

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO JORNALISMO**

Eduardo Baldino Dable Osorio

**POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE O FOTODOCUMENTARISMO E A
FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO:
O retrato fotográfico na obra “Terra”, de Sebastião Salgado**

Porto Alegre

2013

Eduardo Baldino Dable Osorio

**POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE O FOTODOCUMENTARISMO E A
FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO:
O retrato fotográfico na obra “Terra”, de Sebastião Salgado**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

Porto Alegre

2013

Eduardo Baldino Dable Osorio

**POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE O FOTODOCUMENTARISMO E A
FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO:
O retrato fotográfico na obra “Terra”, de Sebastião Salgado**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

Conceito Final:

Aprovado em 02 de julho de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Andréa Brächer – UFRGS

Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco – UFRGS

Orientador – Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves – UFRGS

Subitamente, parou em frente a sua janela e passou a fitar as folhas verdes da árvore que embelezava a imagem que se formava ali. Vez que outra, pegava-se emoldurando aquele cenário dentro do contorno da abertura na parede. Daria uma boa fotografia! Ou não. Quem sabe? Talvez ao amanhecer, quando o sol incide diretamente contra o vidro. Aproveitar a contraluz. Ou então, em uma noite de lua cheia. Algumas vezes, experimentava deixar ao fundo os enormes prédios que circundavam sua residência. Em outras, incluía ao retrato a movimentada avenida que passava por trás de uma baixa construção. Pensava nos dias de chuva. Não como aquele. Mas nos dias de chuva forte. O vento. O vento era vital. Não queria nada parado. Movimento. Sabia o que fazer. Mas ficava imaginando. Isso porque a imaginação produz as imagens certas. E, para ele, bastava imaginar. Mas, e se pudesse concretizar? Como ficaria? Provavelmente, não causaria admiração em outras pessoas. Grande coisa! Ele enxergaria os traços. Seus traços. Não exatamente seus, mas seus...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por tudo que tem me proporcionado ao longo da minha vida. Também agradeço aos meus pais, Ângelo e Marta, pelo amor, carinho e dedicação que sempre dispensaram no que diz respeito à minha formação. Aos meus irmãos, Carolina e Pedro, e a toda minha família que sempre me apoiou e, mesmo que à distância, sempre estiveram presentes ao longo da minha caminhada.

À minha linda namorada Daiane que sempre esteve presente, agradeço pelo amor, pelo carinho, pela paciência e por todos os momentos de alegria e felicidade.

Agradeço a todos os meus amigos: à turma de Livramento, por todos os reencontros que me reanimaram e ajudaram a tornar mais alegre essa caminhada; aos amigos fabricanos, pessoas com quem aprendi muito ao longo dessa trajetória; aos meus primeiros colegas de trabalho, na Rádio da Universidade; à todos os colegas da equipe da Assessoria de Imprensa do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul; e aos colegas da Agência Radioweb que, apesar do pouco contato diário, acolheram-me de maneira tão carinhosa.

À minha orientadora Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, por tudo aquilo que me ensinou, por incentivar e acreditar no meu trabalho e, principalmente, por despertar em mim o interesse pela fotografia.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao corpo docente do Curso de Comunicação Social, pelo elevado crescimento pessoal e profissional que me proporcionaram durante esses cinco anos e meio de graduação.

RESUMO

A presente pesquisa consiste em um estudo que objetiva encontrar a possibilidade da ocorrência de inter-relações entre a fotografia-documento, associada a um caráter de registro, e a fotografia-expressão, que pode ser caracterizada como uma fotografia que apresenta elementos provenientes da subjetividade do olhar do fotógrafo. Como formas de atingir o objetivo da pesquisa, fizemos, inicialmente, uma pesquisa bibliográfica para localizar as bases teóricas que orientam as reflexões presentes neste estudo, e uma pesquisa documental (livro *Terra*), a fim de constituir nosso material empírico. A fundamentação teórica trouxe considerações acerca da história da técnica fotográfica aliada à evolução do pensamento acerca desta técnica, além de desenvolver os aspectos referentes ao retrato fotográfico e apresentar o objeto de nossa pesquisa. Os resultados deste trabalho apontam para uma verificação da possibilidade da ocorrência simultânea de elementos relacionados à fotografia-documento e à fotografia-expressão, sem haver a necessidade, portanto, que uma forma de abordagem exclua a outra.

Palavras-chave: Fotografia, fotodocumentarismo, fotografia-expressão, retrato fotográfico, fotojornalismo, Sebastião Salgado

ABSTRACT

This research is a study that aims at finding the possible occurrence of interrelations between the photograph as a document, associated with a character of record, and photograph as expression, which can be characterized as a photograph which shows elements from the subjectivity of the photographer. In order to achieve our objective, we did a literature review to find some theoretical basis that guide the reflections in this study, and documentary research (book *Terra*) in order to provide our empirical support. The theoretical considerations clarify the history of photographic technique as well as the evolution of the conceptions about this technique and develop aspects related to the photographic portrait and present the object of our search. The results of this study point to check the possibility of simultaneous occurrence of elements related to photograph as a document and photograph as expression, without being necessary that one excludes the other.

Keywords: Photography, photodocumentarism, expression, portrait, photojournalism, Sebastião Salgado

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Joseph Nièpce, Primeira fotografia da história, 1826.....	15
FIGURA 2. John Thomson/The British Library, Londres (Inglaterra), 1876-7.....	25
FIGURA 3. Jacob Riise, Nova Iorque (EUA), 1888.....	26
FIGURA 4. Lewis Hine, Carolina do Sul (EUA), 1908.....	27
FIGURA 5. Dorothea Lange, Califórnia (Estados Unidos), 1933.....	28
FIGURA 6. Robert Frank, Estados Unidos, 1958.....	31
FIGURA 7. Nadar, retrato de Gustave Doré, 1859.....	37
FIGURA 8. August Sander, O pasteleiro, 1928.....	39
FIGURA 9. Arnold Newman, retrato de Igor Stravinsky, 1944.....	41
FIGURA 10. André Kertész, O cãozinho, 1928.....	43
FIGURA 11. Sebastião Salgado, capa e contracapa do livro Terra, 1997.....	56
FIGURA 12. Sebastião Salgado, Paraná, 1996.....	60
FIGURA 13. Sebastião Salgado, Pernambuco, 1980.....	63
FIGURA 14. Sebastião Salgado, São Paulo, 1987.....	66
FIGURA 15. Sebastião Salgado, São Paulo, 1996.....	69
FIGURA 16. Sebastião Salgado, Ceará, 1983.....	73
FIGURA 17. Sebastião Salgado, Ceará, 1983.....	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A FOTOGRAFIA: BREVE HISTÓRICO DA TÉCNICA FOTOGRÁFICA.....	14
2.1 O surgimento da fotografia.....	15
2.2 A Fotografia-documento	21
2.2.1 Funções do documento	22
2.2.2 Fotodocumentarismo	23
2.2.3 Fotodocumentarismo de denúncia social	24
2.2.4 O apogeu e o declínio da fotografia-documento	28
2.3 A Fotografia-expressão	30
2.3.1 A valorização do Outro	32
3 O RETRATO FOTOGRÁFICO	35
3.1 O retrato como representação social	35
3.2 O retrato no fotojornalismo.....	39
3.2.1 Expressões corporais e faciais: a pose e o olhar	40
4 SEBASTIÃO SALGADO: APRESENTAÇÃO DO OBJETO.....	44
4.1 Notas biográficas e principais obras	44
4.1.1 Terra: a questão fundiária brasileira	46
4.2 A técnica e a estética de Sebastião Salgado	48
5 ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS: O RETRATO FOTOGRÁFICO NA OBRA “TERRA”, DE SEBASTIÃO SALGADO	52
5.1 Metodologia de Análise	52
5.1.1 Objetivos e proposta de análise da imagem fotográfica	53
5.1.2 Procedimentos	54
5.1.3 <i>Corpus</i> da pesquisa	55
5.2 Análise dos retratos fotográficos	57
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta como objetivo principal encontrar a possibilidade da ocorrência de haver inter-relações entre a fotografia-documento, associada a um caráter de registro, e a fotografia-expressão, que pode ser caracterizada como uma fotografia que apresenta elementos provenientes da subjetividade do olhar do fotógrafo. Nossa proposta será desenvolvida a partir da análise de alguns retratos fotográficos que foram publicados no livro Terra, de Sebastião Salgado, em 1997.

Compreendemos que as imagens, de modo geral, constituem boa parte do cotidiano das pessoas. No momento em que vivemos, a Era da Informação, o uso exacerbado das imagens fica evidente, seja ao caminhar pelas ruas, seja em casa ou no trabalho. Continuamente, os meios de comunicação impelem a seus consumidores imagens de diversas sortes com o intuito de repassar uma determinada mensagem. A publicidade e a propaganda, buscando convencer às pessoas a adquirir determinados produtos, usam por diversas vezes a fotografia como forma de persuasão. Já no jornalismo, a fotografia exerce um papel importante no que diz respeito à comprovação dos fatos. Muitas vezes, a imagem serve como uma prova de que determinado fato aconteceu e de tal forma.

Os conceitos contemporâneos de fotojornalismo têm corroborado a idéia da rapidez; a idéia de que a agilidade na produção de uma notícia, e da fotografia também, é fator essencial para que a atividade seja executada. O fotodocumentarismo, como produção mais reflexiva e, portanto, que demanda um maior tempo, perdeu espaço nos meios de comunicação para imagens fotográficas mais “automáticas”. Certamente, devido ao pouco tempo existente para que as notícias diárias sejam elaboradas, as fotografias devem acompanhar esse ritmo de produção. Embora a necessidade por fotografias mais “urgentes” seja evidente, entendemos que essa prática não precisa, necessariamente, tornar-se a única prática do gênero.

Portanto, analisar retratos oriundos da obra de um dos mais importantes fotodocumentaristas da atualidade, buscando estabelecer possíveis relações entre uma fotografia dotada de elementos que apontem para uma maior reflexão acerca da mensagem e que, ao mesmo tempo, seja capaz de transmitir informação sobre determinada situação exerce grande importância. A confirmação desta hipótese sugere algumas mudanças na medida em que propõe uma revisão dos parâmetros atuais com vistas a uma evolução na utilização de imagens onde o fotógrafo exponha sua visão de mundo a partir do desenvolvimento de certas técnicas.

Entender quais elementos conferem a fotografia esse caráter autoral, além de verificar a possibilidade da sua relação com uma fotografia que se proponha a informar pode se dar sem prejuízos a nenhuma das características, tem uma intenção segunda de proporcionar uma reflexão acerca do trabalho fotojornalístico atual. Verificar a possibilidade de um fotojornalismo diferenciado, com propostas mais ousadas e que visem à reflexão, além da informação é extremamente relevante e somente através de uma pesquisa científica pode-se embasar consistentemente argumentos que sugiram a relevância desta prática. Além disso, o meu interesse pela fotografia associado a minha observação dos trabalhos fotográficos exercidos nos veículos jornalísticos atuais, despertou-me o interesse por buscar alternativas interessantes para esta prática.

A escolha do gênero retrato fotográfico como objeto de nossa análise deveu-se, de um lado, a sua grande utilização no meio jornalístico. A importância dada ao retrato provém do interesse que o leitor tem em conhecer visualmente as pessoas que fazem parte da reportagem que estão lendo. Por outro lado, a presença do ser humano nas fotografias de Sebastião Salgado é muito significativa. O homem é o principal foco da sua lente e a preocupação maior de Salgado na maioria de seus projetos é a de suscitar reflexões acerca da condição humana no mundo. Assim, o retrato fotográfico é bastante empregado por esse profissional em seu trabalho. Portanto, ao delimitarmos um *corpus* de pesquisa, optamos por restringir nossas escolhas a esse gênero.

A fundamentação teórica deste trabalho é feita, principalmente, com base nos estudos de Phillippe Dubois (1990), André Rouillé (2009), Jorge Pedro Sousa (2000; 2002), Gisèle Freund (1995), Annateresa Fabris (2004) e Benjamin Picado (2005).

Com vistas a abordar questões referentes ao desenvolvimento das concepções acerca da técnica fotográfica, desde o seu surgimento até os dias atuais, bem como contextualizar a época em que houve essa descoberta relacionando com questões sócio-econômicas a evolução do pensamento fotográfico, utilizamos os conceitos desenvolvidos por Phillippe Dubois (1990) e André Rouillé (2009). Ao apresentar dois teóricos que possuem compreensões diferentes acerca do fenômeno fotográfico, propomos também evidenciar as complexidades que envolvem o assunto. Rouillé também foi de grande utilidade para que pudéssemos estabelecer parâmetros visando às definições dos diferentes aspectos relacionados à imagem fotográfica que verificamos em nossa análise.

Apoia-se em Sousa (2000) para as reflexões referentes ao percurso feito pelo fotojornalismo ocidental, desde os seus primórdios, até o final do século XX. Deste modo, analisamos a evolução dos conceitos da fotografia jornalística, a fim de compreender de

maneira mais detalhada quais foram os fatores que proporcionaram o surgimento de novas práticas ao longo dos anos. Buscamos também entender, com base nesse autor, como se deu o aparecimento de um fotodocumentarismo voltado para denunciar causas sociais que pretendem não apenas informar, como também provocar reflexões que motivem transformações efetiva na realidade das situações tratadas.

À luz das contribuições de Fabris (2004) e Freund (1995), apresentam-se as principais características do retrato enquanto gênero fotográfico. As autoras referidas exerceram papel fundamental para discutirmos as importâncias sociais desse gênero, bem como suas diferentes técnicas associadas a criação de identidade do sujeito. O uso do retrato no campo jornalístico foi examinado a partir das perspectivas propostas por Sousa (2002) e Picado (2005).

Como formas de atingir o objetivo da pesquisa, fizemos, inicialmente, uma pesquisa bibliográfica para localizar as bases teóricas que orientam as reflexões presentes neste estudo, e uma pesquisa documental (livro *Terra*), a fim de constituir nosso material empírico. O recurso metodológico aplicado para desenvolvermos nossa análise foi baseado na proposta de modelo de análise da imagem fotográfica elaborada pela Universidade Jaume I, da Espanha. Também foram determinantes os conceitos desenvolvidos em nossa base teórica para estabelecermos as relações necessárias.

Os resultados deste trabalho apontam para uma verificação da possibilidade da ocorrência simultânea de elementos relacionados à fotografia-documento e à fotografia-expressão, sem haver a necessidade, portanto, que uma forma de abordagem exclua a outra. Deste modo, essa constatação implica na sugestão de haver fundamentos para que o uso de fotografias mais reflexivas possam ser utilizadas no desenvolvimento de reportagens jornalísticas.

Para fins de organização, este estudo está dividido em seis etapas, sendo a primeira esta introdução. A segunda parte, intitulada *A fotografia: breve histórico da técnica fotográfica* aborda o desenvolvimento da técnica fotográfica enquanto fenômeno tecnológico que implicou em alterações significativas na sociedade, da mesma forma como analisaremos a relevância constituída pelo modelo de sociedade vigente na época dessa inovação e que exerceu influência determinante no percurso tomado pela técnica. Nesta etapa, também discorre-se sobre o modo como foram construídas as diferentes linhas de pensamento que foram desenvolvidas com objetivos voltados para a compreensão das funções e da essência do produto fotográfico. Em *O retrato fotográfico* são apresentados os principais conceitos e princípios que regem a construção de identidade social a partir da representação fotográfica do sujeito. Também é feita uma explanação das diferentes abordagens do retrato fotográfico,

bem como aspectos técnicos e conceituais relacionados à utilização deste gênero dentro da prática do jornalismo. Na etapa *Sebastião Salgado: a apresentação do objeto* apresentamos informações referentes à vida profissional do fotógrafo cuja obra integra o *corpus* da pesquisa. Essa apresentação tem o objetivo de proporcionar uma compreensão mais completa acerca das possíveis intenções fotográficas do referido fotógrafo. Também nesta etapa, é feito um detalhamento do livro utilizado como objeto empírico do trabalho. Em seguida, ingressamos na análise, no quinto capítulo intitulado *Análise das imagens fotográficas: o retrato fotográfico na obra “Terra”, de Sebastião Salgado*. Aqui, apresentamos a proposta metodológica utilizada como forma de verificar as hipóteses levantadas, bem como os procedimentos adotados nessa verificação para então discorrermos sobre os elementos encontrados ao longo das observações, relacionando-os com os conceitos desenvolvidos na fundamentação teórico do trabalho.

As considerações finais giram em torno dos resultados observados na etapa anterior – a análise propriamente dita – e apresentam os principais desdobramentos e reflexões acerca do assunto que poderão servir de base para futuras pesquisas sobre o tema.

2 A FOTOGRAFIA: BREVE HISTÓRICO DA TÉCNICA FOTOGRÁFICA

Este capítulo tem como propósito principal delinear os aspectos principais, no interesse deste TCC, do surgimento da fotografia, bem como a evolução dos seus procedimentos técnicos com relação a intenções fotojornalísticas. Também é objetivo deste capítulo discorrer acerca do pensamento fotográfico no período de surgimento da nova técnica (Século XIX), isto é, como a fotografia era percebida pelos críticos e teóricos e como esse pensamento se desenvolveu desde então, a fim de compreender transformações ocorridas na prática fotográfica voltada para o jornalismo. A partir dessa compreensão, discorrerei sobre o fotodocumentarismo e a fotografia-expressão buscando compreender o cenário histórico-cultural em que se desenvolveram suas características fundamentais, bem como as circunstâncias que proporcionaram seus desenvolvimentos. O conjunto desses estudos compõe a base para o objetivo principal deste trabalho, qual seja, a análise do retrato fotográfico na obra do fotodocumentarista Sebastião Salgado. Para tanto, serão utilizadas conceitos de autores tais como Jorge Pedro Sousa (2000), que aborda a história do fotojornalismo ocidental em suas esferas pessoais, sociais, culturais, ideológicas e tecnológicas; André Rouillé (2009), que traça a trajetória da técnica fotográfica desde sua gênese até o período atual, nas esferas social, filosófica e histórica, buscando demonstrar as transições ocorridas dentro do campo fotográfico que, segundo suas análises, no início do desenvolvimento, estava atrelado a regimes de verdade que seriam questionados com o passar do tempo. Assim o autor analisa pensamento de alguns autores, os movimentos estéticos da história da fotografia, bem como seus usos em diferentes áreas do conhecimento; Boris Kossov (2001) que aborda as relações entre a fotografia e as informações do mundo visíveis que estão presentes no documento fotográfico; Roland Barthes (1980), que correlaciona o registro puramente mecânico da fotografia à subjetividade do fotógrafo para mostrar que a intervenção humana nesse processo proporciona à fotografia a possibilidade de ser mais que um registro documental; Phillippe Dubois (1990), que apresenta a fotografia não apenas como imagem, mas como um ato, uma imagem em trabalho, da qual o sujeito é parte ativa no processo.

2.1 O surgimento da fotografia

A origem da fotografia remonta ao início do século XIX, mais precisamente 1826, quando o francês Joseph Nièpce produziu o que é considerado por muitos como a primeira fotografia da história (FIGURA 1). Para Jorge Pedro Sousa (2000), o ambiente positivista da época contribuiu para que a fotografia ganhasse popularidade e, sendo percebida como o registro visual da verdade, fosse adotada pela imprensa. A característica fundamental para que a fotografia ganhasse papel de destaque foi a sua capacidade de registro.



Figura 1
Joseph Nièpce, 1826

Nesse sentido, André Rouillé (2009) constata que o aparecimento da fotografia em meio à sociedade industrial que vigorava na época, proporcionou a aceitação da nova tecnologia, principalmente pelo seu uso prático. Para o autor, “a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial”. (ROUILLÉ, p. 29). E, a essas ligações, soma-se o caráter mecânico da fotografia, que para o mesmo autor anteriormente citado, era a imagem da sociedade industrial. Os fenômenos referidos por Rouillé (2009) são “o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia.” (ROUILLÉ, pp. 29 e 30). Nessa mesma linha, Boris Kossoy (2001) afirma que a fotografia inovou a forma de transmissão de conhecimento e informação ao passo em que as expressões culturais de diferentes povos podiam ser

captadas pela câmara, sendo registrado visualmente o que antes só poderia ser demonstrado através de relatos, da escrita ou pela tradição pictórica.

Com o aparecimento da técnica fotográfica, não era mais a mão trêmula do pintor, nem o olho humano a observar o objeto. O trabalho passa a ser feito, agora, pela luz do Sol que registra cada linha, não deixando nada escapar. E essa característica é vital para a consolidação e afirmação da fotografia em um período onde todas as formas de produção começaram a se expandir de uma maneira nunca antes vista. Rouillé salienta, ainda, que da mesma forma que a fotografia surgiu como o mecanismo ideal para registrar a sociedade industrial, essa sociedade foi, também, fundamental para o surgimento da técnica fotográfica, representando “sua condição de possibilidade, seu principal objeto, e seu paradigma”. (ROUILLÉ, p. 30).

Durante esse período, a fotografia era percebida como o “espelho do real”, segundo expressão utilizada por Philippe Dubois (1990, p. 26.). Para Dubois, a fotografia recebeu ao longo da história diferentes posições por parte de teóricos e críticos. O primeiro momento remonta ao surgimento da técnica até o início do século XX, quando o discurso fotográfico era considerado equivalente a um discurso mimético, que imitava o real e reproduzia suas características essenciais tal qual elas se apresentavam diante da lente óptica. Dubois explica:

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX [...]. Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas, [...] o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*. (grifo do autor) (DUBOIS, Philippe. 1990/2009 p. 27)

Dessa forma, Dubois enquadra essa primeira concepção acerca da fotografia, segundo a classificação do filósofo e matemático Charles Peirce, na ordem do *ícone*. Peirce classificou os signos em três ordens diferentes: *ícone*, *símbolo* e *índice*. Em linhas gerais, cada ordem distingue-se da outra de acordo com a forma de representação. O *ícone* refere-se à representação pela semelhança, portanto o caráter mimético da fotografia, segundo o pensamento da época, onde a imagem fotográfica imita o real tal qual ele é, caracteriza a fotografia como *ícone*. Ainda de acordo com as definições peircianas, o *símbolo* refere-se aos signos cujas representações se dão pela convenção geral, enquanto o *índice* são aqueles signos

que mantém contato físico com a coisa representada, independentemente da ocorrência de semelhança.

Conforme o autor, o pensamento da época atribuía à própria natureza técnica, ao procedimento mecânico da fotografia, a sua capacidade de imitar a realidade com perfeição. A imagem produzida era percebida como uma imagem “automática”, “objetiva”, quase “natural”, onde não há a intervenção manual do artista. O traço da imagem fotográfica é produzido pelo Sol que reproduz todos os elementos presentes na imagem representada sem deixar que nada escape. Opondo-se à arte, a fotografia seria, portanto, “o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade”. (DUBOIS, p. 32).

Essa diferenciação entre a fotografia e a arte suscitou, então, os mais variados discursos que, ora denunciavam, ora elogiavam a condição mimética da fotografia. Dentre os detratores da técnica, Charles-Pierre Baudelaire foi, talvez, o mais enfático. Citado por Dubois, o poeta francês defendia que a fotografia deveria reduzir-se a sua função de registro:

É portanto necessário que ela [a fotografia] volte a *seu verdadeiro dever*, que é o de *servir*, ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. (DUBOIS, p. 29).

Em contrapartida, Dubois cita “o outro extremo do espectro desses discursos do século XIX sobre a fotografia” (DUBOIS, p. 30). Baseados na mesma concepção de separação, outras declarações foram absolutamente otimistas considerando que, justamente devido ao caráter mimético da imagem fotográfica, a arte estaria liberada pela fotografia. Os artistas não precisariam mais ter a preocupação de representar o real em suas pinturas, pois a câmara escura se encarregaria dessa tarefa e teria sido também, graças ao surgimento da técnica fotográfica que movimentos artísticos como o Impressionismo puderam eclodir. Dentre os integrantes desta vertente, segundo Dubois, estão Walter Benjamin e André Bazin. Importante frisar que, embora essa corrente tomasse a fotografia pelo lado positivo, não deixava de

pensá-la como o oposto à arte, isto é, separando-a da produção da subjetividade humana, justamente por ser produto da objetividade do mecanismo.

Para Rouillé, a fotografia enquanto uma máquina aprimorou o olhar produzindo o que chamou de “visibilidades modernas” (ROUILLÉ, p. 39). A fotografia, portanto, contribuiu para a evolução do olhar e essas novas visibilidades estão adaptadas às necessidades dessa época. Os prédios puderam ser explorados de uma maneira nunca feita anteriormente e essa exploração surtiu efeitos, inclusive, na própria pintura. Rouillé cita as telas feitas pelo pintor impressionista francês Oscar-Claude Monet que pintou 50 imagens, em horários diferentes, da Catedral de Rouen, reproduzindo a incidência da luz.

Uma característica importante é trazida por Rouillé (2009): a imanência do ver. Dentro da oposição entre a fotografia e a pintura, é de grande relevância o fato de que, com a fotografia, a imagem produzida passa a ser imanente, diferentemente daquela produzida pelo pintor que, carregada de subjetividades, muitas vezes provenientes de crenças religiosas, possuía um caráter muito mais transcendental, onde havia a hierarquização daquilo que estava sendo retratado. Enquanto o pintor inspira-se em busca do Ideal, a fotografia mostra o Real; aproxima o Céu da Terra. Na análise apresentada por Rouillé, a fotografia aparece como uma técnica democrática, no sentido de que nela estão registradas, sem diferenciações, tanto o grão de areia como a catedral. É esse “plano de imanência” que configura à fotografia seu valor documental e é também o que irá lhe proporcionar grandes hostilidades.

Com o passar dos anos, a fotografia se desenvolveu tanto na área técnica como na esfera conceitual. Para Kossoy, o “consumo crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica” (KOSSOY, p. 25). Já de acordo com Sousa (2000), com o advento dos gêneros fotjornalísticos, houve uma transição do reino da verdade para um reinado do credível, onde, inclusive através de manipulações, buscava-se uma imagem que fosse verossímil, ao invés de verdadeira.

Voltando a Dubois (1990), este sustenta que, enquanto no século XIX, a percepção que predominava acerca da fotografia era a de um “espelho da realidade”, no século XX, o discurso da mimese é substituído pelo ponto de vista que percebe o produto fotográfico como uma “transformação do real”. Segundo o autor, esse discurso já estava presente no século XIX, porém de maneira um tanto apagada e ganhou força no século seguinte, como demonstra a partir do discurso em três áreas distintas de conhecimento.

No discurso da fotografia como transformação do real, Dubois resgata o texto do psicólogo Rudolf Arnheim publicado, originariamente em alemão, no ano de 1932 e, posteriormente, no ano de 1957, em inglês, na coletânea *Film as Art*, onde combate o discurso

do mimetismo de maneira negativa, desconstruindo a concepção de que a fotografia imita o real tal qual ele se apresenta. Para isso, Arnheim utiliza, basicamente, três argumentos principais:

Em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual, excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. (DUBOIS 2009, p. 38)

Dubois também se vale de discursos aos quais atribui “um caráter mais ou menos francamente ideológico.” Nesse ponto, o autor cita os trabalhos de Hubert Damisch (1963) e Pierre Bourdieu (1965). Ambos insistem no fato de que a câmara escura, ao contrário do pensamento relacionado ao caráter mimético da foto, apresenta uma concepção convencional do espaço, baseada na perspectiva renascentista e, dessa forma, não consideram, os autores, uma máquina imparcial, inocente ou neutro. Dubois também se apoia em de todo o trabalho dos *Cahiers du Cinema*, destacando a edição nº 268-269, de 1976, mais especificamente um artigo do crítico Alain Bergala intitulado “*La Pendule*”. No texto, Bergala denuncia, essencialmente, a chamada *foto-scoop*, a fotografia de imprensa que, por sua espetacularidade, torna-se símbolo dos grandes acontecimentos.

Por fim, a última categoria tomada como exemplo por Dubois para demonstrar a renovação do pensamento acerca do dispositivo fotográfico é de caráter antropológico. O autor apresenta um caso relatado em um artigo do fotógrafo Allan Sekulla (1981) em que comprova a codificação cultural da imagem fotográfica, refutando a noção de espelho do real, de imagem transparente. O relato trata de um episódio em que uma aborígene não reconheceu o próprio filho em uma fotografia mostrada por um antropólogo. Ela apenas deu-se conta quando o antropólogo chamou-lhe a atenção para os detalhes da imagem. Segundo esse relato, o dispositivo fotográfico só pôde ser entendido, assimilado após uma decodificação da mensagem.

A partir dessas concepções abordadas, Dubois considera que a fotografia era vista como um *símbolo* peirciano, isto é, sua representação se dá por convenção. Não mais a semelhança nem a imitação, mas uma construção para a qual é necessária uma carga cultural e histórica que permita decodificar a mensagem transmitida.

A partir dessas novas reflexões relacionadas à natureza fotográfica, houve um redirecionamento das questões levantadas, inclusive contestando sua utilização em análises científicas. Afinal de contas, o produto fotográfico passa a ser visto como um simulacro do mundo, uma ilustração, uma transformação do real ao invés de constituir sua transparente e perfeita cópia.

É também a partir dessa aparência de real onde muitos pensadores vão embasar seus argumentos ao separar a fotografia do campo da arte. Porque conforme Rouillé explica, a pintura, segundo Eugène Delacroix, por exemplo, em termos platônicos, “pode pretender à semelhança”, enquanto a fotografia “estaria irremediavelmente condenada à dessemelhança”. (ROUILLÉ, p. 74). De acordo com o pintor, assim como com o escritor Francis Wey, também citado por Rouillé, o produto artístico surge através da criação humana, possuindo, dessa maneira, uma “semelhança interna e espiritual da cópia-pintura”, opondo-se “à semelhança externa e material do simulacro-fotografia”.

De acordo com a linha de pensamento de Phillippe Dubois, a terceira concepção acerca do produto fotográfico enquadra-se, segundo a perspectiva do peirciana, como *índice*, isto é, a representação se dá pela contiguidade física com o objeto representado, com o referente, na linguagem barthesiana. Essa ligação física é mediada pelo Sol, ou seja, a partir da incidência dos raios solares no material fotossensível, dá-se a imagem. Portanto, a fotografia passa a ser vista, primordialmente, como *índice*, devido a essa característica fundamental, sem a qual é impossível ocorrer formação da imagem.

Em suas reflexões sobre a fotografia, contidas no livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes afirma que “o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação” (BARTHES, p. 114). Isso porque o “referente fotográfico” não é “a coisa *facultivamente* real, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, pp. 114 e 115). “Em suma”, afirma-nos Barthes, “referente adere” (BARTHES, p. 16).

No mesmo sentido, Phillippe Dubois cita um artigo elaborado por Pascal Bonitzer, da *Cahiers du Cinema*, refletindo sobre o artigo da edição anterior, escrito pelo colega Alain Bergala, e já citado nesse trabalho. Bonitzer concorda com a crítica de seu colega acerca do sensacionalismo proporcionado pela utilização da grande angular de maneira a isolar, em sua solidão, um vietnamita chorando sob um guarda-chuva, entretanto, ele chama a atenção para o fato inquestionável de que, apesar da enunciação jornalística adotada ser condenável, o vietnamita *estava ali chorando*.

Importante ressaltar que essa perspectiva aborda o caráter fotográfico destacando muito mais o processo de produção da fotografia em si do que o produto já consumado. Isto é, ao caracterizar a fotografia como *índice*, toma-se como base o momento da inscrição dos raios solares no material foto sensível. Esse contato físico confere a fotografia, seu caráter indicial. A imagem fotográfica só é possível através dessa mediação que faz com que a imagem da coisa fotografada, o *referente* de Roland Barthes, seja impressa e eternizada.

Phillippe Dubois inclui-se dentre os autores que pensam a fotografia segundo essa concepção indiciária que entende que a imagem fotográfica assume, primordialmente, a característica de *índice* devido a essa contigüidade física, fundamental para a existência da imagem, podendo, em um segundo momento, assumir características de *símbolo* e *ícone*. Ou seja, a fotografia é antes de tudo um traço do real, para somente depois se assemelhar e ganhar sentido.

Para Rouillé (2009), o fato de que, tecnicamente, para haver foto seja necessário haver a coisa fotografada, não nos permite reduzi-la a um mero registro, a uma mera designação. Para o autor, “o principal é que essa postura teórica considera como o real apenas corpos, coisas e estados de coisas, nunca os acontecimentos incorporais que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados” (ROUILLÉ, p. 136)

2.2 A Fotografia-documento

Tendo a fotografia surgido concomitantemente à sociedade industrial, prontamente ela foi utilizada de maneira a registrar e documentar esse momento. O desenvolvimento técnico proporcionado pela própria expansão da indústria proporcionou à fotografia a possibilidade de ganhar espaço, mas, sobretudo, a mudança do pensamento e, conseqüentemente, a mudança de necessidades decorrentes dessa transformação social concedeu à prática fotográfica o *status* de ferramenta fundamental para atender aos novos propósitos da época.

2.2.1 Funções do documento

Assim, a fotografia, como documento, passa a exercer diversas funções as quais foram bem explicitadas por André Rouillé (2009). O autor apresenta, assim, cinco funções, quais sejam: arquivar, ordenar, modernizar os saberes, ilustrar e informar. A seguir, buscarei descreve-las sucintamente, tendo em vista a importância de termos um conhecimento acerca de suas características. Entretanto, ressalto que, dentre essas funções, aquela que mais interessa aos propósitos deste trabalho é a função de informar.

Partindo da necessidade que o homem moderno tinha em adquirir conhecimentos pormenorizados acerca de tudo aquilo que fosse possível obter, surge a função de arquivamento, pois “uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos” (ROUILLÉ, p. 97). E a partir desse arquivamento, floresce a função de ordenar. Porque o álbum “não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real” (ROUILLÉ, p.101). Enquanto a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo reunificam esses fragmentos, mas não no sentido de montá-los como um quebra-cabeça, “mas construir uma ‘unidade ulterior’: uma unidade e uma totalidade que seriam somente o ‘efeito’ do múltiplo e de suas partes descosidas” (ROUILLÉ, p. 104).

Outra função apontada por Rouillé é a de modernizar os saberes. O uso da fotografia pela ciência se deu, principalmente, com a intenção de abolir as subjetividades presentes nas ilustrações produzidas pela mão humana. Desta forma, diferentes áreas como a medicina, a geologia, astronomia, dentre outras, utilizar-se-iam dos clichês fotográficos para tornar visível o que não era perceptível pelo olho, criar novas visibilidades.

A fotografia também se propõe a ilustrar, aliás, para Rouillé (p. 123) “as funções da fotografia nunca excederam verdadeiramente a simples ilustração” em todos os campos e em todas as partes, mas principalmente com a evolução e o desenvolvimento da publicidade, o caráter ilustrativo da fotografia ganhará destaque nos catálogos de produtos e folhetos publicitários.

Por fim, a função de maior importância atribuída à fotografia-documento é a função de informar. O caráter informativo da fotografia teve bastante destaque e ganhou força durante os períodos de guerra, quando houve uma grande aliança entre a fotografia e a imprensa e o surgimento da figura do fotorrepórter. Rouillé destaca que para a fotografia poder informar,

havia a necessidade de que sua difusão, divulgação pudessem ser efetivas. Para tal, seria fundamental aliar as ferramentas fotográficas às ferramentas de impressão. Portanto, foi o desenvolvimento das técnicas de imprensa que proporcionou aos profissionais relacionados com a fotografia difundirem seu trabalho de maneira eficaz. Nessa época, mais precisamente em 1928, surge o semanário francês *Vu*, criado por Lucien Vogel e que reuniria fotógrafos renomados como tais Man Ray e Robert Capa.

2.2.2 Fotodocumentarismo

O fotodocumentarismo nasce na linha da não-manipulação, documentação do real encontrado pelo fotógrafo, incorporando-se ao fotojornalismo¹. A partir desse ponto, criam-se duas novas ideias: a do criador-fotógrafo e, a partir destes, a ideia de construção social da realidade, como explica Sousa:

Mas esta foi também a linha de partida para a interpretação fotojornalística do real, até porque as percepções que dele se têm são dissonantes da realidade em si e, neste sentido, são sempre uma espécie de ficção. Legitimam-se, assim, os criadores-fotógrafos, que olham para si mesmos como participantes num jogo que há muito deixou de ser um mero jogo de espelhos, para desembocar no jogo bem mais elaborado e complexo dos mundos de signos e de códigos, de linguagem e de cultura, de ideologia e de mitos, de história e tradições, de contradições e convenções. (SOUSA, 2000, p. 10)

Desde os primórdios da atividade fotojornalística, o tema mais privilegiado foi a guerra. Aliás, foi graças aos relatos fotográficos da guerra que o fotojornalismo se desenvolveu. Relatos da Guerra da Criméia, em 1855, obtidas por Fenton, foram publicadas na imprensa sob formas de gravuras. Esse foi o primeiro passo rumo ao desenvolvimento do fotojornalismo. “Da Guerra da Criméia em diante, todos os grandes acontecimentos serão reportados fotograficamente”. (SOUSA, p. 35).

¹ Nesse sentido, adotaremos a abordagem acerca do fotojornalismo no sentido lato que Sousa entende como “a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”. SOUSA, J. Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: 2000, p. 12.

No final do século XIX surgem as primeiras revistas essencialmente fotográficas e a fotografia começa a se impor na imprensa. Para tanto, foi de grande importância a difusão dos meios impressos de informação e o surgimento de novos processos de impressão, bem como de tecnologias emergentes. Em 1888, surge a primeira câmera Kodak. “Com ela a fotografia promove-se definitivamente a *medium* de uso massivo e democratiza-se.” (SOUSA, p. 45).

A Primeira Guerra Mundial foi o primeiro grande evento a produzir um fluxo constante de fotografias. O surgimento e desenvolvimento do fotojornalismo moderno está intimamente ligado a esse grande confronto. Já durante a República de Weimar (1918-1933) florescem na Alemanha as artes, as letras e as ciências. “Este ambiente repercute-se na imprensa e, assim, entre os anos vinte e trinta, a Alemanha torna-se o país com mais revistas ilustradas e onde irão nascer verdadeiramente os fotojornalistas modernos.” (SOUSA, p. 72). Mais tarde, influenciadas pelas revistas alemãs, surgiriam outras importantes publicações, na Europa e nas Américas².

2.2.3 Fotodocumentarismo de denúncia social

De acordo com Paulo César Boni (2009), “o fotodocumentarismo de denúncia social documenta fatos sociais e seus contextos [...] transmitem mensagens, com a proposta de denunciar problemas”. A intenção desses fotógrafos é dar ao leitor, que não está lá, um testemunho de ‘como é’ ou ‘o que sucedeu’ e ‘como sucedeu’. “Com o documentarismo estabelece-se uma das grandes motivações da fotografia no século XX: o desejo de conhecer o outro.” (SOUSA, p. 55).

Nesse sentido, para Sousa (p. 54), “a obra fotodocumental do escocês John Thomson assinala o início “real” da fotografia de compromisso social”. Em 1877, Thomson publicou o livro *Street Life in London* onde buscava retratar as pessoas em seu ambiente de trabalho, a vida das ruas londrinas, os ofícios desempenhados pela população (FIGURA 2).

² Dentre as revistas destacam-se a Vu, a Regards, a Picture Post e a Life.



Figura 2

John Thomson/The British Library. Londres (Inglaterra), 1876-7

A essa época, a fotografia documental de cunho social não tinha o destaque consagrado à fotografia de Guerra pela imprensa da época. Assim como Thomson, precursores dessa vertente, como os fotógrafos, Jacob Riis e Lewis Hine, tiveram dificuldades em publicar na imprensa seus trabalhos, fazendo-o normalmente em álbuns. Riis, com o auxílio do flash de magnésio, conseguiu fotografar os lugares mais escuros e mal afamados com a intenção, que ele acreditava fielmente, de poder usar suas fotografias como arma para transformar a realidade dessas pessoas e, de fato, contribuiu como poucos para, através de sua crítica social mediada pela fotografia, transformar a mentalidade e promover reformas em diversos campos sociais (FIGURA 3).



Figura 3

Fonte: Jacob Riise, Nova Iorque (EUA), 1888

Já o sociólogo e jornalista Lewis Hine foi “o primeiro herdeiro de Thomson e Riis” (SOUSA, p. 59). Quando Hine decidiu por empenhar-se na fotografia de denúncia social, buscou mostrar as situações que queria ver transformadas. Trabalhou para o *National Child Labour Comitee*³ fotografando crianças que trabalhavam por mais de 12 horas seguidas em fábricas e minas (FIGURA 4). Suas fotografias são mais sensíveis do que as de Riis e o seu trabalho contribuiu para alterar a legislação norte-americana sobre o trabalho infantil.

³ Fundação sem fins lucrativos que atua desde 1904 nos Estados Unidos com a missão de promover os direitos, dignidade, bem-estar e educação para crianças e jovens relacionadas com o trabalho. Informação retirada do site <http://www.nationalchildlabor.org/>



Figura 4
Lewis Hine, Carolina do Sul (EUA), 1908

A via iniciada por estes fotógrafos deixou marcas no fotojornalismo e, nos anos trinta, teria um novo impulso como projeto *Farm Security Administration (FSA)*. Como explica Sousa, no momento histórico em que o governo dos Estados Unidos cria o programa do *New Deal*⁴, cria-se, dentro desse programa econômico, o que vai ser chamado de *Farm Security Administration* com o intuito primordialmente propagandístico no sentido de retratar os resultados do programa governamental. Entretanto, devido ao sentido crítico e denunciante aliados à qualidade de muitos fotógrafos que participaram do projeto, o *FSA* acabou por se tornar uma arma importante para despertar a consciência social, independentemente dos possíveis constrangimentos causados ao governo. Profissionais como Dorothea Lange e Walker Evans, estavam entre os primeiros fotógrafos a participar das missões do *FSA*. A primeira mostrou-se uma excelente retratista, produzindo a fotografia que ficou tornou-se o símbolo do projeto (FIGURA 5), enquanto Evans destacou-se por buscar enquadramentos centralizados e equilibrados de maneira a não dificultar a interpretação da cena registrada.

⁴ O Novo Acordo, na tradução literal para o português foi o nome dado a uma série de medidas implementadas pelo governo dos Estados Unidos, entre os anos de 1933 e 1937, com objetivo de recuperar a economia do país e assistir aos prejudicados pela depressão econômica de 1929, também chamada de Grande Depressão.

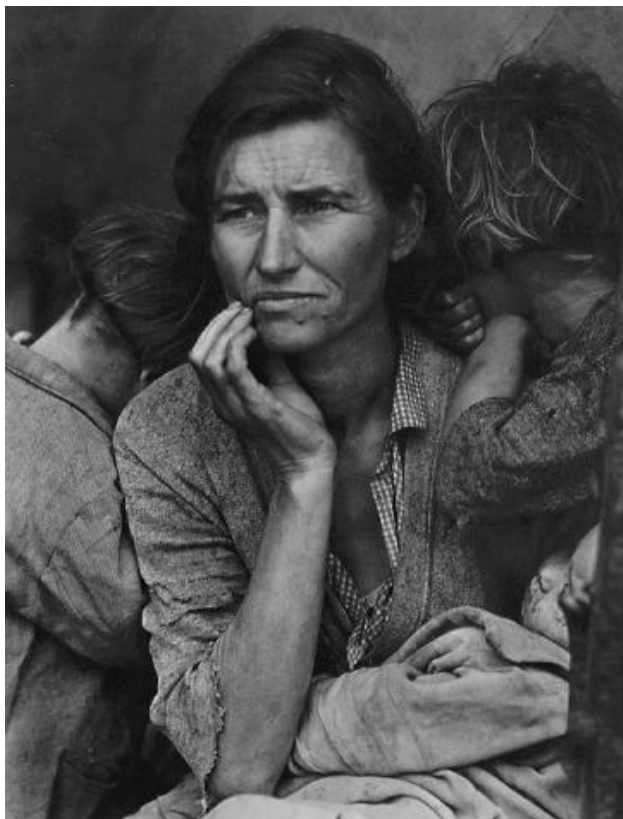


Figura 5
Dorothea Lange, Califórnia (Estados Unidos), 1933

2.2.4 O apogeu e o declínio da fotografia-documento

Desde o seu nascimento, o fotojornalismo privilegiou o tema da Guerra. Foi a partir dos registros de conflitos que a técnica desenvolveu-se no ocidente, sendo que a Guerra da Criméia foi o acontecimento que proporcionou, em um primeiro momento, esse tipo de registro. Ao longo dos anos, todas as guerras que vieram a eclodir foram devidamente reportadas pelos fotorrepórteres que detinham a prerrogativa da informação diretamente do *front*.

No período que se sucedeu à 2ª Guerra Mundial, surge uma gama de excelentes fotógrafos, além de Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, que já fotografavam antes mesmo da Guerra. Juntam-se, a esses dois profissionais, outros dois, David Seymour e George Rodger, para criar a *Magnum*, “talvez, a mais mítica das agências fotográficas” (Sousa, p. 140). Organizada como uma cooperativa de fotógrafos, a *Magnum* destacou-se pela qualidade fotográfica, além do caráter humanista de seus profissionais.

Para Sousa (2000), a fotografia humanista encontraria o seu expoente na exposição *The Family Of Man*. Organizada por Edward Steichen, em 1955, a exposição celebrou a fotografia dos chamados *concerned photographers*⁵. Através de 503 fotografias, de 68 países, sobre a vida do homem no planeta, desde o nascimento até a morte, passando por todas as etapas da vida, o objetivo era mostrar que todos os homens seriam iguais, que a vida era semelhante em toda a Terra e que todos os seres humanos seriam uma grande família. A importância dessa exposição para o fotodocumentarismo é flagrante, visto que a partir das reações acerca do seu conteúdo, o fotojornalismo passou a abordar outros temas, quais sejam, as drogas, a família, o ambiente, etc.

Foi durante esse período, por volta das décadas de 50, 60 do século XX, que a fotografia-documento começou a atingir seu auge, mesma época em que Cartier-Bresson publica seu afamado artigo, “O Instante Decisivo”:

Henri Cartier-Bresson publica “L’instant décisif” em 1952, no momento em que o mundo traumatizado pela Guerra está à procura de novos valores, e em que a modernidade, que se anuncia, é acolhida como a promessa de um futuro melhor. É a época anterior à televisão e às grandes utopias da comunicação. As revistas ilustradas, como *Paris-Match*, na França, ou *Life*, nos Estados Unidos, detêm a quase exclusividade da difusão da informação visual, e os repórteres-fotográficos têm a missão de coleta-los por todo o globo. (ROUILLÉ. 2009. p.137)

Seguindo pela mesma linha de Dubois, que vê na fotografia uma relação física com seu referente, Cartier-Bresson (1952) descreve o instante (ou momento) decisivo como o instante em que todos os elementos necessários para capturar aquele momento. Ele compara, em certa medida, o fotógrafo ao caçador, que deve se aproximar da caça de maneira sorrateira, sem despertar a atenção. Somente assim, para Cartier-Bresson, é possível retratar o real tal qual ele deve ser, sem intervir, ainda que indiretamente, na cena registrada.

Assim, o mito do fotorrepórter assumirá seu caráter mais célebre durante a Guerra do Vietnã (1955-1975). Conforme Rouillé (2009), este foi o conflito mais amplamente divulgado na imprensa e, também, marcou o início da crise da fotografia-documento e a ascensão da televisão como meio de comunicação predominante. É exatamente a televisão que se tornaria

⁵ Os fotógrafos engajados (na tradução ao português) são fotógrafos que demonstram forte preocupação com os problemas sociais encontrados no mundo e que expressam essa preocupação em suas fotografias. Segundo Sousa, essa tradição celebrada na exposição *The Family Of Man* é resgatada, mais tarde por fotógrafos como Sebastião Salgado. SOUSA, J. Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: 2000, p. 145.

a principal inimiga da fotorreportagem e o seu crescimento um dos principais fatores que transformariam as práticas fotojornalísticas. Mas, em outros campos, como a medicina por exemplo, novas tecnologias também apareceriam e suplantariam a técnica fotográfica em suas funções (ROUILLÉ, p. 138).

O que aconteceu, segundo Rouillé, a partir desse momento, foi uma desvalorização da imagem-ação. Primeiramente, após o conflito no Vietnã, quando a imprensa teve pela primeira e última vez total, ou quase total, liberdade no que diz respeito à cobertura dos eventos e divulgação das imagens, as guerras subsequentes foram marcadas por um forte e rígido controle militar. A partir da experiência do Vietnã, governantes e políticos também começaram a gerenciar suas imagens, controlando os fotógrafos de maneira tal que as fotos divulgadas seriam praticamente todas iguais.

Com esse fechamento para as imagens e a televisão tornando-se o principal meio de veiculação dos eventos, a fotografia-documento começa a perder o elo com o mundo. Cada vez mais, novas práticas fotográficas surgem exatamente no viés contrário ao pregado pelos fotógrafos das décadas anteriores. Rouillé exemplifica casos em que as próprias imagens televisivas são fotografadas, ou então encartes, catálogos, e até mesmo clichês. O caráter indiciário da fotografia começa a ser posto a prova no sentido em que não há mais uma relação direta entre coisa e imagem e é nesse sentido que desponta o regime da fotografia-expressão onde, ao contrário do que era apregoado pelo documento que pretendia ser a impressão direta do real, assume-se o caráter indireto, subjetivo, onde entre imagem e coisa interpõem-se outras imagens, outros fatores, outros elementos que interferem em seu produto final.

2.3 A Fotografia-expressão

A partir do momento em que a fotografia produzida enquanto documento (que registra a realidade encontrada pelo fotógrafo) perde força, começa a emergir uma visão diferente por parte dos profissionais do meio. A visão adotada por aqueles que se apoiavam na ordem do *índice*, proposta por Charles Peirce (1895) e desenvolvida por Roland Barthes (1980) e Phillippe Dubois (1990), onde a fotografia mantém com o seu referente uma relação direta em que o trabalho do fotógrafo limita-se a registrar suas impressões visuais em imagem, será, aos poucos, substituída por um caráter mais autoral da fotografia.

O regime fotográfico que passa a predominar concebe a fotografia muito mais como uma imagem construída do que uma imagem recortada a partir do real, meramente registrada e impressa. Nesse sentido, Rouillé (2009) apresenta o conceito de mapa: “a imagem fotográfica não é um decalque, mas um mapa da coisa: menos uma duplicação do que um operador” (ROUILLÉ, p. 167). A fotografia-expressão assume o seu caráter indireto sem, no entanto, negar as funções documentais. Há uma reorientação dos enunciados fotográficos, um redirecionamento do olhar. Ao invés de buscar o “momento decisivo” e registra-lo como ele se dá com todas as suas impressões, busca-se construir uma imagem e exprimir do evento um sentido a partir da visão, do olhar do fotógrafo.

De acordo com Rouillé (2009), ainda na década de 1950, o primeiro a entender essas transformações seria o suíço Robert Frank. Através do projeto *Les Américains* (FIGURA 6), buscou uma nova visão acerca dos Estados Unidos da América rompendo com a concepção do documento que privilegiava a perspectiva. Conforme Sousa (2000), em seu projeto *Les Américains*, de 1958, “Frank renuncia à objetividade do olhar, revoluciona a reportagem” (SOUSA, p. 148).



Figura 6
Robert Frank, Estados Unidos, 1958

O projeto fotográfico de Frank é inovador, e até mesmo transformador, no sentido em que há uma mudança radical na intenção do fotógrafo. Ao invés de fotografar acontecimentos, ou então celebridades, ele percorre o país fazendo imagens de situações cotidianas, banais, corriqueiras, de cidadãos anônimos em suas tarefas diárias, sem que haja um fato estritamente jornalístico a ser registrado. Além disso, as técnicas adotadas por Frank, seus

enquadramentos, buscam novas formas de ver o mundo ao redor. Por vezes, joga sua câmera para o alto com o retardador armado para que a imagem “aconteça sozinha”.

A partir de *Les Américains* e, mais adiante, com outros fotógrafos aderindo às suas propostas, o “eu” do operador passa a se interpor mais claramente entre a imagem e o real. Na verdade, essa presença do autor sempre esteve presente na imagem fotográfica, tendo em vista que, “a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar” (ROUILLÉ, p. 77). O que passa a acontecer, então, é uma intenção autoral. O pensamento (equivocado, segundo Rouillé) atrelado ao *índice* dá lugar ao pensamento que entende a fotografia como um processo de construção, além do simples registro.

De fato, isso não significa refutar de um todo o caráter indiciário da fotografia, a necessidade da coisa real, mas antes afirmar que essa é uma necessidade material que não define a essência da fotografia. Conforme Rouillé, a necessidade da presença do referente Barthesiano “constitui apenas a base da imagem, o solo material e temporal sobre o qual ela se estabelece” e “a base da imagem consiste apenas de suportes necessários, mas esses, de modo nenhum, são o conjunto daquilo que sustentam” (ROUILLÉ, p. 220).

Há, portanto, uma conciliação do documento com a expressão em que a fotografia deixa de ser entendida como uma forma de capturar a realidade e passa a ser uma forma de transformar e atualizar o real. Não há uma reprodução de um real preexistente, mas a criação de um novo real, o real fotográfico. Essa criação depende da atitude ativa do fotógrafo, com sua visão do mundo, mas também há uma maior aproximação e, conseqüentemente, participação do Outro, do sujeito fotografado, ao passo em que esse processo se desenvolve.

2.3.1 A valorização do Outro

Dentro dessa nova perspectiva em que o campo da fotografia se insere, mais sensivelmente a partir dos anos 1970, há também o desenvolvimento de uma nova relação entre fotógrafo e fotografado. Justamente em virtude da atitude que visa a construir uma imagem, ao invés de simplesmente extraí-la, há uma aproximação, um diálogo estabelecido entre o operador e o sujeito.

Essa nova abordagem vai à contramão do que apregoava, por exemplo, Cartier-Bresson (1952). O fotógrafo francês comparava a sua atividade àquela exercida pelo caçador, que deve espreitar a caça e, sem ser visto nem notado, capturá-la. Além disso, Cartier-Bresson

acreditava que somente sem a interferência do fotógrafo seria possível extrair a essência daquele acontecimento, daquele momento. E para ele, trata-se do instante decisivo, o momento definidor da cena fotografada, instante em que o fotógrafo conseguiria reunir todos os elementos necessários para representar o momento.

Para tal, Cartier-Bresson afirma ser essencial a proximidade do fotógrafo com o assunto, entretanto, uma proximidade discreta, sem interferir na situação, sem dialogar com ela, pois, de outra forma, “o fotógrafo poderá tornar-se uma figura intolerantemente agressiva”⁶.

Esse procedimento, com o intuito de registrar uma cena sem tornar-se parte dela, acaba, de certa maneira, por transformar o sujeito em simples objeto, em coisa fotografada. Trata-se de uma tentativa de extrair uma imagem natural daquele sujeito sem que haja de sua parte um posicionamento consciente, uma mudança de postura, uma pose. Nesse sentido, Roland Barthes (1980) afirma que, ao se deparar diante da objetiva, “tudo muda, ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” (BARTHES, p. 22).

É exatamente no sentido oposto que irá se desenvolver, mais notadamente a partir da década de 1990, uma fotografia que procura representar o sujeito de uma maneira mais pormenorizada. Como afirma Rouillé (2009), normalmente voltada para a vida dos excluídos, essa forma de expressão necessita de um tempo maior para sua realização, pois a interação fotógrafo-sujeito deve ser experimentada durante algum tempo para que a construção dessas imagens seja mais aprimorada. Além disso, dentro dessa perspectiva, trabalha-se sempre com imagens, no plural, e não uma única imagem, um único momento.

Rouillé também menciona a reportagem dialógica como forma de proximidade ao sujeito fotografado. Afastada do fotojornalismo diário que prefere o furo, a imagem feita às pressas, nesse tipo de reportagem, há um engajamento de cada uma das partes para tornar a fotografia, o resultado do produto fotográfico. E esse resultado, fundamentalmente, consiste mais em tornar visível do que em reproduzir o visível. Há uma substituição da fotografia que “captura” a imagem transformando o fotografado em “presa” por uma que constrói e exprime uma realidade proporcionando ao sujeito, também, uma maior participação no processo.

Assim, com uma mudança na maneira com que se percebe a construção da imagem fotográfica e a conseqüente valorização daquele que é fotografado, há uma maior preocupação com os sentidos produzidos e com as intenções fotográficas por parte do autor. O fotógrafo,

⁶ Frase extraída do texto *L'instant décisif*, (O Momento Decisivo) escrito pelo fotógrafo Henri Cariter-Bresson.

em geral, passa a expressar a sua visão, seu ponto de vista acerca dos assuntos escolhidos, mas a sua expressão não afasta ou ignora o outro, não o trata como uma coisa a ser registrada, pelo contrário, aproxima-se dele de maneira a valorizar a sua imagem e a construir essas imagens a partir dessa aproximação.

3 O RETRATO FOTOGRÁFICO

Nesta etapa, serão abordados os aspectos históricos e sociais do retrato fotográfico, com vistas a delinear seu desenvolvimento e a sua importância dentro da sociedade ocidental. Para isso, serão analisadas questões referentes às transformações ocorridas nesta sociedade que proporcionaram a expansão do uso da técnica fotográfica como representação do indivíduo. Buscaremos, na obra de autores que se dedicaram ao estudo deste produto fotográfico, os elementos necessários para traçar o seu percurso ao longo do tempo. Desta forma, faremos uso de conceitos desenvolvidos por Gisèle Freund (1995) que relaciona a história da técnica fotográfica à sociedade, abordando a importância do uso do retrato como elemento representativo da classe burguesa emergente; Annateresa Fabris (2004) que problematiza o conceito do retrato fotográfico a partir da análise de estratégias para a construção artificial da imagem, bem como seus diferentes usos por parte da sociedade; Roland Barthes (1980) que analisa e reflete, sob a perspectiva daquele que é fotografado e que observa a fotografia, acerca dos elementos presentes na representação fotográfica de pessoas; Jorge Pedro Sousa (2002) que examina a técnica do retrato inserida na prática jornalística, apresentando conceitos e técnicas próprias desse gênero.

3.1 O retrato como representação social

Antes mesmo do surgimento da fotografia, o retrato pictórico já era vastamente empregado, dentro da perspectiva renascentista, especialmente para retratar figuras de nobres e aristocratas. Com o surgimento e desenvolvimento da técnica fotográfica (diminuição do tempo de exposição principalmente) o retrato passa a ser uma de suas principais funções e passa a substituir, nesse aspecto, a pintura. Gisèle Freund (2004) afirma que a ascensão de camadas da população, notadamente a classe burguesa, em direção a uma maior representatividade política e econômica está diretamente associada ao processo de desenvolvimento de técnicas que teve a sua última evolução concretizada com o advento do retrato fotográfico.

O caráter mimético atribuído à fotografia, ao mesmo tempo em que a afastava da arte, segundo a concepção de alguns críticos da época, proporcionava que sua utilização no que diz

respeito ao registro documental ganhasse força. Nesse sentido, um dos gêneros que teve a possibilidade de se desenvolver, desde o momento em que a evolução da técnica permitiu, foi o retrato fotográfico. A substituição ao retrato pictórico deveu-se à infalibilidade atribuída ao traço do sol. Nesse sentido, Walter Benjamin (1931), afirma que “a partir de 1840, a maioria dos inúmeros miniaturistas se tornaram fotógrafos profissionais” (BENJAMIN apud DUBOIS, p. 65).

Annateresa Fabris (2004) afirma que o retrato pictórico começa a ser questionado no século XIX devido às transformações da sociedade moderna. Há o surgimento e a afirmação da classe burguesa que deseja uma representação em tais moldes. Entretanto, por não poder adotar o formato aristocrático, opta pela miniatura, pela silhueta e pelo fisionotrago⁷. Assim, a fotografia surge de maneira a impulsionar esse tipo de representação. Entretanto, no início do desenvolvimento do retrato fotográfico, Fabris destaca que o elevado preço cobrado por fotógrafos, dentre os quais Félix Nadar, para suas produções restringe o retrato apenas ao alcance da alta burguesia. Nesse sentido, mais tarde, a criação do cartão de visita, por Eugène Disderi, barateará consideravelmente os custos de produção, tornando-a acessível às parcelas menos abastadas da classe burguesa. Nadar realizou retratos fotográficos de inúmeros intelectuais da época, tais como o poeta Charles Baudelaire, o pintor Eugène Delacroix e o desenhista Gustave Doré (FIGURA 7). Ao trabalho fotográfico de Nadar, Freund (1995) atribui um caráter artístico, tendo em vista sua sensibilidade em fazer o uso correto do seu equipamento. Outra característica ressaltada pela autora é a proximidade e a relação de amizade que Nadar nutria com seus fotografados.

⁷ Segundo Fabris, trata-se de “uma imagem mecânica, obtida a partir do desenho dos contornos do rosto transposto para uma gravura em metal, que encanta a clientela por sua exatidão sem precedentes, tomada como sinal de autenticidade.” FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: 2004, p. 29.

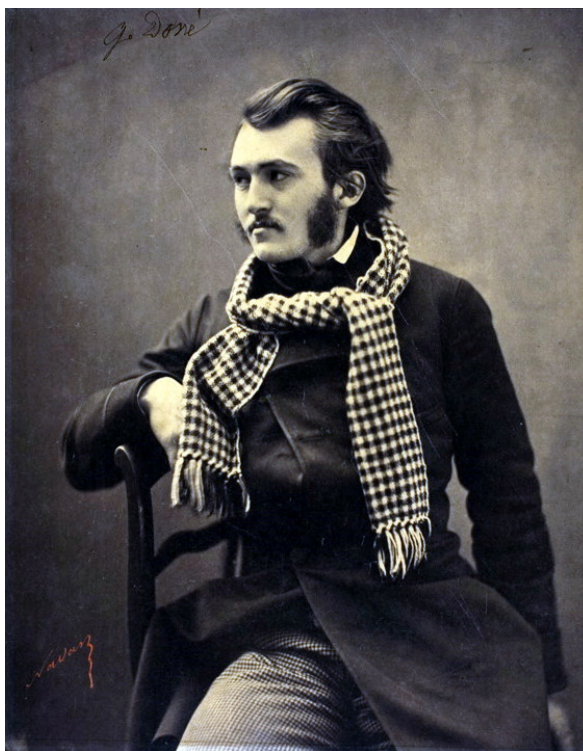


Figura 7
Nadar, retrato de Gustave Doré, 1859

Dando-se conta do potencial mercadológico inerente à cultura do retrato, em 1854, Disdéri patenteou a *carte de visite*, sua famosa invenção. Através do desenvolvimento de uma técnica mais barata que permitia reunir diversos clichês em uma única chapa, Disdéri, ligado aos valores de mercado, consegue difundir a *carte de visite* devido ao baixo valor, o pequeno formato e a possibilidade de imprimir vários exemplares. Basicamente, o invento consistia em uma fotografia, normalmente um retrato, colada sobre um cartão suporte e que possibilitou difundir os retratos de personalidades políticas, religiosas, artísticas, literárias, dentre outras áreas. Como atesta Rouillé (2009), “durante uns dez anos fará um enorme sucesso, e vai tornar-se uma verdadeira mania entre as classes burguesas” (ROUILLÉ, p. 53).

Os cartões de visita exerceram a função de construir a identidade do sujeito perante a sociedade. Fabris (2004) nos diz que a partir do retrato no cartão de visita criavam-se estereótipos que se sobrepunham ao indivíduo, “destacando o personagem em detrimento da pessoa.” (FABRIS, p. 29). Para tal, o retratado posava diante de um cenário, com suas melhores roupas, geralmente de pé, para poder representar melhor a teatralização da pose. Todos os acessórios presentes na fotografia não tinham como objetivo buscar efeitos plásticos, mas sim uma simbologia social. Nessas fotografias, ainda que haja uma

preocupação em buscar uma fisionomia agradável, o rosto acaba por se tornar um elemento secundário, o foco principal é a pose, o ambiente, as roupas.

Com outros propósitos, a partir de 1888, o criminologista francês Alphonse Bertillon desenvolve o famoso retrato duplo, de frente e de perfil, para auxiliar no controle e na identificação de criminosos. O uso do retrato fotográfico aqui tem uma intenção eminentemente científica e é baseada no pressuposto da transparência fotográfica. Segundo Rouillé, Bertillon elabora, inclusive, uma série de instruções bem rígidas e precisas acerca da maneira de se produzir o retrato. O objetivo de Bertillon é fazer com que a imagem captada seja idêntica ao sujeito, facilitando, assim, um possível reconhecimento. Entretanto, as medidas adotadas mostram-se ineficazes devido a inúmeras questões como, por exemplo, a própria mudança proposital da aparência por parte do delinqüente. Nesse sentido, Rouillé destaca que Bertillon tem dificuldades para produzir o verdadeiro, pois “sua experiência confirma, de fato, que a verdade não se capta, não é doada, mas se constroi” (ROUILLÉ, p. 88).

Dentro da fotografia com intenções documentais, destaca-se, na esfera do fotorretrato, o fotógrafo alemão August Sander. Neste sentido, de acordo com o que nos traz Fabris (2004), Christian Phéline vê no trabalho de Sander – especialmente o projeto denominado “Homens do Século XX” que não pôde ser finalizado, tendo sido publicado parcialmente sob o título “Faces do Tempo”, em 1929 – características que, com relação ao trabalho de Bertillon, aproximam-se “o mais possível de sua norma, mas mantendo um afastamento que permita outros propósitos”. (FABRIS, p. 91). Assim, Sander vai retratar a sociedade germânica da época a partir de pessoas comuns, como o engenheiro, o camponês, o operário, o pedreiro, o pasteleiro (FIGURA 8). As figuras de Sander apresentam o sujeito dentro de seu ambiente de trabalho, em fotografias propositalmente posadas, com instrumentos, vestimentas próprios de cada profissão. Conforme Sousa,

Os retratos de Sander não são vulgares. Ele procurou recortar os sujeitos do fundo sem representa-los de forma que a atitude e o semblante destes expressem a sua atitude face à sua posição no universo social alemão. A “atmosfera” das fotografias conduz também, por seu turno, à personalidade dos sujeitos representados e às suas mundivivências, mostrando que um indivíduo isolado pode representar, embora incompletamente, um grupo humano. (SOUSA. 2000. p. 58)



Fonte: August Sander, O pasteleiro, 1928

3.2 O retrato no fotojornalismo

Jorge Pedro Sousa (2002) apresenta duas distinções possíveis a fazer com relação ao retrato fotográfico. A primeira dessas diferenciações diz respeito ao número de modelos presentes na imagem, e desta forma, distingue o retrato individual do retrato de grupo ou coletivo. Em outro sentido, o autor diferencia as fotografias com relação ao local onde é realizada a imagem e, nessa perspectiva, temos o retrato ambiental e o retrato não-ambiental.

Como o próprio nome indica, o retrato ambiental apresenta como característica uma relação direta entre o sujeito retratado e o ambiente em que está inserido, bem como objetos que venham a salientar algum aspecto de sua personalidade. Já na fotografia não-ambiental, onde não aparece esse jogo entre ambiente e modelo, há um destaque para o sujeito retratado, desfocando o ambiente presente ao fundo da imagem ou, por vezes, suprimindo esse “fundo” da imagem. Dentro dessa classificação, temos a *mug shot*, termo que vem da expressão em inglês que significa “fazer faces”. Consiste em pequenos retratos enquadrando o sujeito até a

altura do seu ombro. As *mug shots* são, segundo Sousa (2002), são proliferadas na imprensa associadas a estratégias midiáticas que buscam vedetizar certos personagens.

3.2.1 Expressões corporais e faciais: a pose e o olhar

O uso do retrato fotográfico na prática jornalística consiste, segundo Sousa, em mostrar algo além da “faceta física exterior da pessoa ou do grupo em causa” (p. 121). O autor afirma que o motivo principal que leva um fotojornalista a produzir o retrato de alguém é que os leitores querem saber como são as pessoas descritas na história, e saber como são essas pessoas passa por conhecer a sua fisionomia, mas vai além e quer também conhecer a personalidade do retratado. Por esse motivo, a tarefa do fotojornalista torna-se difícil, no sentido em que deve buscar exprimir um traço dessa personalidade. Desta forma, alguns elementos se apresentam deveras importantes, como por exemplo, as expressões faciais e corporais.

Para Benjamin Picado (2005), no que diz respeito à prática fotojornalística, o discurso dos retratos fotográficos está associado a uma “rendição das ações e paixões onde se inscreve invariavelmente o recorte da fisionomia de um indivíduo” (PICADO, p. 279). Isto significa que, para o autor, em fotojornalismo, o reconhecimento fisionômico está diretamente vinculado ao discurso que opera através das imagens, onde as ações e paixões atuam como marcas que ficam impregnadas nos rostos e corpos retratados. Em outras palavras, Picado explica que a fisionomia dos indivíduos somente pode ser reconhecida e absorvida em virtude da ação ou paixão que sofrem ou se engajam e que são colhidas nos corpos e, sobretudo, nos rostos.

O mesmo autor também chama a atenção para outros aspectos presentes no retrato que são exibidos em uma relação proporcional com o modelo e que também são definidores do caráter desse modelo. A partir do exemplo analisado, o retrato do compositor russo Igor Stravinsky junto a um piano (FIGURA 9), Picado estabelece dois operadores principais de sentido na imagem: um deles refere-se a funções de identificação mais genéricas, onde o retratado é contraposto a uma atividade, e registra retoricamente uma proporcionalidade de escalas entre o modelo e o objeto; o outro operador permite a identificação de operações mais interno à composição da imagem, mobilizando chaves de uma retórica corporal e é, no caso, manifestada na pose de Stravinsky e o arranjo da haste do piano.

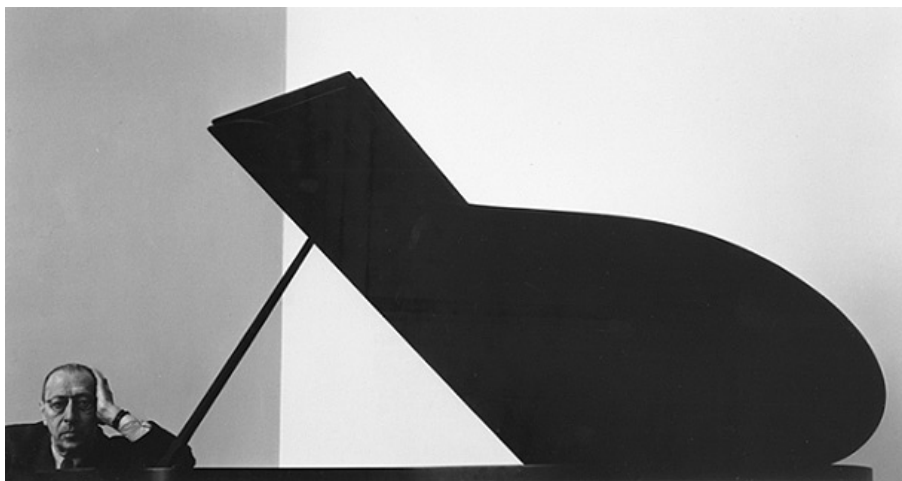


Figura 9
Arnold Newman, retrato de Igor Stravinsky, 1944

Com relação à pose, Sousa (2002), assegura a sua pertinência, afirmando que, a partir do seu emprego deliberado é possível impor um sentido à imagem e valorizar o aspecto documental da foto, enquanto, por outro lado, perde-se em naturalidade. Nesse sentido, o autor afirma que o uso deliberado da pose é empregado por alguns fotojornalistas enquanto outros preferem a espontaneidade.

Roland Barthes (1980), a partir do seu ponto de vista como *Spectrum*, ou seja, como aquele que é fotografado, afirma que, ao se deparar com a objetiva, tudo muda e, automaticamente, transforma-se em imagem, põe-se a posar, pois sabendo que uma imagem sua irá nascer, tenta obter um resultado que transmita para os futuros observadores da foto aquilo que ele deseja parecer. Mas ainda que seja fotografado sem ter consciência deste ato, e deste modo não possa falar a respeito, Barthes considera que a pose está presente, no sentido em que entende a pose como aquilo “que funda a natureza da Fotografia” (BARTHES, p. 117). Independentemente do que ou quem for fotografado e do tempo em que aconteça a foto, para o autor, sempre haverá pose, pois ela configura “o termo de uma ‘intenção’ de leitura” (BARTHES, p. 117), ou seja, o fato de que a coisa esteve, irremediavelmente, diante da câmera e que sua imagem foi fixada naquele determinado momento constitui em si a natureza da Fotografia.

Quanto ao retrato fotográfico, Barthes o compreende com um campo onde quatro imaginário se cruzam, afrontando-se. “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e

aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”. (BARTHES, p. 27). Por esse motivo, o autor afirma que imita a si próprio como que para mostrar-se de uma maneira que lhe agrade e, ao tornar-se imagem, transmite a sensação que deseja. Assim, Barthes descreve o ato de retratar como a transformação do sujeito em objeto, o que configura a esse procedimento uma “microexperiência de morte” (BARTHES, p. 27). Aliás, para ele, a Morte é a natureza constitutiva dessa fotografia, isto é, do seu retrato fotográfico.

Annateresa Fabris (2004) apresenta a análise feita por Phillippe Bruneau que considera o retrato fotográfico a partir do eixo pose/pausa. Nesse sentido, Bruneau contrapõe a noção de pessoa (produto social e cultural) a de sujeito (corpo em sentido biológico) e afirma que o retrato refere-se ao primeiro conceito. Isto é, segundo essa concepção, o retrato fotográfico é um artifício para se construir uma imagem ficcional a partir do sujeito e, nesse processo de construção, a pose exerce um papel importante, na medida em que possibilita forjar diferentes máscaras capazes de disfarçar o sujeito original. A partir destas construções, é possível alcançar a semelhança do sujeito na imagem fotográfica que vem a ser “o encontro entre a visão sociológica da pessoa e a representação percebida do sujeito que a pose e a pausa transferem para o âmbito da ‘semelhança’ e da ‘dessemelhança’ respectivamente.” (BRUNEAU apud FABRIS, p.58).

Além da pose, um elemento fundamental que está presente nas fotografias em que são retratadas as pessoas é o olhar. Com relação a esse aspecto, Barthes (1980) confere uma característica paradoxal, no sentido em que ao ser retratado, é principalmente através do ar que o modelo produz o seu “ar”, entretanto, esse ato dá-se quando o sujeito olha para a objetiva e é com relação a essa circunstância que Barthes atribui o paradoxo, perguntando-se: “como se pode ter o ar de inteligente sem pensar em nada inteligente, quando se olha esse pedaço de baquelita negra:” (BARTHES, p. 164). O autor responde à indagação atribuindo ao olhar retratado uma ação que interioriza ao invés de exteriorizar. Ao descrever a fotografia de André Kertész (FIGURA 10) em que um menino pobre, que segura um cachorrinho recém-nascido, olha tristemente para a câmera, Barthes afirma: “ele não olha nada; ele *retém* para dentro seu amor e seu medo: é isto o olhar.” (BARTHES, p. 167).

Ainda, de acordo com Barthes (1980), frente às fotografias de coisas ou animais, a fotografia de pessoas, especialmente daquelas que amamos, constitui um alcance totalmente diferente. Ele explica que aquilo que chama de “ar” é o que considera a expressão da verdade; mas não a verdade externa da aparência fisionômica da pessoa, mas uma verdade interior; uma sombra luminosa que acompanha o corpo e, caso sua presença não possa ser percebida, o corpo retratado torna-se um corpo estéril, sem alma. Para o autor, não são todos os fotógrafos

que conseguem exprimir esse aspecto e ele atribui a profissionais como Félix Nadar e Richard Avedon.



Figura 10
André Kertész, O cãozinho, 1928

4 SEBASTIÃO SALGADO: APRESENTAÇÃO DO OBJETO

Para podermos compreender melhor as intenções que um determinado fotógrafo possui e que, posteriormente, serão concretizadas nas imagens por ele produzidas, se faz necessário contextualizarmos a sua história pessoal, suas experiências vividas, sua formação, a forma como compreende o mundo. Este é o objetivo deste capítulo que busca reconstituir os principais aspectos referentes à vida profissional do fotógrafo Sebastião Salgado, cujos retratos fotográficos presentes em uma de suas obras constituirão o *corpus* para o desenvolvimento das análises propostas. Também é propósito deste capítulo discutir aspectos técnicos, estéticos e éticos acerca da obra deste fotógrafo pela perspectiva de autores como Jorge Pedro Sousa (2000) que o insere de uma geração que resgata os valores estéticos dos *concerned photographers*; Mario Barata (2006) que levanta questionamentos sobre a produção de sentido no retrato fotográfico; John Mraz (1991) que examina as representações que Salgado faz da América Latina a partir de seu primeiro projeto autoral, *Outras Américas*, de 1986. Também serão utilizadas entrevistas realizadas com o fotógrafo ao longo de sua carreira, bem como reportagem de Carla Victoria Albornoz (2005) que problematiza a questão da ética e da estética na fotografia humanista.

4.1 Notas biográficas e principais obras

Sebastião Salgado nasceu dia 8 de fevereiro de 1944, no município mineiro de Aimorés, interior do estado de Minas Gerais, no sudeste brasileiro. Casado com a arquiteta Lélia Deluiz Wanick, com quem tem dois filhos, logo após graduar-se em economia pela Universidade Federal do Espírito Santo, Salgado fez Mestrado pela Universidade de São Paulo e, em 1969, mudou-se para Paris a fim de preparar seu doutorado. Quando trabalhava na Organização Internacional do Café em 1973, com proposta de trabalho no Banco Mundial, o então economista decidiu por tornar-se fotógrafo. Sua esposa foi fator determinante para que essa guinada acontecesse em sua vida.

Como relata em entrevista concedida à revista Playboy, em dezembro de 1997⁸, o interesse pela fotografia surgiu em 1970 quando estava enfermo e foi passar, juntamente com Lélia, algum tempo na casa de seu médico e também amigo, na região sudeste da França. Na ocasião, aproveitaram para passar em Genebra, na Suíça, onde compraram uma câmera, “uma Pentax Spomatic 2 pretinha, com lente de 50 milímetros”, que serviria para os estudos arquitetônicos da esposa. Em seguida, ao retornar para Paris, montou um laboratório no quarto e passou a revelar filmes para os estudantes da Universidade.

Seu primeiro trabalho fotográfico foi uma reportagem para Jorge Amado, em 1971, quando o escritor recebeu o Prêmio Gulbenkian de Ficção, na Academia do Mundo Latino, em Paris. Até então, ainda trabalhava como economista e, a partir desse momento, começou a ficar indeciso sobre seu futuro. Nesse mesmo ano, mudou-se para Londres para trabalhar na Organização Internacional do Café, emprego que lhe proporcionava viajar seguidamente para a África, onde exercia seu *hobby* fotográfico. Com o tempo, percebeu que a fotografia lhe dava muito mais prazer e decidiu pedir demissão. Voltou para Paris e começou a trabalhar como *freelancer* para a agência Sygma até 1975 quando foi para outra agência, a Gamma, que considera a sua escola de fotojornalismo e onde fica até 1979.

Em 1979, depois de passagens pelas duas agências de fotografia, Salgado entrou para a Magnum. Encarregado de uma série de fotos sobre os primeiros 100 dias de governo de Ronald Reagan, Salgado documentou o atentado a tiros cometido por John Hinckley Jr. contra o então presidente dos Estados Unidos, no dia 30 de março de 1981, em Washington. Embora haja controvérsias a respeito de Salgado ter sido o único fotógrafo a cobrir o evento, é inegável que a venda das fotos, em especial a foto em que os seguranças detêm o atirador Hinckley Jr. no chão, para jornais de todo o mundo permitiu ao fotógrafo financiar seu primeiro projeto pessoal: uma viagem à África. Salgado permaneceu na Magnum até 1994 quando cria, em conjunto com sua esposa, a agência Amazonia Images.

O primeiro livro de Sebastião Salgado, *Outras Américas* (1986), trata sobre os pobres na América Latina. Na sequência, publicou *Sahel: O Homem em Pânico* (1986), resultado de uma longa colaboração de quinze meses com a ONG Médicos sem Fronteiras cobrindo a seca no Norte da África. Entre 1986 e 1992, concentrou-se na documentação do trabalho manual em todo o mundo, publicada e exibida sob o nome *Trabalhadores*, um feito monumental que confirmou sua reputação como fotodocumentarista de primeira linha. De 1993 a 1999, ele voltou sua atenção para o fenômeno global de desalojamento em massa de pessoas, que

⁸ A entrevista foi obtida através do seguinte endereço na internet: http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/34_salgado/

resultou em *Êxodos* (2000) e *Retratos de Crianças do Êxodo* (2000), aclamados internacionalmente: "Mais do que nunca, sinto que a raça humana é somente uma. Há diferenças de cores, línguas, culturas e oportunidades, mas os sentimentos e reações das pessoas são semelhantes." (*Êxodos*, 2000). Em meio a esse projeto, Salgado lançou o livro *Terra*, em 1997, que apresenta uma coletânea de fotografias que tirou em território Brasileiro, nas décadas de 1980 e 1990, e que tratam de questões agrárias no país. Recentemente, finalizou seu último projeto, iniciado em 2004: *Gênesis*. O título bíblico explica-se pelo objetivo de Salgado em fotografar lugares inabitados por seres humanos ou habitados por comunidades que mantêm uma relação primordial com a natureza. Este, como muitos outros projetos do autor, foi editado por sua esposa que também faz o design dos livros.

Ao longo dos anos, Sebastião Salgado tem contribuído generosamente com organizações humanitárias incluindo o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, (ACNUR), a Organização Mundial da Saúde (OMS), a ONG Médicos sem Fronteiras e a Anistia Internacional. Em setembro de 2000, com o apoio das Nações Unidas e do UNICEF, Sebastião Salgado montou uma exposição no Escritório das Nações Unidas em Nova Iorque, com 90 retratos de crianças desalojadas extraídos de sua obra *Retratos de Crianças do Êxodo*. Essas impressionantes fotografias prestam solene testemunho a 30 milhões de pessoas em todo o mundo, a maioria delas crianças e mulheres sem residência fixa. Em outras colaborações com o UNICEF, Sebastião Salgado doou os direitos de reprodução de várias fotografias suas para o Movimento Global pela Criança e para ilustrar um livro da moçambicana Graça Machel, atualizando um relatório dela de 1996, como Representante Especial das Nações Unidas sobre o Impacto dos Conflitos Armados sobre as Crianças. Atualmente, em um projeto conjunto do UNICEF e da OMS, ele está documentando uma campanha mundial para a erradicação da poliomielite.

4.1.1 Terra: a questão fundiária brasileira

Neste momento, introduziremos o livro *Terra*, de Sebastião Salgado, publicação que foi escolhida para ser a fonte da qual extrairemos as fotos que irão compor o *corpus* da pesquisa. A partir das imagens colhidas dessa obra, buscaremos características que possam

qualificá-las como registro documental aliadas à um caráter de expressão da visão do autor perante as situações por ele encontradas no decorrer de seu trabalho.

Publicado em 1997, em oito países (Brasil, Portugal, Espanha, França, Itália, Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha), o livro *Terra* apresenta imagens feitas entre os anos de 1980 e 1996 ao longo do território brasileiro, denunciando questões referentes à distribuição de terra, ao trabalho agrário, problemas decorrentes do êxodo rural. Com a introdução escrita por José Saramago e apresentando quatro letras de canções de Chico Buarque, o livro foi lançado juntamente com um disco que contém as músicas. Os direitos das fotografias e do disco foram repassados ao Movimento dos Sem-Terra que puderam produzir pôsteres das fotos, o próprio disco e o livro e revende-los para escolas, universidades, bibliotecas e demais interessados de forma a arrecadar fundos⁹.

A edição das fotos, assim como o *design* do livro e da exposição foram elaborados pela esposa de Salgado, Lélia, que organizou as 106 fotografias em preto e branco em uma ordem mais ou menos cronológica, divididas em cinco partes: *Gente da terra; Trabalhadores da terra; A força da vida; Migrações para as cidades; A luta pela terra*. A divisão nos é apresentada no final do livro juntamente com uma série de pequenos textos que funcionam como legendas das fotografias do livro. A partir dessas legendas, o autor nos apresenta diversos dados econômicos, históricos e sociais que tornam a leitura contextualizada, além de reforçar a sua dura crítica social.

Na primeira parte do livro, Salgado nos apresenta pessoas que mantêm uma relação direta com a terra em situações contrárias ao trabalho propriamente dito. As primeiras fotografias do livro foram registradas nas aldeias Yanomâmis, em Roraima. A escolha dessas fotografias para abrir o livro, não é por acaso, afinal de contas, são eles, os povos indígenas, os originais donos desta terra. Ao todo, são 22 fotografias que retratam a dura vida nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Momentos de descanso, festas de casamento, procissões religiosas, além de retratos fotográficos que expressam as dificuldades enfrentadas. Em seguida, o livro detém-se exclusivamente no trabalho, possibilitando-nos perceber, através de 20 imagens, as condições precárias em que são executadas as tarefas. Aqui, ainda

⁹ Esta informação foi obtida através da entrevista concedida no extinto programa de televisão *Jô Onze e Meia*, em 1997, da qual participaram os três envolvidos na composição do livro (Sebastião Salgado, José Saramago e Chico Buarque). A entrevista está disponibilizada no site Youtube no seguinte endereço: http://www.youtube.com/results?search_query=sebasti%C3%A3o+salgado+j%C3%B4+soares&oq=sebasti%C3%A3o+salgado+j%C3%B4+soares&gs_l=youtube.3...12751.21225.0.21823.27.23.0.4.4.0.351.4036.7j7j2.23.0...0.0...1ac.1.11.youtube.YP3mnzFV7z4

predominam situações rurais, vinculadas principalmente às plantações de cana-de-açúcar, cacau e algodão, além da busca pela fortuna em minas de ouro.

A parte central da obra retrata a luta pela sobrevivência ao mesmo tempo em que mostra a relação direta que há nesses lugares entre a vida e a morte. A miséria aliada às precárias condições de trabalho e às dificuldades oriundas das condições climáticas tornam o dia-a-dia dessas pessoas em uma batalha constante e, invariavelmente, a morte torna-se parte da vida. Na esperança de conquistar melhores condições de vida, esses trabalhadores migram para grandes centros urbanos, especialmente São Paulo, onde muitas vezes acabam marginalizados, vivendo nas ruas. Por fim, o livro encerra retratando, de certa forma, o retorno à terra. A partir de fotografias registradas em assentamentos do Movimento dos Sem-Terra (MST), Salgado discute a importância da necessidade de uma reforma agrária que possibilite uma distribuição de terra mais justa.

As fotografias de *Terra* não foram feitas exclusivamente com a intenção de publicar o livro. Algumas das fotografias já haviam sido publicadas em *Outras Américas*, enquanto outras integraram o projeto *Êxodos*, lançado três anos mais tarde e que retrata situações referentes aos movimentos migratórios em todo o mundo. *Terra* funciona como uma grande reportagem, oriunda de diversas reportagens feitas ao longo desse tempo, sobre os desterrados brasileiros, sua situação com relação à terra, aos empregadores, as dificuldades encontradas quando busca-se uma solução na cidade grande, além de retratar a luta pela reconquista da terra.

Trabalhando inteiramente com fotos em preto e branco, o respeito de Sebastião Salgado pelo seu objeto de trabalho e sua determinação em mostrar o significado mais amplo do que está acontecendo com essas pessoas criou um conjunto de imagens que testemunham a dignidade fundamental desses trabalhadores e, ao mesmo tempo, protestam contra a violação dessa dignidade por meio da exploração, pobreza e outras injustiças.

4.2 A técnica e a estética de Sebastião Salgado

Para Jorge Pedro Sousa (2000), Salgado é um autor humanista, com compromisso social e é também “um dos nomes mais marcantes e conhecidos da fotografia documental da atualidade” (SOUSA, p. 189), pois, pela sua abordagem fotográfica, obriga o observador a olhar para suas imagens. De acordo com o autor, a estética de Salgado é meio marginal:

utiliza o preto-e-branco, além de investir na qualidade dos contrastes tonais, na textura da imagem, na utilização frequente de planos gerais abertos. A sua produção recusa a estética do horror e também tem pouco a ver com as dominantes atuais da fotografia de imprensa: *glamour*, foto-ilustração, foto-choque, etc. Situa-se, ao invés, “no que é de importância mediata, no que é profundo e complexo nas sociedades humanas, sem o reduzir a versões estereotipadas.” (SOUSA, p. 190). Desta forma, o fotógrafo rompe com os critérios dominantes de noticiabilidade e com as rotinas que nivelam por baixo a edição fotográfica na imprensa. Os aspectos formais têm grande importância na sua fotografia. Salgado explora o real como um signo, usando para o efeito a linguagem fotográfica, com base num código gramatical reconhecível. O autor diz, ainda, que Salgado concilia a estética com a informação, procurando dar a entender que a complexidade de um problema profundo raramente pode ser abordada através de uma só imagem.

Nesse sentido, o fotógrafo afirma que a sua concepção de fotografia é diferente daquele defendido por Henri Cartier-Bresson. O fotógrafo francês entendia a prática do fotógrafo, em certa medida, semelhante a do caçador, que deve espreitar a situação sem envolver-se com ela para, assim, pode capturar o “momento decisivo” que irá exprimir a essência daquele instante. Já Salgado, ao contrário, envolve-se inteiramente com os personagens de suas fotografias e afirma que não “rouba” imagens, não viola ninguém, mas que todas as suas fotografias e os retratos que faz são consentidos. Caso não seja autorizado a fazer uma fotografia, não faz e considera que, no processo de obtenção de uma imagem, o fotógrafo nunca trabalha sozinho, mas que a pessoa dá a fotografia, como se a imagem lhe fosse entregue apenas para fazer o registro.

Diante da abordagem do “momento decisivo”, Salgado propõe outra, em contraste, a qual denomina Fenômeno Fotográfico. Imaginando uma parábola, enquanto Cartier-Bresson tangencia a curva, o fotógrafo brasileiro vai por dentro, inserido no fenômeno. Nesse processo de aproximação, Salgado trabalha sozinho, apenas com um intérprete, quando necessário. Essa atitude, segundo ele, é fundamental para a sua assimilação dentro do grupo. Ao chegar sozinho, estabelece-se um contato direto com a comunidade, o que não acontece quando o trabalho acontece em dupla ou em grupo. Para Salgado, uma dupla forma um subconjunto que é quase auto-suficiente. “Os dois discutem entre si o que é essencial e assim fica difícil a integração com o grupo. Ao passo que, sozinho, você é assimilado”.¹⁰ Esta forma de trabalho empregada por Sebastião Salgado confere à sua fotografia características especiais. Isto

¹⁰ Afirmação extraída da entrevista concedida à revista Playboy, disponível no endereço http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/34_salgado/pag2.htm

porque a imagem é feita por alguém que está vivendo naquele círculo social e o compreende melhor, ao passo que um fotógrafo que venha de fora daquele ambiente e passe a fotografar imediatamente a fim de registrar imagens que possam, em certa medida, descrever o que se passa ali, irá, provavelmente, utilizar-se de seus conceitos pré-concebidos enquanto cidadão afastado daquela realidade específica.

Apesar de já ter fotografado em cores, especialmente na época em que trabalhava para as agências fotográficas, no início de sua carreira, desde que começou a desenvolver seus projetos próprios, Salgado optou pela estética em P&B. Toda sua obra autoral, desde *Outras Américas* até seu mais recente projeto *Gênese*, consiste em fotografias, exclusivamente em preto e branco. Desta maneira, trabalha com os contrastes tonais que proporcionam à sua fotografia uma característica única. Inclusive, recentemente, quando teve de trocar o suporte para a câmera digital, Salgado descarta a possibilidade da cor desde o início: “programo a máquina digital de tal forma que, através dela, só vejo em preto e branco [...] Passei a minha vida aperfeiçoando, não vou abandonar isso agora.”¹¹

Outra marca das fotografias de Sebastião Salgado é a contraluz, isto é, em sua maioria, as imagens são feitas com a fonte de luz estando atrás do objeto fotografado (a frente do fotógrafo). Esta característica, em especial, proporciona um realce das texturas e relevos na imagem, ao mesmo tempo em que concede um caráter mais dramático às cenas. É interessante observar que, de acordo com o fotógrafo, ele demorou a dar-se conta de que utilizava esta técnica. Na verdade, Salgado somente percebeu que a contraluz constituía uma característica peculiar do seu trabalho quando escutou um comentário de um professor que acompanhava seus alunos em uma exposição. A razão para que essa prática tenha sido, em certa medida, instintiva é explicada pelo fotógrafo a partir do seu entendimento de que cada pessoa carrega consigo a “sua própria luz”. Em outras palavras, isto significa dizer que a forma como cada um irá utilizar a luz na imagem fotográfica é decorrente de uma soma de características carregadas pelo fotógrafo desde a sua infância. Nesse sentido, tendo vivido no interior do estado de Minas Gerais, onde a incidência dos raios de sol é bastante forte, Salgado, que tem olhos azuis e pele clara, sempre esteve na sombra para se proteger e cresceu enxergando o mundo a partir dessa perspectiva, vendo seu pai, por exemplo, vindo do sol em direção à sombra.

A formação de Sebastião Salgado em Ciências Econômicas tornou-se um fator decisivo no que diz respeito aos temas abordados em seus projetos. Sua visão acerca dos

¹¹ Afirmação extraída de entrevista concedida ao jornal O estado de São Paulo disponível no endereço <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,fotografo-andarilho-de-um-planeta-nao-revelado,433790,0.htm>

problemas enfrentados no mundo escancara a dificuldade enfrentada pelas parcelas mais pobres da sociedade. Sua preocupação primordial é o homem; a condição humana. Desde que iniciou sua trajetória como fotógrafo, Salgado já abordou temas como a Fome; epidemias, especialmente o trabalho feito para registrar os esforços na erradicação da Pólio; o trabalho em condições precárias, análogo á escravidão; movimentos migratórios, retratando tanto os refugiados de conflitos como retirantes do campo em direção à cidade grande.

Devido aos temas abordados, Salgado já foi criticado por “estetizar a miséria”, criando um debate ético com relação às suas fotografias. Críticos como a americana Ingrid Sischy, que escreveu um artigo, em 1991 intitulado “*Good Intentions*”¹² (Boas Intenções, em português), destacam que Salgado embeleza, de certa forma, situações onde não haveria beleza e, a partir desse artifício, escandaliza as pessoas ao invés de motiva-las a transformar essas questões. Apesar de não ser este um pensamento compatível ao nosso, julgamos interessante mencionar que existem críticas feitas ao trabalho do fotógrafo.

Em contrapartida, para Carla Victoria Albornoz (2005), essas imagens nos fazem refletir sobre a situação em que muitas pessoas vivem na nossa sociedade. Mas mais do que isso, Salgado nos faz enxergar essas pessoas. Através da técnica e da sua sensibilidade estilística, cria belas imagens a partir de lugares onde há bastante sofrimento, tristeza e dificuldades de diversas ordens. Entretanto, ao mesmo tempo, Salgado mostra a luta, a batalha dessas pessoas, demonstrando toda dignidade que elas possuem.

De acordo com Albornoz, ao olhar para uma fotografia de Sebastião Salgado, o observador estabelece uma relação emocional com seus retratados, pois, a partir do jogo de luz e sombras, enquadramento, composição, criam-se uma “sensação de beleza e uma calidez emocional estranha” (ALBORNOZ, p. 98).

¹² Artigo disponível, em inglês, no endereço <http://paulturounetblog.files.wordpress.com/2008/03/good-intentions-by-ingrid-sischy.pdf>

5 ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS: O RETRATO FOTOGRÁFICO NA OBRA “TERRA”, DE SEBASTIÃO SALGADO

Depois de fundamentarmos teoricamente as bases do nosso trabalho, resgatando questões abordadas acerca das concepções desenvolvidas no campo do pensamento fotográfico; apresentarmos os conceitos que serão de grande valia para nossa análise, tais como aspectos referentes ao fotodocumentarismo e a fotografia-expressão; e após discorrermos sobre o objeto da nossa pesquisa, partiremos, então, para a etapa final deste trabalho que propõe uma leitura analítica de retratos fotográficos publicados por Sebastião Salgado no seu livro *Terra*, de 1997. Para fins de organização, esta etapa está dividida em duas fases (itens 5.1 e 5.2, com suas respectivas subdivisões). Inicialmente, descreveremos a *Metodologia da Análise*, apresentando os procedimentos metodológicos empregados para a análise das fotografias e o *corpus* de pesquisa com as respectivas justificativas para as escolhas que foram tomadas. Em seguida, passaremos para a análise dos retratos fotográficos escolhidos, onde buscaremos encontrar possíveis relações entre a fotografia-documento e a fotografia-expressão. Por fim, apresentaremos nossas *Considerações Finais*, onde serão apresentadas as principais conclusões e observações do estudo realizado que poderão servir de base para futuras pesquisas sobre o mesmo tema.

5.1 Metodologia de Análise

Com o propósito de embasarmos a motivação para nossa análise, buscamos alguns conceitos desenvolvidos por Martine Joly (1994), a fim de ressaltarmos a necessidade de adaptarmos aos propósitos estabelecidos para este trabalho uma metodologia capaz de suprir nossas necessidades. Inicialmente, no que diz respeito às restrições que podem ser provocadas pela proposta de analisar imagens - em nosso caso, imagens fotográficas - a autora apresenta argumentos que sustentam a necessidade e a importância desta tarefa. Esses argumentos são desenvolvidos a partir de questionamentos acerca da validade de uma análise de imagem.

De acordo com Joly, o primeiro motivo que pode ser apresentado para dispensar a necessidade de uma análise da imagem refere-se a um conceito pré-concebido que estabelece a imagem como uma mensagem naturalmente legível, devido à sua aparente característica de

ser uma “linguagem universal”. A autora defende a análise com dois argumentos: em primeiro lugar, estabelece a diferença entre reconhecimento e interpretação, isto é, o fato de conseguir receber a mensagem visual não implica, necessariamente, em uma interpretação dessa mensagem que pode ser alcançada a partir da análise; a autora também menciona a existência de pessoas que, por terem vivido em comunidades afastadas, nunca tiveram contato com representações visuais e, por esse motivo, não conseguem identificar “naturalmente” o significado de uma imagem.

Em seguida, Joly afirma que o fato de não termos certeza se aquilo que compreendemos da imagem condiz com as reais intenções do autor não pode servir de pretexto para que nos proibamos de realizar a análise. Ela menciona que uma análise não objetiva encontrar uma mensagem preexistente e sim compreender o que ela transmite no momento da recepção.

Por fim, Martine Joly destaca funções exercidas pela análise, tais como a de proporcionar prazer ao analista, além do caráter pedagógico. Com relação ao fato, mais relacionado às imagens ditas artísticas, que seriam desnaturadas pela análise, a autora destaca que o fato de analisarmos mais profundamente uma imagem não implicará em um “desencantamento”, mas pelo contrário, pode acentuar ainda mais as sensações, além de aguçar os sentidos, facilitando a recepção espontânea de outras mensagens visuais.

5.1.1 Objetivos e proposta de análise da imagem fotográfica

Após delimitar nossos objetivos com a análise, primeiro passo definido pela autora, buscamos, então, uma metodologia que se adaptasse a esses objetivos. Encontramos na proposta de modelo de análise da imagem fotográfica da Universidade Jaume I, da Espanha, elementos e procedimentos interessantes ao nosso estudo¹³.

A proposta divide os procedimentos da análise em quatro níveis: contextual, morfológico, compositivo e enunciativo. Cada um desses níveis apresenta diversas subdivisões a fim de organizar os procedimentos da análise e, ao final de cada nível, os autores propõem a realização de uma reflexão acerca dos elementos encontrados. A proposta é organizada de maneira que o aprofundamento da análise acontece a cada passo, desde

¹³ A proposta de metodologia está disponível no endereço <http://www.analisisfotografia.uji.es/>

aspectos mais objetivos, referentes ao contexto em que a imagem foi produzida, informações sobre o autor até o nível enunciativo, onde há uma abordagem interpretativa por parte do analista acerca dos pontos de vista e do olhar enunciativo do fotógrafo. Os níveis intermediários, por assim dizer, referem-se aos aspectos morfológicos da imagem, apresentando conceitos formais presentes na fotografia e o nível compositivo que diz respeito à composição da imagem, isto é, de que maneira os elementos encontrados no nível morfológico se relacionam, configurando a estrutura interna da imagem.

5.1.2 Procedimentos

Deste modo, utilizaremos a proposta de modelo de análise da imagem fotográfica a fim de organizar os procedimentos de análise. Assim, o Nível Contextual tem o intuito de recolher informações sobre o fotógrafo, sua obra, além de abordar questões técnicas acerca das fotografias. Tal procedimento se faz necessário para evitar que o investigador projete em sua análise ideias e concepções particulares. Alguns dos aspectos apresentados no nível contextual, tais como informações referentes ao fotógrafo, à origem das imagens, seu gênero, além de informações técnicas como a utilização do preto e branco em todas as fotografias, já foram mencionadas e descritas ao longo deste trabalho e, apesar de exercerem influência em nossas observações, tais questões não serão retomadas tendo em vista que isso tornaria repetitivo o desenvolvimento das análises. Dentro desta etapa da análise apresentaremos as informações da legenda de cada fotografia que possuem destacada relevância tanto no sentido de trazer mais informações sobre o contexto sócio-econômico, como também nos traz informações diretamente vinculadas ao sujeito fotografado.

Em seguida, abordaremos aspectos referentes ao Nível Morfológico da análise, onde já é possível percebermos o caráter subjetivo de todo o procedimento. Inicialmente, procuraremos descrever o motivo fotográfico, isto é, descrever o que está sendo representado na fotografia e, para isto, as informações presentes na legenda serão bastante importantes. Depois, descreveremos a presença de alguns elementos morfológicos, buscando demonstrar quais os efeitos que produzem na fotografia. Dentre os elementos morfológicos que serão analisados podemos destacar alguns:

a) ponto, considerado o elemento visual mais simples e pode ser analisado sob duas perspectivas: a primeira faz referência a sua natureza plástica e está diretamente relacionada à

textura, pois trata-se do grão fotográfico, enquanto, por outro lado, podemos falar de um centro de interesse da imagem (ou foco de atenção) que, dependendo de sua localização na imagem, pode conferir maior dinamismo (caso coincida com algum dos eixos diagonais) ou um caráter estático (caso coincida com o centro geométrico da fotografia). A presença de dois centros de referência reforça a força dinâmica e tensional da imagem, pois facilita a criação de vetores de leitura de imagem.

b) linha: morfologicamente, pode ser definida como uma sucessão de pontos e que pode gerar movimento à imagem. Além disso, plasticamente, a linha pode desempenhar algumas funções como separar os diferentes planos, formas e objetos, dotar de volume sujeitos e objetos e, quando a linha coincide com os eixos diagonais, sua capacidade de criar dinamismo na imagem torna-se mais evidente.

c) iluminação: segundo os elaboradores da proposta utilizada, a luz talvez seja o elemento mais importante a ser salientado em um estudo da imagem. No caso específico das fotos de Sebastião Salgado, não há o que falar quanto à sua qualidade, já que todas suas fotografias são dotadas de luz natural, entretanto, a direção da luz será uma questão a ser analisada.

d) contraste: associado à iluminação está o contraste que corresponde à diferença percebida nos níveis de iluminação entre as sombras e as luzes altas. Nas fotografias em questão, por se tratar de fotografias em p&b, ater-nos-emos apenas nas diferenças entre as gamas tonais de cinza, sem ser necessário nos preocuparmos com contrastes relacionados à combinação entre diferentes cores.

Assim, a análise propriamente dita de cada um dos retratos fotográficos será realizada separadamente, sendo estabelecidas, porém, possíveis relações entre os aspectos narrativos, partindo do princípio que todos os retratos compõem a mesma obra. Optamos por dispor as fotografias analisadas, que estarão acompanhadas de suas respectivas legendas, no corpo textual do trabalho, a fim de torná-las mais acessíveis durante a leitura de suas análises.

5.1.3 *Corpus* da pesquisa

A escolha do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado foi tomada a partir das intenções deste estudo. Tendo em vista o nosso objetivo de encontrar possíveis intersecções entre a fotografia-documento, utilizada também como material jornalístico, e a fotografia como

expressão autoral, optamos pelo referido profissional devido ao reconhecimento mundial dispensado do seu trabalho, em que há referências acerca de suas fotografias serem realizadas na via contrária dos conceitos dominantes na produção da fotografia de imprensa.

Tendo em vista a impossibilidade prática de abarcarmos uma grande quantidade de fotografias da obra do autor, decidimos pelo livro *Terra* como fonte para extrairmos o nosso *corpus* de pesquisa, baseado no fato de ser uma obra dedicada inteiramente a questões referentes a problemas enfrentados no Brasil. Além da proximidade, outro fator decisivo para essa escolha deve-se à grande repercussão que o problema fundiário normalmente exerce nos veículos de comunicação deste país, cabendo salientar que, em nosso ponto de vista, de maneira sempre insolúvel. A opção do retrato como objeto teve seu embasamento na relevância que tal gênero fotográfico tem dentro da obra deste fotógrafo, além de estar presente na capa e contracapa do livro escolhido. Do mesmo modo, o retrato fotográfico sempre foi, desde o princípio do desenvolvimento da técnica, uma questão importante dentro da história da fotografia.



Figura 11

Sebastião Salgado, capa e contracapa do livro *Terra*, 1997

Partindo das fotografias de capa e contracapa (FIGURA 11), elegemos outras cinco fotografias que constituirão o *corpus* da análise. Considerando que o retrato de capa apresenta uma criança, enquanto a contracapa revela uma senhora idosa, optamos por eleger as demais

fotografias com base nas três principais idades do homem: a criança (pp. 59 e 62), o adulto (pp. 65 e 68) e o idoso (pp. 72 e 75). As duas primeiras fases serão representadas por duas fotografias, enquanto foram escolhidas três fotografias de pessoas idosas e, ainda assim, duas dessas três fotografias serão analisadas em conjunto. A partir dessa abordagem, pretendemos traçar aspectos narrativos com relação a trajetória humana em meio às condições de vida apresentadas por Salgado ao longo deste livro.

5.2 Análise dos retratos fotográficos

Antes de iniciarmos as análises, convém lembrar que o retrato fotográfico, dentro da prática jornalística é bastante utilizado no sentido de apresentar ao leitor as pessoas que compõem uma reportagem. Nesse sentido, cabe ressaltar que a grande tarefa do fotógrafo é conseguir expressar o que está além da faceta externa da pessoa, isto é, representá-la de maneira que não seja apenas alguma coisa que está sendo fotografada, mas um ser humano, dotado de subjetividades internas que devem estar presentes em sua imagem. Expressar em um retrato fotográfico as características imanentes da pessoa consiste em encontrar meios de ressaltar esses aspectos através da composição dos elementos presentes na imagem.

Iniciaremos nossa análise a partir da fotografia que ocupa a capa do livro. Ela aparece na página 99 e apresenta o retrato de uma menina que aparenta ter cerca de 10 anos de idade (FIGURA 12). O retrato foi feito em grande plano, onde estão representadas a cabeça e uma porção do corpo da menina, até o busto, sem a presença dos braços. Após lermos a legenda da fotografia, sabemos que se trata de uma menina sem-terra que está acampada há alguns meses com sua família na beira da rodovia PR-158, no estado do Paraná, juntamente com mais de 3 mil famílias que também aguardam a ocupação de terras. O retrato foi feito no ano de 1996.

Ao olharmos para essa imagem, a primeira coisa que percebemos é o olhar da menina. Antes mesmo de enxergarmos o seu olho, propriamente dito, e percebermos que se trata de um olho de cor clara, enxergamos o seu olhar. É a expressão do olhar que configura o centro de interesse da fotografia. Podemos observar, em sentido morfológico, que os olhos da menina, especialmente o direito, coincidem com o centro geométrico da foto o que contribui, de fato, para conferir-lhe um caráter menos dinâmico. Entretanto, por outro lado, ao situar os olhos na porção central da fotografia, Salgado acentua o aspecto expressivo que preenche a imagem por inteiro. Para onde quer que olhemos, sentimos a presença desse olhar.

Outro aspecto que contribui para que a concentração do observador se detenha na menina é a forma como está representado o fundo da imagem. Um olhar mais atento poderá identificar que se trata, muito possivelmente, de uma das lonas do acampamento onde a foto foi realizada. Ao mesmo tempo em que Salgado insere na fotografia um elemento capaz de situar o retrato dentro do seu contexto, ele utiliza esse fundo de maneira difusa e abstrata, concedendo à menina um grande peso visual. Desta forma, a lona funciona como um operador de sentido, de acordo com os conceitos desenvolvidos por Benjamin Picado (2005), conforme tratado anteriormente neste texto.

Nesse sentido, constatamos na imagem a presença de dois planos: um primeiro plano, onde está o foco da imagem em que se encontra a menina e o fundo da imagem, disposto de maneira difusa, o que caracteriza uma pequena profundidade de campo, sem a presença de perspectiva, onde está o que parece ser a lona de uma barraca. A distinção entre esses planos acontece através da delimitação proporcionada pelas linhas do contorno da cabeça e corpo da menina. As linhas, em sua grande maioria, são curvas, conferindo a noção de volume, como, por exemplo, na gola da camiseta. A sujeira no rosto da menina também produz uma linha curva apresentando a sensação de volume.

A proximidade do fotógrafo com relação à menina também é fundamental para proporcionar maior dimensão à expressividade do seu olhar. Podemos perceber a proximidade do fotógrafo através do reflexo no olho da menina que, além de refletir o fora de campo da imagem, possibilita-nos identificarmos a presença do fotógrafo.

As formas predominantes na fotografia são arredondadas ou ovais, destinando um aspecto suave na imagem. Essa sensação é acentuada pela iluminação natural presente na imagem que também opera com suavidade sem produzir fortes contrastes. Assim não há o que falar sobre tensão dentro da estrutura interna da fotografia. Entretanto, podemos perceber uma tensão existente entre a imagem em si e a situação onde ela foi captada bem como sua posição na diagramação do livro – a menina faz contraponto a contracapa do livro onde se pode ver uma mulher idosa, que também será foco de nossa análise por vir.

Falamos que o centro de interesse dessa fotografia é o olhar, a expressividade do olhar. Mas ainda não falamos a respeito da possível mensagem que esse olhar emite. Ao olhar diretamente para a câmera, a menina se revela. Ela não sorri e também não apresenta sinais de um choro recente. Seu semblante nos suscita algumas emoções distintas. Talvez um misto de tristeza com certa ansiedade. Certamente, podemos falar daquilo que esse olhar não nos diz. Não se trata de modo algum de um olhar alegre, feliz, satisfeito. Mas, também, não revela desespero, renúncia nem dor. Esperança. Esse talvez seja o sentimento mais apropriado,

sentimento, aliás, muito próprio dos jovens. O olhar de alguém que espera, quem sabe, uma mudança para melhor. De alguém que, embora não tenha tanta vivência, sabe que sua situação atual não é adequada e deve melhorar.

Acima de tudo, a forma como a imagem está composta, acentuando, não apenas o rosto da menina, como também sua expressão, permite que ela, ao ser fotografada, possa dizer “eu estou aqui, eu faço parte desse país, eu faço parte do futuro desse país e vocês devem enxergar isso”. Salgado consegue, desta maneira, captar aquilo que Picado (2005) entende como sendo a paixão que pode ser colhida nos rostos dos sujeitos fotografados.

Interessante observar que Salgado compõe essa imagem no clássico formato das *mug shots* já que o enquadramento é feito até a altura dos ombros da menina. Como já mencionamos nesse trabalho, de acordo com Souza (2002), esse formato de retrato é normalmente utilizado pela imprensa com o propósito de vedetizar certos personagens. O propósito aqui certamente não é a vedetização. Salgado utiliza esse formato para fotografar uma menina até então desconhecida, subvertendo a lógica predominante, trazendo à tona não um rosto conhecido e celebrado, mas uma realidade, que embora conhecida, é rejeitada pela parcela hegemônica da sociedade.



Figura 12 - Retrato de menina sem-terra à margem da rodovia estadual PR-158, que liga Laranjeiras do Sul a Chopinzinho, no Paraná. Aí estão reunidas, há vários meses, mais de 3 mil famílias à espera da ocupação das terras. Paraná, 1996.

Fonte: Sebastião Salgado, Terra, 1997

A próxima fotografia que analisaremos se encontra na página 42 do nosso livro-objeto. Ela apresenta quatro crianças, que aparentam ter entre 8 e 12 anos trabalhando em uma plantação de cana-de-açúcar (FIGURA 13). Dois deles estão sem camiseta, sendo que um destes está com ela amarrada na cabeça, o que indica a ocorrência de um forte calor; outro veste uma camisa aberta, enquanto o quarto menino aparenta estar usando uma camiseta ou camisa. Os dois meninos que aparecem à frente dos demais vestem calções bem curtos, semelhantes a uma sunga. De acordo com a legenda, a fotografia foi feita em 1980, na Zona da Mata, no estado do Pernambuco, Nordeste brasileiro.

Diferentemente da fotografia anterior, aqui temos um retrato fotográfico de conjunto. Ainda que possamos destacar a presença de uma das crianças na fotografia, tendo em vista que ela está no primeiro plano da imagem, posando e olhando diretamente para a câmera, ainda assim, o retrato apresenta outras três crianças que acrescentam significado à fotografia pelo fato de estarem trabalhando ativamente no corte da cana. Esta ação também constitui um elemento que a diferencia da fotografia anterior, pois agora, há a presença de movimento e dinamismo na fotografia, configurado pela presença de linhas oblíquas, tanto relacionadas às ferramentas e aos braços das crianças como da própria cana cortada no chão.

Observamos que um dos meninos, situado no primeiro plano da imagem, posa para o fotógrafo apresentando sua ferramenta de trabalho. Ele constitui o centro de interesse da imagem tanto pelo fato de estar situado no primeiro plano como pela sua atitude perante o fotógrafo. Enquanto os outros três meninos continuam fazendo o trabalho, ele posa e olha diretamente para a câmera. Estando situado à esquerda na imagem, a forma como segura o seu instrumento, na diagonal, aponta-nos a trajetória da nossa leitura. Assim, observamos a imagem em uma direção que parte da esquerda para a direita, rumo à parcela superior da fotografia. Nossa leitura passa pelos outros meninos que estão cortando a cana e segue em direção ao campo aberto situado no fundo da imagem.

A imagem apresenta uma grande profundidade de campo, caracterizada por uma grande nitidez para além do objeto de foco, apresentando, em certa medida, a presença de dois ambientes distintos que possuem grande importância dentro da significação produzida pela fotografia. Nesse sentido, podemos dividir a fotografia em dois planos. O primeiro plano, onde estão situados os meninos trabalhadores, apresenta tons mais escuros de cinza, devido a uma maior presença de sombras, além de linhas em diferentes sentidos que, em conjunto, passam uma sensação de sufocamento e de desconforto. Enquanto o plano de fundo é composto por tons mais claros e linhas mais harmônicas, caracterizando uma área livre, onde

as crianças poderiam e deveriam estar brincando. Este contraste entre os ambientes proporciona uma tensão bastante forte à fotografia.

Nesta fotografia, novamente, Salgado se aproxima dos fotografados, dando-lhes voz. Aqui, o menino que posa para a foto, parece ser o porta-voz dos demais que trabalham. Sua atitude ao olhar para a câmera mostrando a ferramenta do seu trabalho pode nos dizer muita coisa. Mais uma vez, podemos perceber uma mensagem que parte do seu olhar. Desta vez, ele nos fala no plural “veja, estamos aqui trabalhando” e apontando com sua ferramenta, diz: “estes são meus amigos e lá atrás está o lugar onde devíamos estar brincando”. A imagem nos fala claramente de uma infância roubada.

Desta forma, Salgado nos apresenta um problema social observando de perto e por algum tempo as situações aí vividas. Ele nos mostra uma realidade que necessita ser mudada e aponta para a direção que ela deve seguir. Aos nossos olhos, através desse retrato, Salgado faz mais do que uma denúncia social, ele faz um comentário, expressando sua visão e propondo uma reflexão sobre o motivo que leva crianças a estarem fora do espaço em que realmente deveriam estar. Salgado não apenas denuncia, mas leva o leitor à questão fundamental: por quê?



Figura 13 - Plantação de cana-de-açúcar na Zona da Mata, próxima ao litoral do Nordeste, onde crianças trabalham como bóias-frias. Pernambuco, 1980.
Fonte: Sebastião Salgado, Terra, 1997

Após analisarmos duas fotografias onde crianças foram retratadas, partiremos, então, para a segunda categoria de análise na qual examinaremos retratos fotográficos de pessoas adultas.

A fotografia que abre a seção “Trabalhadores da terra” ocupa as páginas 40 e 41 do livro. A legenda desta foto traz informações a respeito da produção de cana-de-açúcar no Brasil, bem como questões referentes a expansão dos canaviais e os problemas sócio-econômicos decorrentes dessa prática.

A imagem apresenta um bóia-fria em meio a uma plantação de cana-de-açúcar no interior de São Paulo, em 1987 (FIGURA 14). O trabalhador empunha o seu facão com a mão direita enquanto com a esquerda segura duas canas para efetuar o corte. Ele está vestido com roupas bem compridas e fechadas para se proteger do sol e da palha verde da cana de açúcar, cortante como o facão que empunha. Com esse mesmo objetivo, enrola um pano na cabeça a fim de improvisar um capuz. A partir do ângulo escolhido por Salgado, o rosto do trabalhador fica completamente escondido, impossibilitando, inclusive, a identificação de gênero.

Trata-se, portanto, de um retrato sem rosto, onde não há fisionomia a ser reconhecida. A cabeça do trabalhador constitui um centro de interesse da fotografia, especialmente devido ao fato de estar fortemente iluminada pela luz solar, o que ratifica a utilização de uma vestimenta que cubra todo o corpo. Situada na porção superior esquerda da imagem, a cabeça coincide com diagonal da fotografia, proporcionando dinamismo à foto. A partir da cabeça, nosso olhar é dirigido até o facão empunhado pela mão direita e que coincide com a outra diagonal da imagem.

As linhas que predominam na imagem são verticais, oriundas das canas ao redor, mas também há uma forte presença de linhas horizontais e oblíquas provenientes das canas cortadas que estão no chão. As linhas oblíquas conferem certa perspectiva na foto. Podemos falar de dois planos presentes na fotografia. O primeiro plano, onde está o trabalhador empunhando sua ferramenta e as canas que segura para cortar, enquanto ao fundo percebemos as canas que ainda não foram cortadas.

Deste modo, também há aqui uma sensação de abafamento proporcionado por diferentes elementos presentes na imagem. A luz intensa do sol incidindo diretamente em uma pessoa que está com o corpo totalmente coberto e um capuz na cabeça que esconde o seu rosto, além do próprio canavial ao redor que nos impede de observar além da plantação. Essa sensação de abafamento, assim como na fotografia anterior, nos remete a uma ideia de aprisionamento.

A iluminação intensa também proporciona uma grande variação entre as áreas iluminadas e as sombras, estabelecendo fortes contrastes que acentuam as características dinâmicas da foto, além de configurar tensão à imagem. Na produção de contrastes, aliadas à iluminação, estão as diferenças tonais entre o casaco utilizado para proteger o corpo e o pano enrolado na cabeça.

Aqui, ao contrário da fotografia em que as crianças trabalhavam, não mais um portavoz. Não há sequer identificação visual do trabalhador. A escolha de enquadramento feita por Salgado mostra o bóia-fria apenas como um corpo para o trabalho. Uma máquina sem identidade cuja única tarefa é a de cortar a cana. Há inclusive, nesta imagem, uma relação simbólica com a Morte. A representação da Morte em filmes e quadrinhos é feita por uma caveira com um casaco preto, capuz e uma foice na mão. Neste caso, a caveira, que não representa o rosto de uma pessoa, é substituída pela ausência de qualquer identificação. O que observamos, portanto, é uma analogia à perda da vida ou, ao menos, a perda de um sentido para a vida. Ainda assim, o trabalhador está em pé erguendo sua ferramenta, demonstrando que, apesar de todas as dificuldades impostas, continua lutando.

Sebastião Salgado compõe a imagem de maneira a dar maior peso visual ao bóia-fria que trabalha, mais que isso, batalha por sua sobrevivência. A partir daí, observadas a ausência de representatividade do trabalhador para reivindicar seus direitos, Salgado, enquanto fotógrafo e jornalista, é quem utiliza sua câmera como um microfone. Através da imagem, ele procura demonstrar essa realidade ressaltando as condições impróprias do trabalho que, no entanto, é o único ganha-pão possível a alguns seres humanos na atual divisão social do trabalho. Ele preenche a imagem com elementos que produzem um efeito no leitor de maneira que ele possa despertar e olhar mais atentamente para essas questões.

A fotografia em questão apresenta, destarte, aspectos que vão além da mera ilustração do trabalho em condições precárias. A imagem, da maneira como está composta, traz à tona questões que estão impregnadas no cerne do problema e que merecem receber destaque dada a importância que concerne à vida dessas pessoas.



Figura 14 - O Brasil é o maior produtor de cana-de-açúcar e de seus derivados. Iniciado no Nordeste brasileiro pelos portugueses na época colonial, o setor açucareiro veio sofrendo desde então as alterações ditadas pelas contingências mercadológicas. Todavia, nos últimos 25 anos, o desenvolvimento da produção de álcool como combustível alternativo modificou substancialmente o panorama da estrutura agrária do país. A expansão gigantesca das áreas de canaviais levou grandes empresas a comprar um sem-número de pequenas propriedades, em especial na zona fértil e chuvosa, próximo à costa do Nordeste do Brasil e no interior do estado de São Paulo. Nas terras que venderam, os pequenos proprietários se dedicavam quase exclusivamente à produção de alimentos. Mais tarde, o processo inflacionário se encarregou de corroer o que esses homens haviam obtido com a venda de suas terras. Agora, caminhões e ônibus deixam a periferia das cidades do interior levando homens e mulheres para trabalhar em terras que, muitas vezes, tinham lhes pertencido ou a seus colegas de trabalho. Eles passaram, assim, da condição de dignos pequenos proprietários à de trabalhadores sazonais, os chamados bóias-frias. Com a colheita terminam também os contratos de trabalho dos bóias-frias. Eles têm de procurar, então, outros empregos, também sazonais, nas plantações de soja, laranja, café, etc. Vale assinalar que o setor açucareiro se encontra atualmente em crise. O país não consegue exportar açúcar em grande escala por causa do excesso mundial de produção. Por outro lado, o álcool obtido da cana-de-açúcar é muito caro para competir com os combustíveis derivados do petróleo, que o Brasil produz hoje em proporções muito maiores do que no início do programa de álcool combustível, o Pró álcool. São Paulo, 1987.

Fonte: Sebastião Salgado, Terra, 1997

Muitos desses trabalhadores decidem abandonar a zona rural e partir para a cidade em busca de novas oportunidades. Ao chegar à metrópole, deparam-se, na grande parte das vezes, com dificuldades para se estabelecerem o que ocasiona um crescimento no número de moradores de rua em grandes centros urbanos. Vivendo à margem da sociedade, tendo se livrado da maioria, quando não da totalidade, de seus bens, passam a lutar pela sobrevivência. Acuados e passando necessidade, sem receber aquilo que esperavam quando emigraram do campo acabam, por vezes, cometendo delitos. Aliado ao aumento da criminalidade está a superlotação das penitenciárias, local onde foi realizada a próxima fotografia que analisaremos.

Situada na página 86 do livro, a imagem apresenta o retrato de um detento da extinta Penitenciária Estadual do Carandiru, feito em 1996 (FIGURA 15). Ele está preso em uma cela, atrás de uma porta de ferro e só é possível enxergar o seu rosto através de uma portinhola. Há também a presença de um cadeado que está trancando uma segunda portinhola situada na parede ao lado da porta.

Esta fotografia apresenta, portanto, dois pontos como centros de interesse: o rosto do sujeito retratado e o cadeado. O rosto aparece como um corpo estranho que rompe com a continuidade da porta de ferro, ao mesmo tempo em que apresenta um semblante frio que parece estar adaptado àquele cenário pouco humano. Ele está situado na porção central da fotografia, acima do centro geométrico da foto, enquanto o cadeado, que se destaca pelo reflexo causado pela incidência direta de luz na sua superfície metálica, em contraste com a portinhola escura, está situado à esquerda da foto. O cadeado juntamente com o rosto coincide com a diagonal da foto proporcionando certo dinamismo.

Há um equilíbrio entre as linhas verticais e oblíquas que proporcionam uma ideia de perspectiva, mesmo tratando-se de uma imagem de um único plano. As linhas oblíquas partindo do lado esquerdo em direção a porção superior direita da foto transmitem a sensação de se tratar de uma parede que encontrará uma parede perpendicular na porção direita da imagem.

A tensão visual desta fotografia provém do alto contraste proporcionado pela incidência direta de luz na parte superior da porta de ferro e que projeta sombra na porção inferior, além do próprio contraste que há entre a porta de ferro (escura) e a parede (clara). Esses altos contrastes expressam uma ideia de conflito dentro da imagem, além de configurar um caráter dramático, especialmente mediante o contraste luz-sombra projetado no rosto do detento.

O cadeado, juntamente com a porta de ferro, funciona como um operador de sentido neste retrato fotográfico. Eles denotam a restrição de liberdade a qual o sujeito retratado está submetido, ao mesmo tempo em que são os elementos que mais se destacam na fotografia. Da mesma forma, o rosto parece incorporado à porta, no sentido em que, não havendo a possibilidade de enxergarmos o corpo da pessoa, a porta passa a fazer parte, em certa medida, da identidade daquela pessoa que pode ser identificada a partir do seu rosto vislumbrado e que passa a ser apenas mais um rosto fichado.

Salgado nos apresenta nesta fotografia o extremo oposto daquela que analisamos anteriormente. Enquanto nos canaviais, o trabalhador é apenas um corpo, uma máquina que deve trabalhar e produzir resultados, aqui, acontece o inverso. O sujeito, após ser detido, torna-se apenas mais um rosto na ficha da polícia. E da integridade da sua pessoa, o que interessa às autoridades é tão somente o seu rosto para que possa ser identificado, embora também haja, como sabemos, a utilização de dados antropométricos.

Assim sendo, Salgado faz uma referência direta nesta fotografia à chamada fotografia judiciária desenvolvida pelo francês Alphonse Bertillon, no final do século XIX, e que continua sendo amplamente usada nos dias de hoje pela autoridade policial, apesar do desenvolvimento de novas técnicas de reconhecimento, como, por exemplo, a detecção das impressões digitais. Da mesma forma, o formato da portinhola em relação ao rosto do detento transmite uma sensação de esmagamento. Essa ideia remete ao problema de superlotação das penitenciárias brasileiras que atinge quase que a totalidade das casas prisionais, pois o sujeito retratado parece estar comprimido pela moldura da portinhola que permite a sua identificação.

Sebastião Salgado compõe a imagem de maneira a propiciar que ela transmita sensações que remetam aos problemas vivenciados nesses locais. A partir de uma imagem com poucos elementos, ele consegue criar uma variedade de inter-relações que configuram na imagem uma complexidade interessante aos seus propósitos, quais sejam, suscitar discussões acerca das condições nas penitenciárias brasileiras, da situação do preso, bem como propor uma reflexão sobre as origens desse problema. Para isso, Salgado entra nas penitenciárias e mostra uma realidade que, embora pareça distante, está bem próxima.



Figura 15 - Penitenciária Estadual do Carandiru. A população carcerária deste presídio é superior a 6500 prisioneiros, ultrapassando várias vezes a sua capacidade. Como esta, as prisões brasileiras em geral estão superlotadas. São Paulo, 1996.

Fonte: Sebastião Salgado, Terra, 1997

Entraremos agora na última fase proposta para a análise das fotografias onde nos concentraremos em imagens de pessoas idosas. Com a análise destas fotografias, encerraremos o ciclo das três idades do ser humano.

Na página 21 do livro *Terra*, encontram-se dois retratos fotográficos de uma senhora bastante idosa (FIGURA 16). De acordo com a legenda, a fotografia foi tirada na cidade de Parambu, no sertão cearense, no ano 1983. O texto nos traz informação a respeito das condições precárias de vida, além de uma lógica de trabalho que remete ao sistema feudal, onde um Senhor, dono da terra, explora os trabalhadores a fim de garantir seu lucro. Na primeira fotografia, a senhora fotografada está olhando diretamente para a câmera, enquanto que na fotografia seguinte, ela cobre o rosto com as mãos.

Inicialmente, observamos a fotografia presente na parte superior da página que apresenta o sujeito retratado no centro geométrico da imagem. Há uma extrapolação do campo fotográfico no que se refere ao enquadramento, pois a parte superior da cabeça da mulher está cortada, invadindo o fora de campo. Ela está usando alguma coisa, um pano, algum tipo de tecido para cobrir os cabelos que só podem ser percebidos próximos às orelhas.

Novamente, aqui, há uma valorização do sujeito que tem a atenção voltada totalmente para si, pois o fundo está completamente escuro, direcionando a leitura da imagem para a pessoa retratada. Esta técnica é utilizada em ambas as imagens, apesar do fato de apresentar maior variedade de tons de cinza na segunda foto, o fundo também está “apagado”, focando a atenção no sujeito.

A primeira fotografia apresenta uma iluminação intensa que incide diagonalmente no sujeito, partindo de trás do fotógrafo, da direita para a esquerda. Esse fator pode ser percebido, principalmente, devido ao contraste mais acentuado entre a orelha esquerda (mais iluminada) e a orelha direita (menos iluminada). É descartada a incidência de uma luz lateral devido a pouca projeção de sombra no ombro direito da senhora. Esse tipo de iluminação pode ser percebido na segunda fotografia, onde há um forte contraste entre a porção iluminada e a porção sombreada do corpo da pessoa retratada. Dessa vez, a luz incide da esquerda para direita, o que pode denotar a utilização de luz artificial ou de uma mudança de posição, caso a luz esteja entrando por uma janela, já que claramente, trata-se de um espaço interior. Observando mais atentamente, nos olhos da senhora é possível, novamente, perceber o reflexo do fotógrafo que, ao mesmo tempo em que denota sua proximidade, apresenta indícios de uma porta ou janela aberta por trás, no fora de campo.

Mais uma vez, Salgado utiliza o formatos ds *mug shots* para fazer o retrato de uma pessoa anônima. Agora, não se trata mais de uma criança, mas de uma pessoa já bastante

idosa, cujas marcas do passado estão bastante presentes e se sobrepõem a qualquer menção ao futuro. Podemos observar, na primeira fotografia, mais uma vez, a valorização do olhar do sujeito, que constitui em um centro de interesse da imagem, ao ser direcionado diretamente para a câmera. Entretanto, aqui, presenciamos outro segundo centro de interesse, que surge exatamente devido às características físicas da retratada. A idade avançada, associada a um passado difícil, produziu marcas profundas na sua face.

As rugas presentes no rosto dessa mulher remetem-nos imediatamente à terra seca e rachada do sertão nordestino. Terra a qual esta senhora sempre pertenceu e tornou-se, nesse sentido, parte do seu corpo. Em conjunto com essas marcas, seu olhar nos remete ao passado, demonstrando, cansaço, sofrimento, mas nunca clamando por piedade. Sua expressão não nos transmite a sensação de alguém impotente, mas de alguém resignado que, ao mesmo tempo em que não pôde reverter uma situação desfavorável, enfrentou e ainda enfrenta todas as adversidades com dignidade e honra. Esse olhar parece nos dizer: “passei por muita coisa, travei uma batalha árdua em cada dia e sigo lutando, sou da terra e a terra me pertence, estou cansada, mas seguirei em frente”.

Num segundo momento, ao cobrir o rosto com as mãos, podemos entender, inicialmente, como uma forma encontrada para se esconder. Entretanto, não se trata de uma pessoa que tenha motivos para se esconder, ao mesmo tempo em que não manifesta sentimento de vergonha em sua expressão. Apesar de cobrir o rosto, cobrindo assim seu rosto, ela mostra suas mãos, revelando-se um pouco mais. A terra novamente se faz presente não mais através de marcas metafóricas, mas através de marcas materiais presentes nos dedos calejados pelo trabalho. De certa maneira, essas mãos nos remetem para centenas de outras mãos, como as dela.

A segunda fotografia apresenta maior dramaticidade devido à presença maior de contraste entre o lado direito da senhora, dessa vez mais iluminado, e a porção esquerda que se encontra na sombra. Além disso, as linhas em diagonal dos dedos que se encontram no centro da imagem convergem de maneira a acentuar essa tensão visual, tornando mais evidente o contraste. São os dedos que configuram, aqui, o centro de interesse da foto. São eles que guiam nossa visão e nos falam do trabalho, do passado, da luta.

Sempre próximo ao sujeito, Salgado capta a essência da pessoa através da maneira como busca representá-la. Ele nos mostra essa senhora idosa a partir de um ângulo que faz com que ela nos olhe na mesma altura dos nossos olhos. Ela não está diminuída, mas pelo contrário, ganha tamanha proporção que escapa ao enquadramento do campo de visão, o que transmite a ideia de proximidade. Salgado vai além fisionomia exterior e consegue captar

aspectos internos à personalidade do sujeito associados a elementos que remetem à vida dessa pessoa.

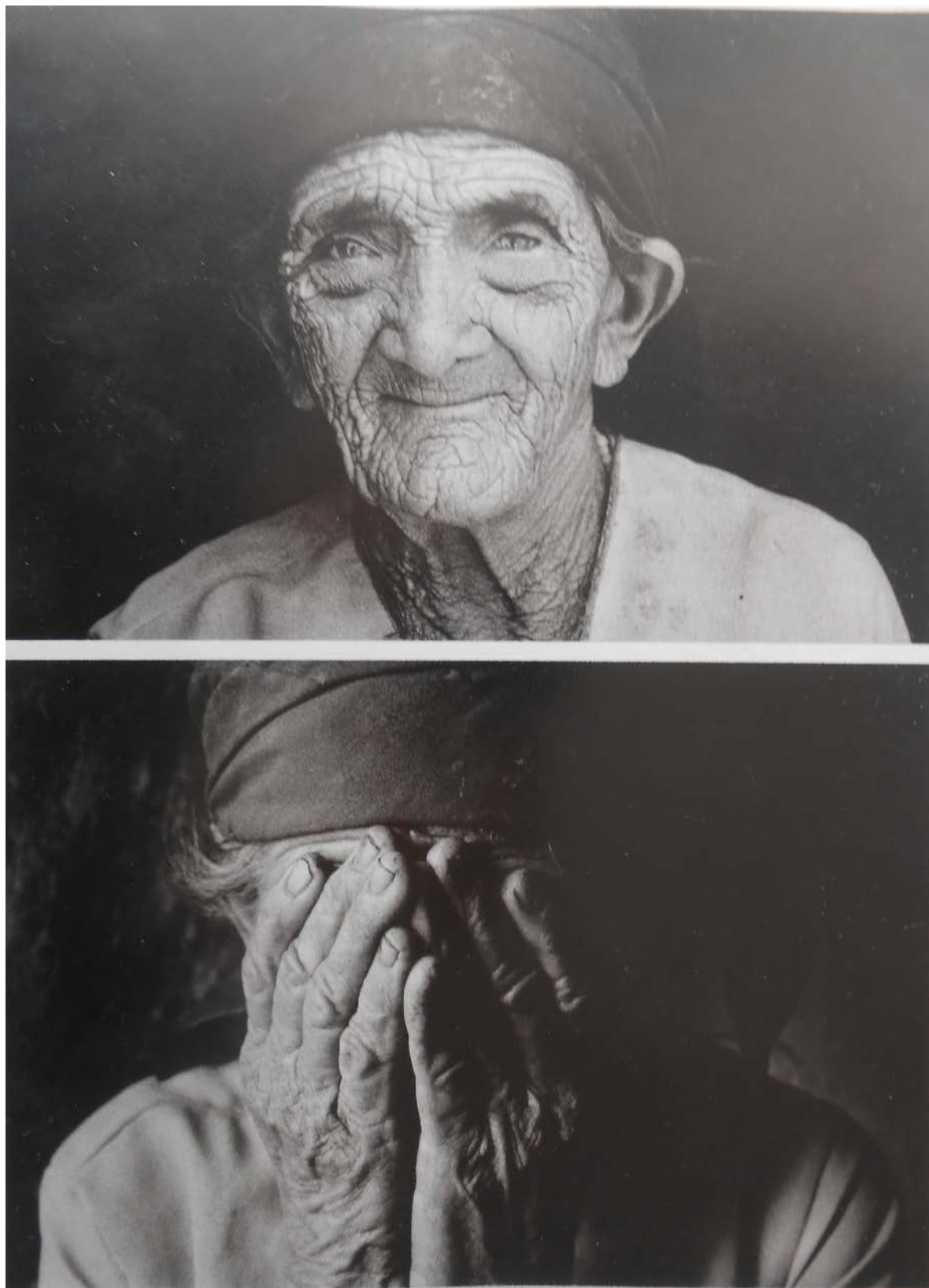


Figura 16 - Em Parambu, nos confins do sertão do Ceará, próximo da serra Grande, a dignidade e a pobreza são companheiras inseparáveis da população do campo. Ali, a luta pela sobrevivência se revela das mais difíceis. E este bicho humano, endurecido, calejado, enfrenta a vida desde o nascimento até a morte com a mesma resolução, batendo-se contra a aridez da terra, as secas prolongadas e a exploração do seu trabalho, consumada dentro de uma estrutura agrária ainda feudal. Ceará, 1983.

Fonte: Sebastião Salgado, Terra, 1997

Por fim, chegamos à última imagem selecionada para nossa análise. Escolhemos a imagem de contracapa para finalizar o processo analítico, com vistas a estabelecer uma relação narrativa com a fotografia da capa da obra que foi, por sua vez, a primeira a ser observada. Assim, a última fotografia que compõe nosso *corpus* está situada, dentro do livro, na página 36. Ela apresenta uma senhora idosa postada em pé por trás de algumas tábuas de madeira que sugerem fazer parte da sua moradia (FIGURA 17). Assim sendo, temos um retrato fotográfico de uma senhora em pé que está debruçada sobre o que parece ser a janela de sua casa. Ela veste uma camisa com estampa quadriculada e está com as mãos postas para frente, situando-as na parte externa do recinto em que se encontra.

A imagem apresenta dois centros de interesse na fotografia. Ambos estão centralizados na imagem, sendo que um deles, o rosto da senhora está situado acima do centro geométrico da imagem, enquanto suas mãos encontram-se abaixo deste ponto de referência. Esta disposição confere à imagem um equilíbrio simétrico auxiliado por uma linha horizontal, oriunda do topo das tábuas de madeira dispostas lado a lado, que divide a fotografia quase pela metade. Esta simetria contrasta com o dinamismo proporcionado pela forte presença de linhas oblíquas. As linhas estão representadas nos dedos, braços, antebraços e ombros da mulher, desenhando um ziguezague que converge para o seu rosto.

O rosto destaca-se, em primeiro lugar, pela sua iluminação frente ao fundo completamente escuro. Novamente, Salgado utiliza a técnica para anular o fundo, direcionando a atenção exclusivamente para o personagem da fotografia. Assim sendo, detemo-nos na sua expressão, mas também, no caso dessa imagem, na sua postura que exerce um papel importante na produção de sentido que analisaremos mais pormenorizadamente mais adiante.

Antes, ressaltaremos a importância destacada exercida pelas texturas da imagem. Primeiramente, a camisa quadriculada da mulher que apresenta linhas diagonais que se entrecruzam em acentuado contraste produzindo certa tensão visual à foto. Na porção inferior da fotografia, encontramos o efeito contrário. Os braços da senhora dispostos à frente da madeira apresentam uma tonalidade e uma textura semelhantes. Dessa forma, a imagem remete ao braço a ideia de dois cabos de madeira, representando duas ferramentas de trabalho. Com os dedos voltados para baixo e sujos de terra, é possível associa-los a um rastilho que revolve a terra seca do sertão. Os braços, aqui, comportam-se aqui, em certa medida, como uma extensão do corpo tendo sua utilidade vinculada diretamente ao trabalho. Mas ainda assim, podemos encontrar na mão esquerda, a presença de uma aliança, que nos remete a uma

família e, portanto, permite-nos interpretar que seu principal objetivo provavelmente reside no compromisso de manter, de sustentar uma família.

Conforme nos informa a legenda essa fotografia é a primeira de uma série de três que retratam trabalhadores do sertão nordestino explorados por uma lógica que ainda reside no local herdada das capitânicas hereditárias. Os senhores, donos das terras, vivem nos grandes centros urbanos e raramente entram em contato com essa gente que vive miseravelmente sem perspectiva de um futuro melhor. Nesse sentido, também opera a falta de perspectiva da imagem, ausente também em outras das imagens analisadas. A imagem plana, sem fundo, nos remete a um passado escuro que ficou pra trás e não permite vislumbrar qualquer evolução dentro de uma realidade precária.

Acentuando esse caráter duro da realidade retratada, a postura dessa senhora produz sensações que exprimem o seu cansaço. Os ombros caídos, os braços jogados à frente, a cabeça levemente pendendo para a sua direita, os olhos semicerrados contribuem para demonstrar sua exaustão perante as situações já vividas. E novamente, Salgado nos mostra uma pessoa endurecida pelos anos vividos arduamente de uma maneira que capta a essência de toda uma vida, mas a representa em pé, com um ar cansado, é verdade, onde a cabeça tende a pender levemente para o lado, mas ainda assim está erguida, mostrando-se digna devido a todo o trabalho que realizou em sua vida.

Estando presente na contracapa do livro, esta fotografia também assume um papel de representar um possível futuro para as crianças que nascem em meio à miséria e a pobreza, no campo, caso não sejam tomadas as medidas necessárias para que esse destino seja alterado. Salgado defende veementemente a reforma agrária como uma solução adequada para o problema, tendo em vista que, a partir de uma distribuição justa de terra, os trabalhadores poderão usufruir do seu trabalho, tomando posse daquele território, livrando-se da exploração imposta pelos grandes proprietários.

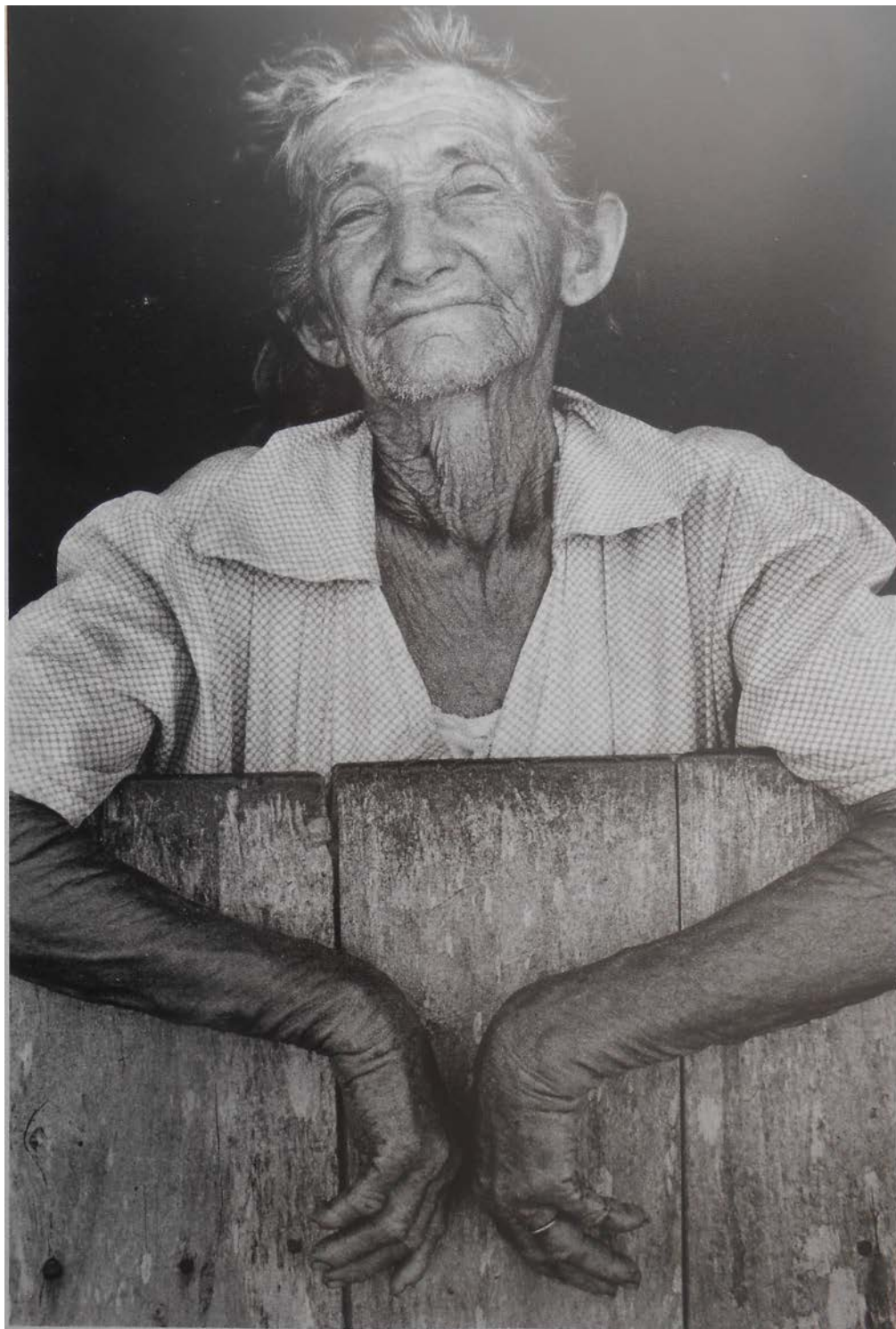


Figura 17 - Estes trabalhadores das terras áridas dos sertões nordestinos são, na verdade, servos de proprietários rurais que, vivendo habitualmente nas capitais, nunca os viram ou os vêem raras vezes. Nem sempre detentores de um contrato de trabalho, que, quando existe, também não os poupa da exploração e da remuneração miserável, os lavradores são vitimados por uma contabilidade sempre favorável aos donos das terras. Esta pobre gente sobrevive a duras penas, isolada em meio a um obscuro e compacto misticismo. Nos tempos de seca prolongada, o desespero maior os faz abandonar tudo e migrar para as cidades. Os proprietários das terras, latifúndios em geral, ainda vivem parasitariamente em virtude da lógica trágica das capitânicas hereditárias, estabelecida pelos portugueses nos primórdios da colonização. Ficou arraigada na mentalidade da classe dominante do Nordeste brasileiro a idéia do senhor da terra, terra como símbolo de poder e influência na sociedade, das glebas familiares gigantescas como eterna e indivisível reserva de valores. Ceará, 1983.
Fonte: Sebastião Salgado, Terra, 1997

Após analisarmos as fotografias, chegamos a conclusões interessantes relacionadas aos objetivos propostos. Inicialmente, podemos afirmar que essas fotografias podem ser entendidas como documento. Algumas dessas imagens apresentam um caráter documental mais evidente que outras, mas todas elas dispõem de elementos capazes de as caracterizarem como tal. Nesse sentido, resgatamos os conceitos tratados em nossa fundamentação teórica definidos por André Rouillé (2009), onde ele nos descreve as funções atribuídas ao documento. Dentre as funções, aquela que é reconhecida como sendo a mais importante é a função de *informar*. Todas as fotografias analisadas nos informam acerca de alguma questão. Esse caráter está mais evidente, por exemplo, na fotografia em que as crianças estão trabalhando em um canal. Há uma denúncia social flagrante e a imagem nos revela uma situação bastante importante: existem crianças que estão sendo submetidas a trabalhos pesados. O retrato nos transmite essa informação. Mas ao mesmo tempo em que esta fotografia informa, as demais também estão carregadas de um caráter informacional, inclusive os retratos em formato *mug shot*. A fotografia de capa, primeira a ser analisada, revela uma lona ao fundo, remetendo ao acampamento do Movimento dos Sem-Terra, que aliada ao olhar esperançoso da menina nos fala da realidade de diversas famílias que vivem em acampamentos na beira da estrada à espera de um pedaço de terra. E assim ocorre nas demais fotografias, seja nos falando da exploração sofrida por diversos trabalhadores ao longo de toda sua vida, seja sobre a superlotação das casas prisionais, cada retrato possui elementos que proporcionam um caráter informacional à imagem. Portanto, se essas imagens nos informam, elas funcionam enquanto documento.

Depois de constatarmos que as fotografias nos transmitem informação sobre determinada questão, necessitávamos compreender como essa informação nos era passada. Quais eram as estratégias utilizadas na composição da imagem que nos proporcionava receber essa informação. A partir da análise feita, constatamos uma forte presença de marcas que revelam um posicionamento do fotógrafo perante a situação. Nesse sentido, a utilização do P&B nas imagens lhes confere uma força dramática. Esse caráter provém, sobretudo, da maneira como certos aspectos são trabalhados dentro da estética em P&B. Salgado provoca nas suas fotografias, em geral, um contraste acentuado entre o claro e o escuro, proveniente do emprego da luz direta. Nas fotografias analisadas, não encontramos a presença da contraluz, bastante presente na sua obra como um todo. Ainda assim, a luz, sempre natural, exerce papel de grande importância nestes retratos.

Nesse sentido, fica claro que Salgado não se limita simplesmente a registrar o que vê. Ele constroi a imagem segundo duas perspectivas, sua visão do mundo utilizando técnicas que

impregnam a imagem de aspectos inerentes à personalidade do fotógrafo. Ao mesmo tempo em que Salgado mostra a realidade, ele se mostra, se revela aos leitores a partir dos elementos que acrescenta à composição da estrutura interna de cada retrato. Adotando essa postura, Salgado nos apresenta aquilo que Rouillé chama de mapa, que se opõe ao decalque, ao mero registro, conforme descrevemos anteriormente, neste trabalho.

A atitude que Salgado adota durante as suas reportagens exerce um papel fundamental no resultado de suas composições. O fotógrafo convive com as pessoas que retrata durante certo tempo, aparentemente suficiente para que ele compreenda a realidade dessas pessoas e quais são suas principais necessidades. Assim, a proximidade que Salgado tem com os retratados é revelada na fotografia, pois podemos perceber também que há uma clara valorização do sujeito, uma das características que acompanham o fotógrafo humanista. Ao fotografar, Salgado não está preocupado em captar o indivíduo em um momento determinado, sem que ela perceba. Ao contrário, a pose é consciente, o retratado olha para a câmera sem perder, no entanto, sua naturalidade. Essa naturalidade pode ser observada no olhar de cada um. Independentemente das variadas sensações que os olhares presentes no rosto dessas pessoas possam nos passar, o que coincide em cada uma delas é um sentimento de verdade. Esse sentimento, talvez, surja a partir de determinados aspectos que compõem a imagem juntamente com o olhar dos retratados, tais como o contexto em que essas pessoas estão inseridas, a situação em que se encontram, bem como suas expressões corporais e as marcas que estão presentes em seus corpos, em suas peles e remetem às dificuldades por elas passadas. Conseguindo captar esse olhar sincero, Salgado capta, por conseguinte, aquilo que Picado entende como a paixão que pode ser colhida no rosto da pessoa, que define a sua essência, por assim dizer, e que foi desenvolvido ao longo de nossa fundamentação teórica.

Portanto, reunindo esses elementos e características de suas imagens, podemos afirmar que nesses retratos fotográficos produzidos por Sebastião Salgado, o caráter autoral da imagem está decididamente presente ao mesmo tempo em que há uma carga informacional significativa, conferindo a essas imagens um caráter documental e estabelecendo, desta maneira, diálogos entre essas duas características inseridas na composição de cada fotografia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisei o retrato fotográfico na obra *Terra*, do fotógrafo Sebastião Salgado, a partir de um *corpus* de sete fotografias extraídas do referido livro. O objetivo do trabalho consistia em detectar possíveis relações existentes entre a fotografia enquanto registro documental e a fotografia-expressão, onde a presença do olhar do autor exerce uma importância significativa, conferindo à imagem um caráter essencialmente autoral à fotografia. A fundamentação teórica da pesquisa se apoiou, inicialmente, como forma de contextualizar o leitor com relação ao surgimento da técnica fotográfica, suas diferentes utilizações ao longo da história, bem como o desenvolvimento das concepções teóricas acerca da fotografia. Neste primeiro momento, direcionamos nosso foco para descrever os aspectos que pretendíamos analisar mais à frente. Desta forma, descrevemos a utilização da fotografia como registro documental, resgatando também o princípio e desenvolvimento do fotodocumentarismo de denúncia social, assim como também trouxemos referências acerca das evoluções ocorridas que proporcionaram o surgimento da fotografia enquanto uma expressão do autor, além do simples registro. Para tal utilizamos autores que já se debruçaram sobre essas questões (SOUSA, 2000, DUBOIS 1990, ROUILLÉ 2009, KOSSOY 2001, BARTHES, 1980, PAULO CÉSAR BONI, 2009). Em seguida, mantendo o direcionamento do foco que partiu do geral para o mais específico, introduzimos a questão do retrato fotográfico e seus aspectos técnicos, sociais, bem como o seu emprego dentro da prática jornalística (FREUND, 1995, FABRIS, 2004, BARTHES, 1980, SOUSA, 2000, 2002, ROUILLÉ, 2009, PICADO, 2005). Após, apresentamos o nosso objeto, iniciando pelo fotógrafo Sebastião Salgado e, em seguida, descrevendo a obra *Terra* da qual seriam extraídas as fotografias. Para esse desenvolvimento, utilizamos alguns autores (SOUSA 2000, BARATA, 2006, MRAZ, 1991 e ALBORNOZ, 2005), e, além disso, foi de grande valia a existência de diversas entrevistas, tanto escritas como em vídeo, documentários e outros materiais encontrados que proporcionaram uma compreensão mais aprofundada sobre o trabalho do fotógrafo. Por fim, entramos na análise das fotografias, inicialmente apresentando argumentos que embasaram a necessidade e a validade de uma análise (JOLY, 1994) e em seguida descrevendo a metodologia empregada que foi baseada em uma proposta de análise desenvolvida por membros da Universidade Jaume I, na Espanha. Neste momento, também

recuperamos conceitos anteriormente discutidos e que colaboraram para a construção da análise

Ao analisarmos as fotografias, direcionamos nosso olhar com vistas ao objetivo traçado que motivou a realização desse trabalho: encontrar possíveis diálogos entre a fotografia-documento e a fotografia enquanto expressão do autor. Desta forma, baseamo-nos em definições que foram discutidas em nossa fundamentação teórica a fim de delimitar as características que podem ser atribuídas a cada um desses conceitos acerca da prática fotográfica. Assim, pudemos associar a esses conceitos, os elementos encontrados nas imagens para, a partir deste exercício, ter a capacidade de estabelecer argumentos suficientes para sugerir possíveis constatações referentes às hipóteses levantadas.

Os elementos encontrados na composição dos retratos analisados, aliados as relações estabelecidas entre eles bem como os efeitos e as sensações que puderam ser apreendidos dessas relações, levaram-nos a apontar possíveis aspectos dessas imagens. As características que puderam ser apontadas, possibilitou-nos configurar às imagens um caráter informacional, tornando apropriado atribuir a essas imagens aspectos de documento. Por outro lado, também encontramos nos retratos, aspectos associados a características próprias do autor, bem como a indicação de elementos que contribuem para uma construção e atualização de uma realidade, para além de um mero registro documental.

Assim sendo, nossa análise proporcionou a confirmação da hipótese sugerida de que existe a possibilidade de haver, em uma fotografia, diálogos entre aspectos que denotam um caráter de documento à imagem, cumprindo funções próprias, como por exemplo, a de informar, ao mesmo tempo em que há a presença do olhar posicionado do fotógrafo frente a determinada situação. A ocorrência de elementos que denotem uma dessas características não exclui, necessariamente, a possibilidade de haver outros elementos que se relacionem sob outra perspectiva. Nesse sentido, torna-se pertinente sugerir também a possibilidade de que haja uma presença mais significativa de fotografias que possuam um forte caráter autoral nos meios jornalísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

ALBORNOZ, Carla Victoria. Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na fotografia humanista. In: **Contemporânea**: Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 93-103, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_09_CarlaVictoria.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2013.

BARATA, Mario. A produção de sentido no retrato fotográfico. In: **UNIrevista**: v. 1, n. 3, p. 1-12, jun. 2006. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Barata.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2013.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Título original: *La chambre claire: not sur la photographie*.

BONI, Paulo César. O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade. In: **Studium**. Campinas: n. 28, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/07.html>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993. Título original: *L'acte photographique et autres essais*.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1995. Título original: *Photographie et Societé*.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996. Título original: *Introduction à l'analyse de l'image*.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 3ª edição revista e ampliada. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

MRAZ, John. Sebastião Salgado: Maneiras de ver a América Latina. In: **Studium**. Campinas, SP: n. 19. 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/01.html>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

OLIVEIRA, Liseth Oliveira. Fotografia documental e início do fotodocumentarismo. In: **Comunicação & Informação**. Goiânia: UFG, v. 2, n. 1, p. 63-77, jan-jun. 1999.

PAIVA, Maria Eliana. Na união dos comentários: a revelação simbólica do retrato para o fotojornalismo. In: **Studium**. Campinas, SP: n. 18. 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/01.html>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

PICADO, Benjamin. A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, p. 276-290, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/01.html>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egregias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. Título original: La photographie.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALGADO, Sebastião. **Playboy entrevista Sebastião Salgado**. Disponível em: <http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/34_salgado> Acesso em: 30 mai 2013.

SALGADO, Sebastião. **Fotógrafo andarilho de um planeta não revelado**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,fotografo-andarilho-de-um-planeta-nao-revelado,433790,0.htm>> Acesso em: 30 mai. 2013.

SALGADO, Sebastião. **José Saramago, Chico Buarque e Sebastião Salgado no Jô**. Disponível em: <http://www.youtube.com/results?search_query=Jos%C3%A9+Saramago%2C+Chico+Buarque++Sebasti%C3%A3o+Salgado+no+J%C3%B4+%281%2F5%29&oq=Jos%C3%A9+Saramago%2C+Chico+Buarque++Sebasti%C3%A3o+Salgado+no+J%C3%B4+%281%2F5%29&gs_l=youtube.12..0.38176.38176.0.40407.1.1.0.0.0.853.853.6-1.1.0...0.0...1ac.1.11.youtube.OcXLj1EqIsc> Acesso em: 30 mai. 2013.

SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado: the photographer as activist**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=G6fRykp6nRQ>> Acesso em: 30 mai. 2013.

SALGADO, Sebastião. **O espectro da esperança**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LZTEVh9IQAg>> Acesso em: 30 mai. 2013.

SALGADO, Sebastião. **Entrevista: Sebastião Salgado**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XAb0-MRNMiM>> Acesso em: 30 mai. 2013.

SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado: cidadão do mundo**. Disponível em: <<http://tal.tv/video/sebastiao-salgado-cidadao-do-mundo>> Acesso em: 30 mai. 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1977. Título original: On Pphotography.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, SC: Editora Grifos, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto: 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>> Acesso em: 30 mai. 2013.

UNIVERSIDADE JAUME I. **Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica**. Tradução de Eduardo J. M. Camilo e Luís Nogueira. Castelló de la Plana, Espanha 2004. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/>>. Acesso em: 30 mai. 2013.