

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Alice Xavier Araújo

**O PRETO E O BRANCO DO SENTIDO:
ANÁLISE SEMIOLÓGICA DAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO**

**Juiz de Fora
2018**

Alice Xavier Araújo

**O PRETO E O BRANCO DO SENTIDO:
ANÁLISE SEMIOLÓGICA DAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina Projeto Experimental II, da Faculdade de Jornalismo, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. Wedencley Alves Santana

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Xavier Araújo, Alice.

O PRETO E BRANCO DO SENTIDO : ANÁLISE SEMIOLÓGICA DAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO / Alice Xavier Araújo. -- 2018.

57 p.

Orientador: Wedencley Alves Santana

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2018.

1. Análise semiológica. 2. Fotojornalismo. 3. Sebastião Salgado.
I. Alves Santana, Wedencley, orient. II. Título.

Alice Xavier Araújo

**O PRETO E O BRANCO DO SENTIDO:
ANÁLISE SEMIOLÓGICA DAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina Projeto Experimental II, da Faculdade de Jornalismo, da Universidade Federal de Juiz de Fora

Aprovada em 03 de dezembro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wedencley Alves Santana - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Flávio Lins Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo maior propor uma análise do discurso de uma pequena parte da obra fotográfica de Sebastião Salgado a partir da semiologia. De modo específico, procurou-se delimitar os conceitos de fotojornalismo, imagem, semiologia e análise discurso, dentro da esfera da linguagem para, depois, propor análise semiológica em cima de 14 imagens selecionadas de 12 séries do fotógrafo. A fundamentação sobre a conceituação de fotojornalismo foi feita a partir dos autores: Maria Short (2013); Milton Guran (2002) e Philippe Dúbios (1993). Já a concepção específica de foto e semiologia da imagem foi fundamentada principalmente pelas teorias de Roland Barthes (2012). Os autores BAKHTIN (2002) e Orlandi (2007) contribuíram para a definição a ser usada sobre os conceitos de semiologia e discurso e análise do discurso respectivamente. De modo geral, espera-se que esta pesquisa colabore para os estudos interdisciplinares já que seu conteúdo transita entre as áreas - Comunicação, Jornalismo, Linguística discursiva e Artes. De modo específico, este trabalho procurou apresentar um novo olhar para um corpus de pesquisa já muito estudado por diversas áreas: as fotografias de Sebastião Salgado. Assim como a arte de Salgado se mostra de forma rica e plural, também acredita-se ser necessário usar de diferentes ferramentas (artes, língua, história) para se analisá-la; a interpretação livre do discurso (in)visível de suas fotos foi inventiva para realizar tal tarefa, a qual essa pesquisa sugere continuidade.

Palavras-chave: Análise semiológica. Fotojornalismo. Sebastião Salgado

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	06
2	FOTOGRAFIA E FOTO JORNALÍSTICA	07
2.1	SEBASTIÃO SALGADO: VIDA E OBRA	11
3	FOTOGRAFIA E DISCURSO – DEFINIÇÕES DE CONCEITOS E CRITÉRIOS SELETIVOS	13
3.1	DA PALAVRA À IMAGEM – DEFINIÇÃO DE TEXTO	13
3.2	O DISCURSO E AS FERRAMENTAS DE ANÁLISE	15
3.2.1	Aspectos semiológicos	15
3.2.2	Análise do discurso e fotojornalismo	17
3.3	A PARTE ANALISADA DA OBRA DE SALGADO E OS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO	19
4	A FOTOGRAFIA DE SALGADO – ANÁLISE SEMIOLÓGICA E (RES)SIGNIFICAÇÕES DAS IMAGENS	20
4.1	APRESENTAÇÃO E DESCRIÇÃO OBJETIVA DAS IMAGENS SELECIONADAS	20
4.1.1	“Sahel” (1986)	20
4.1.2	“Outras Américas” (1986)	22
4.1.3	“Terra”(1997)	24
4.1.4	“Serra Pelada” (1999)	26
4.1.5	“Êxodos” (2000)	27
4.1.6	“Retratos de crianças do êxodo (2000)	28
4.1.7	“O fim do pólio” (2003)	29
4.1.8	“O berço da desigualdade” (2005)	30
4.1.9	“África” (2007)	32
4.1.10	“Gênesis” (2013)	33
4.1.11	“Perfume de sonho: uma viagem ao mundo do café” (2015)	34
4.1.12Série “Kuwait, um deserto em chamas” (2016)	35
4.2ENTRE O “SABOR” DA LEITURA E O “SABER” DA CAPTURA – ANÁLISE SEMIOLÓGICA E DISCURSIVA DAS FOTOS DE SALGADO	36
5	CONCLUSÃO	50
	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso tem, por objetivo, discutir os conceitos de fotojornalismo, imagem e semiologia, dentro da esfera da linguagem. Assim, de modo geral, esta pesquisa transita entre as áreas de conhecimento: comunicação, jornalismo, linguística discursiva e artes. De modo específico, este trabalho procurou apresentar um outro olhar para um corpus de pesquisa já muito estudado por diversas áreas, que são as fotografias de Sebastião Salgado.

Dessa forma, entende-se que, para a formação do jornalista, é importante estudar tais teorias, uma vez que desperta a sensibilidade do discurso reportado da profissão. Além disso, a escolha do tema foi feita, com o objetivo de compreender a diferença entre fotografia e foto jornalística, bem como as suas peculiaridades.

Ademais, esse trabalho tem, como pretensão, fazer uma leitura além da imagem, seguindo as indicações de diferentes formas interpretativas de um mesmo corpus, já que, segundo Barthes (1990), toda fotografia jornalística possui um discurso intencional, com a presença de um estilo mais técnico, como o foco da câmera, o enquadramento, a disposição do objeto, a disposição da câmera.

A análise semiológica foi realizada em cima de 14 imagens selecionadas, de 12 séries do fotógrafo Sebastião Salgado. Dentre os critérios levantados para chegar a esse corpus justifica-se que Sebastião Salgado traz, em imagens, consideração amplas acerca da interpretação, que perpassam a objetividade da imagem e sugere inúmeras leituras.

Para a realização do trabalho e a escolha do corpus, algumas dificuldades foram encontradas, como a de fazer a devida referência nas imagens, uma vez que foram selecionadas da internet, e a ideia inicial, aqui lançada, era analisar duas imagens de cada série do fotógrafo, o que não foi possível. Além disso, houve a dificuldade de identificá-las como pertencentes a cada série publicada pelo fotógrafo.

Entende-se que a fotografia em si não tem marcas da linguística claras, sendo caracterizada por algo não verbal. Já o fotojornalismo é capaz de colocar-se em um diálogo direto com a palavra, fazendo com que a língua seja de extrema importância, para que os signos verbais possam ser interpretados, ou seja, as fotografias possam ser analisadas no seu plano discursivo.

Como para compreender o discurso faz-se necessário observar elementos extratextuais, que podem ser uma luz, um traço ou quaisquer elementos oferecidos pela fotografia que possibilitem a ressignificação, surgindo da procura do que ainda não está lido.

2 FOTOGRAFIA E FOTO JORNALÍSTICA

Sabe-se que uma fotografia diz muitas coisas que vão além do que elas mostram. Assim, é possível observar que há uma relação existente entre a imagem e as palavras, embora uma fotografia, em um primeiro momento, não possua significados explícitos. Entretanto, o fotojornalismo é capaz de colocar a imagem em um diálogo constante com a palavra, pois eles se complementam.

Considerando isso, faz-se necessário uma análise linguística para entender a relação dos signos presentes nas fotografias. Para Barthes (1977),

É certo que o desenvolvimento das comunicações de massa dá hoje uma grande atualidade a esse campo imenso da significação [...]. Atualmente, há uma solicitação semiológica oriunda, não da fantasia de alguns pesquisadores, mas da própria história do mundo moderno. (BARTHES, 1977 p.11)

Assim, um discurso possui vários sentidos. O autor francês, no ensaio “A mensagem fotográfica” (1990) traz os elementos da comunicação presentes nas análises fotográficas e discute sobre as maneiras de se analisar uma imagem fotojornalística, uma vez que há todo um discurso, segundo o autor, com a presença de um estilo mais técnico, como o foco da câmera, o enquadramento, a disposição do objeto, a disposição da câmera. Discursos esses que são produzidos de maneira intencional, o que, ainda assim, possuem uma semântica e uma sintaxe que são bastante características

Em suma, todas essas "artes" imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio analogon, e uma mensagem conotada, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa. Essa dualidade de mensagens é evidente em todas as reproduções não fotográficas: não há desenho, por mais exato, cuja exatidão mesma não seja transformada em estilo ("verista"); não há cena filmada cuja objetividade não seja em última análise lida como o próprio signo da objetividade. (BARTHES, 1990, p.2)

Barthes também discute os conceitos de conotação e denotação presentes nas imagens fotojornalistas. Dessa maneira, entende-se que conotação são os sistemas de códigos, adotados e repassados como padrões; já a denotação é chamada de percepção superficial, simples. Dessa forma,

[...] uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; e, de outro, essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida,

ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos (BARTHES, 1990, p.3)

Sabendo que toda imagem é intencional, ou seja, ela tem um contexto pré-definido que se pretende passar ao observador, a professora Maria Short, em “Contexto e Narrativa na Fotografia” (2013), diz que toda imagem, sendo considerada uma linguagem não-verbal/visual, carrega consigo uma carga de significados.

Essencialmente, fotos são sempre do passado. O momento aconteceu ou foi criado, foi fotografado e passou. Esses momentos documentados podem ser usados de várias maneiras e, embora sejam do passado, podem ter relevância imediata para o presente e encorajá-los a pensar no futuro. (SHORT, 2013, p.8-9)

A câmera fotográfica propiciou diversos aspectos capazes de mostrar a que veio, permitindo o registro de diversas imagens, de diversos locais, povos e culturas. Ela permite revelar os sentidos implícitos na imagem que perpassam os aspectos técnicos mencionados anteriormente. Ainda segundo Barthes, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2012, p.14).

Dessa forma, sendo a fotografia fruto de três práticas diferentes, segundo Barthes (2012): do fotógrafo, operando a câmera; a prática daquele que é fotografado e a prática do espectador, é capaz de dizer algo muito além, trazendo um discurso que atinge o seu espectador de maneira diferente, até mesmo daquela pretendida pelo fotógrafo, o que, para Maria Short (2013), torna-se importante que o trabalho fotográfico possua um tema:

A escolha do objeto, ou tema, e de como esse objeto, ou tema, será fotografado são aspectos fundamentais da linguagem visual. O objeto é aquilo que o público “vê” e que então vai moldar ou questionar uma série de interpretações inerentes ao objeto em si, o entendimento que o público tem desse objeto, e representações existentes sobre ele. Reconhecer essa relação de três vias entre objeto, foto e público dará substância à realização e à apresentação da fotografia (SHORT, 2013, p.40-41)

Faz-se necessário, contudo, que o fotógrafo se envolva com o seu trabalho e com a escolha do tema, pois é ele quem permite despertar, ao observador, tais sentimentos. Philippe Dúbios (1993) defende a ideia de que qualquer reflexão feita sobre um meio deve levar em conta a questão fundamental que envolve a relação específica entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio.

Caso já se dirija a qualquer produção com/preensão documental-textos escritos (reportagem jornalística, diário de bordo etc.), representações gráficas, cartográficas, picturais etc. -, essa questão de fundo muito geral coloca-se com uma acuidade ainda mais nítida quando essas produções procedem da fotografia (ou do cinema). Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico "presta contas do mundo com fidelidade"(DÚBIOS, 1993, p.25).

O autor também acrescenta sobre o tempo da foto não ser a do “tempo em si”, uma vez que ela se eterniza, indo para “outro mundo”, abandonando o tempo cronológico, “cortando o vivo, para perpetuar o morto” (DÚBIOS, 1993, p.169). Compara-se, dessa forma, a fotografia a um instante que foi confiscado, objetivando mostrar o que vem posteriormente, ou seja, o registro histórico:

Se o ato fotográfico reduz o fio do tempo a um ponto, se faz da duração que escoia infinitamente um simples instante detido, não é menos claro que esse simples ponto, esse lapso curto, esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se uma vez pego, um instante perpétuo; uma fração de segundo, decerto, mas “eternizada”, captada de uma vez por todas, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada (DÚBIOS, 1993, p.168).

Milton Guran (2002) diz que o fotojornalismo é capaz de juntar a visão e o olhar em um único só trabalho, reconhecendo o fato reproduzido em si, organizando as formas visuais necessárias para expressar o seu significado. Para ele:

Como em qualquer outra utilização da fotografia, o que importa é a eficiência da foto em transmitir com clareza uma determinada informação. Deste modo, foto boa é foto eficiente [...]. São elementos da linguagem fotográfica, no nosso entender, a luz, a escolha do momento, o ajuste focal, o enquadramento, além da questão colocada pela atuação das diversas objetivas e dos diferentes códigos representados pela foto em preto-e-branco e em cores (GURAN, 19...)

Guran (2002) também afirma que uma fotografia com intuito documental não deve ser considerada como um processo livre e espontâneo do fotógrafo, tornando-se, segundo o autor, uma “pegada” da realidade. Dessa forma, o valor que a imagem tem está nos gestos, fenômenos ou ações, cabendo, ao fotógrafo, narrar uma história a partir de tais ações, para que seja capaz de gerar novos sentidos à imagem.

Dessa forma, o texto faz parte dos elementos que trazem sentido a uma fotografia, seja pelo ângulo, pela pose empregada, entre outros elementos. Porém, é interessante ressaltar a necessidade dos elementos específicos da linguagem presentes nas fotografias, tais como a relação entre o tempo e o espaço, a profundidade.

O fotojornalismo precisa de um texto, e este possui alguns objetivos bastante claros, como o de chamar a atenção para a fotografia e seus demais elementos, até mesmo quando o texto acrescenta, a fotografia, uma redundância, complementando os elementos presentes nela. Além disso, esse texto torna-se complementar, já que a imagem traz conceitos abstratos. Ou seja, uma imagem qualquer, não estando contextualizada, pode se encaixar dentro de qualquer contexto. Isso faz com que haja a necessidade de um texto para complementá-la, dando uma direção, ao leitor, para que ele consiga interpretá-la.

Segundo Sousa (2002), quando se aborda o tema fotojornalismo, não significa que é a mesma coisa de abordar o tema fotografia, pois é necessário que o fotógrafo tenha uma “sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir, independentemente do tipo de fotografia pelo qual enverede” (SOUSA, 2002, p.10).

2.1 SEBASTIÃO SALGADO: VIDA E OBRA

O presente trabalho visa realizar uma análise do discurso sobre algumas fotografias de diversas séries do fotógrafo Sebastião Salgado, que não se propõe a apenas reproduzir uma imagem, com uma clara intenção de comunicar algo.

O fotógrafo nasceu em Aimorés-MG, no ano de 1944, onde viveu até a sua ida para a Faculdade de Economia, no Espírito Santo. Em 1969, pediu asilo político em Paris, em detrimento da Ditadura Militar, local este que reside até os dias atuais.

Após a esposa o presentear com uma câmera fotográfica, teve, de fato, seu primeiro contato com a fotografia em 1973, quando fez sua primeira viagem para a África, descobrindo uma melhor forma de lidar com os acontecimentos do mundo, dentro dos aspectos econômicos, dedicando-se, assim, a retratar os excluídos que se encontram à margem da sociedade, espalhados por todo o mundo, em imagem preto e branco.

Nasce, então, a nova profissão de Sebastião Salgado, trabalhando para diversas agências de notícias espalhadas por todo o mundo, o que o torna um dos mais renovados fotógrafos, representante do UNICEF, com mais de 10 livros publicados, inúmeras

exposições, reconhecido internacionalmente e com uma gama de premiações de todo o seu trabalho.

As imagens de Sebastião Salgado testemunham a dignidade fundamental de toda a humanidade, protestando contra a violação de tal dignidade, a partir da guerra, da pobreza, da injustiça social e de tantas outras condições que colocam o ser humano à margem da sociedade.

A primeira série do fotógrafo, chamada “Trabalhadores”, de 1996, em que Sebastião Salgado percorreu mais de vinte países, registrando o trabalho do homem e da mulher, em uma perspectiva solidária, evidenciando as condições mais duras dos trabalhadores, com fotos que mostram o trabalho pesado, mas que, ao mesmo tempo, também mostram a dignidade da pessoa. Uma espécie de fotografia militante que ajuda a compreender melhor os homens.

Em seguida, Sebastião produziu as fotos da série “Terra” (1997) tendo como foco as pessoas ditas “desterradas”, no Brasil, dentre eles: trabalhadores rurais, presidiários, moradores em situação de rua, garimpeiros, crianças de rua, pessoas em trânsito entre o sonho e o desespero, o que, José Saramago, no prefácio do livro, afirma como “paisagens humanas onde pode faltar tudo, a começar pelo espaço mínimo para assentar a vida”.

No ano de 1999, foi a vez da publicação das séries “Serra Pelada” - com fotos das condições de trabalho das pessoas que trabalharam na Serra Pelada, em busca de ouro, objetivando transformar a realidade - e também da série “Outras Américas”, retratando os povos indígenas da América Latina - com fotos tiradas no ano de 1977 - evidenciando a realidade das pessoas que veem os seus países de origem sendo mudados, o deixando de lado.

Publicadas no ano 2000, as séries “Êxodos” e “Retratos das crianças do Êxodo” retratam fotografias de mais de 40 países com pessoas que abandonaram suas terras, tornando-se migrantes, exilados ou refugiadas, fugindo da pobreza, guerras ou opressão. Essas pessoas estão sozinhas, em grupos ou com as famílias e Salgado faz questão de mostrar que, muitas vezes, elas não chegam em lugar algum. Com isso, o que despertou o interesse do fotógrafo em publicar um livro totalmente dedicado às crianças, foi o fato de ter notado que elas, mediante a toda a situação conflitante que fazem parte da trajetória delas, estão sempre sorrindo.

“O fim do Pólio” foi publicado em 2003 e, momento em que Sebastião Salgado lança uma série de fotos documentando o trabalho de milhares de voluntários, representando a OMS e o UNICEF, com o objetivo de erradicar as Poliomielite, nos Paquistão, Congo, Índia,

Sudão e Somália. O objetivo da série foi mostrar o compromisso ético no objetivo de erradicar a doença.

Em 2004, foi a vez de “O incessante estado de graça”, que se dispôs a trazer reflexões acerca da dor das pessoas que vivenciam grandes tragédias, juntamente com a vontade de viver, como partes constituintes da aventura humana no mundo.

“O berço da desigualdade”, publicado em 2005, lançado pela UNESCO, faz uma denúncia crítica da educação no Brasil e em países como o Afeganistão, Quênia e Peru. O objetivo da obra é mostrar como é o pobre espalhado pelo mundo, bem como as situações precárias das escolas, a desvalorização dos professores, com crianças sendo formadas para aprenderem a lidar tanto com a inclusão, quanto com a exclusão.

2007 foi o ano da série “África”, é Sebastião Salgado descreve a África vítima de uma colonização injusta, com consequências das crises sociais, ambientais e econômicas.

No ano de 2013, o fotógrafo lançou “Gênesis”, que se propôs a homenagear uma parte do planeta que ainda permanece virgem, sem intervenção do homem e da sua maldade, com fotografias dos Extremos Sul e Norte do Planeta, África, Pantanal/Amazônia e Santuários do planeta, tanto de paisagens naturais, quanto de pessoas que se adaptam a esses ambientes, vivendo em equilíbrio com o seu ecossistema.

Por fim, em 2015, Sebastião Salgado lançou a série “Perfume de sonho”, percorrendo várias plantações de café espalhadas pelo mundo, fotografando os trabalhadores e sua rotina de trabalho nesses espaços, bem como suas dificuldades de trabalho.

3 FOTOGRAFIA E DISCURSO - DEFINIÇÕES DE CONCEITOS E CRITÉRIOS SELETIVOS

Sabendo que toda a fotografia possui um discurso, seja ele explícito ou não, este trabalho, seguindo a linha de pensamento de Roland Barthes, em sua obra *Elementos de Semiologia, O óbvio e o obtuso* (1990), é possível encontrar como se analisa as fotografias documentais e artísticas dentro de Sebastião Salgado. Assim, pode-se detalhar elementos, tanto do sentido denotado, quanto do sentido conotado, o que, de certa forma, permite construir uma retórica da imagem.

Dessa maneira, faz-se necessário, além de uma descrição estrutural das fotografias, objetiva, a descrição subjetiva, semiológica, observando também seus elementos culturais. Esta análise, então, buscou delinear os mecanismos que podem ser inseridos em uma imagem, como uma cultura, o que produz uma história considerada visível.

3.1 DA PALAVRA À IMAGEM - DEFINIÇÃO DE TEXTO

Ao analisar uma fotografia, faz-se necessário, antes disso, determinar uma teoria da qual serão extraídas reflexões que são pertinentes àquilo que se está analisando. A fotografia em si não tem marcas da linguística que estão claras, sendo caracterizada por algo não verbal. Entretanto, a imagem, no caso dessa pesquisa, o fotojornalismo, é capaz de colocar-se em um diálogo direto com a palavra, fazendo com que a língua seja de extrema importância, para que os signos verbais possam ser interpretados.

Será chamada aqui a análise feita em cima das fotografias de Salgado “análise semiológica”. A imagem das fotos será, portanto, analisada no seu plano discursivo. Assim, será considerada a noção de “discurso” e de “texto” pela definição de Fiorin (2007), no sentido de “algo que comunica e promove sentido” (Fiorin 2007;p.107). Contudo, é importante salientar que a linguagem utilizada para a análise semiológica partirá dos conceitos do universo da imagem.

Ademais, o procedimento e a motivação para tecer a análise semiológica foi semelhante ao feito por Santana (2012), no texto “Verdades nuas: uma análise de caricaturas sobre os réus do mensalão”, em que é feita uma análise em cima de caricaturas, como afirma o subtítulo. As interpretações das fotografias partirão daquilo que o autor, na esteira de outros autores da análise discursiva, chama de “vestígios de discursos”:

Diante de uma caricatura, a questão discursiva não é diferente: quais marcas gráficas podem ser consideradas **vestígios de discursos**, indícios de posicionamentos ideológicos e sintomas de uma posição-sujeito ocupada pelo autor da caricatura? A questão é justificada porque o que se deve fazer sobre a caricatura ou sobre qualquer textualidade são propriamente **perguntas discursivas** e não linguísticas ou semiológicas. No entanto, não nos parece resolvidos, com essa justificativa, todos os problemas metodológicos da análise de textualidades plásticas, gráficas ou visuais. É preciso considerar outro desafio, visto que a materialidade significativa se organiza de forma distinta: temos traços, formas, volumes e cores, e não fonemas, palavras e frases. Temos simultaneidade de informações e não progressividade linear. (SANTANA, 2012 p.85, grifo nosso)

Como se nota, Santana (2012) apresenta uma proposta de interpretação para o conceito de texto ao qual a imagem se inclui perfeitamente. Porém, há também a problemática de como se dará a análise, já que os elementos de construção do conteúdo imagético são diferentes da tipografia da linguagem escrita. A seguir, o autor apresenta uma solução a tal questionamento, valendo-se do conceito de significante e significação:

o significante é um significante e só ganha sentido dentro de uma formação discursiva dada. Cabe ao analista duvidar de qualquer interpretação a priori, dado que a entrada do significante na ordem do sentido é, por definição, a entrada do significante na ordem do discurso. Fora dela, o significante é uma materialidade estéril, sinal sem vida. (SANTANA, 2012 p.85.)

Dessa forma, a análise partirá da coisa significativa que produz efeito de comunicação, sentido: um discurso. Tal “coisa” pode ser uma luz, um traço ou quaisquer elementos oferecidos pela fotografia que possibilitem, sobretudo, a ressignificação que surge da procura do que ainda não está lido, já que, como afirma Santana (2012), “cabe ao analista duvidar de qualquer interpretação a priori”.

Assim como na análise literária, as interpretações levarão em conta, tanto a participação do autor no processo de sugestão interpretativa: a biografia, as ideologias defendidas extratextualmente por Salgado e etc, quanto a análise do signo independente. Para isso, será discorrido sobre o percurso gerador de sentido e o caminho semiológico interpretativo, conceitos explorados na análise semiológica, discorrido no próximo tópico.

Voltando para a questão do conceito de texto e discurso, Santana (2012) também menciona, no artigo anteriormente citado, a questão da produção do discurso estar ligada ao traço ideológico:

O conceito de formação discursiva, que em Foucault, corresponderia a regimes de saber, a épistémè, mantém a noção original de “regularidades de sentido”, mas incorpora, com Pêcheux, uma relação estreita com a teoria materialista da ideologia. Na formulação própria de Michel Pêcheux: “A formação ideológica tem com um de seus componentes uma ou várias formações discursivas interligadas” (2005), visto que a ideologia se materializa no discurso...Em meados da década de 70, isso significaria propriamente inserir o conceito de formação discursiva no

âmbito do pensamento sobre a luta de classes, ou sobre as **relações de dominação**. (SANTANA, 2012, p.85. Grifo acrescido)

Como se nota, a concepção discursiva de Michel Pêcheux, citada por Santana (2012) traz o elemento ideológico implícito. Esse conceito muito favorece à análise de fotografias, em especial, do universo do fotojornalismo, haja vista que o processo de captura da imagem, nesse cenário, está diretamente correlacionada à motivações ideológicas.

O gesto fotográfico, por sua vez, implica declaração e denúncia, reclamações essas que servem ao intuito revolucionário da mudança de estado das coisas como estão. Lê-se o paradoxo desse gesto: captura-se, estabiliza-se o fato, para que ele (as ações contidas, ou mesmo a coisa impressa nele) seja transformado ou banido, eternizar para mobilizar a ação própria de quem tece discurso e ressignifica ideologias. Como se verá, Salgado cumpre esse fado com maestria, de tal forma que torna-se impossível ler as suas imagens sem também ler sua ideologia impressa nelas.

3.2 O DISCURSO E AS FERRAMENTAS DE ANÁLISE

3.2.1 Aspectos semiológicos

Para que se consiga interpretar e também descrever tudo o que é material e também não verbal, na construção dos sentidos, esta pesquisa se baseará nas teorias de Roland Barthes (1990), com a sua semiologia francesa, em especial o livro “Elementos da Semiologia”. Para o autor, “atualmente, há uma solicitação semiológica oriunda, não da fantasia de alguns pesquisadores, mas da própria história do mundo moderno”, (1990, p.11), ou seja, a semiologia considera qualquer sistema de signos que existir, fazendo com que a comunicação de massa, ao se desenvolver, permita um vasto campo de significação, e, com isso, fazendo com que qualquer sistema semiológico que exista faça parte da linguagem.

Barthes (1980), em “A Câmara Clara”, diz que toda fotografia é capaz de registrar historicamente um momento, que jamais poderá ser repetido em um outro momento, uma vez que as coisas mudam: o momento, a época, as pessoas, os costumes e etc., o que, de acordo com o autor, faz com que a fotografia não seja fiel totalmente ao que ela representa, embora consiga trazer uma certa consciência, mesmo que parcial, daquele momento que fora registrado e eternizado, que não volta mais.

Ainda sobre o autor, será importante, para as análises deste trabalho, os conceitos de *studium* e *punctum*. A ideia de *studium* associa-se à concepção da fotografia como

testemunho histórico ou político. Enquanto que a de *punctum* está na contramão *studium*, no sentido de agora ser participante da cena de modo a atingir o espectador na posição interna, de dentro pra fora. Afirma Barthes (1980, p.46) que “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge, (mas também me modifica, me fere)”.

Sob essa perspectiva, é possível interpretar as fotografias históricas como detonadoras de produções semânticas tal qual um espelho divergente em que as imagens (interpretações) fixam a forma, porém multiplicam-se em múltiplos detalhes ao infinito. Assim, as interpretações levarão em conta tanto a captura histórica (*o studium*), quanto a pluralidade discursiva detonada pelo incompletude do visual (*o punctum*).

A relação entre esses dois conceitos desenharam, de certa forma, a dualidade pela qual perpassa o interesse do “leitor” pela fotografia – o olhar objetivo (*studium*) e o subjetivo (*punctum*). Barthes (1980, p.47) considera o “*studium*” como “um interesse guiado pela consciência, pela ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem”. Já quanto ao *punctum* tem-se os detalhes que tocam o espectador na esfera emocional. Assim esse segundo processo de análise varia infinitamente de pessoa para pessoa, cada qual com sua expectativa e sensações singulares.

3.2.2 Análise do discurso no fotojornalismo

Mikhail Bakhtin (2002) diz que: “temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Lingüística” (BRAIT, 2006: 11 apud BAKHTIN, 2002: 181). Dessa forma, é importante que se veja a língua não como um conjunto de regras gramaticais, postuladas nas aulas de Língua Portuguesa, sem muita margem para outras interpretações. O pensamento do escritor diz respeito à metalinguagem, que é o uso real que se faz da língua.

Além disso, a palavra pertence ao signo da linguagem verbal, e, por sua vez, age por um processo bastante subjetivo. Para Bakhtin (2002), todo signo é ideológico e, além disso:

Temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Lingüística [...] conhecer um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos (BRAIT, 2006: 11 apud BAKHTIN, 2002: 181).

Entende-se, por isso, que todo signo, sendo ideológico, mostra uma nova realidade que foi apreendida pelo sujeito. Assim, uma pessoa, diante de um determinado signo, passa a ter uma relação particular com ele. Dessa forma, para analisar o sentido de um signo, a partir do discurso que ele emprega, é preciso compreender também quem ele é, assim como o seu lugar social.

Ao fazer uma Análise do Discurso, o ato de compreender, segundo Orlandi (1999), “procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam ‘escutar’ outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem” (ORLANDI, 2002, p. 24). Assim, ao analisar as fotos de Sebastião Salgado, buscar-se-á encontrar, nelas, as pistas que foram deixadas, levando-se em consideração que os sentidos que serão encontrados falarão algo que é visto ali, mas também em qualquer outro lugar, além daquilo que não foi dito, e mais, o que ainda assim poderia ser dito, porém não foi.

Analisar um discurso significa o mesmo que certificar-se que nenhum texto é neutro, além de que nada pertencente a ele está ao acaso. O observador, ao fazer a análise sobre um determinado signo, passa de um ser passivo a um ser ativo. Assim, quando algo é anunciado, a forma como ele se apresenta é capaz de trazer diferentes significados e linguagens. Orlandi (2002) discorre que a linguagem “constitui-se por cores, formas, gestos, palavras, corpo, sinais, entre outros, ou seja, é um conjunto de elementos que dão um significado a partir do local onde acontecem” (ORLANDI, 2002, p. 17).

Assim, a autora ainda acrescenta que:

Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido. Conseqüentemente, o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por e para os sujeitos (ORLANDI, 2002, p. 17).

Ademais, ao questionar-se sobre o que algum signo quer dizer, cabe observar que a resposta para tal vem da interpretação que se é feita, o que, conseqüentemente, faz com que o observador passe a criar um sentido para aquilo. Essa criação de sentido faz parte do processo significativo do conceito de discurso e análise.

Para tecer análise discursiva, o trabalho partirá de teorias de outros como Fiorin (1997). Em “Elementos de análise do discurso”, Fiorin (1997, p.35) discorre sobre dois conceitos que serão utilizados no capítulo três, na parte de análise semiológica do discurso das imagens, quais sejam referentes às ideias de “euforia” e “disforia”. Tais conceitos estão

presentes na esfera da categoria semântica de base, a partir da qual os elementos são qualificados como sendo de semântica eufórica ou disfórica.

Além disso, à euforia, pertence o valor positivo, já a disforia está relacionada ao valor negativo (FIORIN, 1997, p.37.) O autor ainda afirma que tais valores não estão inscritos, são, pois, determinados pelo sistema axiológico de cada leitor. Assim, dois textos podem servir-se de uma mesma categoria de base, contudo, podem dar valor, de forma distinta, a esses termos.

A ideia de “percurso gerativo do sentido” também é uma das ferramentas de análise do discurso que será utilizada. Para Fiorin (2007, p.78), “o percurso gerativo do sentido é uma sucessão de patamares, cada um, dos quais, suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais concreto”.

Assim, nota-se que há três níveis ou patamares de geração do sentido do percurso, que é, pelo autor, esquematizado da seguinte forma: o profundo ou fundamental; o narrativo; e o discursivo, valendo-se de que em cada um deles existe um componente sintático e um semântico.

Fiorin (2007; p 79) afirma que, através da enunciação, cada ser humano se aproxima de Deus. Pode-se ler essa fala com ato da enunciação, tanto o autor como o leitor podendo usar a fundo a imaginação e a capacidade de produzir sentido que é própria de Deus e também do homem. Aliada à questão ideológica, esse tralho possui a função de multiplicar o lugar discursivo revolucionário, no sentido de desejo de mudança da realidade desigual etc., das fotografias de Salgado potencializando suas significações.

3.3 A PARTE ANALISADA DA OBRA DE SALGADO E OS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

A seleção de fotos foi feita a partir dos critérios: apresentação de recortes de uma parte razoável de séries conhecidas e populares (leia-se popularidade no sentido de divulgação e repercussão midiática e produção crítica); análise da estética e da expressão das obras produzidas em diferentes momentos.

Além disso, não foi objetivo, neste trabalho, abordar por completo fotos de todas as séries, dado a proporção relativamente curta para o tipo de pesquisa (gênero TCC) e o enfoque no caráter de avaliação reflexiva e não quantitativa do material de estudo do trabalho. Buscou-se selecionar fotos, das mais diferenciadas possíveis, em aspectos visuais e temáticos,

a fim de tecer as análises de modo a considerar a variedade estilística do olhar fotográfico, embora, seja perceptível a permanência de marcas de estilo em todas, que se manifestam, porém, de maneiras diferentes, conforme o cenário e a proposta contextual, como será visto no capítulo 3.

Cronologicamente, o recorte do corpus de análise consta de fotografias publicadas desde 1986, Série “Sahel”, até 2016, Série “Kuwait, um deserto em chamas”. Ao todo, foram selecionadas entre uma a três fotos de cada uma das 12 séries escolhidas, sendo elas, além dessas duas mencionadas anteriormente, as demais: “Outras Américas” (1986), “Terra” (1997), “Serra Pelada” (1999), “Êxodos” (2000), “Retratos de crianças em êxodo” (2000), “O fim da pólio” (2003), “O berço da desigualdade” (2005), “África” (2007), “Gênesis” (2013), “Perfume de sonho” (2015). Ao todo, foram selecionadas 14 fotos.

A seguir, no capítulo 3, respectivamente, a descrição objetiva das fotografias e a análise semiológica discursiva das mesmas.

4- A FOTOGRAFIA DE SALGADO - ANÁLISE DO SEMIOLÓGICA E (RES)SIGNIFICAÇÕES DAS IMAGENS

4.1 APRESENTAÇÃO E DESCRIÇÃO OBJETIVA DAS IMAGENS SELECIONADAS

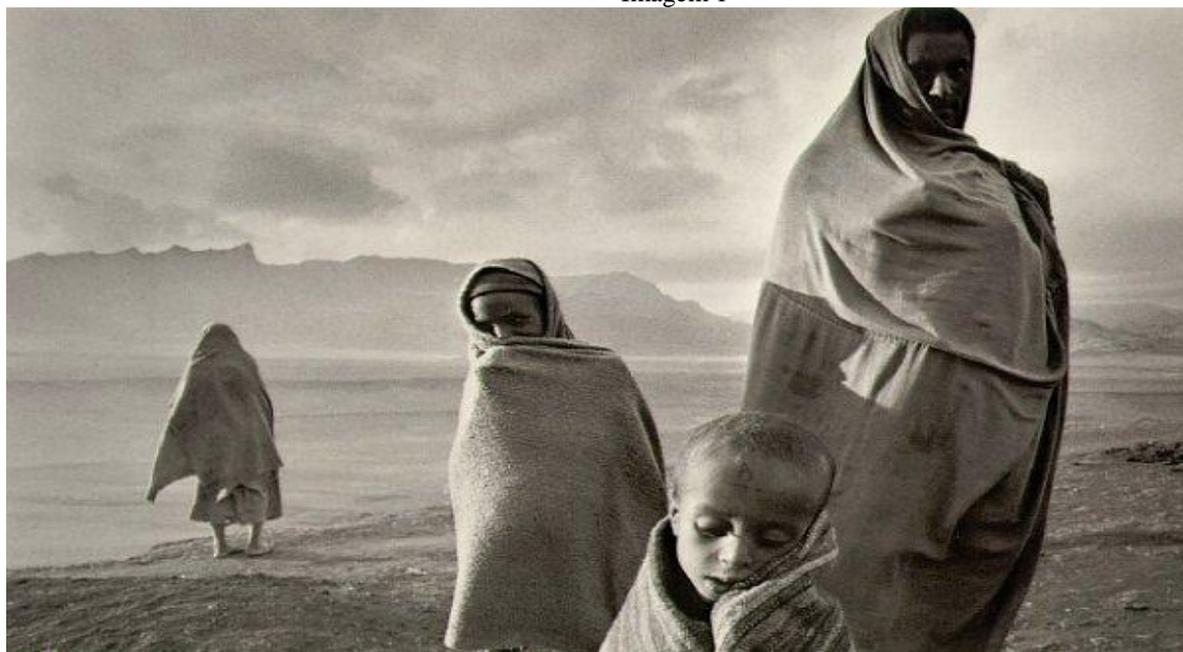
Para esse primeiro momento de análise, considerou-se necessária realizar uma análise objetivas das fotografias, levando, como critérios os aspectos vistos na imagem, sem qualquer juízo de valor, ou análise subjetiva que pudesse ser realizada.

Como critério, observou-se apenas o que é visto em cada imagem, a iluminação, profundidade, ângulo, entre os demais critérios vistos em cada uma da imagem, para tecer, como parâmetro, no capítulo seguinte, em que a análise semiológica, seguindo a bibliografia de teóricos da área, foi de fato realizada.

4.1.1 Série Sahel (1986)

A imagem 1 retrata um local deserto, com uma montanha bem ao fundo. Em plano detalhe, há a presença de quatro pessoas, envoltas em mantas, apenas com o rosto descoberto. A primeira, à frente, é uma criança careca, com a cabeça abaixada. Logo atrás dela vê-se um homem, olhando em direção à câmera e, ao seu lado, uma mulher, olhando para o lado. Atrás deles, há uma pessoa de costas. Das pessoas que o rosto está a mostra, nota-se uma feição séria.

Imagem 1



Fonte: <http://luz-clepsidra.blogspot.com/2015/05/sahel-end-of-road-1986-sebastiao-salgado.html>

A imagem 2 apresenta foco central em uma pessoa em plano detalhe. O fundo é escuro sem objetos aparentes. A mulher está coberta por uma espécie de manta, semblante sério e aparenta ter olho embasado como se estivesse ferido ou sujo.

Imagem 2



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=S%C3%A9rie+Sahel+SAlgado&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwillvzTtZjfAhUIC5AKHZ49CNcQ_AUIDygC&biw=1480&bih=679#imgrc=jfR5X9L37aXK-M:

4.1.2 Série “Outras Américas” (1986)

A imagem 3, feita no Brasil, retrata um pequeno grupo de três crianças brincando deitadas no chão, com uma porta de entrada. Duas dessas crianças estão deitadas na entrada dessa porta, uma delas está com a cabeça apoiada na perna da outra. Além disso, elas estão sem camisa, apenas com short, a iluminação da fotografia incide sobre as três crianças e também para o chão, onde contém vários objetos brancos, deixando o entorno da imagem totalmente escuro. A terceira criança está sentada e tocando essas peças.

Imagem 3



Fonte: <http://pequenidades.blogspot.com/2014/02/nossos-ossos-marcelino-freire.html>

A segunda foto da série (Imagem 4) retrata uma estação de trem, em uma visão ampla do local, com uma iluminação que permite visualizar todo o espaço, com muitas pessoas preenchendo quase toda a imagem. Algumas dessas pessoas saíram desfocadas. Há duas estações com dois trens estacionados, numeradas, cada uma delas, “2” e “3” respectivamente, com uma placa no meio e no canto esquerdo com os dizeres “Wills”. Além disso a imagem contém um telhado com várias barras que dão apoio para as telhas, também é possível observar na parte inferior da imagem, o chão de terra.

Imagem 4



Fonte: <https://www.sp-arte.com/foto/noticias/grandes-momentos-de-sebastiao-salgado-compoem-sua-primeira-individual-na-silvia-cintra-box-4/>

4.1.3 Série “Terra” (1997)

Abaixo, duas imagens dessa série. A primeira (imagem 5), nota-se o seguinte cenário - na parte frontal da imagem, há um homem com uma enxada hasteada com a mão direita, atravessando um portão, usando um boné na cabeça, calça e blusa de manga comprida. Ao lado dele, tem outra pessoa, que o ângulo da foto permite ver apenas que está trajando calça clara. O homem central está atravessando um portão de madeira. No canto esquerdo, já após o portão, tem um outro homem vestido de branco, com um chapéu na cabeça, olhando para a frente, apoiado em uma cerca, com um pé levantado. O chão do local é de terra e, ao fundo, há muitas árvores e muitas pessoas enfileiradas, com bandeiras hasteadas, seguindo o homem que acabara de entrar no portão.

Imagem 5



Fonte:http://lounge.obviousmag.org/cafe_nao_te_deixa_mais_cult/2014/04/por-de-tras-das-fotografias-de-sebastiao-salgado.html

A segunda foto (Imagem 6) ilustrou a capa do livro, retratando uma criança com um olhar intrigante, sério, um rosto sujo, principalmente no canto esquerdo, com cabelos atrapalhados. A fotografia foi feita num plano detalhe, que dá para ver que a menina está vestindo uma camisa de golo V. Atrás dela, é possível visualizar um braço de uma pessoa, trajando uma camisa de manga curta.

Imagem 6



Fonte: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/exposicao-reune-fotografias-de-sebastiao-salgado-em-shopping-de-manaus>

4.1.4 Série “Serra Pelada” (1999):

A imagem 7 retrata um barranco, com algumas escadas escoradas nele. Da esquerda para direita, há uma escada maior, mais vazia, com cerca de três pessoas apoiadas nela; já nas demais, do lado direito, há inúmeras pessoas subindo essas escadas, carregando objetos nas costas. Todas estão subindo em direção ao topo do barranco. Preenchendo os outros espaços da imagem, do lado esquerdo, há outros aglomerados de pessoas, agora descendo esse morro.

Imagem 7



Fonte: <https://focusfoto.com.br/este-edipo-saiu-de-uma-fotografia-de-sebastiao-salgado/>

4.1.5 Série “Êxodos” (2000)

A imagem 8 mostra um trilho, em meio a uma mata, com uma pessoa na parte da frente da foto, sentada nesse trilho, com uma trouxa presa em uma haste, além de uma criança apoiada nas suas costas, presa por um pano e dormindo. No fundo da imagem, há outras pessoas em pé no entorno do trilho e uma fogueira.

Imagem 8



Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=exodo+sebasti%C3%A3o+salgado&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwjgWZCw3fDeAhXDqZAKHUtOAHUQsAR6BAgDEAE&biw=1218&bih=729#imgrc=IsCA6b07B4sZmM:>

4.1.6 Retratos de crianças em êxodo (2000)

A imagem 9 apresenta duas crianças brancas centralizadas em plano detalhe com uma iluminação bastante clara. A criança maior é careca e está segurando a menor, que possui cabelos, em seu colo. Ambas estão sérias e olhando fixamente para a câmera fotográfica. A criança maior possui uma espécie de pulseira em seu braço.

Imagem 9



<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=853694774732232&set=pcb.853694954732214&type=3&theater>

4.1.7 O fim do pólio (2003)

A imagem mostra 4 pessoas: um homem negro e careca, no canto esquerdo da imagem, com os olhos fechados, segurando a perna de uma criança. Ao lado desse homem, há uma mulher negra e também de cabelos curtos, com uma criança no colo, segurando a sua boca. Em pé, diante dessa mulher, nota-se apenas uma parte do corpo da terceira pessoa que direciona algum objeto branco em direção à boca da criança. Ao fundo, há um cachorro com a cabeça levantada e boca aberta.

Imagem 10



Fonte: https://www.unicef.org/media/media_14819.html

4.1.8 O berço da desigualdade (2005)

A imagem 11 retrata um local aberto com uma janela e uma mesa, coberta com uma toalha e um vaso de flor ao centro. Sentada a essa mesa está uma criança, de short e camiseta, descalça, escrevendo algo, segurando a caneta com a mão esquerda. Logo abaixo da mesa há duas crianças deitadas sobre um pano branco, dormindo, cada uma de um lado, sem roupa.

Imagem 11



Fonte: <https://sociologiadodireitounesp.blogspot.com/2015/06/o-berco-da-desigualdade-o-berco-da.html>

A imagem 12 traz uma menina em plano detalhe com olhar fixo para câmera. Ela está sentada com os braços sobre a mesa, manejando lápis e caderno.

Imagem 12



Fonte: <http://stelalmeida.blogspot.com/2011/12/o-berco-da-desigualdade.html>

4.1. 9 África (2007)

Na imagem 13, um homem negro e sério, de cabelo curto no meio do mato, fotografado lateralmente, com uma ave sendo segurada pelas duas mãos desse homem. Tem uma vara pendurada em suas costas, presa num pano. Há uma presença constante de vegetação, para todos os lados.

Imagem 13



Fonte: http://obviousmag.org/archives/2010/08/a_fome_em_preto_e_branco_-_sebastiao_salgado.html

4.1.10 Gênesis (2013)

A imagem 14 mostra uma montanha com um mar aberto ao fundo, com a exposição das nuvens no céu e algumas aves sobrevoando essas montanhas. Focadas na foto, há duas aves brancas, uma em pé e a outra deitada, apoiada sobre o corpo da primeira, ambas olhando para a frente. As aves foram fotografadas lateralmente.

Imagem 14



Fonte: <http://blogs.tribuna.com.br/sansao/exposicao/sebastiao-salgado-e-sua-genesis-no-sesc-santos/>

4.1.11. Perfume de sonho: uma viagem ao mundo do café (2015)

Em um plano aberto, a imagem 15 retrata diversas pessoas, lateralmente, sentados no chão, com pernas cruzadas, em um local com bastante iluminação, manuseando, na frente de seus corpos, alguns objetos dentro de uma peneira, de cabeça baixa. Pela imagem, percebe-se que a maioria das pessoas são mulheres, de cabelos compridos e presos.

Imagem 15



Fonte:

https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKEwiUqZOyIO3eAhVBIZAKHao6BewQjxx6BAGBEAI&url=http%3A%2F%2Fwww.redepeabirus.com.br%2Fredes%2Fform%2Fpost%3Ftopico_id%3D58105&psig=AOvVaw0IUgXOg2QjsMtWq-ct-lv_&ust=1543153342786048

4.1.12 Kuwait, um deserto em chamas (2016)

A imagem 16 mostra, ao fundo, um líquido sendo esguichando, sujando dois homens que também surgem na imagem, completamente cobertos pelo líquido. Num enfoque pela câmera do fotógrafo, o homem com um pano limpa o seu rosto. Os tons, embora a imagem seja em preto e branco, são prateados, com bastante brilho, cobrindo todo o corpo desse homem.

Imagem 16



Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/galerias/geral,sebastiao-salgado-lanca-kuwait-um-deserto-em-chamas-novo-livro-de-fotografias,27876>

3.2 ENTRE O “SABOR” DA LEITURA E O “SABER” DA CAPTURA - ANÁLISE SEMIOLÓGICA E DISCURSIVA DAS FOTOS DE SALGADO

Uma das inúmeras formas de se analisar uma arte e o seu artista, é através da ferramenta de comparação e conceituação, a partir de paradigmas e categorias. O conceito de foto, fotógrafo ou ainda, fotografia jornalística podem assim serem lidos do ponto de vista comparativo, o que, por vezes, resulta em ressignificações.

Dessa forma, olhar para Sebastião Salgado e sua obra ressignificando os conceitos de fotógrafo e fotografia parece uma estratégia razoável para dar conta do rico e variado entorno semântico detonados pela arte desse, é válido dizer, artista.

Se cumpre a função jornalística (pelo senso comum) aquele que denuncia a realidade através da exposição crua e imparcial. Certamente Salgado não pode ser encaixado na função única *desse* jornalista. Não precisa ser estudioso de fotografia, tão pouco ter conhecimento sobre a vida e obra de Salgado para ler e sentir, nas suas imagens, a provocação da realidade nua e crua, mas, completamente parcial, parcialidade, aqui, é sinônimo de interesse, recorte, alvo.

Assim, ao passar os olhos por quaisquer duas ou três imagens do fotógrafo, é completamente perceptível a escolha do seu objeto de interesse, e quais os contextos prediletos para lhes capturar. Partindo da realidade, a partir das convenções dicotômicas fraco X forte, rico X pobre, é possível dizer que as imagens de Salgado remontam uma contação de várias histórias, cujos personagens principais pode-se dizer que são o “lado fraco da corda”, cujas temáticas são motivadas pelo assunto dominante: a existência e o elemento social.

Se é bem verdade (pelo senso comum) que a “História” da humanidade foi narrada pelos vencedores, essas “contações-capturas”, por sua vez, à medida que apresentam as múltiplas e reais histórias, remontam, ressignificando aquela “História” (disciplina escolar) enfocando, porém, agora, a voz, a cor, o temperamento e a vez dos não-vencidos, os sobreviventes.

De outro modo, se cumpre o papel da arte de provocar a percepção do banal e também do horrendo e belo da existência. A fim tornar a realidade insuportável, Salgado participa dessa investidura com maestria. Por essa razão, o fotógrafo será conceituado aqui, também, como “artista”, no sentido de pessoa que cria, provoca reflexão e reinventa o olhar comum para realidade existencial.

A história capturada por Sebastião é uma história sensível. Não por acaso o trocadilho comum, visto nas críticas à obra do artista - fotos “salgadas”. Semanticamente,

pode-se ler esse “sal preto e branco” das imagens *euforicamente*, no sentido positivo, de tempero, de sabor, de vida. Também pode-se interpretar a expressão “imagens salgadas” *disforicamente*¹, no sentido de “pesado”, “forte”, “ardido”, “doloroso”, “sem cor - preto no branco”.

Dentro do conceito de artista, é interessante trocar o conceito de “historiador”, no sentido de colaborar para o arquivo histórico científico, para “capturador de histórias”, no sentido literário, em que as imagens são apresentadas com intuito de produzir um enredo. Assim, elas são alocadas em livros (“séries”) que mais servem à reflexão do que está sendo feito no tempo da imagem (a ser interpretado), do que o simples arquivamento dos fatos e acontecimentos.

Do ponto de vista estético, a estrutura das imagens, agrupadas em livros e reunidas por títulos, pode ser interpretada como um livro literário em que cada imagem é uma cena a ser lida e interpretada nas infinitas descrições e narrativas do olhar: uma criança olhando profundamente com seriedade, um trabalhador cansado, a desapropriação combativa da terra, etc.

Na esteira de Barthes (1990), considerando a palavra e a escrita como signos para além dos grafemas, e a criação de uma escrita através de signos tais como imagens, Salgado pode também ser lido como escritor de “estórias” através da fotografia. Tais conceituações colaboram para uma análise menos amarrada ao tempo cronológico e ao fator contexto histórico de suas imagens, sendo que isso não implica descartar o caráter também jornalista do fotógrafo ao retratar (denunciar) a realidade ao seu modo.

Do ponto de vista estético e considerando os elementos em comum das imagens aqui analisadas, o primeiro traço que vale destacar é a questão do jogo de cores em preto e branco. Semiologicamente, essa combinação pode ser interpretada como simplicidade e *secura* de expressão.

Combinado com os conteúdos das fotos, a ausência de cores (em variedade) pode denotar a questão da representação social do lado “fraco”, “apagado”, ao qual foi referido anteriormente - o lado do “não vitoriosos”, mas, também “não vencidos”, “os resistentes”. A presença de muitas cores, comumente pode inferir alegria no sentido de exaltação de ânimos, festa. Já o jogo preto e branco pode representar seriedade própria de quem “resiste”, “luta”, apesar das dificuldades e da “guerra da sobrevivência”.

¹ Conceitos de euforia e disforia explanados no Capítulo 2

Este elemento de inferência simbólica – a resistência e a força da sobrevivência além do caos será, pois, o ponto em comum a ser explorado em todas imagens. Buscar-se-á, no entanto, as singularidades estilísticas de cada contexto das fotos capturadas, analisando, também, tanto as semelhanças quanto a pluralidade significativa dos discursos detonados pelas fotos.

Seguindo a ordem de apresentação, a imagem de número 1, como foi descrita no plano objetivo anteriormente, traz o cenário de um deserto com uma montanha ao fundo e, em plano detalhe, quatro pessoas sendo destacadas. Semiologicamente, o cenário de deserto remonta o lugar do isolamento e também da desolação, do desabrigo, do “desprotegimento”.

Um ícone do imaginário comum ocidental é o deserto bíblico, no qual Jesus se encontrara recolhido para reflexão e “expurgação da alma”, através de “provações”. Associado a esse forte imaginário religioso, pode-se ler o deserto como lugar de reflexão e também de “provação” de força, de sobrevivência, já que a personagem alocada no deserto está privada de vários elementos básicos importantes à vida fisiológica e social, entre eles a água e a convivência entre demais seres humanos. A noção de perigo parte tanto da ausência (escassez de água e etc.) quanto do excesso de presença (muito sal, forte incidência solar, presença de si próprio...).

No caso da imagem 1, pode-se notar que esses elementos podem ser lidos *eufórica* ou *disforicamente*, na composição tanto do cenário, quanto pela vestimenta, posição e semblante das pessoas. O cenário, como foi visto, o deserto e toda sua representatividade de ausências e excessos podem ser lidos na roupagem das pessoas, que se vestem dos pés à cabeça com uma espécie de burca em cor clara. A véstia mais externa aparenta ser de tecido grosso, espécie de cobertor, o que deixa inferir a necessidade de proteção da pele pela exposição excessiva do sol.

Assim, a ausência de água pode ser interpretada não só pelo conhecimento comum do significado de deserto, mas também pode ser lida pela ausência e presença sugerida na imagem que, curiosamente, apresenta um fundo, espécie de horizonte muito semelhante ao do mar. Dessa forma, areia e mar se confundem no plano semiológico da imagem. A disposição da pessoa que está de frente para esse “mar de areia” e de costas para a câmera remonta o lugar comum das fotos de pessoas diante do mar ao olhar para o horizonte.

Ademais, esse olhar aqui na foto pode inferir tanto a procura por “aquilo que falta” (água), quanto a contemplação “daquilo que excede” (areia), ou mesmo a imobilidade e a recusa momentânea da caminhada, do “seguir adiante”, assim como fazem os demais presentes na imagem. A ideia de seguir em frente e parar é outro elemento que pode ser

destrinchado pela imagem juntamente com a descrição do título da série à qual pertence a foto: *Sahel: o homem em pânico*. A condição de pânico pode ser lida nesse dilema da sobrevivência, representada na posição das pessoas – olhar para trás e parar ou seguir em frente, o meio termo e as duas coisas ao mesmo tempo é “o homem do deserto”, “o homem em pânico”.

Sobre a ideia de deserto-isolamento, tem-se que há um grupo (4 pessoas), porém, o sentimento de recolhimento e desolação se mantém no semblante sério e firme de cada pessoa, assim como não se vê traços de afeto, o que quebraria o tom de solidão. Por exemplo, não há o encontro de olhares, cada um olha para um ponto diferente, isso fica mais explícito na posição oposta da pessoa mais atrás que se encontra virada de costas, olhando para o plano contrário.

Da mesma forma, o afeto não se faz pelo contato físico, nota-se o não-encontro de mãos, de braços, uma vez que elas apresentam-se completamente individualizadas em seus trajetos, salvo a inferência que pode ser lida pela pessoa em destaque da direita para esquerda, a mais alta. O entorno volumoso e a disposição do braço dessa pessoa dão a sugerir que ela esteja carregando uma criança de colo, e essa criança estaria completamente coberta pela vestimenta da pessoa que a carrega.

Por fim, o cenário com a “reunião” das pessoas remonta outro lugar comum do da família. A pessoa maior parece ser um homem, logo ao lado, fica incerto o gênero e a faixa etária da pessoa mais próxima, assim como a que está mais atrás de costas. Mas, pode-se ler a figura do pai, considerando ambas crianças - a de colo e a mais a frente.

No entanto, mesmo tendo a ideia de família, isso não desmonta o quadro de isolamento, uma vez que as pessoas seguem individualmente, mesmo o possível bebê no colo se mostra por sugestão, o contato físico dele com a pessoa maior é um detalhe a reboque da necessidade de carregamento. Ao que se lê - são quatro ou cinco pessoas juntas mas, sozinhas. Retornando a noção de força trazida pelo preto e branco discutidos anteriormente, lê-se que, apesar de desoladas, têm-se quatro ou cinco pessoas vivas e “de pé”.

Já na imagem 2, da mesma série, o elemento deserto não se apresenta na imagem. Comparando com a imagem anterior, diferentemente, há apenas uma pessoa. Porém, a sensação de isolamento e desprotegimento se mantém. Assim como na imagem 1, a pessoa traz véstias grossas sobre todo o corpo, inclusive cabeça, deixando o rosto à vista. O semblante da pessoa é sério e perdido. É possível perceber, mesmo sem o auxílio da descrição, que há uma ferida no olho o que aparenta cegueira ou dificuldade de visão. A testa

está frisada, demonstrando seriedade e tristeza ou sofrimento, as mãos postas próximas ao rosto desenham o ato de pensar e reclamar ao mesmo tempo.

Esse olhar perdido no horizonte questiona a circunstância da não visão, da dor, da cegueira. Apesar de possivelmente não enxergar, esse olhar está ativo e reclama algo junto com as mãos, junto com o semblante sério. Além disso, o fundo escuro realça a ideia de não visão da pessoa. Preto e branco, aqui, são ausência e presença, olhar e cegueira, morte e vida.

A imagem 3, por sua vez, traz um cenário totalmente distinto da foto anterior. O caráter é mais lúdico, e pode-se dizer que, pelo jogo interpretativo, o personagem principal é a brincadeira. Como foi lido na descrição objetiva, a cena consta de três crianças vestidas apenas com um short e sem camisa, estão em um ambiente fechado, mas diante de um vão de uma porta aberta, manejando objetos espalhados pelo chão. Diferentemente da “estória” anterior, aqui não se nota o isolamento das pessoas, ao contrário, elas estão conectadas tanto física (uma criança está deitada sobre o colo da outra), quanto pelo olhar e objetivo de interação com os objetos que são o centro da imagem e da atenção delas.

A ausência de roupa, na parte superior do corpo, pode representar tanto liberdade, quanto desproteção quando o referente cultural social é a criança ou a pessoa vestida por completo. Já quando o referente passa a ser a comunidade indígena, a ideia de desproteção não serve, ficando apenas a leitura de liberdade e exposição do corpo próprio da cultura indígena.

Contudo, não fica claro na imagem a representação étnica e cultural das crianças. É preciso o auxílio do código verbal, o título da série à qual pertence a foto - *Outras Américas* -, para se inferir a leitura de que as crianças podem ser indígenas. Isso confirma o que foi dito por Barthes (1990), quando ele sugere que, ao analisar uma imagem fotojornalística, faz-se necessário o texto para complementá-la e, assim, contextualizar o observador.

Independente da origem das crianças, um ponto que chama a atenção na imagem é a disposição das duas crianças na frente da porta aberta, como se estivessem demarcando o limite entre um dentro e um fora, estão obstruindo a passagem de saída, mas não impedem a entrada forte da luz que vem de fora e incide fortemente sobre os objetos que estão no chão, o que sugere a tranquilidade dentro da atividade que elas estão executando, comum entre crianças no momento de lazer.

Sobre o caráter lúdico, o ato da criança sentada mexendo nos objetos junto ao fato de as outras duas estarem olhando fixamente para eles constroem o imaginário da brincadeira. A disposição dos objetos também denuncia o traço da (des)organização que segue o manuseio da imaginação das crianças. Mais próximo das crianças que estão deitadas, os pequenos

objetos aparecem enfileirados, e, mais próximo da criança que mexe, eles se mostram mais bagunçados. O processo significativo detonado pelos objetos, dentro da leitura da brincadeira, é muito, além disso, os pequenos objetos lembram ossos, ou entulhos de lixo.

Assim, muitas coisas podem representar: corpos de pessoas, casas, árvores, comunidades imaginadas etc. O duro do preto e branco aqui se mostra pela ausência de sorriso no semblante das crianças, apesar da leitura lúdica de seus gestos. Por outro lado, a resistência forte da sobrevivência está na troca, no afeto pela arte, pela imaginação, pela brincadeira, nas quais as crianças exploram a ação que lhes é de direito: a de brincar livremente.

Já a imagem 4 traz um jogo semiológico, cuja leitura central que pode-se fazer diz respeito à noção de movimento. Se, na imagem anterior, foi proposta a leitura de a personagem central ser “a brincadeira”, agora, a personagem central é “a movimentação”, “o trânsito” em fluxo e em contrastes. Como foi descrito no tópico anterior, o cenário na imagem 3 é uma estação de trem, em que se observa dois trens parados, e muitas pessoas preenchendo todo espaço, estando a maioria desfocada na imagem.

O olhar desfocado para as muitas pessoas da foto sugere a ideia de elas estão em movimento, sem ficar discernindo a direção para onde caminham. Assim, pode-se inferir que estão entrando e saindo dos vagões parados. O curioso dessa fotografia, quando se pensa no contexto de estação de trem, quebram-se as expectativas, no que diz respeito aos lugares comuns de espera e movimento. A “estação” é o lugar de as pessoas “estarem” à espera, o trem que se desloca.

Assim tem-se a condição estática do passageiro em detrimento do movimento do trem. No caso da imagem, quem espera estático é o trem, ambos trens permanecem parados “assistindo” ao fluxo e à movimentação das pessoas que perambulam ao seu redor. Na cena, quem se movimenta e que, de certa forma, se “torna também trens em movimento” é a massa de pessoa que transita na imagem. Essa fotografia pode também ser considerada, assim como a 2, uma cena de caráter mais eufórico, em que o preto e branco trazem a força da resistência e sobrevivência através do elemento movimento do ser, em detrimento da estaticidade e passividade da máquina.

A imagem 5, por sua vez, traz um cenário completamente diferente das anteriores. Pertence à série “Terra” e, como foi visto no tópico das descrições, a fotografia traz um cenário rural com chão de terra, muitas árvores ao redor. Um homem atravessa um portão de madeira com uma enxada hasteada na mão direita. Atrás dele, muitas pessoas lhe seguem com

bandeiras nas mãos. As noções de desbravamento e comunidade em movimento, aqui, podem ser lidas como foco semiológico presentes no discurso da cena.

Ainda no plano descritivo, é importante destacar os gestos e a caracterização das pessoas. A ação de hasteamento da enxada por parte do homem remonta um lugar comum de cenas históricas em situações bélicas. Mãos ao alto representa força e luta, são, pois, esses os elementos trazidos pelo preto e branco de Salgado nesta captura: a luta, a força da luta. Seguindo a sugestão simbólica do título, unido aos gestos das pessoas presentes na imagem, fica inevitável a leitura semiológica da luta pela terra.

Dessa maneira, por quais terras se luta é uma pergunta que pode ser lida quando se interpreta o trajeto significativo presente no desenho da enxada levantada, junto com o cenário rural, além de aglomeração de pessoas de vestimentas simples – as terras a serem desapropriadas. A ideologia comunista representada na bandeira vermelha com desenho, na qual a enxada em formato de foice é destaque, é acionada pela imagem 4, com homem hasteando “a foice”. Dessa forma, infere-se que levantar a foice, dentro desse trajeto semântico é, assim, convocar os pares, os “camaradas” para a luta, a invasão dos portões (como é lido na imagem) de madeira das “propriedades privadas” e desocupadas, no caso, a terra.

A imagem 6 pode ser lida na mesma esfera significativa da imagem 5, não só por pertencerem à mesma série (“Terra”), mas por trazerem assuntos semelhantes, embora os enfoques e cenários sejam diferentes. Na imagem 6, tem-se uma fotografia em plano-detalle com enfoque todo na feição de uma menina. O elemento terra aqui está também presente, mas não nos “pés do desbravamento e luta”. Como na cena anterior, nesta foto, a terra está no rosto da menina, que olha fixamente para a câmera, com um semblante sério e forte. Ausência de sorriso, novamente, é detalhe importante, associado à feição infantil.

Dessa forma, a terra no rosto da garota, juntamente com o cabelo bagunçado, detona o sentido de sujeira e também da luta. Lendo essa imagem em conjunto com a anterior, pode-se perceber essa menina no interior daquela massa de gente que acompanha o sujeito de enxada hasteada. Lutar, no caso dela, não representa pegar na enxada, mas, resistir à poeira, ao barulho, ao movimento confuso do deslocamento, da busca por moradia. A terra no rosto dela representa impedimento e, ao mesmo tempo, conquista do direito de ser e estar no mundo como cidadã já na fase criança.

A imagem 7, assim como a 4, não traz enfoque em pessoas específicas, ao contrário, apresenta a visão de massas de gente em movimento, porém, a movimentação da imagem 7 é mais vagarosa, de modo que se permite ver os detalhes. Pertencente à série “Serra

Pelada”. O destaque semiológico da imagem é o grande barranco, no qual as pessoas escalam por escadas artesanais e também parecem dele descer. Semiologicamente, o barranco se mostra como um trajeto dificultoso e o lugar de aglomeração e busca. Nota-se, no canto direito, o conjunto maior de escadas e pessoas nelas, portando uma espécie de saco no pescoço. A iluminação é fraca, o tom escuro é preponderante.

Aqui, o preto e branco de Salgado se mostra pela dureza, dificuldade e precariedade do trajeto das pessoas ao subir e descer o barranco e ao mesmo tempo a persistência e coragem por partirem por, essa via dificultosa, em busca de algo (com a leitura das referências externas - entende-se esse “algo” como ouro). Buscando referência, mínima, no contexto do que fora a Serra Pelada, saber-se que a fotografia em si mostra a busca pelo ouro e as condições as quais pessoas, de diversas classes sociais, raças ou qualquer outra coisa que separa os seres, aqui, aglomeram-se por um objetivo comum, o que sugere, também, que possivelmente a intenção do fotógrafo fosse mostrar como a “união” aqui estabelecida fosse harmônica, dentro de um objetivo em comum.

A imagem 8, assim como a imagem 3, traz também o elemento trem (indiretamente), estando inferido pelo cenário do trilho, que parece ser o elemento central da imagem cercado por matas ao redor. A fotografia se faz a partir desse trilho como se o fotógrafo estivesse em cima dele no momento da captura, e o olhar fotográfico atravessasse o trilho e parte dele, tornando-se o ponto de partida e chegada, para quem vê a cena acontecer ao seu redor.

Há também o enfoque em uma pessoa negra que olha fixamente para a câmera, carregando um bebê amarrado nas costas, posando bem em frente ao ângulo de captura da foto. Essa pessoa está sentada no trilho e uma trouxa de pano está próxima a sugerindo a ideia de viagem, trânsito. Logo mais para o fundo, observa-se mais pessoas que ocupam o espaço da margem entre o trilho e a mata. Também pode-se ver a presença de fumaça, possivelmente fogueiras acesas. Crianças com semblantes sérios novamente aparecem na cena, postas em volta do trilho.

No que diz respeito ao possível enredo inferido na cena, assim como na foto do deserto, a sensação sugerida na imagem é de desolação e desproteção. A trouxa próxima à pessoa que carrega a criança, as vestias simples, os semblantes sérios denunciam a situação caótica daquela condição de estado em um lugar de trânsito e inadequação para estadia, local que nem de longe lembra uma casa. Curioso o fato de a trilha, como foi mencionado antes, denotar o trânsito – partida ou chegada. Porém, essas pessoas encontram-se estáticas e com aparência de perdidas sem saber ao certo qual o caminho seguir, como se estivessem sempre à

espera de um trem, um transporte, uma solução qualquer que lhes movam dali. Assim, a trilha imagem tornou-se uma “não-ida”, mas “estadia da espera”.

Dessa forma, o preto e branco, aqui, são realçados na cor da pele, nos escuros da mata que cercam a trilha, no branco da fumaça que surge da possível fogueira, fogo da possível esperança e força que nutrem a fome, a sobrevivida.

A imagem 9 da série “Retratos de crianças em êxodo” muito se assemelha à imagem 6, da série “Terra” que traz em plano detalhe a fotografia de uma criança que olha séria e fixamente para a câmera, com a diferença que na fotografia da imagem 8 são duas crianças. Nota-se, no discurso dessa cena, um o tom de seriedade e simplicidade, não só nos olhares, mas também na vestimenta, na parede de fundo que lembra um concreto ou barro com rachaduras. Essas rachaduras se misturam com as linhas falhas da careca da cabeça da criança maior.

A ausência de cabelo é um detalhe significativo, pois, remonta semiologicamente as imagens de pessoas na condição de refém – campo de concentração ou presídio, a pulseira no braço da criança maior ajuda contornar esse imaginário significativo. Os tons preto e branco estão equilibrados e suavizados na fotografia formando uma tonalidade de meio termo entre os dois – um tom de cinza prevalece, e esse jogo de cor sugere a sustentação da (sobre)vida, junto com a criança sendo sustentada pelo colo da outra, o afeto, então, é o equilíbrio entre o grave e o suave dos semblantes fotografados.

Ademais, cabe também, acerca dessa imagem, contextualizá-la junto a série Êxodos, uma vez que, curiosamente, Salgado quis aproveitar-se de um mesmo momento e ter como foco um novo público alvo, o que pode ser sugerido como percepções diferentes, de pessoas diferentes da realidade em comum que vivem. As crianças, aqui, estão passando pela mesma situação dos adultos, o que cabe, curiosamente observar, é, na imagem em questão o olhar, que, mesmo profundo, denota esperança, felicidade e falta de percepção da realidade.

A fotografia da imagem 10, diferente das demais, traz semiologicamente em seu discurso, um elemento sinestésico como personagem central: a dor. Objetivamente, a cena é esta: uma pessoa segura uma criança no colo, abre sua boca. Uma outra pessoa, cujas partes aparentes são mãos e pernas, coloca algo na boca dessa criança. Ao lado, há um outro alguém que ajuda a segurar a perna dessa criança, e, também ao fundo, a presença de um cachorro. As quatro personagens estão em destaque, e a aparência das roupas remonta o cenário Africano.

Considerando a descrição verbal presente no título da série à qual pertence a fotografia “Fim do Pólio”, é possível ler no enredo a situação de cunho positivo, com o medicamento chegando, na situação de carência e vulnerabilidade da doença Poliomielite.

No entanto, o elemento dor, anteriormente mencionado, se apresenta no semblante da pessoa que segura a criança – olhos fechados apertadamente como quem expressa temor ou sofrimento. Da mesma forma, o cachorro se apresenta como se estivesse uivando, semelhante a um lobo, com o focinho levantado ao alto. Junto com o semblante da pessoa, o cachorro se posta como se tivesse “pedindo, reclamando ou sofrendo” por algo ou alguém.

A personagem com a testa enrugada também traz um semblante sério. Dentro das muitas possibilidades que se pode inferir, a ideia de dor na foto ocorre na possibilidade da dor pela empatia, em que as personagens sofrem pela e com a dor da criança doente. Ou ainda, a dor “da alegria”, dor da “realização”, depois de tanto tempo da espera pelo remédio, pela cura, pelo “fim do Pólio”. Preto no branco aqui ilustram a sensação, a dor da existência que comove-se nas situações de vulnerabilidade da vida, tão comuns quando se observa as fotografias documentais de Sebastião Salgado.

A imagem 11 traz um cenário completamente diferente das demais analisadas até aqui – o lar doméstico. Também o assunto e as ações das personagens são diferentes: basicamente tem-se o dormir e o estudar (escrever), situações igualmente adequadas ao contexto do cenário da cena - a casa. Pela primeira vez, aqui, têm crianças dentro, ainda que na condição de simplicidade. Como a maioria das que foram analisadas até então, a criança participa do enredo sendo destacada, e, como nas demais, não nota-se sorrisos.

Desconsiderando-se a descrição sugerida no texto da série a qual pertence a imagem, já é possível entrever, no discurso da foto, a situação de precariedade e pobreza da casa que abriga as crianças. Isso fica mais claro na observação do local onde se encontram os dois bebês que dormem - em uma espécie de travesseiro entre a mesa e o chão.

A pobreza se apresenta, nessa cena, entre outros elementos, pela falta, no caso, a falta de um berço para as crianças, quando se considera a descrição do contexto de captura sugerida no título da imagem e série a qual elas pertencem, o jogo significativo se multiplica - “O berço da desigualdade está na desigualdade do berço”, e também de lugar adequado para o estudo. Ao estudar as teorias da aprendizagem, muito comuns nos cursos de formação de professores, aprende-se que, para que uma criança tenha um bom desempenho escolar, é necessário que o hábito do estudo seja uma rotina, e, além disso, que ela more em um ambiente que possa lhe oferecer condições para tal, como uma mesa adequada a sua altura, uma iluminação satisfatória, um ambiente silencioso e etc.

O trocadilho com a palavra “berço” presente na frase do título detona, juntamente com a imagem, alguns temas a serem ressignificados, entre eles, o lar e a escola. Semiologicamente, a menina da cena fotográfica se insere no ambiente escolar pela postura

sentada com um caderno sobre a mesa e um lápis na mão. O acesso à educação é um elemento cultural associado à ascensão social, pelo conhecimento o sujeito é emancipado e pode ser inserido no mercado de trabalho, no cenário de produção.

Tem-se, desse modo, a menina-aluna dentro do cenário maior que é a casa doméstica. A mesa, nesse contexto, seria o “berço da educação” dentro do lar. Esse “berço” encobre literalmente a existência de outro berço - aquele formado pelo travesseiro precário dos bebês sob a mesa. Veja-se que o elemento lar opera tanto na construção *eufórica*, sendo uma extensão da escola representado pela menina, quanto, por outro lado, a estrutura desse lar denuncia a desigualdade dos “berços” tanto literais (de se dormir) quanto no sentido figurado de “berço”, por extensão, “o berço” desigual da educação e do lar.

O jogo preto e branco aqui, assim como na imagem 8, estão equilibrados e em tom suave, quase cinza. Traz a denúncia crítica da pobreza e a esperança de sorriso da criança que escreve, enquanto os bebês que dormem.

Já na imagem 12, os elementos lápis e caderno participam da cena mais passivamente, ajudando a sugerir o tom da segunda conversa. Esse tom, junto com o semblante sério da “estudante”, pode significar uma pergunta, procura, briga. Algumas falas podem ser lidas nesse tom, dentro desse olhar, tais como: “o que foi?” “o que procura”; “me deixa quieta!”.

Diferente da imagem 11, não se tem o elemento lar presente no cenário. Aqui, a menina se apresenta em uma espécie de carteira de sala de aula. Apesar de o foco todo da foto ser na menina, é possível ver cadeiras vazias bem ao fundo, como se ela estivesse sozinha: ela e o intruso que a observa, no caso, Salgado. Preto e branco aqui são secos e questionadores do porquê dessa vida simples e, até mesmo, o porquê dessa pergunta sob os olhos da criança que habita aquele lugar, com o seu caderno e o seu lápis, dentro de um instante que é só dela

A imagem 13 apresenta uma fotografia também com cenário diferenciado dos demais. Assim, o local é todo preenchido por vegetações e há o enfoque em dois personagens centrais - um homem negro e um pássaro que está sendo segurado por esse homem. Diferentemente da maioria, não se observa a presença de crianças, porém o semblante sério e rígido acompanha o homem da cena. O homem aparenta idade avançada pelas rugas aparentes, traz vestimenta simples e comporta instrumentos presos no corpo, comuns ao imaginário indígena - varas e arcos.

Sem o auxílio da descrição do título da série - “África”, nota-se, semiologicamente, a relação amigável e íntima entre homem e natureza, animal e vegetal, assim como a simplicidade e dureza (expressa no semblante sério e firme) da existência

desses personagens nesse contexto. Já levando em conta o título, outros elementos significativos tornam-se visíveis à interpretação, entre eles a magreza do homem em contraste com a ideia de busca pela alimentação, a caça expressa nos instrumentos que ele carrega. Preto e branco aparecem em tons fortes demarcam bem o tom da pele do homem sério, suas rugas, a sombra da mata ao fundo e a luz clara podendo ser lida como a luz do dia, momento de atividade, trabalho e resistência.

Além disso, a imagem também pode sugerir o afeto, diante da condição desumana a qual o homem se insere, em busca de sobrevivência, e não de melhores condições, já que isso é quase impossível perante essa realidade, quando carrega o animal, que pode ser seu alimento. Não é possível, apenas observando a imagem, dizer que o animal na mão do homem será seu alimento. Entretanto, pela forma como ele o segura, indica-se afeto, proteção, cuidado, o que infere-se que há uma relação afetiva entre ambos.

A imagem 14, assim como a anterior, também traz a paisagem da natureza junto com animais. Porém, aqui, as personagens principais, que estão no plano desta cena fotográfica, são duas aves repousadas em um plano mais alto, o que permite a visão do horizonte. Não há presença de seres humanos. Tem-se um cenário aberto que abarca o horizonte entre mar ao fundo e céu num plano extenso. O ângulo da imagem se faz a partir das duas aves. Essa disposição da câmera, próxima das aves, sugere a possibilidade de se apresentar o olhar dos pássaros que se voltam para a paisagem. Assim, a imagem possibilita, semiologicamente, a observação das aves e a simulação da atividade do olhar, como o olhar das aves (o que elas veem).

Embora na cena não seja notada a presença de pessoas, é possível ler características de comportamentos tipicamente humanos, simulado pelas aves, ao estarem uma debruçada sobre a outra, enquanto observam a paisagem. Essa cena contorna o imaginário comum de fotos românticas de casais em momentos de distração, contemplação e afeto, tomando a noção de precursora de referencial.

Dessa forma, sendo o homem o paradigma, pode-se ler o gesto humano na postura das aves-personagens centrais. Essas duas aves estão, pois, em evidência, não somente com relação à paisagem ao fundo, mas também com relação às demais aves que surgem ao fundo na cena, sobrevoando o mar. As aves são os únicos tipos de animais presentes no contexto da fotografia, sendo elas poucas.

Além disso, compreendendo a série em questão, a paz e serenidade, trazidas pelas aves e pela foto em si, sugerem o que Salgado talvez quisesse passar: a noção de um local sem intervenção humana, dentro do contexto natureza, com animais vivendo em paz, podendo

contemplar o seu habitar natural, que, até então, não fora descontextualizado, nem sofrido intervenção humana.

Considerando a descrição do título da série “Gênesis”, o preto e branco de Salgado, aqui, contrastam a pouca diversidade de criaturas e animais diante de um lugar quase inóspito, desenhando “o começo” da habitação e da criação dos seres. A tonalidade forte expressa no céu fechado, nas montanhas e na vegetação apresentam o território obscuro a ser desbravado pelo olhar fixo das aves que interromperam seu estado de voo, para olhar enquanto descansam com afeto.

A imagem 15, assim como a imagem 7, da série “Serra Pelada”, traz um aglomerado de pessoas que estão envolvidas por uma ação semelhante. Porém, no caso da 14, nota-se uma organização maior, as pessoas, em maioria mulheres de cabelos grandes, encontram-se posicionadas estrategicamente em ordem, enfileiradas o que dá ideia de ordenação. Semiologicamente, pode-se ler que a personagem principal dessa cena é o trabalho. O trabalho em série: organizado, cansativo, repetitivo e uniformizante. Sem o auxílio do contexto da descrição do fotógrafo pelo nome e comentário da série, é possível entender, pela narração visual as personagens da cena, que se trata de trabalhadoras.

Os gestos e os objetos manuseados pelas pessoas da foto são iguais, salvo as duas pessoas que estão em pé organizando o pano sobre o chão no lado direito da imagem - todas estão sentadas sobre um pano, a suas frentes está um saco aberto despejando algo lembrando alimento em grão ou arenoso, acima do saco está uma espécie de peneira, todas de cabeça baixa manuseiam o conteúdo derramado pelo saco aberto.

O silêncio e a disciplina são também personagens centrais na leitura semiológica da história da cena. Dessa forma, não se “escuta” (vê) conversa entre as pessoas, nem agitação, uma vez que a imagem sugere que elas estejam em condições de passividade, de subserviência àquele fazer com auxílio da máquina repetido por todas.

Além disso, a cabeça baixa indica, não somente atenção voltada para o saco - alvo de seus afazeres-, mas também ajuda a ilustrar esse silêncio individualizado e a condição de entrega à obrigação da labuta que se derrama à frente delas no formato do conteúdo que sai do saco, sobre o qual elas até se sentam em cima. O personagem silêncio pode significar concentração ou tédio.

Com auxílio da descrição verbal, presente no título da série da imagem: “Perfume de sonho, uma viagem ao mundo do café”, fica inferido o conteúdo do saco que elas manuseiam (café). Assim, as palavras “perfume” e “sonho” dialogam euforicamente com a imagem quando se considera o fator sensorial gustativo: “perfume, cheirinho de café”, ou

ainda pode-se ler o perfume no sentido de rastro, sinal daquilo que foi sonhado, desejado, ou ainda será. Sonho pode estar atrelado à palavra utopia, desejo de mudança, revolução da condição de trabalho em silêncio em tédio. Preto e branco de Salgado, aqui, contrastam o sabor do café com as cores do trabalho forte e delicado das mãos que lhe fabricam.

A imagem 16 traz dois homens em destaque em situação caótica. Assim como na imagem anterior, em que se foi lido semiologicamente o personagem abstrato, a análise permite interpretar na cena da imagem 16 “o caos” como sendo o personagem principal. Sem o auxílio da descrição verbal, nota-se um cenário catastrófico - espécie de terreno aberto com a detonação ao fundo de um conteúdo que pode ser líquido ou fumaça, mas que desenharam uma explosão.

Embora os homens não estejam em combate, o contexto remonta o cenário de guerra em que os participantes lutam pela sobrevivência com dificuldade, além de aparentes danos físicos. Por sua vez, o homem em destaque, mais à frente do foco da câmera, está todo coberto por uma espécie de líquido de tom prateado (embora a imagem seja preta e branca). Ele tenta limpar seu rosto com um pano, e, apesar de não dar para ver seu rosto, é possível ler nos seus gestos a condição de extrema tensão.

Mais ao fundo, outro homem está com um capacete, e aparenta mais íntimo da “explosão” ao seu lado, não só por estar mais próximo dela, mas também por estar olhando como se analisasse, tentasse compreender e, talvez, buscar caminhos para atenuar o caos representado naquela coisa que explode à sua frente. Com auxílio da descrição do nome da série à qual pertence a imagem - “Kuwait, um deserto em chamas” -, o cenário ganha localização geográfica e histórica. Pode-se, com isso, inferir a questão do petróleo, quando se associa os uniformes dos homens, o líquido que explode e a questão do líquido inflamável, “em chamas”. De todo modo, o personagem “caos” se mantém.

O preto e branco de Salgado, aqui, contornam o homem em situação de cenário com natureza caótica, o entrave entre a ação e a ocupação do homem e a natureza catastrófica. Além disso, eles desenharam também a força e a resistência do ser dentro desses contextos de tensão e vulnerabilidade, por extensão, diante da vida.

5. CONCLUSÃO

Gostaria de iniciar a conclusão pedindo uma licença acadêmica, ao usar a primeira pessoa, para tecer as minhas considerações particulares e expor o modo como este trabalho me afetou e modificou. A escolha por esse objeto não veio ao caso, porém, vale dizer que “aconteceu” de falar de Salgado no meu TCC.

Quando me refiro a algo que incomoda, quero dizer sobre algo que me permite fazer perguntas, tais como: por que a pobreza? Por que preto e branco? Por que tanta popularidade? Como se pode ver, não me voltei para nenhum desses questionamentos diretamente ao longo do texto. Entretanto, as perguntas me impulsionaram a escolher a obra desse, como foi dito antes, artista.

Me perdia entre dois caminhos, entre os quais escolhi o segundo. De um lado, focar mais na crítica já tecida em torno do fotógrafo, mencionando e refletindo assuntos polêmicos e discutíveis, tais como a questão arte de elite com a pobreza como material. Ao que se sabe, as fotografias de Salgado rodam os mais renomados lugares e são expostas aos mais abastados olhares, uma pergunta lançada, que trazia, como resposta, a suposição de que talvez se tratasse de um daqueles tipos de arte-fetiche de ricos para com a pobreza. No entanto, não julguei essa questão produtora para a realização desta pesquisa, embora seja necessária, acredito, mas, para esse caso aqui, me apeteceu a pluralidade das outras possíveis interpretações.

Essa segunda opção foi com a qual fiquei: olhar as fotos como qualquer objeto de arte e, na esteira de Barthes, resolvi distanciar, um pouco, a obra do autor. Dessa forma, outra indagação surgira: Qual a real intenção do fotógrafo ao captar essa esfera social? Revolta? Prazer? Isso não vem ao caso nesse momento aqui, pois o que importa é o que pode ser visto para além da intenção, passando também por ela, mas sem nos aprisionar.

Para além de todo bem e todo mal intencional, o fato é o que temos (as fotos) e optei por olhá-las no sentido de produção, e não positivismo. Ademais, o que pode-se fazer delas e como elas nos afetam, foram os objetivos maiores.

O fotógrafo Sebastião Salgado possui grande popularidade e reconhecimento pela crítica artística e acadêmica no mundo todo. Nota-se, porém, que, dado a extensão e o potencial significativo de suas capturas, ainda há muito o que se falar, refletir, estudar sobre a produção de Salgado. Esse trabalho possuiu como objetivo maior, a partir de um recorte mínimo de fotos, propor uma leitura da obra da obra do Fotógrafo, do ponto de vista da linguagem simbólica e representativa.

Munindo-me das ferramentas de análise da imagem propostas por Barthes, pareceu-me interessante acolher ou buscar minimamente “a intenção” do fotógrafo, a fim de compreender como se procede o “testemunho histórico e político”, aquilo que o semiólogo chamara de “studium”. Nesse momento, foi importante levar em conta a legenda, a data, os relatos do autor e a cor local, os também chamados elementos extratextuais. O que foi apreendido no “studium” de Salgado é uma forte intenção de cravar “a vida nua e crua” nos olhares da história. Intencionalmente ou não, a História com H maiúsculo foi também revisitada a partir dos arquivos do fotógrafo.

No que diz respeito ao “punctum”, devo novamente me voltar à primeira pessoa com intenção maior. Se cabe a esse conceito a ideia de “toque”, “sensação” individual, torna-se imprescindível relatar o reconhecimento da minha vida pessoal nas fotos. Não conheço a pobreza ao extremo, assim como o menino africano que recebia na imagem a vacina contra a Pólio. Talvez pela primeira vez, porém, também não me assiste a função de vislumbrar as cenas de Salgado bebendo Champanhe em local de requinte, minha casa e minha faculdade passam bem longe disso.

A identificação foi com os olhares de procura e a fome de vida intercortados pela necessidade do trabalho e da sobrevivência a todo custo. Se tem uma coisa que eu poderia dizer com propriedade que pobre tem fome, e é de vida. Paradoxalmente, as dificuldades, nas quais as classes menos favorecidas estão submetidas, o ânimo e a alegria de mais um dia é senso comum no cotidiano de labor.

Quando me refiro à alegria, não estou me referindo a sorrisos. Como vimos nas fotos, quase não se vê sorrisos, sobretudo nas crianças, mas há uma vontade no olhar. Essa vontade que eu chamo alegria de vida que teima e persiste em seguir para lugar algum.

Teimosia essa que surge mesmo em pleno deserto (Imagem 1), em que temos uma alusão à uma família em estado de desamparo, mas que se posta toda de pé, como quem diz sim à direção ainda que pesarosa; no olhar cego, a procura de algo de vida (imagem 2). na esperança de frescor, recreação, como se vê na brincadeira despreziosa dos meninos (imagem 3) quase despidos; no movimento e turbulência de sensações da vida que chega e passa na estação de trem (imagem 4); observa-se também na força de desbravamento e luta pela terra dos homens que lutam pelo que lhes falta (imagem 5); no olhar forte da criança que traz um pouquinho dessa “terra reclamada” no seu rosto (imagem 6); na desventura pela busca ao tesouro e promessa de futuro mais digno a qualquer custo em qualquer barranco (imagem 7); no habitar perdido a trilha de um trem ausente em meio à mata e ao desabrigo (imagem 8); no sustentar fraterno de uma criança pela outra no colo humilde e forte (imagem 9). Na

comoção e dor da cura (imagem 10); Na não promessa de estudo e berço melhores, e coragem de improvisado do melhor que resta para dormir e escrever (imagem 11); na relação íntima entre homem, animal e natureza selvagem e resistência (imagem 13); no olhar de dois pássaros que se sentam, se abraçam e se humanizam (imagem 14); na força de trabalho apesar do mecânico das mulheres enfileiradas nos seus afazeres (imagem 16); no limpar a face do incêndio ou ainda olhar para ele (imagem 17), entre tantas outras formas interpretativas.

Enfim, tecer uma análise semiológica, presente nas imagens de tal fotógrafo, implica considerá-las um material artístico e cultural que colabora passivamente (registro, arquivo) e ativamente (canal de criação, ressignificação) para História da humanidade, o que é próprio da imagem e literatura, o que é próprio da linguagem.

Enxergar ou apresentar as muitas histórias narradas pelo “preto e branco” de Salgado foi inventiva desse trabalho, o qual fica sugerido a continuidade em produções futuras.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. **A mensagem fotográfica**. In: O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, R. **Teoria Semiótica do texto**. 2ª. São Paulo: Ática, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução do russo por Aurora Fornoni Bernardini et al. 4.ed. São Paulo: Hucitec/Ed. UNESP, 1998.
- BARROS, D. L. P. de. **Teoria dos discursos**. São Paulo: Atual, 1988.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo. Cutrix, 1999.
- BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Geral**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- BURITY, Joanildo A. *Discurso, política e sujeito na Teoria da Hegemonia de Ernesto Laclau*. In: MENDONÇA, Daniel; RODRIGUES, Léo Peixoto (Orgs). **PósEstruturalismo e Teoria do Discurso: em torno de Ernesto Laclau**. Porto Alegre, 2008
- DÚBIOS, Philippe - **O ato fotográfico e outros ensaios** - tradução Marina Appenzeller - Campinas, SP: Papirus, 1993 - (Coleção ofício de arte e forma).
- FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do discurso**. São Paulo, 1996b.
- GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- SOUSA, João Pedro. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto.2002
- SANTANA, Wedencley Alves. **Verdades nuas: uma análise de caricaturas sobre os réus do mensalão**. Revista Interin, vol. 14, núm. 2, julho-diciembre, 2012, pp. 83-98 Universidade Tuiuti do Paraná Curitiba, Brasil. Disponível em > file:///C:/Users/wilso/Downloads/texto%20weden.pdf Acesso em 02/11/2018

➤ Sites pesquisados:

<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35255> . Acesso em 10/10/2018

<https://lizterra.wordpress.com/2009/10/08/como-analisar-e-entender-uma-imagem-uma-leitura-semiotica/> Acesso em 12/10/2018

https://www.ebiografia.com/sebastiao_salgado/ . Acesso em 18/10/2018

<https://sites.google.com/site/7e5histfoto/sebastiao-salgado> . Acesso em 18/10/2018

<https://pesquisaescolar.site/sebastiao-salgado-biografia-e-obras/> Acesso em 18/10/2018

<file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/47728-Texto%20do%20artigo-57826-1-10-20121211.pdf> Acesso 18/10/2018