

## Sebastião Salgado: uma fotografia e múltiplas possibilidades de interpretação

Lorilei Secco<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo traz como tema a imagem fotográfica, desdobrando-se daí o objetivo de realizar a leitura interpretativa de uma fotografia produzida por Sebastião Salgado e publicada no livro *Outras Américas* em 1999. De cunho qualitativo, interpretativo e bibliográfico, o estudo se completa através da Leitura Transtextual Singular de Imagens proposta por Ormezzano (2009a) para a compreensão de dados visuais. Verificou-se como a imagem materializada através da linguagem fotográfica traz em si uma carga simbólica implícita que pode adquirir leituras diversas de acordo com as experiências vividas, seja por quem fotografa, seja por quem interpreta, passando por um processo de construção nos diversos âmbitos do seu percurso.

**Palavras-chave:** Fotografia; Imagem; Interpretação; Leitura; Sebastião Salgado.

## Sebastião Salgado: a photography and multiple possibilities of interpretation

**Abstract:** The article brings the photographic image as its theme, thus unfolding the objective of carrying out the interpretative reading of a photograph produced by Sebastião Salgado and published in the book *Outras Américas* in 1999. Qualitative, interpretative and bibliographic, the study is completed through the Singular Transtextual Reading of Images proposed by Ormezzano (2009a) for the understanding of visual data. It was verified how the image materialized through the photographic language brings with it an implicit symbolic load that can acquire different readings according to the lived experiences, either by the photographer or by the interpreter, undergoing a process of construction in the different areas of the your route.

**Keywords:** Photography; Image; Interpretation; Reading; Sebastião Salgado.

### Introdução

Há tempos que a predominância das imagens se tornou algo constante e até mesmo exaustivo, no entanto, todo um universo rico em conteúdos passa despercebido pelo olhar cotidiano diante do desconhecimento das linguagens visuais. Dificilmente é estabelecida alguma significação daquilo que é visto, pela falta não de oportunidades, mas de acesso aos códigos. Todavia, isso é compreendido como de fundamental importância para o ato da comunicação, cada vez mais voltado para a imagem, e no qual o sujeito, de alguma maneira, precisa desenvolver novas habilidades que lhe permitam dialogar através do visual como forma de se manter inserido no tempo em que vive, bem como, de estabelecer sentido para o seu mundo.

As imagens transitam entre o implícito e o explícito, entre o material e o imaterial, podendo evocar memórias pessoais e visões de mundo, moldar comportamentos e opiniões, formar conceitos ou

---

1 Doutoranda em História pela Universidade de Passo Fundo. E-mail: <lorileisecco@yahoo.com.br>

reafirmar preconceitos, criar desejos antes desconhecidos, ou mesmo despertar fantasias adormecidas nas profundezas da imaginação. Geralmente, elas propiciam diferentes leituras, considerando-se que serão interpretadas a partir daquilo que cada sujeito traz em termos de formação do seu patrimônio cultural individual.

Assim sendo, o estudo apresenta como tema central a imagem fotográfica, desdobrando-se daí o objetivo de realizar a leitura interpretativa da fotografia intitulada “México, 1980”, produzida pelo brasileiro Sebastião Salgado e publicada no livro *Outras Américas* em 1999. Acrescenta-se a isso o intento de construir relações e significações a partir do reconhecimento da existência de múltiplas camadas implícitas, sejam elas subjetivas, sociais, estéticas, tecnológicas ou antropológicas. O critério para a escolha da imagem esteve atrelado a uma proposta disciplinar que se ocupava do estudo dos processos de construção de identidades culturais em diferentes contextos históricos e sociais, cursada durante o mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF), na linha de pesquisa “Leitura e Formação do Leitor”.

Na condição de imagem fixa, a fotografia tem uma linguagem própria, sendo a forma de representação mais aproximada do que se denomina como realidade. Todavia, ela também está sujeita a inúmeras interferências, seja por quem a cria, ou a reproduz, ou a aprecia.

Para alcançar tal objetivo, seguiu-se orientação, sobretudo, dos escritos de Kossoy (2000, 2001), Manguel (2001), Ormezzano (2009a, 2009b), Salgado (1999), Salgado e Francq (2014), bem como de outros autores que agregaram elementos essenciais para o desenvolvimento do estudo. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, interpretativa e bibliográfica, utilizando documentação em fontes publicadas em livros, periódicos, trabalhos acadêmicos, revistas, artigos, dicionários, fotografias e *sites*. O estudo se completa com a interpretação de uma fotografia efetivada através da Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI) proposta por Ormezzano (2009a) para a compreensão de dados visuais.

Estruturou-se o artigo de modo que esta introdução fosse seguida por considerações teóricas contendo noções essenciais para o entendimento da imagem e da fotografia. Na continuação, enfatizam-se os aspectos metodológicos, fazendo uma breve apresentação de Sebastião Salgado e seguindo com a interpretação do texto visual de forma contextualizada, pois ler uma imagem implica também numa leitura do universo que a gerou. Por fim, são elaboradas algumas considerações relativas ao objetivo do estudo.

## Sobre imagens e a fotografia

O termo *imagem* remete de imediato a algo visual e desperta reflexões variadas que, submetidas a diferentes abordagens, acabam por apresentar uma multiplicidade de significados. Tem-se a impressão de que o assunto nunca se esgota, pois, quando se começa a dar voltas em torno de uma imagem, esta evoca outras tantas, a despeito de estarem materializadas ou não. Sobre isso, Gennari (1997) escreve que o olhar dirigido a uma imagem tem como um de seus objetivos enchê-la de sentido, acrescentando que o ser humano, independentemente da cultura em que se encontre, é o único capaz de interpretá-la.

As imagens, por seu turno, podem se desdobrar em infinitas manifestações quando se reflete, por exemplo, sobre aquelas diretamente perceptíveis na natureza e no cotidiano; nas sequenciais e em movimento produzidas pelo cinema e pela televisão; nas imagens enquanto representações visuais criadas intencionalmente em determinados contextos sociais, históricos e culturais como pinturas, desenhos, esculturas, gravuras ou fotografias; nas virtuais diariamente acessadas por meio de computadores e telefones celulares, entre inúmeras outras maneiras. Reitera-se, ainda, que podem ser aceitas como imagens construções formais não pertencentes ao sistema visual, mas a linguagens como a literária, a musical, a cênica e a da dança, por exemplo.

Contudo, além dessas captadas pelo olhar, Gennari (1997) evidencia outras múltiplas tipologias, como a imagem mental, geralmente a representação objetiva e estereotipada de algum modelo; a imagem subjetiva sem uma necessária existência física; a imagem afetiva enquanto produto de experiências estéticas ou de ternura como as ligadas à figura materna, por exemplo; as imagens fantásticas, produzidas em estágios oníricos; as imagens póstumas, desencadeadas pelas lembranças; as imagens relativas à projeção holográfica que permitem reconstruir algo tridimensionalmente. Enfim, seria descabido lançar-se numa tentativa de listar tais manifestações imagéticas, haja vista que, de acordo com Durand (2004), as imagens acompanham cada ser humano “do berço até o túmulo”.

Se supone que existe una historia personal de las imágenes que cada hombre lleva escrita en su interior, así como se puede constatar la realidad de unos testimonios sobre una historia social de las imágenes que cada civilización produce y explicita. Los diversos lenguajes del arte dejan entrever esta potencialidad; la pintura, la escultura y la arquitectura poseen un *thesaurus linguae* de proporciones extensísimas. Las diferentes literaturas también manifiestan en sus creaciones esta fuerza evocadora intrínseca de las imágenes (GENNARI, 1997, p. 32, grifo do autor).<sup>2</sup>

Diante dessa dimensão, seria bastante limitado aceitar que somente a visão sob o enfoque fisiológico e neurológico, ou como uma modalidade sensorial em que simplesmente se processam a recepção, a decodificação e a leitura de uma imagem, seja a responsável por atribuir sentidos imagéticos. Na ponta inicial deste trajeto está, sim, o olho, entretanto, graças a uma complexa rede de atividades, no final do percurso criam interpretações acrescidas de ingredientes como a criatividade e a culturalidade. Ou seja, o processo começa pelo olho, pela realidade vivenciada para, através da interpretação imaginativa, adentrar em outros tantos mundos.

Concordando com Ormezzano (2009a), percebe-se, assim, que uma imagem visual “diz” de modo diferente das palavras, e, por transcender ao conceito ou ao significado convencional, torna-se complexo compreendê-la num único sentido. Já Pesavento (1992) relaciona as imagens a “ideias-imagens”, pois, devido à sua natureza simbólica, implicam em realizar a representação concreta de uma ideia abstrata, cujo sentido não está manifestado, mas subjacente ao que se vê, se lê ou se imagina. Estaria, portanto, na origem dessas representações, uma espécie de “fio-terra” ligado às condições reais da existência.

Unanimidade, todavia, encontra-se na afirmação de que o papel cultural da imagem adquire cada vez mais importância e de que, somos, sim, participantes da chamada “civilização da imagem”. Ou, conforme Kossoy (2001, p. 140), alvos voluntários e involuntários da exposição contínua e exaustiva de informações visuais de diferentes categorias emitidas pelos meios de comunicação:

A chamada “civilização da imagem” começa a se delinear de fato no momento em que a litografia, ao reproduzir em série as obras produzidas pelos artistas do princípio dos Oitocentos, inaugura o fenômeno do consumo da imagem enquanto produto estético de interesse artístico e documental, incluindo-se neste último caso, por exemplo, a obra de artistas-viajantes como Debret, Rugendas, entre tantos outros. O conhecimento visual do mundo através de imagens se torna moda, particularmente após as primeiras décadas do advento da fotografia.

Adentrando em específico ao foco de interesse deste estudo, as imagens fotográficas, pode-se percebê-las como “imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies e decifrá-las é descobrir o que esses conceitos significam” (FLUSSER, 2011, p. 64). O autor as denomina de “técnicas” por necessitarem da intermediação de um aparelho na sua produção; ou seja, para a fixação do registro de algum fragmento

---

2 Supõe-se que exista uma história pessoal das imagens que cada ser humano leva escrita em seu interior, bem como a realidade de alguns testemunhos de uma história social das imagens que cada civilização produz e torna explícita. As diferentes linguagens da arte sugerem essa potencialidade; pintura, escultura e arquitetura apresentam um tesouro de vastas proporções. As diferentes literaturas também manifestam em suas criações essa força evocativa intrínseca das imagens (tradução nossa).

extraído da realidade, para o seu congelamento no tempo sobre a bidimensão de alguma superfície, torna-se fundamental a utilização de uma câmera.

Por esse viés, a imagem fotográfica pode ser uma representação materializada do real onde está gravada a aparência de algo que se passou numa realidade concreta, em dado espaço e tempo. No entanto, devido ao fato de essa “re-apresentação” ser portadora de significados implícitos, a fotografia em si mesma acaba sendo apenas o ponto de partida, exigindo uma contextualização e uma “desmontagem” para que possa ser desvendada (KOSSOY, 2000). O autor utiliza até mesmo a palavra “trama” para se referir às realidades e ficções que estariam amalgamadas sobre a superfície de uma imagem fotográfica, adquiridas ao longo do seu processo de construção. Uma primeira realidade diz respeito à história particular do assunto, anterior ao gesto fotográfico e independente da representação. Seria um instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro e, ao seu término, a imagem obtida já passa a integrar uma segunda realidade.

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto de registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado. Contudo a imagem fotográfica é fixa, congelada na sua condição documental (KOSSOY, 2000, p. 22, grifo do autor).

Integrando essa segunda realidade, estaria o assunto já representado expressivamente e contido nos limites bidimensionais de uma superfície, independentemente do suporte no qual essa imagem esteja gravada. O autor enfatiza, ainda, que a realidade da fotografia não corresponde necessariamente à verdade histórica do fato, mas apenas ao registro da aparência.

Além dessas duas realidades, outras tantas podem surgir a partir do recebimento da imagem fotográfica e das múltiplas e diferentes interpretações e leituras possíveis, desencadeando um processo interminável de outras “novas realidades”. Paralelos à construção dessas realidades, Kossoy (2000) destaca mais dois momentos nesse processo, responsáveis por conceder à imagem uma natureza de ficção devido às possibilidades de manipulação: o da criação, sujeito à intenção, concepção, elaboração técnica e criativa do fotógrafo; e o da interpretação, que inclui os usos e aplicações, bem como as múltiplas leituras que a imagem terá ao longo da sua recepção.

No que diz respeito à criação, uma obra fotográfica é sempre concebida intencionalmente, a partir de uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, e construída e materializada através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado ao imaginário do fotógrafo. As palavras de Sebastião Salgado (2014, p. 30) reforçam muito bem essa colocação:

A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. Porque dentro de mim havia uma raiva que me levou àquele lugar. Às vezes fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local. Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando.

Da mesma forma, pelo ângulo da interpretação da obra fotográfica por parte dos receptores, torna-se impossível não vincular tal ato ao repertório cultural de cada um, bem como as diferentes leituras em momentos específicos no tempo e espaço. O conhecimento, os valores, as convicções morais, éticas, religiosas, os interesses, as posturas, os conceitos, os preconceitos, a situação socioeconômica, a concepção de vida, tudo isso vai influenciar no impacto que o conteúdo da imagem visual provocará no imaginário individual e, conseqüentemente, em sua interpretação. A esse respeito, Manguel (2001, p. 27) escreve:

As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência, instantaneamente, encerradas pela sua moldura em uma superfície específica. Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – [...] ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

Com base nessas colocações, consegue-se dar um passo além na percepção do quanto uma imagem fotográfica, na condição de detentora de expressões simbólicas, pode agregar de conteúdos intrínsecos à sua construção e recepção. E, como tal, é suscetível de ser interpretada e enriquecida graças à revelação de suas particularidades mais íntimas, em outras palavras, de um desvendamento de sua linguagem “secreta”.

### Lendo uma fotografia de Sebastião Salgado

Mas qualquer imagem pode ser lida? Essa indagação, lançada por Manguel (2001, p. 21), é respondida afirmativamente e complementada da seguinte maneira:

E, no entanto, os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma imagem encerra, são determinados não só pela iconografia mundial, mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias. Construimos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir as suas justezas variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa (MANGUEL, 2001, p. 28).

Constata-se com isso que a leitura de uma imagem entendida como texto visual constitui-se em algo mais do que apenas decodificação; constitui-se em atribuição de sentidos num processo interpretativo. No entanto, esse tipo de leitura não conta com uma fundamentação teórica nas mesmas bases das encontradas para a compreensão de textos escritos. Sobre esse ponto, Manguel (2001, p. 32-33) pondera:

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos.

Vários caminhos possíveis foram sendo desenvolvidos em paralelo ao crescente interesse pela imagem e suas conseqüentes leituras, vinculados a variados campos disciplinares, em nível de Brasil e de mundo, principalmente a partir da década de 1970. Salvo as particularidades de cada percurso sugerido, em geral, eles abrangem a descrição, contextualização, decomposição, recomposição e compreensão do texto imagético que, conforme já mencionado, por se mostrar numa forma simbólica de representação, possibilita diferentes interpretações influenciadas pelo repertório subjetivo e cultural do leitor. Diante disso, muitos são os estudiosos que defendem a educação do olhar como algo tão fundamental quanto a alfabetização e o letramento pela escrita, uma vez que esse conhecimento ocorre de forma mediada, portanto, não espontaneamente.

Assim, conscientes da amplitude desse universo de estudos, segue-se aqui o caminho de interpretação visual por meio da Leitura Transtextual Singular de Imagens (ORMEZZANO, 2009a), proposta inter e transdisciplinar que projeta, também, a perspectiva simbólica no âmbito da história e da inclusão de

aspectos culturais, psicossociais e espirituais. Trata-se de uma modalidade metodológica testada em diversas esferas e considerada adequada para essa investigação, uma vez que sugere como critérios de observação: a) *o suporte e os materiais utilizados*; b) *os aspectos compositivos da linguagem visual* enquanto elementos que, articulados, configuram a dimensão espacial da obra;<sup>3</sup> c) *a simbologia das cores* como auxílio na interpretação do imaginário universal; d) *as referências do imaginário*, examinadas, principalmente, sob a perspectiva da teoria de Gilbert Durand, que o define, em vários momentos de suas obras, como o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas pelo homem”, ou, ainda, como “o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2004, p. 6 e p. 41, respectivamente);<sup>4</sup> e, por fim, e) *a síntese da autora*, onde se estabelecem conexões e relações textuais com outras fontes iconográficas ou literárias.<sup>5</sup>

## O fotógrafo e a sua dimensão cultural

Toda imagem fotográfica tem seu início na mente de alguém que, intencionalmente, mobilizará os recursos necessários para materializá-la. Nesse caso específico, a mente autora é de Sebastião Ribeiro Salgado [1944 - ], mineiro de Aimorés e um dos principais nomes da fotografia na atualidade. Seu vasto currículo traz os mais importantes prêmios concedidos ao fotojornalismo, vários livros publicados, a montagem de grandes exposições pelo mundo afora, bem como a divulgação do seu trabalho em revistas e jornais. Para entender melhor sua obra, no entanto, parece essencial mencionar sua formação inicial enquanto

[...] um economista que, em 1973, aos 29 anos, radicado em Paris, decidiu tornar-se fotógrafo. Um militante de esquerda que aderiu à Ação Popular, Salgado mudou-se de São Paulo para a Europa, pois receava que ele e Lélia se transformassem em vítimas da ditadura militar brasileira (PIRES, 2015).

Ainda durante a trajetória de suas atividades na economia, numa de suas viagens à África e diante dos imensos problemas sociais com os quais se deparou, foi a fotografia que se apresentou a Sebastião Salgado como uma linguagem mais expressiva do que os textos ou os estudos estatísticos com os quais lidava. É o que se verifica no trecho a seguir:

Em minha formação, estudei essencialmente economia política, ou seja, sociologia quantificada. Também estudei história e as diferentes teorias econômicas [...]. Considero minha formação bastante completa. Quando desembarcava pela primeira vez num país, compreendia sua situação e sabia situar minha fotografia naquele contexto. Sempre fui capaz de colocar minhas imagens dentro de uma visão histórica e sociológica. O que os escritores relatam com suas penas, eu relatava com minhas câmeras. A fotografia é para mim uma escrita. É uma paixão, pois amo a luz, mas é também uma linguagem. Poderosíssima. Quando comecei, não tinha limites. Queria andar por todos os lugares onde minha curiosidade me levasse, onde a beleza me comovesse. Mas também por todos os lugares onde houvesse injustiça social, para melhor descrevê-la (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 27).

3 Dentre outros, consideram-se a linha, a perspectiva, a textura, a luz, a sombra, a simetria, os contrastes, e, segundo Ormezzano (2009a, p. 58), “este conhecimento formal contribui, no momento da leitura, com o saber intuitivo, subjetivo, simbólico, que sugere a imagem a ser interpretada ou descrita”.

4 O senso comum toma o imaginário como aquilo que é oposto ao real e pertencente ao mundo da imaginação e da ficção. Todavia, essa abordagem ganhou novas dimensões e compreensões ao longo do século XX, a partir de investigações em diferentes campos, como a Psicanálise, a Antropologia, a Hermenêutica, as Religiões etc., realizadas por estudiosos como Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, dentre tantos outros que também se dedicaram ao assunto (SECCO, 2017, p. 47).

5 De acordo com Ormezzano (2009a, p. 61), entende-se “por síntese a união de múltiplas leituras, dentre as quais o *logos* poético e estético se encontram. Ler uma imagem e apreciá-la implica construir significados”.

Como o próprio fotógrafo declara, ter chegado à fotografia social abordando temas globais fundamentados essencialmente na condição humana, como a desigualdade, os êxodos, o trabalho, a dor, a violência, as lutas, a pobreza, a fome, a exclusão, foi uma espécie de prolongamento de suas origens, da sua formação e do seu engajamento político. E essa escolha, justamente por retratar questões tão polêmicas e chocantes, estimula críticas igualmente contrastantes e aguçadas. Para alguns, trata-se de um artista romântico; para outros, de um explorador que estetiza o sofrimento, preocupado acima de tudo com os elementos de composição da imagem, relacionando suas obras às pinturas de “natureza-morta” (PIRES, 2015).

Críticas ou louvores à parte, do ponto de vista artístico, as composições de Sebastião Salgado primam pelas minúcias. Destaca-se o cuidado com o uso da luz registrado em nuances de preto e branco nas imagens, bem como a força das expressões humanas e o efeito dramático capturado. Nesse sentido, o seu trabalho é declaradamente influenciado pela técnica de composição do chamado “momento decisivo”, empregada e conceituada pelo fotógrafo francês Henri Cartier Bresson (MURITIBS, 2016). Em outras palavras, tal técnica seria a captura da totalidade do momento, do breve instante em que os elementos constitutivos de uma determinada cena estão em harmonia. Em sua autobiografia, Salgado explica que,

Colocando-se num estado de total integração com aquilo que o cerca, o fotógrafo sabe que assistirá a algo inesperado. Quando ele se funde com a paisagem, com o lugar, a construção da imagem acaba vindo à tona diante de seus olhos. Mas, para conseguir vê-la, ele precisa fazer parte do fenômeno. Todos os elementos começam então a atuar para ele. Nesse instante, ocorre um deslumbramento (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 31).

Dado o devido respeito às escolhas subjetivas de trabalho, o processo criativo de Sebastião Salgado, semelhante ao de outros tantos fotógrafos, engloba igualmente uma experiência estética, cultural e técnica que resultará numa representação material das coisas do mundo. Conforme já explicitado, nela estarão incorporados, além dos componentes técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, os mentais e culturais, que, posteriormente, serão acrescidos de outros elementos na interpretação da imagem.

### A fotografia “México, 1980”

Manifestamente, trata-se, então, de um texto visual produzido por meio da linguagem fotográfica, portanto, com o uso de uma câmera e de um filme que foi revelado através de componentes químicos específicos (revelador, interruptor e fixador), considerando a época da produção.

**Figura 1** – “México, 1980”



Fonte: SALGADO, 1999, p. 89.

A imagem foi fixada numa superfície plana em papel apropriado e publicada no Brasil, em 1999, no livro *Outras Américas*, como parte de um projeto que levou em torno de sete anos para ser executado. Além disso, foi ampliada para grandes exposições e, algum tempo depois, disponibilizada em formato digital na internet, possivelmente mediante escaneamento.

Meios de comunicação diversos contam que, na ocasião, o autor ainda não usava equipamento digital, mas um conjunto de câmera manual e lentes da marca alemã Leica. Em Salgado e Francq (2014, p. 33-34), encontram-se outros detalhes sobre o projeto que originou a imagem:

[...] a América ocupa um lugar importante em minha vida de fotógrafo e em minha vida como um todo. Quando eu falava dessa América, ninguém se interessava. Mas eu sentia que visitá-la era essencial para mim. Queria fotografar seus países, era uma maneira de me sentir mais próximo de minha cultura [...]. Quando voltei, esse trabalho que em princípio não interessava a ninguém recebeu o Prix de La Ville de Paris para a publicação de um livro. Foi assim que pude lançar *Outras Américas* [...]. O prêmio permitiu a publicação de 49 fotos, mais a da capa. Foi o primeiro livro que Lélia concebeu, o primeiro que realizou. Nosso primeiro livro. Também montamos uma exposição em Paris, em 1986, na Maison de l'Amérique Latine, que depois viajou o mundo.

A respeito da motivação que desencadeou tal empreitada, o autor, que naquele período vivia exilado na França devido a problemas com o regime militar brasileiro, ainda esclarece:

Em 1977, quando iniciei este trabalho, meu único desejo era voltar à minha terra, da qual um exílio um pouco forçado me obrigou a me afastar. Eu sonhava com este continente [...] e equipado com todo um arsenal de quimeras, decidi mergulhar no que há de mais concreto na irrealidade desta América Latina, tão misteriosa e sofredora, tão heroica e nobre (SALGADO, 1999, p. 13).

Percebe-se que o projeto foi além do desejo inicial do fotógrafo, transcendendo fronteiras geográficas, uma vez que o texto visual em análise se refere ao México, país localizado no continente americano, mas integrante da América do Norte. Possivelmente, a fotografia foi feita em algum ponto da Cordilheira Sierra Madre, parte de uma mesma cadeia contínua de montanhas que atravessa as três Américas recebendo nomes distintos. Na América do Sul é a chamada Cordilheira dos Andes. Talvez essa ausência de delimitação de fronteiras de acordo com os mapas seja explicada pela observação de outros fatores, como os trazidos no prefácio do livro.

As fronteiras das *Outras Américas* estão traçadas com linhas de cunho religioso, cultural, econômico e político [...] é o mundo dos destituídos que se mantém unidos pelo nascimento, pela família e pela morte, e ainda pelo mito, pela fé e pelo fatalismo. São os povos indígenas, os peões, os colonos, os mestiços, cuja história e ambiente podem ser diferentes, mas cujas vidas não são menos moldadas pela miséria e pelo misticismo (RIDING, 1999, p. 7).

A representação, portanto, pode ser uma tentativa de simbolizar uma condição compartilhada por grande parte do povo americano, de sul a norte, independentemente das informações cartográficas.

Já os elementos figurativos foram dispostos na imagem seguindo alguns princípios da composição fotográfica com o objetivo de alcançar, além da qualidade estética, um efeito emocional. A fotografia foi enquadrada na posição horizontal, em perspectiva, enfatizando a amplitude e a vastidão da paisagem. No primeiro plano, aparecem quatro homens andando à beira de um abismo, fotografados de um ponto de vista mais alto, de cima, dando a impressão de serem pequenos e frágeis. Essa posição mostra-se ainda mais contrastante quando relacionada com o segundo plano, onde névoa e montanhas se mesclam no horizonte.

O autor também aplicou a regra na qual o visor da câmera é dividido de forma imaginária em três partes, tanto na horizontal quanto na vertical, e os motivos que se quer destacar são localizados nos pontos de interseção dessas linhas, áreas de maior impacto visual chamadas de “pontos de ouro”. Todo o primeiro

plano está colocado numa dessas partes, concentrado no terço inferior da fotografia, sendo que dois desses homens foram dispostos exatamente sobre um dos “pontos” das intersecções. É bastante provável que a imagem tenha sido feita nas primeiras horas da manhã, considerando que as sombras estão projetadas num ângulo em que se percebe o foco de luz principal, o sol, incidindo lateralmente. Além disso, boa parte das montanhas aparece coberta de neblina, fenômeno que ocorre geralmente nas primeiras horas do dia.

No que se refere às cores, observa-se que grande parte do trabalho de Sebastião Salgado é realizada em preto e branco, escolha que direciona o interesse a todo o contexto retratado, e não apenas a um ou outro elemento da cena.

Não preciso do verde para mostrar as árvores, nem do azul para mostrar o mar ou o céu. A cor pouco me interessa na fotografia [...]. Com o preto e branco e todas as gamas de cinza, porém, posso me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares, sem que estes sejam parasitados pela cor. Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, a colorimos. O preto e branco, essa abstração, é, portanto, assimilado por aquele que o contempla, que se apropria dele. Considero seu poder realmente fenomenal (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 81-82).

Sobre essa escolha de cores, Flusser (2011, p. 60) reitera:

As fotografias em preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.

Justamente nesse universo estão representados os quatro entregadores de madeira, cujas vigas presas às costas remetem, num primeiro olhar, a “Cristos com suas cruzes”, andando à beira de um abismo, no limite entre a vida e a morte, como se fossem observados por alguém que está acima, um ser superior. No vasto cenário que se estende ao fundo, mesclam-se montanhas e brumas, como se o céu e a terra se tocassem. Essa cena sugere uma passagem do livro sagrado do Cristianismo: “Se alguém quiser vir comigo, a si mesmo se negue, tome sua cruz e siga-me” (BÍBLIA..., 1999, p. 39).<sup>6</sup> Para os cristãos, a vida com os seus desafios cotidianos é comparada a “cruzes” a serem carregadas, provações necessárias advindas de um Deus criador para o fortalecimento da fé, a absolvição dos pecados e o merecimento da eternidade através da ressurreição ou da reencarnação, dependendo da vertente de crença.

Para as Américas, logo após os conquistadores, vieram várias ordens religiosas com o objetivo de cristianizar os povos nativos, pois, no imaginário europeu, o indígena habitava um espaço desconhecido, de natureza selvagem e carente de civilização. Tomando-se por base a Europa civilizada em oposição às colônias do “novo mundo”, o espaço natural indígena era tido como um lugar vazio da ação humana, sem história, religião e muito menos qualquer cultura. Segundo Amestoy (2012), primeiro abriu-se o horizonte geográfico com uma dominação militar e política, que foi seguida por uma “colonização” do imaginário religioso. “La colonización espiritual era una tarea libertadora, un éxodo de la esclavitud a la libertad, de las tinieblas idolátricas a la luz de la verdadera fe, de la opresión del paganismo a la emancipación del cristianismo” (AMESTOY, 2012, p. 84).<sup>7</sup>

Em relação a esse aspecto, Pires (2015) comenta que uma faceta pouco conhecida da produção de Salgado refere-se a suas influências primárias, nas quais o período em Aimorés, seu local de nascimento,

6 O referido trecho situa-se na parte denominada de “Novo Testamento”, no livro de Mateus, capítulo 16, versículo 24.

7 A colonização espiritual era uma tarefa libertadora, um éxodo da escravidão para a liberdade, das trevas idólatras à luz da verdadeira fé, da opressão do paganismo à emancipação pelo cristianismo (tradução nossa).

pode ter sido também o de sua formação mais essencial. Foi lá que o artista teve contato com a iconografia cristã, cujo simbolismo religioso mostra-se muito presente em suas obras. Talvez essa informação possa tornar mais explícita a intenção do fotógrafo em evidenciar o espírito cristianizado das *Outras Américas*.

Outro elemento da fotografia que merece destaque é a neblina, aparentando ser na composição o próprio céu cheio de nuvens. Então, volta-se mais uma vez à terra natal de Salgado, onde, em sua autobiografia, relata que a luz natural e as montanhas mineiras moldaram sua capacidade de ver.

Na estação das chuvas, quando tempestades fenomenais começam a se armar, o céu fica cheio de nuvens. Nasci com imagens de céus carregados atravessados por raios de luz. Essas luzes entraram nas minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 12).

Os indícios dessa história pessoal, com as imagens internas do fotógrafo, podem ser percebidos na neblina com o seu aspecto de nuvens, ainda que não sejam de chuva.

Já sobre o relevo, em sua autobiografia, o fotógrafo manifesta que, “desde pequeno, sempre ouvira falar das montanhas do Chile, da Bolívia, do Peru. Elas faziam parte de meu universo onírico. Eu precisava conhecê-las, vivê-las [...]. Também percorri a Sierra Madre, a cadeia de montanhas mexicana que se perde nas brumas” (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 33). Conforme Chevalier e Gheerbrant (1986), as montanhas participam do simbolismo da ascensão e da transcendência humana, realizando a união do céu e da terra. Talvez por isso muitos cultos pagãos eram celebrados em lugares altos e a origem do próprio cristianismo também tenha se dado nas montanhas, nos centros de iniciação formados pelos ascetas no deserto.

Por fim, constata-se ser uma fotografia carregada de subjetividade e extraída de um livro que traz em si uma tentativa de reconexão do fotógrafo com a sua terra natal, depois de um longo período de exílio. Nela, aparecem registrados tanto elementos exteriores que caracterizam o traço em comum de uma só América ligada ao espírito cristianizado quanto se encontram outros, relativos à vida do autor. No período de realização da obra, Sebastião Salgado estava justamente tentando se encontrar nessas “outras Américas”, em sua trajetória pessoal e profissional, explorando possibilidades de forja da sua própria visão sobre algo que lhe era familiar, mas que pedia uma renovação após tanto tempo de afastamento. Essa é uma de suas primeiras fases na linguagem fotográfica e que, no entanto, balizará o seu trabalho futuro, tendo por base a empatia pela condição humana.

### Algumas considerações

A orientação teórica do estudo permitiu constatar que a imagem é detentora de expressões formais e simbólicas, agregando conteúdos intrínsecos ao longo do percurso de sua construção e resultando num texto visual que, como tal, é suscetível de ser interpretado. Nessa perspectiva, realizar a leitura de uma imagem implica atribuir-lhe sentido, o que envolve a compreensão dessas expressões, sendo o ser humano o único capaz de fazê-lo, independentemente da cultura que integre ou que lhe seja inerente. Logo, as interpretações imagéticas não se restringem aos aspectos estéticos e estruturais das obras, mas incluem a observação dos acervos subjetivos que podem tanto pertencer ao imaginário pessoal como produto de lembranças, sonhos e fantasias quanto atingir o imaginário coletivo.

Verificou-se, também, que a fotografia, ao contrário do que normalmente se supõe, não se resume à simples representação do real, mas participa de sua invenção como produtora de realidades. O estudo apresentou, assim, uma imagem que pode ser situada numa primeira realidade existencial ligada a uma cena ocorrida nas montanhas mexicanas no ano de 1980. Por meio do registro fotográfico, pode-se perceber que ela incorporou uma segunda realidade na sua concepção e construção, passando pelos filtros culturais do fotógrafo Sebastião Salgado, que se utilizou de uma técnica específica para materializar imagetivamente a sua própria ideia, consciente ou inconsciente. Nesse ato, ele cria um real que é, antes de tudo, sua criação, subjetiva, emocional e política, e o faz circular, introduzindo no imaginário social essa “outra América”. Por

fim, agregou-se uma “terceira” realidade, resultante da interpretação orientada pela Leitura Transtextual Singular de Imagens, que, longe de objetivar o julgamento estético, tenta compreender o conteúdo expresso seguindo alguns critérios norteadores.

Além de enfatizar a importância da contextualização da imagem para que se possa estabelecer significações mais consistentes e refletir sobre o percurso feito por um criador como Sebastião Salgado, o estudo oportunizou um exercício de ampliação e enriquecimento do olhar. Aceita-se com isso a ideia de Ormezzano (2009b), quando propõe que o imaginário é inseparável de imagens, mentais ou materializadas, que servem para que cada ser humano, ao enriquecer a sua significação de mundo, elabore a sua identidade.

## Referências

- AMESTOY, N. R. La colonización espiritual, 1521 –1550. Órdenes religiosas, evangelización y utopías en el nuevo mundo. **Cuadernos de Teología**, Buenos Aires, v. 31, p. 75-103, 2012. Disponível em: <<http://190.19.91.63/ojs/index.php/ct/article/view/501/510>>. Acesso em: 29 jan. 2013.
- BÍBLIA DE ESTUDOS ALMEIDA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Helder, 1986.
- DURAND, G. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- GENNARI, M. **La educación estética**: arte y literatura. Barcelona: Paidós, 1997.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MRAZ, J. **Sebastião Salgado**: maneiras de ver a América Latina. [S. l.: s. n.], 1991. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/salgado/SSALGADO.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- MURITIBS, M. **Sebastião Salgado**. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP. Disponível em: <[http://www2.eca.usp.br/cms/index.php%3Foption%3Dcom\\_content%26view%3Darticle%26id%3D67:sebastiao-salgado%26catid%3D14:folios%26Itemid%3D10](http://www2.eca.usp.br/cms/index.php%3Foption%3Dcom_content%26view%3Darticle%26id%3D67:sebastiao-salgado%26catid%3D14:folios%26Itemid%3D10)>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- ORMEZZANO, G. **Educação estética, imaginário e arteterapia**. Rio de Janeiro: Wak, 2009a.
- ORMEZZANO, G. Sobre a imagem visual e o imaginário. In: ORMEZZANO, G. (Org.). **Questões de arteterapia**. 3. ed. Passo Fundo: UPF Editora, 2009b. p. 68-77.
- PESAVENTO, S. J. **500 anos de América**: imaginário e utopia. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992.
- PIRES, F. Q. Sebastião Salgado, um homem de contradições. **Revista Zum**, ed. 8, 2015. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>>. Acesso em: 18 jul. 2016.
- RIDING, A. Prefácio. In: SALGADO, S. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 7-11.
- SALGADO, S. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SALGADO, S.; FRANCO, I. **Da minha terra à Terra**. Tradução de Julia da Rosa Simões. [s. l.]: Paralela, 2014.
- SECCO, L. Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas. 2017. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2017.

Recebido em: 01.06.2020

Aceito em: 05.05.2021