eu ver [<i>analisando o livro, creio...</i>] Nunca impus nada. |
| 42:29 | A | Comentários sobre o ato de fotografar x jornalismo, com elogios ao Tiago |
| 43:00 | A | Comentários sobre o início do Tiago no jornalismo, bem como o seu início, inclusive fotografando Canudos |
| 43:51 | M | Alguma situação que o sr imaginava dar uma boa foto mas perdeu a situação? |
| 44:15 | A | Ter perdido situação não... |
| 44:29 | M | Pensando no livro [<i>devo ter alcançado</i>], o sr tem alguma preferida? |
| 45:19 | A | [<i>analisando as fotos do livro</i>] Esse tipo de coisa que eu digo: quando a paisagem sempre tem a presença humana, a vida, essa coisa que ele faz muito bem. |
| 46:00 | A | Sobre enquadramentos parecerem posados, mas não são. |
| 46:22 | M | Estes cortes, por ex? |
| 46:29 | A | No início eu não entendi, mas com o tempo passei a entender... |
| 47:21 | A | Aqui ele fez a pessoa posar. ... Olha aqui: galinhas, cachorro... |
| 48:02 | A | Isso aqui foi na cidade que eu nasci, mas não porque era a cidade. Isso é na casa de uma tia minha, tem esse coração de Jesus... |
| 48:36 | M | O que essa foto representa? |
| 48:40 | A | Ela representa <i>O Chão de Graciliano</i> na medida em que é uma característica do povo sertanejo a exposição de muitas imagens religiosas. Dificilmente você entra numa casa, agora não tanto, sendo mais remediada (?) ou mais pobre que não tivesse a galeria dos santos exposta. |
| 49:50 | M | Sobre subexposição |
| 49:55 | A | Isso é porque foi feita de dentro pra fora... [explicações técnicas] |
| 50:21 | A | “Eu acho que isso, esse claro e escuro, esse preto e branco caracteriza bem, no meu entender, por isso tem que ser fotografia preto e branco, ele retrata aquele mundo: o preto e branco, a vida dura... Eu acho que ele conseguiu exatamente essa coisa, captar isso. |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|---|
| 50:49 | A | “Eis uma das fotos que é simples, aparentemente, mas me diz muito, que eu gosto muito. Parece que não tem nada mas tem tudo aqui. Essa é a imagem de uma cabra, inclusive um dos contos que eu escrevi tem esse título <i>A cabra</i> , porque a figura da cabra faz parte da minha infância, me emociona. [...]” |
| 51:14 | A | “Esta foto (?) é maravilhosa... É uma das minhas preferidas, mas são muitas preferidas!” |
| 52:26 | A | Aqui ele fez posar. [...] |
| 53:01 | M | O sr teria uma imagem que consiga resumir bem “isso aqui resume bem o universo do Graciliano”? |
| 53:15 | A | Isso aqui é típico de feira... [Comentários sobre outras fotos...] Quebrangulo... Cemitério... |
| 55:10 | M | Além da ligação afetiva com Graciliano, teve também um viés político? |
| 55:16 | A | “Ah, sim, sem dúvida! Esse viés político é a exposição de um mundo que o GR retratou e que continua hoje, na essência, continua o mesmo. Houve a tecnologia, a presença de certos avanços do progresso, mas politicamente essa gente continua sendo vítima de uma exploração muito grande.” |
| 56:28 | A | Sobre a estrada de ferro... |
| 56:42 | A | “Essa foto aqui (?), uma das mais classicamente representativas, aqui ele buscou, ele não fez um flagrante, ele posou... a cabeça aqui, as sombras... Acho essa foto extremamente significativa, talvez essa represente o sertão: é o cavaleiro, o seu cachorro, o seu boi, acho que essa foto sintetiza muito bem. |
| 58:02 | A | “Isso aqui (?) é muito a sensibilidade do Tiago” |
| 58:20 | M | Questionamentos sobre enquadramento e desfoque |
| 58:23 | A | Não é um retrato, mas uma situação... Comenta foto do açude |
| 59:08 | M | Pede comentários sobre a última foto do livro |
| 59:13 | A | “Sempre achei essa foto muito significativa, tem inclusive um registro de infância. O jumento que é a presença, já nem tanto, e o menino que brinca em cima do jumento...” |
| 1:00:45 | M | Qual a função da cronologia? |
| 1:00:50 | A | “Era necessário para situar o GR, isso é uma linha do tempo, uma cronologia...” |
| 1:01:15 | M | Ainda precisa ser contextualizado? |
| 1:01:16 | A | Ah, precisa... |
| 1:01:30 | M | E qual o conhecimento das pessoas que vocês visitaram sobre o Graciliano? |
| 1:01:37 | A | Ah, isso é muito interessante porque em Quebrangulo uma das coisas que |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| | | me chamou muito a atenção ... [comenta a estátua de GR, Alagoas que poderia ser um golfo] ...retoma: |
| 1:03:14 | A | “O que chamou muito a atenção em Quebrangulo... ao fazer reportagem junta muita criança, e eu sempre perguntava e a maioria das crianças não sabia sobre Graciliano. Tinham inclusive tirado o título da escola que era GR e virou “sei lá o quê”. Na prefeitura, o prefeito morava em Maceió, a secretaria que nos atendeu não sabia nada. Um absurdo! O sujeito que comprou a casa sabia porque era forçado, porque todo dia aparecia gente... |
| 1:04:58 | A | Comenta história familiar Ferro x latinhas. Viagem à Alemanha em 1985, Ladas x ladinhas. |
| 1:08:04 | M | “Pra finalizar sobre as fotos do Tiago... Por que o Tiago pra fazer esse trabalho sobre o Graciliano? |
| 1:08:25 | A | Duas coisas: primeiro pelas fotos dele eu percebi que ele é um fotógrafo especial, de uma sensibilidade altíssima, e segundo dos que eu conhecia, e conheço vários bons fotógrafos, nunca eu tinha visto fotos daquele sentido, daquela busca, daquele aprofundamento da figura humana. Digo: é esse aqui! E eu disse pra ele: olha, vamos fazer este trabalho, e principalmente estou fazendo por causa disso, porque você não é um paisagista, você não é um documentarista, é um fotógrafo de grande capacidade de interpretação. 1:09:17 |
| 1:09:18 | M | Como é que ele recebeu esse convite? |
| 1:09:20 | A | Ele é... Ele é muito... Não se pode dizer que ele é um cara humilde. Mas se pode dizer que ele é um cara com sensibilidade suficiente, e assim ficou extremamente feliz. |
| 1:09:40 | A | Comenta, de forma confusa e algo incoerente, o convite desde a exposição <i>O Chão de Graciliano</i> pra fazer o livro. |
| 1:10:40 | A | Comenta a exposição, cenografia etc. |
| 1:10:54 | A | Por exemplo: a foto do Graciliano andando, que virou estátua, e que na exposição virou um voal... e outros comentários bastante elogiosos à exposição. |
| 1:12:24 | A | Então a exposição mostrava o ambiente dele de criação, os primeiros livros etc. A Baleia refeita em traços |
| 1:14:38 | M | O senhor considera a obra do Graciliano otimista, esperançosa? |
| 1:14:42 | A | De certa forma o final de <i>Vidas Secas</i> mostra esperança, porque a saída do Fabiano e da família é a busca da redenção, de uma possível nova vida. |
| 1:15:07 | M | E as fotos do Tiago? |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|---|
| 1:15:11 | A | “Eu acho que a importância maior das fotos do Tiago é retratar o que restou daquele mundo que o Graciliano descreveu. Essa ideia da busca, da redenção, dessa coisa toda, talvez esteja em alguma foto que eu não tô me localizando agora.”x |
| 1:15:48 | A | Seguem comentários sobre a exposição... Sobre a segunda fase de GR (sucesso literário, encarceramento etc.) Cenografia, prisão de ferro etc. |
| 1:16:52 | A | “E a última coisa eram fotografias [<i>questiona-se se eram do Tiago ou não</i>] |
| 1:17:09 | M | Eu não visitei, mas no catálogo tem. Explicação sobre a exposição do Cordel, discussão sobre datas, convites, saídas fotográficas etc. |
| 1:18:45 | A | “Ah, o encontro não foi na exposição do Graciliano, foi na do Cordel” Diálogo informal sobre datas etc. |
| 1:20:16 | M | O sr acredita que de alguma maneira a exposição influenciou as fotos do Tiago? |
| 1:20:26 | A | Influenciou na medida em que antes de fazer o ensaio eu conversei com ele sobre a minha concepção do que seria o ensaio. Sobre a exposição do Graciliano? Tem a ver, porque a exposição estava mostrando um Graciliano que não era muito conhecido. Eu acho que influenciou, sem dúvida, mas a sensibilidade dele é uma coisa que é anterior e de maneira muito marcante. |
| 1:21:06 | M | As fotos dele são mais razão ou são mais emoção? |
| 1:21:11 | A | Eu acho que você pode colocar os dois fatores com 50%. Porque muitas vezes a razão entra quando ele busca fazer uma interpretação e tal, mas a emoção funciona aí de maneira muito marcante. |
| 1:21:39 | M | Última pergunta: se fosse convidar o Tiago Santana pra fotografar o universo de um outro escritor... |
| 1:21:49 | A | Eu sempre convido! Tanto é que convidei pra fazer Zumbi. Comenta fotos de mk of que não recebeu... mas convidaria pra fotografar qualquer escritor. |
| 1:23:33 | M | Que outros trabalho o senhor conhecia, que relacionam fotografia e literatura? |
| 1:23:36 | A | Instituto Moreira Salles, Maurren Bisiliat, |
| 1:24:49 | A | Olha essa foto aqui (?), é o Tiago, né? Aqui é a Serra da Barriga... |
| 1:25:11 | M | Fim da entrevista, pedido de leitura |
| 1:25:45 | A | Esse era o texto de abertura de exposição. “As lavadeiras” |
| 1:26:42 | A | “Eu acho que isso define o texto do Graciliano” |

| T | Quem | Conteúdo |
|---------|------|--|
| 1:26:59 | A | Início da leitura |
| 1:28:16 | A | Fim da leitura |
| 1:28:17 | A | Comenta brevemente qualidades do texto |
| 1:28:35 | A | Início da leitura de <i>Autorretrato aos 56 anos</i> Leitura com comentários |
| 1:31:23 | A | Fim da leitura |
| 1:31:30 | M | Por que ele lia tanto a Bíblia? |
| 1:31:33 | A | “Todo escritor devia ler a Bíblia...” Comenta características do texto bíblico |
| 1:32:18 | M | E qual era o seu livro preferido? |
| 1:32:20 | A | Pelo que eu sei era <i>Angústia</i> , um livro de alta preocupação com o ser humano. |
| 1:32:49 | A | História trágica sobre <i>Infância</i> : pediu à secretária que datilografasse e ao ser preso pediu a amigos que enterrassem os originais, e depois a Heloísa foi buscar e daí surgiu a 1ª versão de <i>Angústia</i> . |
| 1:34:09 | A | Ele abomina <i>Caetés</i> , e é difícil escolher um livro, nem os críticos conseguiram. |

APÊNDICES

Texto de Juliana Dantas, escrito para divulgação em material impresso do curso de Jornalismo que cursava à época:

“O Chão de Graciliano” – Making of

Fruto da exposição “O Chão de Graciliano”, inicialmente montada no Sesc Pompéia, em São Paulo, em 2003, com curadoria do jornalista Audálio Dantas e ensaio fotográfico de Tiago Santana, o livro de arte-reportagem que leva o mesmo título da exposição teve seu processo de produção no segundo semestre do ano passado.

Em 2002, Tiago e Audálio visitaram juntos os locais onde Graciliano Ramos nasceu, viveu e ambientou sua obra. Para o livro, uma nova viagem foi feita em agosto e setembro de 2006. Acompanhei essa viagem.

Aos 18 anos, tive a oportunidade de voltar a Alagoas, onde já estivera duas vezes, visitando parentes e conhecendo um pouco da história de Graciliano. Mas dessa vez foi diferente. Ao lado de Audálio Dantas, meu pai, foi a primeira vez que o acompanhei para um trabalho. Com olhar de fôca, atenta aos detalhes, à história, às curiosidades, aos tipos humanos, ao trabalho dele e de Tiago.

Palmeira dos Índios, no agreste alagoano, a 136 km de Maceió, foi o ponto de partida. Com pouco mais de 70 mil habitantes, a cidade se destacou na vida e na obra de Graciliano, que foi ser prefeito na década de 1920. Foi lá, também, que ele escreve seu primeiro romance, “Caetés”.

Em Palmeira dos Índios visitamos a Casa-Museu Graciliano Ramos, onde são guardados documentos, manuscritos, fotografias, objetos de uso pessoal. Graciliano viveu ali na época em que foi prefeito da cidade e descoberto escritor, por causa dos relatórios nada burocráticos que enviava ao governador do Estado dando conta de sua administração.

Vizinho de muro da Casa-Museu, Davi Muniz que, na época em que Graciliano era prefeito, tinha 10 anos de idade, guarda lembrança do escritor. Descreve-o como homem severo, de poucas palavras, mas que conversava com pessoas simples como o engraxate Zé Anadia. Aos 94 anos, Zé Anadia recorda-se do ritual com que lustrava os sapatos do prefeito, sempre em dias e horários certos.

A cerca de 30 quilômetros de Palmeira dos Índios, Quebrangulo é a cidade natal do escritor Graciliano Ramos. A casa em que ele nasceu, em 27 de outubro de 1892, ainda está de pé graças aos cuidados dos sucessivos donos. O atual, Sebastião Silveira de Lima, criador de bois da redondeza, sabe de Graciliano o que lhe foi contado pelos freqüentes visitantes: jornalistas, estudiosos de sua obra e simples turistas. Ao lado da casa fica o prédio da Prefeitura, onde mais informamos do que conseguimos informação sobre Graciliano. Decidimos ir às ruas, perguntar quem sabe e o que sabe sobre ele. Na praça, muito bem cuidada, encontramos meninos que iam à escola, na faixa de 9 a 13 anos. Nossa presença chamou a atenção, e eles ficaram especialmente fascinados com a possibilidade de

se verem nas fotos em que eu tirava, seguiram-nos empolgados durante todo o trajeto. Tiago e Audálio seguiam perguntando, buscando a memória de Graciliano que restara por ali. Os meninos, curiosos, perguntavam-me sobre São Paulo – era longe?, grande?, legal?. Levaram-nos à sua escola, que já se chamou Graciliano Ramos, e hoje tem o nome de Mirta Corrêa, que foi importante professora local. Lá conversamos com as professoras, que explicaram a mudança de nome da escola. Segundo elas, foi transferido para a biblioteca da cidade, onde parte da obra pode ser encontrada. Ao término de um dia sob sol intenso, alguns dos meninos que nos seguiam me pediram para que eu os levasse a São Paulo. Entristeceram-se na despedida.

Aos três anos de idade Graciliano se mudou de Quebrangulo, com seus pais e duas irmãs, para o sertão de Pernambuco. Foram viver numa fazenda de seu avô, em Buíque.

Para chegar à cidade optamos por um caminho alternativo, estradinha de terra que liga Alagoas a Pernambuco. Audálio e Tiago paravam pelo caminho, entrevistando e fotografando as pessoas. Em Camuxinga, na divisa dos dois estados, conhecemos a família de Antônio Floriano de Lima. Sustentam-se com o que plantam em suas pequenas roças e, nos períodos difíceis, cortando cana a R\$ 2,50 por tonelada nas grandes usinas do litoral.

Quando chegamos, estavam trabalhando na safra que praticamente não vingou – tiveram prejuízo. Por aquela estrada provavelmente, passou Graciliano, em sua retirada para o sertão de Buíque.

A casa em que viveu e sofreu seus duros primeiros anos ainda está de pé. Igualmente mantida pelos sucessivos donos, a fazenda ainda apresenta as características descritas em seu livro autobiográfico “Infância”: o açude, o pé de turco ao fundo da casa, o mato cinzento da caatinga. Na então Vila de Buíque, para onde a família se mudou por causa da seca, Graciliano teve um aprendizado atribulado. O pai tentava ensiná-lo a ler com duros castigos. A dor e o sofrimento eram constantes. Vivia sob pavor dos castigos do pai e a face quase sempre rígida da mãe. Aos nove anos ainda era praticamente analfabeto.

Hoje, no centro da atual Buíque, encontra-se uma rica biblioteca em homenagem ao escritor. A primeira prateleira contém toda a sua obra. Os estudantes lotam diariamente os turnos de estudo e visitação. Na entrada, um banner: “*Livros não mudam o mundo. Quem muda o mundo são as pessoas. Os livros s  mudam as pessoas.*”, Mario Quintana.

Na cidade de Viçosa, em Alagoas, onde Graciliano viveu dos 7 aos 17 anos, pouco resta de sua memória. Foi ali que ele descobriu o valor das letras. Freq entava a escola e, com outros jovens, aprendia literatura com Mário Venâncio. Eles discutiam literatura, poesia, teatro. Mário Venâncio, agente do Correio, chegara de Maceió, e era tido na cidade com um sábio. Foi sob seus ensinamentos que Graciliano deu seus primeiros passos em direção à literatura.

Mas Graciliano é pouco lembrado em Viçosa. Iv  Vilela, primo de Teot nio Vilela, arauto da campanha das eleições diretas,   um dos poucos a guardar a memória do escritor. Preserva documentos, fotos da época – inclusive originais do pai e do tio de Graciliano – e escreve sobre tudo que sabe. Mas ao lado de sua casa, muros caindo aos pedaços, o mato crescendo marcam o que resta da casa em que Graciliano viveu.

Ali perto, na Praça do Comércio, há o Centro de Tradições Culturais, um pequeno museu da cidade, que tem de tudo. Peças de artesanato, folclore, fotos de pessoas ilustres da cidade – mas nada de Graciliano Ramos. Ironicamente, na entrada, sobre uma mesa, há um recorte de jornal com uma frase atribuída a ele: “Uma cidade sem cultura é apenas um depósito de gente, sem destino e sem futuro”.

Observar Audálio e Tiago trabalhando, interagindo, questionando, pesquisando, foi uma experiência única. Vi que meu pai não estava sendo jornalista ali, estava sendo como é sempre, como cresci vendo. Creio que essa seja uma peculiaridade da profissão; não há divisão entre o indivíduo e o profissional. Se é jornalista durante todo o tempo. Ver Tiago em ação, sempre discreto, buscando as minúcias, me fez olhar para as coisas de maneira diferente. O ser humano sob a película preta e branca de Tiago Santana é tão protagonista da história quanto aquele retratado por Graciliano em sua obra.