Comtempo

Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero
Volume 7, nº 1, Ano 2015

Artigo

Sob os olhos de Roland Barthes

Um exame de fundo de algumas fotografias de Sebastião Salgado

Rodrigo Fontanari[1]

Resumo
Este artigo visa uma análise semiológica de algumas imagens do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado saídas da exposição "Exodes" [Êxodo] . Para tal leitura, debruçaremos, notadamente, sobre *A câmara clara*, sua derradeira obra em vida e que corroa suas reflexões a respeito da imagem fotográfica e também sobre alguns fragmentos de *Mitologias* dedicados à crítica da fotografia. Trabalhamos com a hipótese de que os significados fortes em Sebastião Salgado o aproximam da vacuidade do *studium*.

Palavras-chave
Roland Barthes, Sebastião Salgado, fotografia, mito, *studium*

Abstract
In this article, we offer a semiological analysis of some pictures created by the Brazilian photographer Sebastião Salgado for his exhibition "Exodes" [Êxodus]. Our framework embraces mostly the concepts offered by Barthes in his final book, the *Camera Lucida*, focused in photography, and some fragments of *Mythologies* dedicated to the same issue. We take as a hypothesis the following idea: the strong meanings in the work of Salgado are related to the emptiness of *studium*, instead of punctum.

Keywords
Roland Barthes, Sebastião Salgado, photography, myth, *studium*

Resumen
Este artículo ofrece un análisis semiológico de algunas imágenes del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, salidas de la exposición "Exodes" (Éxodo). Para esta lectura, utilizamos, sobre todo, La Cámara Clara, el último trabajo de Barthes en vida donde encontramos reflexiones sobre la imagen fotográfica, y también algunos fragmentos de las Mitologías, dedicados a la crítica de la fotografía. Trabajamos con la hipótesis de que los significados fuertes en Sao Sebastião Salgado están relacionados con la vacuidad del *studium*.

Palabras clave

[1] Pós-doutorando no Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
E-mail: rodrigo-fontanari@hotmail.com

Roland Barthes, Sebastião Salgado, Foto, mito, *studium*

Pior que um analfabeto, é o fotógrafo que não sabe ler suas próprias fotos .....

Interessado pelo potencial expressivo e político da fotografia, o mineiro nascido em Aimorés, em 1944, Sebastião Salgado, como fotojornalista, põe-se a caminhar pelos quatro cantos mundo e a fotografar trabalhadores, crianças em situação de risco, de êxodo e, até mesmo, rituais fúnebres..., a gama de ocorrências é bastante variada. Através de suas fotos, Salgado busca fazer uma denuncia das situações limites em que o ser humano pode se encontrar.

Em "Exodes" [Êxodo], projeto exposto na *Maison de la Photographie* à Paris em 1999, posteriormente transformado em livro, não é diferente. Depois de seis anos viajando por quarenta países, Sebastião Salgado conta, por meio de suas fotos, "a história da humanidade em trânsito", que, geralmente, abandonam sua terra natal para fugir da pobreza, da repressão ou da guerra.

Examinando mais de perto as fotos de Salgado, é evidente seu desejo de bater em retirada do "lugar comum" em que se encontra o fotojornalismo tradicional, que, ao registrar os horrores acometidos contra a humanidade, acaba por vitimar os personagens. Sebastião Salgado parece entretanto recair numa estetização evidente e excessiva dessas cenas, que ele mesmo, como se redimindo talvez, se justifica afirmando: "meu esteticismo não é resultado de uma estratégia, ele aí está desde a primeira foto, instintivo". (Salgado, 2000, p. 30)

Sua produção fotográfica implica numa estética particular que propõe marcas visuais fortes e insistentes. A prática dessa estetização parece mais ser uma estratégia do fotógrafo, visando distinguir sua produção dos clichés realizados por outros fotojornalistas de imprensa. Não permitindo dessa maneira que seu trabalho fotográfico seja considerado simplesmente como um ato de um "operador", mas reivindica caráter

autoral de suas fotos-reportagem. Suas fotos se encontram numa tênue divisa entre o jornalismo e o criador.

Trata-se de uma espécie de fotojornalista, que não é mais um documentarista, cujas imagens mostram um distanciamento crítico, bastante desengajado da situação; pelo contrário, oferece ao leitor imagens impregnadas de signos pessoais visíveis, que testemunham a atenção atribuída à estética e ao estilo pessoal. Como assinala Christian Caujolle (cf 1993) no volume *Sebastião Salgado* da Coleção "Photo poche", o traço fotográfico de Salgado se inscreve numa tradição plena de lirismo e de referência à "iconografia religiosa", constituída de olhares emocionados, de uma composição harmoniosa e rica em detalhes. Um olhar fotográfico que rememora e repete os mesmos gestos.

Regis Debray, professor e estudioso das imagens técnicas, num ensaio partindo em apoio à Salgado e suas imagens nessa mesma exposição de Paris, que foi objeto de virulenta crítica nas páginas do cotidiano francês *Le Monde*[2], prefere notar que "a beleza é uma ferramenta eficaz de solidariedade. É ainda a melhor das mnemotécnicos. Os ícones de Salgado permanecem na cabeça por muito tempo depois que os viu (enquanto as reportagens televisivas se evaporam no decorrer dos dias)" (1999, p. 30).

Entretanto, quem talvez esteja em melhor posição para ler imagens e fazer a crítica ao fotojornalismo é Jacques Rancière em *O espectador emancipado*, que se debruçando sobre imagens que visam testemunhar o horror, emite a seguinte "conclusão suspensiva": "As imagens mudam nosso olhar e paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos." (2008, p. 102)

Aliás, não é antecipar o sentido e seu efeito que quer nos dizer Christian Caujolle, naquele mesmo ensaio de abertura da Coleção "Photo Poche", quando ele menciona

[2] - A publicação em 11 de abril de 2000 de uma reportagem no *Le Monde* sobre a exposição "Exodes" do fotógrafo Sebastião Salgado, seguida, em 19 abril de 2000, do polêmico texto do professor da École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris, Jean-François Chevrier intitulado "Salgado, ou l'exploitation de la compasion" [Salgado, ou a exploração da compaixão"], em que ele fala numa espécie de "estúdio Salgado" e entrevê em seu trabalho "um esteticismo comercial do sofrimento e da miséria". O que fez correr muita tinta e em 04 de maio de 2000 vir a público em defesa do trabalho de Salgado, o fotógrafo Henri Cartier-Bresson e um ex-redator-chefe da agência Gamma e da Sygma e presidiu a World Presse Photo em 1966, Alain Mingam.

que, "Salgado extrai a forma para produzir sentido. Ele explora o real como um conjunto complexo de signos, que ele remete aos códigos fotográficos e constrói uma gramática reconhecível, uma grade de leitura do mundo" (SALGADO, 1993, sp)

Não há, ao menos não é facilmente encontrável, esse rompante poético ou esse "suplemento de sentido", que Roland Barthes busca encontrar na fotografia. Para Barthes uma boa fotografia não precisa forçosamente significar alguma coisa, "[...] o que importa é que nela haja significação, é que ela tenha vocação de sentido: é preciso que o sentido apele.", pondera o autor a respeito de algumas fotos de Lucien Clergue (2003, p. 238).

Propõe-se, nas linhas que seguem, examinar as fotografias de Salgado na perspectiva de Roland Barthes, que não é outra senão a de tomá-las por inócuas e retóricas, nos termos do próprio autor: míticas. Pois é da retórica vazia de certos ícones espetaculares produzidos por certos fotógrafos, que ele insiste em apontar desde *Mitologias*. Por exemplo, temos num de seus fragmentos intitulados "Fotos de Choque", em que Barthes nos conta sobre sua ida à uma exposição fotográfica no museu de Orsay cuja temática girava em torno de catástrofes naturais. Não obstante quererem captar o terrível, a vulnerabilidade do homem, por toda parte do planeta, diante da força do universo, é a falta de contundência das fotos que lhe chama a atenção, por falar de mais e mostrar de menos, elas são como "comidas sintéticas" – expressão de Barthes – ou seja, o fotógrafo, num único golpe, tenta enquadrar todo o ocorrido, "perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de aprovação intelectual" (2006, p. 107), nota aí Barthes. A isso acrescenta ainda o semiólogo: "A maior pare das fotografias aqui reunidas para chocar o público não produzem o menor efeito sobre nós, precisamente porque o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação do seu tema: quase sempre trabalho de forma exagerada o horror que nos propõe". (2006, p. 106-107) Se as fotografias ali reunidas tinham o intuito de chocar, elas não produzem efeito nenhum sobe nós, pois o horror que o fotógrafo nos propõe foi por ele "sobreconstruído", apenas vem se acrescentar ao fato.

Demoremos mais um pouco num outro fragmento desse volume intitulado "A Grande Família dos Homens", cujo olhar crítico de Barthes vai mais ou menos na mesma direção da anterior e, nos parece, de certa maneira, alertar-nos para examinarmos algumas fotografias de Sebastião Salgado. Instalada no Museu do Homem, essa exposição conta com 503 fotografias, em que se encontram representadas figuras humanas de toda a parte do globo terrestre que vivem em diferentes condições materiais. Todos capturados pela lente do fotógrafo no transcorrer dos acontecimentos de suas vidas: no trabalho, na saúde, na doença, na vida e na morte.

Essa exposição buscava demonstrar por meio das imagens fotográficas que existe uma "grande família dos Homens". São imagens que querem representar o homem pela ótica do comunitário, jogam com a ideia de "comunidade humana" fraterna, logo percebe Barthes.

Aqui, o mito constrói-se a partir de duas manobras distintas e complementares. Por um lado, "acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie", sua diversidade. De outro lado, "extrai magicamente uma unidade" dessa diversidade. Isso evidencia a intenção do fotógrafo em mostrar que "a sua diversidade é apenas formal e não desmente a existência de uma matriz comum", observa Barthes (2006, p. 175).

Barthes entrevê que o discurso das imagens gira em torno de um ideal humanista da "condição humana", que seria a mesma para todos. As fotografias expostas não nos dizem nada de realmente sério a respeito desses homens supostamente iguais. Dada a supressão, justamente, do caráter histórico, - assinala, por fim Barthes - "somos obrigados a ficar na superfície de uma identidade, impedidos, pela própria sentimentalidade, de penetrar nessa zona posterior dos comportamentos nos quais a alienação histórica introduz essas "diferenças" que aqui serão denominadas simplesmente nos quais "injustiças" (BARTHES, 2006, p.176).

Dedicamos algumas linhas a um outro delicioso fragmento de *Mitologias* devotado à fotografi,a cujo título é "O Ator Harcourt*"*. Neste fragmento Barthes analisa de perto as produções do famoso estúdio fotográfico na França denominado *Harcourt.* Todos os

atores, para que realmente fossem considerados atores, no mundo francês, deveriam ser capturados pelas lentes da câmera deste estúdio.

Essas câmeras operavam, aos olhos de Barthes, uma verdadeira inversão; acreditava-se que os atores estivessem "na cidade", não uma cidade qualquer, mas numa cidade ideal onde nada mais havia do que festa e amores, enquanto que "em cena" tudo era trabalho. Por fim, podemos afirmar que o ator de *Hacourt* é um deus, sempre captado pelas lentes da câmera da melhor maneira possível, nada parece remeter ao mundo da vida, são corpos em eterno repouso, lânguidos que insistem em negar a segunda lei da termodinâmica e outras leis da física, pois até mesmo quando representam a velhice e a feiura, apresentam ao olhar do observador rosto ideal. Observa então Barthes: "A iconografia de Harcourt sublima a materialidade do ator e continua em 'cena' [....] O ator, desvencilhado do envoltório da profissão, encarnado demais, reencontra sua essência ritual de herói, de arquétipo humano situado no limite das normas físicas dos outros homens" (BARTHES, 2006, p.28).

Esses três fragmentos de *Mitologi*as – "O ator de Harcourt", "Fotos choques", "A Grande Família dos Homens" –, como vimos de perto, têm especificamente como objetos de análise a fotografia e a sua "sobreconstrução" por parte do fotógrafo, que, para além de poder ser lido como "mito", seguindo a nomenclatura barthesiana, pode ainda ser nomeado de "sistema de segundo grau" ou conotação. O conceito de mito impõe à linguagem um sentido secundário que é o da conotação. "O mito é uma fala" – escreve Barthes –, o que indica que há um princípio verbal de legibilidade e que é por meio do uso da linguagem que o mito se define conceitualmente. O uso da linguagem possibilita ao falante de uma língua "refuncionalizar" os seus signos, isto é, atribui-lhes um sentido segundo. A refuncionalização disfarça o sentido cultural dos signos, naturalizando-os. Esse mecanismo não é outro senão aquele mesmo da ordem da conotação.

Toda a semiologia barthesiana das imagens visa, no limite, acusar nas imagens exatamente seu caráter de falação. A fala mítica descarta explicações e se apropria dos significantes de uma linguagem que lhe é estranha reduzindo-os a um único sentido.

A hipótese com a qual jogamos é de que esses traços fortes que saltam do quadrante fotográfico de Salgado o põe de lado da vacuidade dessa bolha retórica que Roland Barthes denominou, num outro momento, de acercamento de sua semiologia da imagem de *studium*. Termo provindo do latim *studare*, que não quer dizer, de saída, "estudo", mas de uma "aplicação a algo", de um "gosto por alguma coisa". O *studium* encampa o conhecimento empenhado, que faz "sentir uma espécie de interesse geral, por vezes comovido, mas em que a emoção passa pelo circuito razoável de uma cultura moral e política", termina sentenciando Barthes. (2004, p. 34)

O *studium*, esse último vislumbre barthesiano para sua semiologia da imagem, é encarregado de denunciar um mundo por demais focado, esquadrinhando, "estudado" por todos esses fotógrafos que, à força de nos quererem fazer ver, não cessam de viajar pelo mundo e de trazer capturados em seus rolos fotográficos depoimentos, testemunhos políticos que não suscitam do espectador mais do que "um interesse geral"; impressiona, mas não punge.

Em contraposição ao *studium*, Barthes vislumbra um termo latino que verbo *pungere* que significa "pungir", "ferir com objeto pontiagudo", "picar", "espicaçar". O substantivo a que dá origem é assim apresentado: "picada, pequena incisão, pequena mancha, pequeno corte, lance de dados" (2004, p. 35). Essa noção barthesiana refere-se ao caráter cortante ou desconcertante de certas representações fotográficas dotas de um força crítica e reflexiva.

A poética barthesiana das imagens desvaloriza o saber perpassado de moral e de política, em proveito do que o próprio Barthes chama, ecoando o *punctum*, de o "aceno da realidade intratável" (2004, p. 35). Esse breve aceno do intratável da realidade de que fala Barthes pode ser entendido como essa imagem que, em si mesma, nos "induz, vagamente a pensar" ou, mesmo ainda, "refletir"

É possível deflagrar uma coerência interna da semiologia barthesiana da imagem desde *Mitologias* até *A câmara clara*. "Um e outro concebem a imagem como uma palavra que se cala", como nota o mesmo Jacques Rancière. E acrescente ainda: "Um fazia falar seu silêncio, o outro fará desse silêncio a anulação de toda falação. Mas todos os dois

jogam com a mesma convertibilidade entre duas forças da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso que cifra uma história." (2004, p. 19).

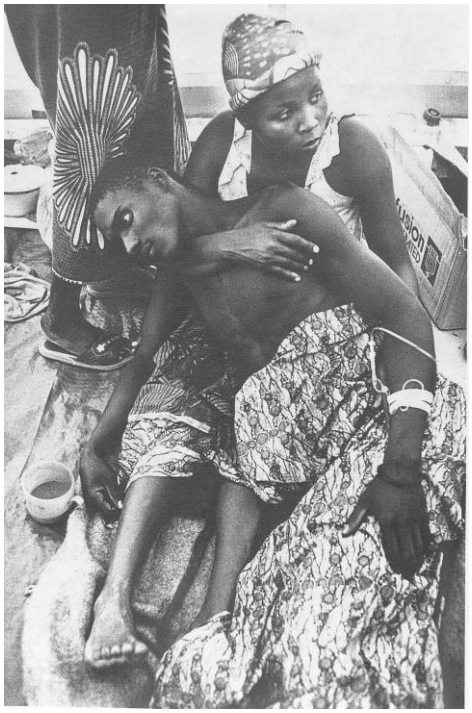
Feitas as devidas considerações a respeito da semiologia barthesiana da imagem, voltemos às imagens fotográficas de Sebastião Salgado. Reconhecido internacionalmente pelas inúmeras capturas em preto e branco que buscam, mais do que registrar e retratar as dores e sofrimentos do mundo, dar testemunho através de seus traços visuais fortes e insistentes de uma situação desumana, as fotos de Salgado, quando vistas pelo ângulo de ataque barthesiano, o sentido intencional que delas salta à frente, tira toda e qualquer chance dessas imagens e reitera aquilo que o crítico-semiólogo denominou em seu bastante conhecido *Mitologias*, de mito – essa propriedade do signo de se expandir retoricamente, de ultrasignificar, isto é, de significar mais do que a sua significação.

Ao acusarmos as imagens desse fotógrafo brasileiro, estamos longe de reivindicar às imagens midiáticas uma espécie de objetividade como único modo de expressão visual para construir os enunciados visuais sobre os acontecimentos do mundo. Estamos longe também de outra concepção que o fotógrafo deva negar os próprios artifícios estéticos do fotográfica na tentativa de apenas nos informa sobre mundo. Pois sabe-se que toda e qualquer produção fotográfica de uma realidade social, de uma maneira ou de outra, está nela implicado o julgamento do olhar do fotógrafo e o próprio sujeito "em cena" se modifica com a presença da objetiva apontada para si.

Não se pretende com tudo isso também cindir totalmente a questão estética da questão política. Mas se é bem verdade que o tratamento estético de Sebastião Salgado tem por objetivo reivindicar um tipo de tratamento político que não subjugue a condição humana das pessoas fotografadas, o que não é tolerável aos olhos é confundir engajamento político com a produção de ícones estetizados e transformados em símbolos de denúncia do horror, que não reforçam necessariamente nem a consciência nem a capacidade de ser compassivo do espectador, pois, o excesso de valorização estética da imagem, não serve aí à outra coisa senão para entorpecer e anestesiar o olho do outro; e não afligi-lo a ponto de conduzir à reflexão sobre o que se vê.

No mesmo tom ácido e corrosivo de Roland Barthes em *Mitologias*, mais especificamente, daquele do fragmento "A Grande Família dos Homens", que, aliás, segue a crítica do Jean-François Chevrier sobre "Exodes". Ele nota aí que "Cada imagem, instante, e então cada personagem, é um momento da grande narrativa global". E mais adiante ele diz mais: "As histórias individuais são sistematicamente reduzidas aos momentos fotogênicos, cujo *páthos* é genérico: tragédia, dramática, heroica". Salgado entrega ao espectador fragmentos de uma narrativa "cujo herói principal é exclusivo, - o único que se exprime e diz a História – é o fotógrafo-narrador", termina por dizer Chevrier (2000, p. 19)

Retemo-nos, nessa altura, a uma das fotos pinçadas desse trabalho de Salgado. Essa foto de Sebastião Salgado intitulada "Os refugiados de Ruanda na região de Goma, no Zaira", tirada, em 1994, no hospital do campo do Katale, busca retratar a crise humanitária de grande escala originada em consequência do genocídio provocado pelo governo provisório de Ruanda, que devastou o país e produziu a fuga em massa de milhões de vítimas que atravessaram a fronteira na direção de Goma.



Essa imagem fotográfica mostra, em primeiro plano, um homem esmaecido cujo corpo frágil, envolvido no tecido, se estende por entre os braços da mulher atrás que o retém,

deixando, porém, ligeiramente, inclinar a cabeça para o lado e olho entreaberto. Ela com os pés descalços e com um lenço amarado na cabeça e um olhar "vazio", parece, inclinando o rosto para a direção oposto à do doente, clamar como se procurasse por algo ou alguém, ou até mesmo por ajuda. Um pouco mais ou fundo, quase atrás do seu dorso, uma sacola com alguns objetos como que simbolizando errância deles. Os corpos e a xícara no chão posta ao lado da mão ligeiramente fechada denunciam as duras condições dos refugiados adoecidos. Em segundo plano, observamos a presença de outra pessoa, provavelmente, uma outra mulher, que se alinha na mesma direção da cabeça reclinada do homem adoecido, e cuja estampa da saia, constituída de traços em espessuras e tamanhos variados, formam semicírculos, que, ao observar, num plano geral, o espectador tem quase a nítida impressão de que se tratar realmente de uma aura, tal qual se configura nas representações divinas. É inevitável entrever nessa foto uma releitura da próprio ato de crucificação de Jesus Cristo, quando Maria tem o corpo de Jesus morto em seus braços.

A lente do "estúdio Salgado" – expressão de Jean-François Chevrier –,transforma os personagens da dura condição de refugiados adoecidos pela devastação do genocídio em verdadeiros mártires religiosos, ao construir, piedosamente, a cena de tal maneira a retermos dela, fixamente, o impacto visual provocado pela presença dos traços universais da dor do cristo nas representações que se fazem desde sempre da "13 estação" da *Via Crucis* e não mais as singularidades da condição indigna que assombram, de fato, esses doentes em condições desumanas nesse campo de refugiados. Como se enfim todo calvário desses refugiados equivalesse, naturalmente, àquele de Cristo.

Assim, a maneira como Sebastião Salgado envolve esteticamente a cena, não se retém mais o contexto do qual essa imagem foi tomada; o que salta à frente – o que é óbvio –, é essa evocação estéril à uma iconografia religiosa, cujos efeitos são tanto de comover quanto de amortecer a realidade, tornando-a, por consequência, menos indignante, porque trata-se aí de uma imagem globalizante donde não se vê outra coisa senão a rememoração de um gesto universal .

Quando Salgado recorre à maquiagem estética de suas fotos como maneira a escapar das representações repulsivas da miséria, para não denigrir ainda mais as próprias vítimas e, assim, manifestar todo seu repúdio e crítica ao social de cunho marxista, ele se coloca diante da mira do caçador de mito que Barthes foi, como já vimos anteriormente, e, que por muito tempo, desde sua primeira semiologia da imagem, insiste em nos dizer que a fotografia verdadeiramente inquietante, aquela que seja capaz de produzir uma crítica social eficaz, não precisa forçosamente "falar demais". Fotos incisivas ou suficientemente críticas, para Barthes, são aquelas que não engajam nenhum saber, nenhuma cultura, não vão além delas mesmas.

Por haver, por parte desse fotógrafo, todo um esforço em querer fazer com que sua obra signifique alguma coisa. E nesse afã, ela parece se voltar não à produção de sentido, mas a um "efeito de sentido": comover ou ainda, produzir o efeito de choque. E esse choque, tal como sentencia Barthes a propósito do efeito de algumas fotos de Weissing da guerrilha na Nicarágua, "consiste menos em traumatizar do que em revelar o que estava tão escondido, que o próprio autor desconhecia ou de que não estava consciente." No entanto, esses choques fotográficos não passam, pelos olhos do espectador de "surpresas", mas que para o fotógrafo são "performances", que atestam sua arte. (BARTHES, 2004, p. 41)

De resto, se o objetivo último desejado por Sebastião Salgado em suas fotos é de nos induzir a refletir, a pensar, elas não nos fazem chegar se quer perto de tais ações. Não há aquele "apelo ao sentido", que reivindica Barthes para a fotografia. A carga de significado dessas imagens não deixa uma querela de significação para o imaginário roer. Vinculamo-nos a essas imagens por um interesse técnico. Recheadas de sobrevalorizações pelo próprio fotógrafo-artista, o sentido nessas imagens está "rodeado de um ruído", que as torna "menos aguda". Talvez seja Barthes, novamente, quem esteja em melhor condição de nos alertar para fato de que, "No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*." (2004, p. 47)

É Jacques Rancière naquele mesmo livro que mencionamos acima, que vem ao encontro do pensamento de Barthes, para elucidar que a imagem pensativa é aquela que "encerra

pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado". E arremata as suas considerações a esse respeito como a seguinte formulação: a imagem pensativa "marca a existência de uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento [...] entre arte e não arte" (2014, p. 103) .

Susan Sontag, em seu *Sobre Fotografia,* chama-nos a atenção para a necessidade de olhar fotografias com um certo distanciamento crítico, quando testemunha que "Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito". Salvo a possível exceção das fotos dos campos de nazistas, que, para ela, "adquiriram a condição de pontos de referências éticos", a maior parte das fotos não mantém sua carga emocional. E se de fato cedo ou tarde a distância estética parece inserir-se na própria experiência do olhar fotos, o tempo mesmo se incumbe de transformar o engajamento político em arte. Não espanta, portanto, que suas fotos ganhem as paredes dos mais importantes museus ou sejam recolhidas em belos volumes transformados em objetos de arte.

Temos certeza, porém, que Sebastião Salgado é inteiramente consciente daquilo que adverte Susan Sontag, "O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida" (2008, p. 31), tanto é que, não se encontram em seu foco fotográfico, – o que de fato é meritório em sua obra –, composições estéticas que privilegiem aspectos degradantes ou qualquer outra coisa que deprecie a condição humana e sua miséria social, como aquelas que acostumamos rotineiramente ao abrirmos o jornal, ligarmos a televisão. Lembra-nos Sontag, "O vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum – levando-o parecer familiar, distante ('só uma foto'), inevitável" (2008, p. 31).

Entretanto, ao procurar o melhor ângulo e, dentre uma gama de instantes, escolher aquele que perpetue a resistência, o olhar indignado de seus personagens, Salgado não faz mais do que atestar aquilo que já notava, mais uma vez, Sontag a respeito dos "mais destacados praticantes" da fotografia e a necessidade deles de explicar "o que faz e por

que é valioso", para assim expor "a missão moral e estética da fotografia" (Sontag, 2008, p. 131).

O arrazoado fotográfico de Sebastião Salgado torna-se um vasto campo, uma espécie de enciclopédia, que, em função do saber de quem o olha, é tudo facilmente reconhecido. De fato, percorrendo as páginas do livro sobre a exposição, parece existir um "estúdio Salgado" aplicado aos quatro cantos do mundo. Podendo tanto ser mais ou menos estilizado, quanto estar, mais ou menos também em plena consonância com a arte ou a sorte do fotógrafo, esse "vasto campo" faz do fotógrafo um "acrobata" que desafia "as leis do provável ou até do possível", e faz da fotografia um "quadro histórico", que só visa atestar arte do homem que por detrás da câmera imagina estar em melhor posição para ver o mundo do que o observador desarmado (Sontag, 2008, p. 45).

Afinal, o que quer Sebastião Salgado com a estetização delirante diante da dor do outro? Ao visar denunciar a condição humana, essa galeria de imagens de Salgado plena de "boas intenções", não faz mais do que perpetuar a sua própria mitologia.

Voltemos, para concluir, a letra mesmo do texto de Walter Benjamin, que, trinta anos antes de Roland Barthes redigir sua poética da fotografia intitulada *A câmara clara*, nos desperta os olhos para dois caminhos no ato de fotografação.

Naquele bastante conhecido ensaio "Pequena história da fotografia", o filósofo alemão, quase concluindo deu texto, vislumbra um "analfabetismo da imagem", que, não é se não aquele depreendido, quando diante de uma imagem fotográfica o que se olha só faz pensar em clichês linguísticos, pois, o que se tem aí não é uma experiência fotográfica, mas um clichê visual. Nas palavras de Benjamin, "As cominações que encobrem a autenticidade da fotografia [...] nem sempre conseguiremos elucidá-las com a prática de reportagem, cujos clichês visuais não têm outro efeito que o de suscitar, por associação, naqueles que os vê, clichês linguísticos". (2008, p. 144)

Diferentemente do clichê visual que "visa agradar e a sugerir", se fazendo instantaneamente trocável por alguma mensagem verbal, a experiência fotográfica refere-se ao exorbitante, ao intratável da imagem, que, privadas de seus clichês e de seus costumes, opera um desconcerto, uma mudez provisória; uma suspensão da

linguagem ante o objeto visual. Despossuído da capacidade de lhe dar sentido e inclusive para descrevê-la; logo, se estabelecerá o desejo – não a necessidade – de silenciar, gerando a crítica de seus próprios clichês. Nas palavras do historiador da arte francesa, George Didi-Huberman, "Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento" (2012, p. 10).

Ora, diante das imagens das fotos que constituem a exposição "Exodes" de Salgado, o espectador é tomado de assaltado nem pelo olho, nem pelo testemunho do fotógrafo, mas pelo esteticismo invasor que anestesia a realidade, a torna aceitável. Distante de uma boa imagem de fotorreportagem, que sugere um contexto e desestabilizando o espectador, fazendo-o refletir, Salgado entrega ao visitante da exposição/ leitor do livro um conjunto de ícones "sobreconstruídos", repletos de "boas intenções", que faz esquecer o que há em torno do quadro e, num só golpe, libera uma emoção direta, contudo estéril e pouco mobilizadora, ou melhor ainda engajadora.

Por isso, talvez seja preciso colocar a distância certas fotos de Salgado; elas, raramente, sabem "desconcertar". Elas fabricam em quem as olha mais um efeito de incômodo. Produzem impactos visuais primários, pequenos "choques", "abalos" fotográficos, que não desconcertam, mas agem sobre o espectador, provocando o movimento de adesão ou repulsão.

Assim, ao oferecer o significado no lugar do significante, a foto só pode "gritar" e não "ferir", colocando à nu, as intencionalidades das mensagens ultrassignificadas emitidas pelo fotógrafo destinadas a agir sobre a materialidade das consciências. Toda essas "sobreconstruções" de cena que visam sua visibilidade perfeita e a sua *in-formação*, dispensam-nos de assimilarmos o escândalo retratado na imagem. Reduzidas ao seu estado de pura linguagem, as fotografias não nos desconcertam nem mesmo desorientam.

Portanto, o subtítulo benjaminiano que abre esse ensaio – "o pior analfabeto é aquele que não sabe ler suas próprias imagens" –, convém a Salgado, que confessa que suas imagens são como "escritura" porém, cego, ele não se dá conta totalmente de que sua

escritura é plena de estilo, o que impede ao espectador de se defrontar diretamente com a cena, pois, antes é preciso "desbravar" a floresta de signos na qual ele envolta o registro fotográfico.

Enfim, o que vemos não é a imagem, é a linguagem do fotógrafo resvalada no olhar do espectador. A dor do outro não pode se reduzir nem a essa luminosidade nem a esse traço piedoso que saltam do quadrante fotográfico de Sebastião Salgado.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino ; Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. São Paulo: Difel, 2006.

_____. **Inéditos : magem e Moda**. Vol. 3. Organização e tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter**. Œuvres II**. Paris, Seuil, 2008.

CHEVRIER, Jean-François. « Salgado, ou l'exploitation de la compassion ». In : **Le Monde**, 11 avril 2000.

DEBRAY, Regis. Exodes. In : **Marrianne**, n. 1000, 22 mars 1999.

DIDI-HUBERMAN, George. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In : **Revista Pós**. Belo Horizonte, vol. 2. n. 4, nov. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de José Miranda Justos. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2012.

SALGADO, Sebastião. **Exodes**. Paris : Éd. De la Martinière, 2000.

_____. **Sebastião Salgado**. Introdução de Christian Caujolle. Coleção Photo Poche, n. 55. Paris : Centre National de la Photographie, 1993.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.