

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ABORDAGENS TEÓRICAS, HISTÓRICAS E CULTURAIS DA ARTE

**O PONTO DE VISTA CONTEMPORÂNEO DE SEBASTIÃO SALGADO
EM RELAÇÃO DE DIÁLOGO COM O ROMANTISMO**

Virgilio Neves

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo

2019

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ABORDAGENS TEÓRICAS, HISTÓRICAS E CULTURAIS DA ARTE

**O PONTO DE VISTA CONTEMPORÂNEO DE SEBASTIÃO SALGADO
EM RELAÇÃO DE DIÁLOGO COM O ROMANTISMO**

Virgilio Neves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo
2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca
e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

N519p Neves, Virgílio, 1963-
O ponto de vista contemporâneo de Sebastião Salgado em relação de
diálogo com o Romantismo / Virgílio Neves. - São Paulo, 2019.
130 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Salgado, Sebastião - 1944. 2. Fotografia artística. 3.
Romantismo na arte. 4. Intertextualidade. I. Khouri, Omar. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 770



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



ATESTADO DE APROVAÇÃO - DEFESA

Atestamos que **VIRGILIO NEVES**, RA nº: ART170348, RG nº 12.266.631-8, expedido pela ssp/sp/SP, defendeu, no dia 31/05/2019, a dissertação intitulada **O PONTO DE VISTA CONTEMPORÂNEO DE SEBASTIÃO SALGADO EM RELAÇÃO DE DIÁLOGO COM O ROMANTISMO**, junto ao Programa de Pós Graduação em Artes, Curso de Mestrado Acadêmico, tendo sido 'APROVADO'.

Atestamos ainda que a obtenção do título dependerá de homologação pelo Órgão Colegiado competente.

São Paulo, 31 de maio de 2019

Rodrigo Gutierrez Leão
Supervisor
Seção/Téc. Pós-Graduação

**O PONTO DE VISTA CONTEMPORÂNEO DE SEBASTIÃO SALGADO
EM RELAÇÃO DE DIÁLOGO COM O ROMANTISMO**

Virgilio Neves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri - Orientador
Departamento de Artes Plásticas/Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva
Departamento de Artes Plásticas/ Instituto de Artes de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Gimenez Ribeiro Lupinacci
Departamento de Design/ ESPM-SP

Data de Defesa:

São Paulo, 31 de maio de 2019

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Omar Khouri, pela orientação sempre muito pontual e objetiva.

Ao Prof. Dr. Agnus Valente e ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento,
pelos comentários valiosos que enriqueceram minhas reflexões.

À Prof.^a Dr.^a Rosângela Leote, pela parceria na elaboração do meu projeto inicial.

À Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Cezaretti, por me conduzir como ninguém
aos caminhos pictóricos do Barroco.

À Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Lupinacci, pela disponibilidade, pela atenção
e pela clareza na avaliação dessa dissertação.

À Prof.^a Dr.^a Caru Duprat e à Prof.^a Dr.^a Suzana Torres,
que sempre acreditaram e me apoiaram no meu percurso acadêmico.

À Prof.^a Dr.^a Nancy Betts, por detectar em um trabalho
de faculdade a possibilidade para um tema de mestrado.

À minha família e à Alexandre Bergaminni, por acreditarem
nesse percurso e me apoiarem 24 horas por dia.

À Neuza de Souza Padeiro, Fábio Akio Maeda e Rodrigo Gutierrez Leão
por estarem sempre disponíveis em todos os momentos que precisei.

Aos meus amigos Aniely Mussoi e Diego Gozze, pela parceria
e pelas inúmeras contribuições nos nossos bate-papos acadêmicos.

RESUMO

O ponto de vista contemporâneo de Sebastião Salgado em relação de diálogo com o Romantismo

Essa pesquisa tem por objetivo esclarecer algumas questões que cercam a obra de Sebastião Salgado. Partindo do princípio de que o olhar contemporâneo do fotógrafo busca um registro pessoal de uma realidade frágil e sofrida no Brasil e ao redor do mundo, numa espécie de crítica à era pós-revoluções industriais, o estudo procurou mostrar que há um certo romantismo nessa abordagem. As fotografias, que vão além do mero registro objetivo dos fatos, ultrapassam as fronteiras do fotojornalismo e alcançam níveis de subjetividade tão intensos que estabelecem através de suas figuras e paisagens, não apenas um diálogo sensível com o espectador, mas uma estética que se aproxima da linguagem dos pintores românticos. Para tornar mais visível e clara essa análise, optou-se por um recorte cronológico das fotografias produzidas entre 1984 e 2000, período em que o fotógrafo mostrou o ser humano como vítima de um mundo consumido pelos efeitos das revoluções industriais. Através dessas fotografias, foi traçado um percurso de pesquisa que procurou construir possíveis relações de intertextualidade com pinturas românticas do século XIX, que também encontraram na subjetividade uma forma de expressar as próprias reações à nova realidade que se formava no período. A pesquisa buscou nos valores estruturais e temáticos das fotografias e das pinturas seus pontos de convergência, usando a metodologia iconográfica e iconológica de Erwin Panofsky. Essas relações revelaram que as fotografias de Sebastião Salgado contêm uma atitude tão romântica quanto a que levou Goya, Constable, Turner, Caspar-David-Friedrich e Géricault a produzirem suas telas.

Palavras-chave: Sebastião Salgado. Fotografia. Pintura Romântica. Intertextualidade.

ABSTRACT

The contemporary point of view of Sebastião Salgado in relation to dialogue with Romanticism

This research aims to clarify some issues surrounding the work of Sebastião Salgado. Assuming that the contemporary look of the photographer seeks a personal record of a fragile and suffered reality in Brazil and around the world, in a kind of criticism of the post-industrial revolutions era, the study tried to show that there is a certain romanticism in this approach. The research demonstrated that the photos, which go beyond the mere objective record of events, also go beyond the boundaries of photojournalism and reach such intense levels of subjectivity that they establish through their figures and landscapes, not only a sensitive dialogue with the viewer, but an aesthetics approaching the language of romantic painters. To make this analysis more visible and clear, a chronological cut of the photographs produced between 1984 and 2000 was chosen, during which the photographer showed the human being as a victim of a world consumed by the effects of industrial revolutions. Through these photographs, a research course was traced that seeks to build possible intertextual relations with 19th century romantic paintings, which also found in subjectivity a way of expressing their own reactions to the new reality that was formed in this period. The research sought the point of convergences between the structural and thematic values of photographs and paintings, using the iconographic and iconological methodology of Erwin Panofsky. These connections revealed that Sebastião Salgado's photographs contain a romantic attitude similar to the one that led Goya, Constable, Turner, Caspar-David-Friedrich and Géricault to produce their paintings.

Keywords: Sebastião Salgado. Photography. Romantic painting. Intertextuality.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1. "The Var department". Henri Cartier-Bresson. 1932.....	31
FIGURA 2. "Equivalentes". Alfred Stieglitz. 1926.....	33
FIGURA 3. "Dia D". Normandia". Robert Capa. 1944.....	34
FIGURA 4. "Migrant mother". 1936. Dorothea Lange. 1936.....	35
FIGURA 5. "Serra Pelada". Sebastião Salgado. 1986.....	61
FIGURA 6. "O 3 de maio de 1808 em Madri". Francisco José de Goya. 1814.....	66
FIGURAS 7 e 8. "Serra Pelada". Sebastião Salgado. 1986. (Segmentação da área visual e eixo central).....	70
FIGURAS 9 e 10. "O 3 de maio de 1808 em Madri". (Segmentação da área visual e eixo central).....	70
FIGURA 11 "Zona de guerra". Sebastião Salgado. 1994.....	72
FIGURA 12. "Zona de guerra". Sebastião Salgado. 1994. (Marcação do centro óptico).....	73
FIGURAS 13 e 14. "Zona de guerra". Sebastião Salgado. 1994. (Detalhes das imagens).....	74
FIGURA 15. "A carroça de feno". 1821. John Constable.....	76
FIGURA 16. "A carroça de feno". 1821. John Constable. (Segmentação da área visual).....	77
FIGURAS 17 e 18. "Zona de guerra" e "A carroça de feno". (Estudo comparativo).....	80
FIGURA 19. "Hospital de Gourma-Rharous". 1985. Sebastião Salgado.....	83
FIGURA 20. "Hospital de Gourma-Rharous". 1985. Sebastião Salgado. (Segmentação da área visual).....	84
FIGURA 21. "A monomaníaca da inveja". 1820. Théodore Géricault.....	88
FIGURA 22. "A monomaníaca da inveja". 1820. Théodore Géricault. (Segmentação da área visual).....	90
FIGURAS 23 e 24. "Hospital de Gourma-Rharous" e "A monomaníaca da inveja". (Estudo comparativo).....	93
FIGURA 25. "Desmantelamento de navio". 1989. Sebastião Salgado.....	95
FIGURA 26. "Desmantelamento de navio". 1989. Sebastião Salgado. (Segmentação da área visual).....	97
FIGURA 27. "O Combatente Téméraire". 1839. Joseph M.W. Turner.....	99
FIGURA 28. "O Combatente Téméraire". 1839. Joseph M.W. Turner. (Segmentação da área visual).....	101
FIGURAS 29 e 30. "Desmantelamento de navio" e "O Combatente Téméraire". (Estudo comparativo).....	104
FIGURA 31. "Nos arredores de Tokar". 1985. Sebastião Salgado.....	106
FIGURA 32. "Nos arredores de Tokar". 1985. Sebastião Salgado. (Segmentação da área visual).....	107
FIGURA 33. "A árvore solitária". 1822. Caspar David Friedrich.....	110
FIGURA 34. "A árvore solitária". 1822. Caspar David Friedrich. (Segmentação da área visual).....	111
FIGURAS 35 e 36. "Nos arredores de Tokar" e "A Árvore Solitária". (Estudo comparativo).....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A ARTE ROMÂNTICA	15
1.1 A Revolução Industrial como força geradora da arte romântica	17
1.2 Os pintores românticos e a busca interna revelada nas telas	19
2 A FOTOGRAFIA E A ARTE	24
2.1 A Fotografia e as conexões com a Pintura	24
2.2 A Fotografia como expressão artística	27
2.3 A Fotografia moderna e contemporânea e a transição para o fotojornalismo.....	30
3 SEBASTIÃO SALGADO: O PERCURSO SUBJETIVO DE UM OLHAR	39
3.1 Sebastião Salgado e a reação à era pós-revoluções industriais	44
3.2 Sebastião Salgado: a formação de uma identidade na Fotografia.....	46
4 IMAGEM: ICONOGRAFIA, ICONOLOGIA E INTERTEXTUALIDADE	53
4.1 Pintura e Fotografia: imagens, signos e interpretações	53
4.2 Aby Warburg: uma nova forma de ver e interpretar as imagens	54
4.3 A pré-iconografia, a iconografia e a iconologia de Panofsky	55
5 SEBASTIÃO SALGADO E OS PINTORES ROMÂNTICOS.....	60
5.1 Relações intertextuais entre Salgado e Goya	60
5.2 Relações intertextuais entre Salgado e Constable	71
5.3 Relações intertextuais entre Salgado e Géricault	82
5.4 Relações intertextuais entre Salgado e Turner	95
5.5 Relações intertextuais entre Salgado e Friedrich	105
6 O ROMANTISMO OCULTO DAS FOTOS DE SEBASTIÃO SALGADO.....	117
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

INTRODUÇÃO

As fotografias de Sebastião Salgado (1944) estão imersas num universo que remete o espectador a inúmeras interpretações. Não há como isolá-las apenas num contexto fotojornalístico, nem como desvinculá-las de suas propostas de crítica sensível ao mundo em que vivemos. Se, por um lado os registros contêm enquadramentos potentes que revelam o homem e a natureza, por outro, a sensibilidade de seu olhar preenche o campo visual do espectador, apontando para possíveis fraturas sociais, econômicas e ambientais decorrentes do processo industrial.

Salgado, mineiro de Aimorés, Minas Gerais, iniciou sua carreira como economista, mas logo migrou para a Fotografia. Dedicando-se ao fotojornalismo em agências internacionais, percebeu que poderia ir além ao transportar para sua objetiva imagens de alto impacto gráfico, provocativas e potencialmente reflexivas. Mesmo havendo diferentes vertentes de interpretação de seu trabalho, incluindo aquelas que apontam para a criação de uma estética da miséria e destruição, não há como negar a existência de um intenso teor de subjetividade nas fotografias que percorreram o planeta e que lhe conferiram um caráter oposto ao que foi apontado por muitos críticos: uma visão humanista, transformadora e essencialmente crítica aos efeitos da era pós-revoluções industriais¹.

Essa pesquisa não tem a intenção de trazer à tona qualquer tipo de juízo de valor à obra do fotógrafo no que se refere a essas críticas. Ela se aprofunda em outro tipo de abordagem, essencial para esse estudo, que procura tornar visível uma possível relação das fotografias com o Romantismo. Essa percepção se dá, num primeiro momento, a partir de seus valores formais, quando neles se percebe uma visão romantizada nas figuras, nos enquadramentos, nos contrastes e até na ausência das cores. Numa análise mais minuciosa, nota-se que, do ponto de vista temático, Salgado cria imagens que escancaram as consequências nefastas de um mundo industrial e capitalista em constante transformação; mas o faz imbuído de sentimento e comentários visuais que não poupam reflexões de todas as ordens. Não apenas de dentro para fora, em direção ao espectador, mas também de fora para dentro, como se o fotógrafo quisesse refletir sobre si mesmo. Uma atitude tipicamente romântica, pois à medida que o faz, se refugia no próprio mundo. Entende-se atitude

¹ A título de delimitação é importante ressaltar que a sociedade industrial surgiu a partir de 1750 e estendeu-se até 1950, momento em que se formou a sociedade pós-industrial, agora baseada na produção de novas tecnologias voltadas para a comunicação e informação. Segundo LUCCHI (2008, p. 1), "a sociedade pós-industrial provém de um conjunto de situações provocadas pelo advento da indústria, tais como aumento da vida média da população, o desenvolvimento tecnológico, a difusão da escolarização e difusão da mídia".

romântica "como uma mudança na consideração das qualidades objetivas dos conceitos de realidade, obra, ciência e arte em direção a um subjetivismo, relativismo ou pluralismo em torno desses conceitos" (FLORES, 2011, p. 51).

Uma das constatações que refletem esse tipo de comportamento surgiu por mero acaso, enquanto se observava uma fotografia realizada em 1986 por Sebastião Salgado, na região do garimpo em Serra Pelada (Pará). A princípio, a imagem chamou a atenção por conter uma certa relação estrutural com a pintura *O 3 de maio de 1808 em Madri*, produzida em 1814 por Francisco José de Goya (1746-1828), artista que se colocou na fronteira com o início do Romantismo.

Apesar de separadas pelo tempo, pelas linguagens e pelos temas, em ambas o percurso narrativo trazia valores de composição bastante semelhantes entre si, além de um universo marcado por reflexões pessoais sobre as relações de poder e sobre a natureza humana. Surgiu então a questão: seria possível estabelecer uma relação de proximidade entre esses dois trabalhos já que Goya e Salgado, apesar de expressarem um certo tom de denúncia e realismo nas cenas, construíram duas obras com uma narrativa visual extremamente poética, harmônica e sensível?

Essa questão fez com que o olhar se voltasse para outras fotografias de Salgado em busca das mesmas convergências, principalmente nas imagens produzidas entre 1984 e 2000, entre as quais se encontrava a fotografia de Serra Pelada citada anteriormente, e que resultaram em seu livro *Trabalhadores*, publicado em 1996. O *insight* também conduziu o estudo para uma outra tarefa: a de encontrar outras pinturas românticas que pudessem conter elementos para essa construção de relações de diálogo. É importante ressaltar que os dois processos ocorreram quase simultaneamente. Se, por um lado, a intuição continuou atuando nesse percurso, por outro, um certo senso de objetividade achou por bem traçar um eixo de busca que conduziu o foco para as duas categorias de representação da era romântica que mais se aproximavam da estética de Salgado: o retrato e a paisagem.

De imediato, essa busca conduziu à famosa série de retratos de monomaniacos pintados por Théodore Géricault. Uma das mulheres que o pintor levou para a tela poderia se relacionar com um retrato de uma mulher frágil e doente feito em Mali por Salgado. Da mesma forma, as pinturas de paisagens de John Constable, William Turner e Caspar David Friedrich poderiam ter alguma conexão com as paisagens feitas pelo fotógrafo. A partir desse momento, o impulso intuitivo do olhar voltou a atuar sobre as diversas telas e fotografias pré-selecionadas dentro desse contexto, na tentativa de encontrar possíveis aproximações formais

entre elas. Foi através desse critério, que se chegou à seleção definitiva das outras imagens que fariam parte desse estudo.

A próxima etapa seria reconhecer que tanto as pinturas quanto as fotografias se constituem de imagens e, como toda imagem, trazem valores intrínsecos, passíveis de significação e de interpretação. E para uma interpretação que se propusesse também traçar possíveis relações de intertextualidade² entre obras de linguagens e tempos distintos, seria necessário eleger uma fundamentação teórica e uma metodologia de análise apropriada para esse fim. É evidente que, quanto mais adequadas elas fossem ao campo de estudo que se pretendia, mais precisas seriam as relações construídas. Nesse caso, uma mera análise estrutural e temática das fotografias e pinturas poderia gerar um sério ruído: o de tornar o estudo tão intuitivo que acabaria por conduzir a um discurso superficial e incompleto. Da mesma forma, um estudo extenso, complexo e apenas teórico, que desconsiderasse as possibilidades intuitivas de análise, poderia criar um certo afastamento de alguns elementos iniciais de percepção que foram essenciais nesse processo. Por isso, a busca de um aparato teórico e metodológico deveria contemplar essa intuição inicial e também uma reflexão sobre as forças que imantam cada fotografia e cada pintura às suas respectivas linguagens e tempos, averiguando, posteriormente, se entre elas existiria um outro tipo de magnetismo que poderia conectá-las. Nesse caso, um magnetismo que estaria além dos aspectos cronológicos e historicistas, mas, na essência romântica presente nos valores temáticos e formais de cada obra.

De posse desse ferramental, o objetivo principal poderia ser mais facilmente alcançado, comprovando a existência dessa conexão romântica entre as fotografias e pinturas. E num segundo momento, outro objetivo também poderia ser contemplado, ou seja, aquele que agregasse ao trabalho de Sebastião Salgado desse período uma base teórica que fundamentasse ainda mais seu discurso expressivo, identificando suas forças motrizes, seus impulsos e sua visão de mundo. Assim, as bases dessa análise foram construídas através de uma metodologia trazida por Erwin Panofsky (1892-1968), cujos princípios se moldaram perfeitamente a essa busca, facilitando a compreensão de alguns percursos formais e temáticos contidos nos trabalhos a serem analisados.

² Entendemos intertextualidade "como um conjunto de capacidades, pressupostas no leitor e evocadas mais ou menos explicitamente num texto, que concernem algumas histórias condensadas, já produzidas numa cultura por algum autor (ou melhor ainda, por algum texto) anterior. Assim o << intertexto >> de uma obra é o retículo de referências a textos ou a grupos de textos anteriores construído com o duplo objectivo de proporcionar a compreensão da obra individual e de produzir efeitos estéticos parcelares ou globais"(CALABRESE, 2015, p. 34-35).

Panofsky criou um sistema metodológico para a interpretação de obras de arte que parte de uma observação sistemática dividida, grosso modo, em três níveis. O pré-iconográfico, o iconográfico e o iconológico. O primeiro deles busca um aprofundamento nas formas puras e seus respectivos valores expressivos. O segundo, o iconográfico, pressupõe reconhecer nessas formas os conceitos trazidos pelas imagens, pelas estórias e pelas alegorias. O terceiro nível procura os significados intrínsecos ou de conteúdo, revelando os valores simbólicos que estão além das duas percepções iniciais. Assim, pode-se deduzir que esse nível, denominado por Panofsky de interpretação iconológica, é de crucial importância para que seja concluído o ato de "decodificação" da obra.

Panofsky fala também de um impulso intuitivo que normalmente acompanha o estudioso na construção dessa interpretação e que estaria sujeito às diversas interferências psicológicas e arbitrarias. Portanto, para cada nível de análise, são aplicadas eventuais correções fundamentadas na história do estilo, dos tipos e dos sintomas culturais ou como ele afirma, "por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição" (PANOFSKY, 2009, p. 64).

É importante ressaltar que, para aplicação dessa metodologia, um número restrito de fotografias e pinturas poderia limitar o alcance de percepção das relações de intertextualidade e da possível convergência romântica entre elas. Por outro lado, uma quantidade excessiva de trabalhos poderia tornar o projeto inviável do ponto de vista analítico. Por isso, o estudo foi delimitado pela seleção de cinco pinturas e de cinco fotografias, aplicando sobre elas a análise pré-iconográfica, iconográfica e iconológica separadamente, para que, em seguida, o estudo pudesse aprofundar-se na pesquisa das possíveis relações de intertextualidade.

Ao "desconstruir" cada uma das imagens sob a ótica da iconografia e iconologia de Panofsky, seus elementos compositivos tornariam-se mais visíveis, facilitando, assim, o processo de "reconstrução" com base nos valores comuns entre as fotografias e as pinturas. E ao serem identificadas essas equivalências e eventuais semelhanças, as respostas para o tema de estudo também ficariam mais evidentes.

O primeiro capítulo traz uma abordagem sucinta sobre a arte do Romantismo e, mais especificamente, a Pintura, investigando nele suas forças e procurando destacar os artistas que fazem parte desse estudo. Além disso, o capítulo reforça também a Revolução Industrial como força geradora de expressões artísticas românticas. No segundo capítulo, o enfoque é dado à Fotografia e às suas relações com a Pintura enquanto ferramenta de representação do real. Vale ressaltar que, mais do que se aprofundar no aspecto histórico da Fotografia, esse capítulo traça os pontos de convergência e divergência entre as duas formas de expressão e

como, num certo momento, o gesto fotográfico ganhou autonomia para se inserir no polêmico território da arte. O terceiro capítulo tem como foco o percurso e as obras de Sebastião Salgado; já o quarto capítulo procura construir uma breve mas esclarecedora reflexão sobre o universo das imagens e os processos de significação e interpretação, com foco na metodologia de Panofsky para que, no quinto capítulo, se possa mergulhar nessa mesma metodologia aplicada às obras.

Espera-se, com isso, que o estudo seja concluído da forma mais completa, coerente e objetiva possível em todas as etapas, identificando ao final as possíveis convergências entre as fotografias e as pinturas, e claro, a própria atitude romântica de Sebastião Salgado na contemporaneidade.

1 A ARTE ROMÂNTICA³

Definir o Romantismo não é uma tarefa fácil. Muitos estudiosos debruçaram-se sobre o tema no intuito de compreender seus mecanismos, suas raízes, suas forças, suas fronteiras. Uma análise mais superficial pode conduzir a uma mera classificação estilística que percorreu a História da Arte das últimas décadas do século XVIII até meados do século XIX. Uma outra, mais cuidadosa, revela que ele foi um fenômeno de caráter histórico com implicações mais amplas que extrapolaram o senso da arte e avançaram para aspectos socioculturais, sob intensa influência dos ideais iluministas. Adotou-se aqui a visão de Guinsburg (2013, p. 14), que uniu as duas possibilidades em sua definição sobre o tema:

[...] O Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento socio-cultural. Ele não é apenas uma configuração estilística [...]. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou. [...] Seja como for, o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente.

Os pilares do Romantismo ergueram-se num momento em que os processos históricos já não eram mais conduzidos por visões teocêntricas, nem por princípios absolutistas, mas por forças oriundas da coletividade que exigiam um novo olhar sobre a sociedade. Imbuídos de um extremo nacionalismo, os povos europeus reconstruíram seus ideais, agora com forças propulsoras em direções diversas, como a política e as ciências que, aglutinando-se às formas individuais de expressão e pensamento, foram capazes de abalar as antigas instituições. As grandes revoluções que surgiram nesse período nas nações europeias, e que se alastraram por algumas de suas colônias em outros continentes, criaram um momento ímpar na história do ocidente, reverberando de forma intensa no âmbito das artes e da cultura. Foi algo que se revelou muito mais do que um simples movimento, trazendo uma nova maneira de posicionar-se e de expressar-se diante das mudanças. Uma atitude que procurou reavaliar o passado e projetar o futuro diante de um presente repleto de instabilidade, rupturas e transformações; uma atitude que foi capaz de transitar no tempo e tornar-se perene no decorrer dos anos que se seguiram, deixando marcas sensíveis e muito perceptíveis nas poéticas posteriores.

³ O capítulo 1 e o subcapítulo 1.1 foram escritos e publicados na introdução de um artigo para a revista **Art&Sensorium**, v. 4, ed. 2. 2017. eISSN 2358-0437. Qualis B1(Artes) com o título: "Théodore Géricault e Sebastião Salgado: conectados pelo olhar do Romantismo". Posteriormente à publicação, alguns ajustes e atualizações foram feitos no decorrer do texto para sua devida adequação a esta dissertação. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1811>. Acesso em: 3 jan. 2017.

As fronteiras dos movimentos de arte são traçadas de forma cronológica para que se compreenda melhor seus percursos e suas influências. No entanto, uma visão menos cartesiana demonstra que todos esses caminhos se constroem de forma pendular, ou seja, nenhuma forma de expressão artística que se configura num determinado momento deixa de sofrer um certo recuo para carregar consigo as forças que estimularam processos poéticos anteriores. Essa relação dialética é a prova de que os movimentos artísticos nunca são isolados e se agrupam em forças equivalentes, mesmo que separadas por tempos distintos.

Com o Romantismo não foi diferente. O movimento resgatou na arqueologia, por exemplo, as mesmas forças que, um dia, regeram a arte e, em especial, a arquitetura da Idade Média, como se o Gótico e o Românico estivessem ressurgindo dentro das novas condições históricas. Além disso, ao tentar negar o racionalismo imposto pelas academias neoclássicas e buscar maneiras mais sensíveis de se expressar, os arquitetos românticos encontraram no passado gótico e românico um refúgio tão eficaz quanto aquele encontrado pelos artistas no resgate da natureza, da utopia, do inconsciente e do imaginário.

[...] Desde o gótico, a sensibilidade humana não recebera um impulso tão forte, e o direito do artista de obedecer ao chamado de seus sentimentos e disposição pessoal, provavelmente jamais fora enfatizado de maneira mais absoluta. (HAUSER, 1998, p. 664).

Mas, dificilmente, essa nova formulação teria as mesmas bases desse passado. Na verdade, o momento em que o Romantismo começou a abrir sua frente de ação era de intensa reflexão sobre a arte e seus processos, não mais calcados no estudo da técnica para o alcance do real, ou na busca por temas religiosos doutrinários. Era o momento de dedicação ao próprio fazer artístico, à experiência única que só a arte poderia entregar sem qualquer outro fim. Assim, a partir da metade do século XVIII, a arte ganhou sua autonomia.

No entanto, é importante ressaltar que, se o passado ganhava relevância e um novo futuro se deslumbrava a partir da autonomia das formas, o presente – repleto de racionalismo e aridez – não era muito bem-vindo, o que levava os artistas a se refugiarem em universos repletos de subjetividade. Como reforça Guinsburg (2013, p. 16):

[...] o romantismo em si se apresenta envolto caracteristicamente em nebulosas mito poéticas ou em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas sempre "além" do atual, jamais precisamente aqui e agora, distinguindo-se inclusive pela tensão e dinamismo de seu "estar aí", dionisíaco por natureza, em devir constante, sem nunca ser definitivamente. Ao mesmo tempo, porém, o movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda por cima, idealisticamente, do mundo das "realidades" no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim, as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaços ambientais - não mais sagrados - revestidos de cor local.

Um outro percurso pendular do Romantismo, agora em direção ao Barroco, encontrou caminhos que precisavam ser revistos por força da antítese. A reação já tinha sido iniciada num período anterior, quando a arte neoclássica procurou estabelecer novas bases temáticas e formais. Mas foi com o Romantismo que se efetuou a verdadeira mudança.

Ao contrário da arte barroca, que tinha por objetivo perpetuar a visão de mundo dominante da Igreja e das monarquias absolutistas, através de uma linguagem de persuasão, a arte romântica buscou se adequar a um mundo novo que trazia em si uma dinâmica inédita até então. Era um mundo agora regido por ideais que propunham uma intensa transformação social como reação aos processos industriais emergentes e por amplas críticas às classes dominantes e que gerava também um novo tipo de artista. Pintores, escultores, escritores, músicos e arquitetos, inconformados com a realidade, e numa atitude intimista, buscaram formas também inéditas de expressar seus sentimentos reagindo a todas as mudanças que se processavam no período.

O foco já não era mais a cópia, mas a reflexão interna contida no processo criativo. A natureza, por exemplo, passou a ser um tema de resgate do ser humano, o território onde estavam as questões existenciais e não mais um cenário em que a técnica apurada permitia copiar com fidelidade. É nela que o ser humano se espelhava e se via fragilizado por suas forças, reconhecendo sua pequenez e insignificância.

Em suma, esse jogo de forças em ação na arte era a parte visível de um processo histórico repleto de mudanças e reflexões. Mudanças que já puderam ser sentidas a partir de 1750, quando novas relações sociais e econômicas foram estabelecidas a partir de outro fenômeno de intensa importância na poética romântica: a Revolução Industrial.

1.1 A Revolução Industrial como força geradora da arte romântica

Falbel (2013, p. 24), afirma que "o período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial". A Revolução Francesa fincou a bandeira da democracia na Europa e nas Américas e a Revolução Industrial deu um novo impulso à tecnologia e à organização da economia. Mas ambas reverberaram intensamente nas relações sociais e políticas do século XVIII e a arte não ficou imune a todas essas transformações.

O período compreendido entre 1750 e 1850 agrupou dois importantes movimentos artísticos – o Neoclassicismo e o Romantismo – que sofreram consequências imediatas da nova realidade histórica. Se, por um lado, o Neoclassicismo aproveitou-se de um pensamento

revolucionário e buscou uma maneira de espelhar essas transformações nos valores estéticos do passado greco-romano, por outro, o Romantismo surgiu num momento em que se vivia também uma forte reação a um sistema que propunha novas ferramentas de trabalho que substituíram a forma artesanal de até então.

O comércio das nações europeias com suas colônias tinha aberto um caminho favorável ao fortalecimento das economias locais e aos avanços tecnológicos nos sistemas de produção. A industrialização europeia foi inevitável, já que as necessidades do mercado também se ampliavam nesse período. Os artesãos, agentes de produção de até então, já não conseguiam atender a demanda e tornaram-se assalariados dos comerciantes e empreendedores que estavam à frente do processo industrial. Com isso, novas relações de trabalho foram estabelecidas; se por um lado, o empreendedorismo de alguns favoreceu o surgimento de inúmeras invenções ligadas às técnicas produtivas, por outro, a mão de obra teve que se tornar cada vez mais especializada para atender às novas exigências.

Falbel (2013, p. 26), afirma que "podemos encarar a Revolução Industrial como ligada à divisão de trabalho, sendo em parte causa e em parte efeito dessa divisão, que significava uma ampliação do princípio de especialização". Assim, o panorama da vida social europeia modificou-se, especialmente na Inglaterra e na França, países que lideravam grande parte dos avanços, favorecendo a minoria detentora dos meios de produção e criando condições bastante precárias de trabalho para a grande massa trabalhadora, como a falta de regulamentação da jornada de trabalho, os salários ínfimos, as instalações rudimentares, a falta de segurança, entre tantos outros. Em pouco tempo, os reflexos foram sentidos, acarretando descontentamento e indignação nos trabalhadores e uma profunda inquietação no meio intelectual. Os ideais de igualdade e democracia entraram em conflito com a noção de progresso trazido pela Revolução Industrial, exteriorizando-se em diversas manifestações, tanto de ordem prática, como a criação de organizações defensoras dos direitos dos trabalhadores, quanto de ordem filosófica, que procuravam teorizar e questionar os efeitos nocivos desse novo momento. O Romantismo desenvolveu-se em meio a esse processo.

Mas aí surge também uma questão sobre a arte romântica desse período: será que as reações tornaram-se suficientemente explícitas nas obras, a ponto de provocar uma reação transformadora? Quando se observa o Neoclassicismo, percebe-se claramente o esforço para desvincular-se dos excessos do Barroco e do Rococó, através dos novos valores formais, como a reordenação dos elementos de composição, a retomada da linearidade, a busca da simplicidade, o novo uso da cor e, principalmente, o resgate dos temas clássicos como modelo da nova forma de pensar. Mesmo que o Romantismo tenha dado continuidade a esse processo

de reformulação e até alcançado uma certa autonomia formal em relação ao passado, seu impulso de reação aos efeitos da era industrial ficou à deriva e não refletiu toda a vertigem causada pelos avanços tecnológicos. Ao contrário, tornou-se um instrumento que expôs um intenso escapismo da realidade. Portanto, surge aí um ponto de extrema importância para esse estudo e onde se encontra o grande paradoxo: a atitude romântica, que pregava uma luta radical contra as regras tradicionais de autoridade, não alcançou na arte seu objetivo primordial, pois os artistas acabaram optando por manifestações de extremo individualismo, refugiando-se melancolicamente nas próprias emoções. Esse é o momento em que "prepondera o elemento soturno, algo de selvagem e também de patológico e uma inclinação profunda para o mórbido" (GUINSBURG, 2013, p. 268).

É importante ressaltar que o conceito de melancolia aqui exposto não se associa apenas aos sentimentos de desolação, mas também às sensações nostálgicas e prazerosas sobre o passado. Como afirma Argan (2010, p. 347):

A melancolia é, ela também, um movimento de atração e distanciamento: um desejo insatisfeito de união entre o indivíduo e o mundo. Não mais a justaposição clássica de sujeito e objeto, o equilíbrio ou o paralelismo entre si e o mundo; mas uma ligação sensível, uma alternância de exaltação, depressão, efusão do mundo e clausura em si mesmos.

Em suma, o Romantismo, muito mais do que um movimento de contestação às mudanças externas, configurou-se como um movimento no qual forças de inquietação interna entraram em ação, tornando os artistas indivíduos sem espaço dentro da sociedade e profundamente incompreendidos. Assim, impregnados por uma certa melancolia, eles desconectaram-se das questões sociais e essa desconexão, por sua vez, abriu espaço para a conexão com o lado oculto de si mesmo, ocultando também nas obras a face mobilizadora dessa inquietação; algo que só foi resgatado mais à frente com a chegada do Realismo.

1.2 Os pintores românticos e a busca interna revelada nas telas

A força do Romantismo como atitude subjetiva foi tão intensa que não só é possível identificar alguns indícios do espírito romântico em obras anteriores à chegada do movimento, como se percebe o quanto ele reverberou em épocas posteriores. Como nos diz Zanini (2013, p. 186):

Tomado mais amplamente, ou seja, em termos de uma categoria estética de sentido absoluto como pensava Hegel - o espírito romântico pode ser localizado em momentos diferentes da história, (seja diluidamente em tempos contemporâneos ou ainda pelo exemplo maior da Idade Média).

Na verdade, Zanini (2013, p. 195) também argumenta, por conta disso, que muitos autores ampliam a abrangência do movimento romântico para aquilo que é chamado de "pré" e "pós" Romantismo, incluindo nele pintores que vão desde o período do Rococó, como Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) ao realismo de Gustave Courbet (1819-1877) e, muitas vezes, até ao próprio Impressionismo, onde se encontram algumas "peculiaridades do temperamento romântico" na pintura das paisagens. O que caracteriza essa vertente é a presença cada vez mais constante de uma intensa experiência individual e subjetiva diante da tela.

Assim, a pintura que surgiu da metade do século XVIII até boa parte do século XIX é o mais puro reflexo desse processo. Identifica-se aquilo que os pintores gostariam de ver e onde eles gostariam de estar, mas nunca a força geradora da mudança.

Para eles, o estado ideal das coisas não estava na realidade social, mas nas questões individuais e interiores. Pinturas que traziam temas como natureza, paisagens marinhas, retratos idealizados ou cenas épicas eram apenas a face visível de uma insatisfação interna contida que precisava ser extravasada e compartilhada com o espectador. Apesar de externarem uma certa idealização de algo que pudesse existir no plano real, os pintores românticos recorriam à imaginação para transmitir um sentimento interior de contemplação muitas vezes acompanhado de descontentamento e angústia. Logo, o que estava sendo exposto não era mais para ser visto, e sim, para ser sentido. Era a emoção sobrepondo-se e, muitas vezes, até ocultando a razão.

Um ótimo exemplo desse tipo de reação encontra-se na figura de Eugène Delacroix (1798-1863), um dos grandes expoentes da pintura romântica francesa. Utilizando-se dos temas mais recentes da história em suas telas, o pintor procurou criar metáforas com a angústia física e psicológica da condição humana. Apesar de se colocar como um pintor antiburguês, era um assíduo frequentador dos salões e das reuniões da alta burguesia francesa. O que, segundo estudiosos, tornava sua postura um pouco contraditória. Mesmo assim, tinha a liberdade como lema e acreditava ser ela o grande fator para a independência das nações. O registro mais emblemático desse pensamento encontra-se na pintura *A Liberdade guiando o povo* (1830), onde a figura de uma mulher com a bandeira da França – uma alegoria do seu país – reúne plebeus e burgueses em torno da libertação.

Com a obra *A Morte de Sardanapalo* (1827), Delacroix resgata um outro tema histórico sobre um lendário tirano assírio que, cercado pelo inimigo em seu palácio, ordena que seja acesa uma pira para sacrificar todo o seu povo, evitando assim a vergonha da derrota. Ao final, o rei também se sacrifica com todas as suas mulheres e tesouros dentro de seu

palácio. A obra, além trazer uma temática repleta de erotismo, sadismo e violência, rompeu com alguns paradigmas formais em prol de uma narrativa mais dramática e intimista.

Nas duas obras, o uso de cores vibrantes e complementares, de pinceladas soltas e extensas, de linhas tensas e de formas volumosas nos corpos contorcidos dos inúmeros personagens de suas telas são exemplos de que o pintor não poupou esforços para integrar sentimento e vivacidade aos campos visuais. Não há um detalhe que não possa ser percebido, não há um ponto sequer das obras que não emita uma nota intensa de vigor dramático. No entanto, na unidade que todos esses elementos agrupados proporcionam a quem observa a pintura, evoca-se uma certa angústia mortal e sinistra. A mesma angústia que acompanhava o pintor na própria vida. "Delacroix é um indivíduo solitário e isolado, num sentido mais rigoroso do que com os românticos em geral" (HAUSER, 1998, p. 722).

Ainda no cenário francês, Théodore Géricault (1791-1824) impôs seu estilo romântico ao retratar cavalos, soldados, retratos de "loucos" e inúmeros outros temas que colocavam imagens sinistras e sombrias diante do espectador, através de cores fortes e explosivas, com uma informalidade típica das pinceladas barrocas e que anteciparam, e muito, a Arte Moderna. "O documento essencial desse artista, a *Balsa da Medusa* - crônica de um naufrágio - onde ao sofrimento e à morte se mescla a esperança - exibida pela primeira vez no salão *ruptura* de 1819, é um marco no desenrolar da pintura romântica." (ZANINI, 2013, p. 199).

O pintor inglês William Turner (1775-1851) também produzia suas obras com o mesmo vigor dramático e sensorial de Delacroix, abrindo-se tanto quanto ele para as cores, para os contornos indefinidos e para os efeitos de luminosidade, visando obter atmosferas dinâmicas, incorpóreas e inusitadas em suas pinturas.

Numa época de intensa prática da pintura betuminosa, (Turner) aclara os tons, trabalhados por empastes, impondo os verdes úmidos similares aos da natureza - uma temeridade face às proibitivas convenções acadêmicas. (ZANINI, 2013, p. 201).

E por mais contido que parecesse o trabalho do também inglês John Constable (1776-1837), percebe-se que, por trás de suas paisagens bucólicas e calmas, o pintor já trazia componentes também visionários, ao registrar a natureza com elementos mais fugazes e não tão comprometidos com a cópia fiel da realidade.

A mesma reintegração do homem com a natureza se repetiu na pintura romântica alemã, na figura de Caspar David Friedrich (1774-1840), que procurou uma dimensão espiritual em seu contato com as formas naturais representadas na tela. Suas obras não só evocaram a Criação e o Criador, através de poderosas paisagens, como se tornaram

verdadeiros vestígios de sua reflexão existencialista sobre o homem diante da natureza. Na maior parte das vezes, as figuras que apareciam em suas pinturas observavam os fenômenos naturais de forma contemplativa, submissas a todo esplendor que elas geravam na alma. Tempo e espaço mesclavam-se às sutis reflexões psicológicas sobre a existência humana. Sobre Friedrich, Argan (1992, p. 169) nos lembra de que:

[...] mais do que a angústia e a fúria, ele expressa a elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa. A relação com a natureza é quase sempre de atração (como, aliás, do contemporâneo Blechen), porém isso não exclui a separação e incomunicabilidade, o isolamento nostálgico do homem "civilizado" frente à natureza.

Não se poderia deixar à margem desse cenário da pintura romântica europeia a personalidade intensa do pintor espanhol Francisco José de Goya (1746-1828). Foi em meio a um momento ainda reacionário na arte, no qual se procurava resgatar os temas clássicos e históricos, que o artista levou para suas telas alguns fatos relevantes da história da Espanha, questionando de forma extremamente passional as relações de poder, a natureza humana e toda uma estrutura de convenções plásticas impostas pelo Neoclassicismo. Para muitos estudiosos, foi Goya quem levantou as primeiras bases do Romantismo na Europa. Pontuando esse fato, Argan (1992, p. 41) afirma que, "para ser do seu tempo, o artista deve ser contra seu próprio tempo; por isso, Goya, que numa Europa já totalmente neoclássica parece uma monstruosa exceção, é a verdadeira raiz do Romantismo histórico".

Conflitos existenciais, passionalidade, intimismo, subjetividade, sensibilidade, irracionalidade, nostalgia e muitos outros sentimentos afloraram nesse período através da arte romântica. E a pintura foi a grande ponta desse *iceberg*, pois foi ela quem melhor transmitiu essas sensações através das imagens. Como nos diz Zanini (2013, p. 207):

Entre as linguagens plásticas, é, aliás, a pintura a que melhor traduz o estado de espírito romântico em suas múltiplas contingências subjetivas. Apegadas à vida corrente, mas invocando tanto a história como o infinito, é uma arte ancorada na imaginação, uma virtude tão necessária ao artista quanto ao destinatário da obra: a rainha das atitudes, como a considerava Delacroix.

Do ponto de vista formal, a pintura romântica herdou do Barroco e do Neoclássico alguns valores importantes, mas que agora se formatavam com outros fins. O movimento das formas e o destaque aos gestos dos personagens, a composição construída pela força das diagonais, a luminosidade intensificada pelos contrastes entre claros e escuros, a grande ênfase dada à cor e às pinceladas informais e expressivas estavam a serviço de uma subjetividade não contida. Nas paisagens, por exemplo, surgiram mares agitados, montanhas

grandiosas, atmosferas densas e carregadas. E, quando o ser humano surgia nas telas integrado a elas, estava sempre reduzido à sua insignificância diante do poder da natureza.

Assim, imersos nessa subjetividade e numa aparente passividade diante da realidade, os pintores românticos, como agentes de novas experiências diante da arte, entregaram-se à imaginação e à busca pela originalidade, imprimindo uma marca tão profunda e tão definitiva que se tornou praticamente impossível não percebê-la na contemporaneidade. Como aponta Hauser (1998, p. 664):

[...] Na verdade, não existe produto da arte moderna, nenhum impulso emocional, nenhuma impressão ou estado de espírito do homem moderno, que não deva sua sutileza e variedade à sensibilidade que se desenvolveu a partir do romantismo. Toda a exuberância, anarquia e violência da arte moderna, seu lirismo balbuciante, seu exibicionismo irrestrito e profuso, derivaram dele.

Essa reflexão será de crucial importância na análise das fotografias de Sebastião Salgado e das possíveis relações que elas possam conter com as pinturas produzidas no Romantismo, como se o pêndulo da atitude romântica tivesse alcançado um arco de abrangência tão amplo no tempo que, ao avançar em direção ao presente, foi capaz de atuar na poética contemporânea do fotógrafo.

2 A FOTOGRAFIA E A ARTE

Até o surgimento da Fotografia, nas primeiras décadas do século XIX, as grandes formas de expressão da arte concentravam-se na Pintura e na Escultura. Com a Escola de Barbizon, a partir de 1838, novos parâmetros de representação do real foram estabelecidos, mas foi com o Realismo do final do século XIX que se efetuou a verdadeira reação ao movimento romântico, trazendo, ao contrário deste último, uma abordagem mais voltada aos temas sociais, à razão e à ciência. Ou seja, a grande transição que se manifestava na arte desse período tinha suas bases nas reações contra os excessos das idealizações românticas, em busca de um olhar mais objetivo e preciso da realidade imposta pelos efeitos do avanço industrial. Mesmo sabendo que o conceito desse realismo não estava diretamente ligado às habilidades técnicas de execução de uma imagem real sobre um determinado suporte, é interessante observar que a Fotografia surgiu num momento em que a objetividade ganhava força numa das linguagens de expressão artística mais importantes da época, a Pintura.

Partindo do pressuposto de que o momento favorecia um olhar menos romântico e menos idealizado, a própria Fotografia, por ser uma ferramenta técnica, encontrava nesse território um espaço possível de atuação. Enquanto percebida como dispositivo de registro fiel e preciso da realidade, ela conseguiu muitos adeptos; mas bastaram alguns experimentos voltados ao seu potencial poético e subjetivo para que surgissem forças de resistência que se recusaram a aceitar uma máquina agindo no território da arte. Era o pêndulo, mais uma vez, recuando para o Romantismo, buscando nele o refúgio para novos questionamentos.

O percurso que a Fotografia fez no sentido de também ser aceita como instrumento de experimentação artística foi bastante lento. E isso não se deve apenas às forças de resistência atuantes na época, mas ao próprio movimento de aproximação dos fotógrafos com a Pintura; razão pela qual este capítulo procura destacar os principais pontos de convergência e divergência entre as duas linguagens, que permitiram tanto à Fotografia quanto à Pintura encontrarem, e até compartilharem, seus respectivos espaços nos movimentos artísticos posteriores.

2.1 A Fotografia e as conexões com a Pintura

A busca pelo registro fiel da realidade sobre um determinado suporte marcou a História da Arte por muito tempo. O conjunto de avanços tecnológicos e científicos alcançados no século XIX, quando a humanidade preparava-se para viver a segunda

revolução industrial, foi fundamental para que novas experiências se manifestassem na representação da realidade. Alguns desses experimentos feitos por Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, Hyppolyte Bayard, William Talbot, Hercule Florence, John Herschel e tantos outros, propiciaram o surgimento de uma técnica que iria modificar para sempre esse território: a Fotografia.

Quando, em 1826, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) conseguiu fixar uma imagem real sobre uma superfície de estanho com betume branco, usando um processo químico ainda rudimentar, não poderia supor que esse fato desencadearia, em 1839 – seis anos após a sua morte – o marco oficial do nascimento da Fotografia, estabelecido pela Academia de Artes e Ciências de Paris, e que teve como figura-chave, o francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), seu sucessor nesse experimento.

Por mais que Barthes (1984, p. 121) tenha afirmado que a Fotografia só foi inventada "a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado", isso só se tornou possível graças uma série de procedimentos anteriores que tinham como objetivo captar com mais fidelidade a realidade. Na Pintura, por exemplo, a adoção da perspectiva abriu caminho para que os artistas do Renascimento incorporassem em suas telas um movimento inclusivo do olhar do espectador para dentro das obras, através do senso de tridimensionalidade no plano bidimensional. No decorrer dos processos de produção artística, aprimoraram-se outros recursos que ampliaram ainda mais as sensações de realidade sobre o suporte. O recurso da câmara escura, por exemplo, criado com base nas leis da física, e que foi precursor da câmera fotográfica, permitiu transportar para as telas as imagens que estavam no seu exterior com bastante precisão. O processo era relativamente simples. Em uma pequena caixa escura, completamente lacrada, a luz entrava por um pequeno orifício de uma de suas paredes, projetando a imagem que estava do lado de fora, de forma invertida, na parede interna oposta. Mais tarde, uma lente convergente foi acoplada a esse orifício, devolvendo à imagem a sua disposição original. Através desse dispositivo, bastante usado até meados do século XIX, os artistas reproduziam desenhos e pinturas, visando alcançar o máximo de fidelidade às figuras que estavam procurando representar sobre os suportes.

No entanto, por mais fiel que essa imagem fosse ao objeto representado, ela ainda continha uma certa idealização trazida pelo olhar do seu autor. Como afirma Dubois (2012, p. 32):

[...] Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais "objetivo" ou "realista" que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro.

É justamente sob o aspecto da subjetividade da arte, e, mais especificamente, da Pintura, e a suposta objetividade da Fotografia que se configurou o grande impasse da época entre as duas formas de expressão.

O principal foco do início da linguagem fotográfica eram os retratos e objetos do cotidiano, fato que não apenas tonificou o poder da nova técnica em registrar de forma legítima e fiel a realidade, como a tornou refém do próprio processo, impedindo um avanço mais imediato no percurso da experimentação e de uma linguagem poética.

Por outro lado, Barthes (1984, p. 129) nos diz que "Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens". Assim, mesmo que essa nova técnica de captação de uma imagem fosse, a princípio, percebida como um "certificado de presença" objetivo, em poucas décadas, esse gene a que Barthes se refere foi o grande responsável para que a Fotografia avançasse como instrumento de uma poética pessoal. Ele próprio confirma esse ponto de vista ao dizer que "Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo – uma co-presença; mas essa presença não é apenas de ordem política ('participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem'), ela é também de ordem metafísica" (BARTHES, 1984, p. 125).

Assim, a percepção de que a Fotografia poderia conter aspectos que iam além da captação objetiva de uma imagem abriu espaço para novas experimentações do olhar. Por conta disso, mesmo que a nova técnica tivesse logo de início conquistado inúmeros adeptos e simpatizantes em sua objetividade e precisão, em pouco tempo, a Fotografia teve que encarar intensas forças de resistência ao seu potencial de subjetividade. Em primeiro lugar, destaca-se a atitude reacionária da pequena burguesia diante da arte, que ainda via nos pintores criaturas inspiradas e divinas, recusando-se a aceitar que uma máquina pudesse ocupar o lugar dessa inspiração. Dauthendey (apud BENJAMIN, 2017, p. 52) escancara a visão reacionária do pasquim alemão *Leipziger Anzeiger* sobre a Fotografia:

[...] O homem foi criado à imagem de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Só talvez o artista divino, tomado de inspiração celestial, poderá ousar, num momento de suprema graça, por uma ordem superior do seu gênio e sem ajuda de qualquer máquina, reproduzir os traços divinos dos homens.

Outra força de resistência estava em muitos dos pintores que, ainda contagiados pela visão trazida pelo Romantismo, enxergavam na Fotografia mais um efeito nocivo provocado pela Revolução Industrial na Arte, na individualidade e nos processos criativos. Sob esse aspecto, Dubois (2012, p. 28) lembra que:

[...] Todo o século XIX, na esteira do romantismo, é trabalhado desse modo pelas reações dos artistas contra o domínio crescente da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador, contra a fixação no "sinistro visível" em detrimento das "realidades interiores" e das "riquezas do imaginário", e isso justamente no momento em que a perfeição imitativa aumentou e objetivou-se.

Muitos teóricos tornaram-se também porta-vozes dessa resistência. Vale ressaltar aqui a emblemática posição de *Charles Baudelaire* (1821-1867) a respeito da Fotografia:

[...] Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa! (BAUDELAIRE, 1859 apud ENTLER, 2007, p. 12-13).

Apesar de todos os impasses que cercavam a questão do confronto entre a Fotografia e a Pintura, no decorrer do tempo, os antagonismos foram também catalisadores de muitos efeitos positivos em ambas as linguagens. Se, por um lado, a Fotografia buscou cada vez mais seu espaço em experimentações subjetivas do olhar dentro de um contexto estético, por outro, as artes e, em especial, a pintura do início do século XX, lançaram-se em novos processos criativos que modificaram o hábito da mera representação do visível.

2.2 A Fotografia como expressão artística

Logo que a subjetividade ganhou força na Fotografia, a câmera nas mãos do fotógrafo passou a ter a mesma equivalência do pincel nas mãos do pintor. E o gesto de enquadrar uma cena tornou-se tão importante quanto o gesto de compor uma pintura. De certa forma, o fotógrafo ganhou mais autonomia sobre o próprio trabalho, permitindo-se agregar à função

técnica e utilitária de sua atividade um olhar mais estético e autoral, algo que os pintores já haviam alcançado em épocas anteriores. Não havia mais espaço para se perceber o fotógrafo como um mero agente captador da realidade visível; ele captava aquilo que via, mas o que via agora transitava também pela lente subjetiva. Surgia assim a legitimidade de seu papel de criador, tanto quanto o do pintor. Argan (1992, p. 79) comenta:

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como *ela é* e a pintura reproduz *como se a vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque.

Portanto, o primeiro grande passo dado pelos fotógrafos foi reconhecer nos mecanismos técnicos da câmera inúmeros potenciais poéticos, para assim começar a erguer sua bandeira no território artístico. Parte da lentidão que acompanhou esse processo foi de responsabilidade da própria experimentação fotográfica. Durante uma boa parte do final do século XIX, mergulhados nas referências pictóricas da época, os fotógrafos limitaram-se a exprimir os mesmos temas abordados nas pinturas, sacrificando assim todo o potencial técnico oferecido pela Fotografia. Esse movimento, conhecido como Pictorialismo⁴, não trouxe para a Fotografia o impulso necessário para que ela se tornasse relevante enquanto forma de expressão por conta desse insistente vínculo com a Pintura. No entanto, ajudou a alimentar as forças de resistência a ela impostas pela pequena burguesia, pelos teóricos e pelos próprios pintores. Sobre esse tema, Argan (1992, p. 81) comenta:

[...] As fotografias "artísticas" tão em voga no final do século passado (XIX) e no início do século XX, são semelhantes às estruturas perfeitas em ferro ou cimento que os arquitetos "estruturais" revestiam com um medíocre aparato ornamental para dissimular sua funcionalidade: e assim como só surgirá uma grande arquitetura estruturalista quando os arquitetos se libertarem da vergonha pelo suposto caráter não-artístico de sua técnica, só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica.

Na transição para o século XX, surgiram novas tentativas que procuraram agregar algo próprio da Fotografia, não apenas através de alguns atributos técnicos que permitiriam uma

⁴ O movimento pictorialista surgiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890 e durou até 1920, reunindo fotógrafos que viam na fotografia artística, um ponto de contato com os processos artísticos convencionais. Para serem reconhecidos, eles buscavam os mesmos processos de produção e acabamento das pinturas, gravuras e desenhos da época, em vez de explorarem o novo potencial poético e técnico trazido pela Fotografia. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 12 jan. 2018.

avaliação crítica mais precisa e pertinente à linguagem – como recursos de fotometria, de emulsão e controle dos grãos dos sais de prata – e também de atributos não técnicos – como a temática, o enquadramento, a composição e o próprio olhar poético dos fotógrafos.

Outro grande dilema que a Fotografia enfrentou no final do século XIX e meados do século XX estava na fronteira que separava a ciência e a arte e, conseqüentemente, na definição ontológica dessa nova linguagem. Se a Fotografia estava associada a procedimentos mecanicistas e tecnológicos, como então poderia vingar uma concepção que fosse capaz de enxergá-la como uma manifestação artística?

Apesar de todos esses impasses e questionamentos sobre a linguagem fotográfica enquanto forma de expressão artística, a maior prova de que o tempo trouxe mais convergências do que divergências entre elas está na maneira como alguns artistas absorveram muitos dos recursos fotográficos para construir nos anos seguintes suas narrativas pessoais, aprimorando, fortalecendo e até reiventando suas poéticas e processos criativos. Impressionistas como Degas, Monet e Toulouse-Lautrec, por exemplo, não apenas utilizaram fotografias como referências mas, influenciados pelo olhar fotográfico, levaram para suas pinturas novos enquadramentos, com cortes inusitados de figuras, quebrando assim alguns paradigmas de composição do espaço visual estabelecidos anteriormente pela pintura. E, indo mais além, alguns efeitos ópticos, provenientes das experimentações fotográficas e relacionados com a formação e composição das cores na retina do observador, foram fundamentais para a construção das bases do movimento impressionista.

São inúmeros os impulsos artísticos que exemplificam a presença do gesto fotográfico nas mãos dos artistas do século XX. Marcel Duchamp (1887-1968), por exemplo, ainda que não tenha se firmado como fotógrafo, construiu todas as suas obras com algo "conceitualmente fotográfico". Para Dubois (2012, p. 257), o termo serve para definir a relação indiciária de seus objetos com seus referentes, relação essa também presente na Fotografia, daí a proximidade e convergência do seu trabalho com a nova técnica. As fotos aéreas inspiraram Malevich (1879-1935) e Lissitzky (1890-1941), permitindo aos dois artistas transformar céus e paisagens do solo em composições abstratas. As colagens e montagens típicas do Dadaísmo e Surrealismo tornaram-se fragmentos e vestígios de uma realidade sob a forma de metáforas. E até no Expressionismo Abstrato Jackson Pollock (1912-1956) parece transformar suas inúmeras linhas obtidas pela técnica do *dripping* num emaranhado de cores e texturas que agrega ao campo visual a sensação de um registro fotográfico. Sobre esse artista,

Rosalind Krauss⁵ tece uma reflexão bastante reveladora no que concerne à sua relação com a Fotografia:

[...] Como notou judiciosamente Rosalind Krauss, no instante em que pinta, a relação de Pollock com seu suporte de inscrição é justamente aquela que fundamenta a fotografia aérea: flutuação do ponto de vista, perda de qualquer quadro de referência prestabelecido (as ortogonais), deslocamentos multidirecionais, sentimento físico de liberdade, indecifrababilidade aparente do "solo"[...] (KRAUSS, 1978, p.15-24, apud DUBOIS, 2012, p. 266).

Ainda sob o enfoque do Expressionismo Abstrato, Dubois cita Robert Rauschenberg (1925-2008), em cujas telas podem ser observadas sobreposições diversas, muitas delas obtidas mesclando fotografias a outros fragmentos do cotidiano. Elas são "ao mesmo tempo um objeto, um suporte material, concreto como tal literalmente devorado, incorporado pela e na obra pintada, mas também uma metáfora desta e de seu processo de constituição: uma questão de película, de véu e de tela, de estratificação de imagens, de descamação do real" (DUBOIS, 2012, p. 270).

O trabalho do artista americano da *Pop Art*, Andy Warhol (1928-1987), também exemplifica essa convergência. O artista utilizou em suas pinturas registros fotográficos com as figuras mais emblemáticas da sociedade de consumo da segunda metade do século XX. Sobre esse momento da Arte, Dubois (2012, p. 273) nos diz que "a relação entre a Pop Art e a Fotografia é privilegiada: não é simplesmente utilitária, nem estético-formal, é quase ontológica: essa última quase exprime a 'filosofia' da primeira. A Pop Art é um pouco a polaróide da pintura". Por fim, Dubois (2012, p. 274) menciona o Hiper-realismo, sublinhando o papel do movimento em tornar a Pintura mais fotográfica que a própria Fotografia. Através de seu excesso de minúcia e exatidão, a sensação de realidade tornou-se tão intensa que acabou extrapolando o senso da própria realidade.

Foram diversos os cenários onde a arte se apropriou da Fotografia para reinventar a própria linguagem. Mas os exemplos citados já trazem evidências de que o ferramental trazido pela nova linguagem, tanto pelos seus aspectos técnicos quanto pelos não técnicos, agregou atributos estéticos não apenas à Pintura, mas à própria Fotografia.

2.3 A Fotografia moderna e contemporânea e a transição para o fotojornalismo

No decorrer do século XX, a Fotografia, cada vez mais plural, tornou-se presente na vida das pessoas, através de seu uso para fins jornalísticos, editoriais e publicitários.

⁵ "Emblèmes ou lexies: le texte photographique", em *Atelier de Jackson Pollock (Hans Namuth)*, Paris, Éd. Macula, 1978, p. 15-24.

Paradoxalmente, quanto mais relevância ganhava essa pluralidade, mais reações de oposição surgiam aos seus atributos documentais e comerciais em prol de uma postura voltada ao espaço da arte. O hiato entre os dois territórios tornou-se, assim, cada vez maior. E, dentro do intervalo que os separava, surgia um público cujo olhar encontrava-se esteticamente mais preparado para perceber as diferenças.

Parte desse novo olhar formatou-se já no final do século XIX, quando A Escola de Paris reuniu fotógrafos como Eugène Atget (1857-1927), André Kertész (1894-1985) e Brassai (1899-1984), em cujos retratos, paisagens e costumes percebemos tendências significativamente autorais. Mas é com Henri Cartier-Bresson (1908-2004) que ela viveu seu grande apogeu. Influenciado principalmente por esses três fotógrafos e ainda por Man Ray (1890-1976), fotógrafo dadaísta e surrealista, Cartier-Bresson procurou incluir em seus registros fotográficos aquilo que ele chamava de "momento decisivo", ou seja, o instante preciso em que a ação se concretizava, enquadrando não apenas uma imagem, mas o significado contido nela [Figura 1].



FIGURA 1. "The Var department". Hyères, França. Henri Cartier-Bresson. 1932. Magnum Photos. Disponível em: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO42092KBI>. Acesso em : 16 jan. 2018.

Sobre seu processo criativo, o fotógrafo relata:

Andava o tempo todo com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer, ao vivo, fotos como de flagrantes delitos. Tinha sobretudo o desejo de captar

numa só imagem, o essencial de uma cena que surgisse. (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 16).

Em suas palavras, encontra-se definida a essência de sua poética, e foi essa mesma poética que fez de Cartier-Bresson, um fotógrafo de extrema aceitação diante do público. Como nos diz Janson (2001, p. 1049):

[...] Cartier-Bresson é mestre naquilo que ele designou como "o momento decisivo", que para ele significa o reconhecimento instantâneo e a organização visual de um acontecimento no momento mais intenso da ação e da emoção, de modo a revelar o seu significado intrínseco e não apenas registrar a sua ocorrência. Ao contrário dos outros membros da Escola de Paris, parece-se sentir-se à vontade em qualquer parte do mundo e estar sempre em sintonia com o que fotografa, de tal forma que suas fotografias tem um apelo quase universal.

Interessado pela composição e pelo movimento, Cartier-Bresson imprimiu em seus trabalhos influências surrealistas – por conta das inúmeras imagens marcantes e perturbadoras que produziu – e dadaístas, visíveis na ironia com que tratava muitos dos temas fotografados; a mesma ironia com que Doisneau (1912-1994), pertencente à mesma escola, registrou as fraquezas humanas.

No breve histórico que Janson construiu sobre a Fotografia, identifica-se a presença de outros importantes fotógrafos. O americano Alfred Stieglitz (1864-1946), por exemplo, considerado o pai da fotografia moderna, não se contentava em apenas registrar imagens do real; procurava expandir seus registros para um universo artístico que ia além da representação e, muitas vezes, aproximava-se de linguagens intencionalmente expressionistas. A série *Equivalentes*, de 1922, apresenta composições de nuvens registradas pela sua câmera, comprovando que ele poderia abrir mão da figura e da paisagem tradicional, para poder expressar-se visualmente e provocar no espectador uma reação fundamentalmente plástica [Figura 2]. Sobre as fotografias produzidas nessa série, KRAUSS (2014, p. 142) afirma que:

[...] No nível mais literal, Stieglitz suprimiu do campo a imagem de toda referência ao chão, à terra, ao horizonte. Em outro nível, mais gráfico, os sulcos vericais das nuvens nos evocam a ideia da coisa ausente, parodiando-a. No campo do céu, os sulcos edificam um sólido sistema de vetores, de linhas de orientação, de eixos e, em determinadas imagens, dividem o campo em zonas luminosas e escuras. Apela portanto para nossa necessidade de orientação e, ao mesmo tempo, aos recursos habituais que utilizamos para garantir essa orientação, reportando-nos a um horizonte que organiza e reafirma nossa relação com a terra. (...) Em *Equivalentes*, Stieglitz realiza a proeza de transformá-las (as nuvens) em signos não naturais, transpondo-as para a linguagem cultural da fotografia.



FIGURA 2. "Equivalentes". Alfred Stieglitz. 1926. Gelatin silver print, 3 5/8 x 3/4 in. The Alfred Stieglitz Collection. Gift of Georgia O'Keefe, 1949. The Georgia O'Keefe Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Disponível em: http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Stieglitz-Equivalent1839+.htm. Acesso em: 16 jan. 2018.

Assim, foram muitos os discípulos, diretos e indiretos, que seguiram seus passos. Edward Weston (1886-1958), Ansel Adams (1902-1984), Margareth Bourke-White (1904-1971), Edward Steichen (1879-1973) e Wayne Miller (1918-2013) são alguns bons exemplos. Mesmo trilhando caminhos distintos, suas rotas traziam a mesma essência da poética de Stieglitz.

Já na Alemanha, nas décadas de 1920 e 1930, o percurso tendia a uma contraposição dessa vertente. Inspirados pela materialidade das formas, em certo sentido herdada pela Escola Bauhaus, fotógrafos como Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e August Sander (1876-1964) procuraram reduzir os excessos de subjetividade na captação das imagens, concentrando-se, ao máximo, nas formas puras e essenciais. Mesmo em sua ampla série dedicada aos retratos, Sander manteve-se fiel à realidade, tentando registrar de forma controlada as emoções dos retratados que deixavam transparecer apenas pequenas sutilezas em seus gestos e expressões. A respeito desses dois fotógrafos, Janson (2001, p. 1057) reflete: "a beleza intrínseca dos objetos era realçada pela clareza das formas e da escultura das suas fotografias".

Entre 1930 e 1945, a Fotografia ganhou nuances mais documentais, voltando-se para o registro dos fatos. Mas mesmo assim, as fotografias mais importantes da época preservaram o olhar estético e até crítico. É nesse sentido que a fotografia documental traçou uma sutil fronteira com o fotojornalismo. O fotojornalismo, grosso modo, procurava registrar o fato como ele era, dentro de seu contexto dinâmico e imediatista; nele, o tempo desafiava o fotógrafo, que agia para contê-lo em sua lente, procurando o máximo de objetividade, a serviço da informação de grandes grupos editoriais. Já na fotografia documental a relação

com o tempo era outra: o fotógrafo procurava domar o tempo em benefício de outro tipo de elaboração, menos instantânea, que favorecia uma rota com mais envolvimento prévio no tema. Assim:

[...] Chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto. (LOMBARDI, 2007, p. 34, apud REZENDE, 2016, p. 32).

Robert Capa (1913-1954), por exemplo, lançou-se aos campos de batalha em diferentes guerras espalhadas pelo planeta, como a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial, em busca de imagens jornalísticas. Muitas de suas fotografias acabaram extrapolando o contexto de uma mera reportagem, tornando-se verdadeiras referências do trabalho documental, não apenas pelo projeto previamente preparado, mas por conta de sua imersão e envolvimento ao tema fotografado numa situação de extremo risco.

Uma série de fotografias feitas no "Dia D" na costa da Normandia, e publicadas na revista americana LIFE, mostra o desprendimento do fotógrafo ao lançar-se em um cenário de guerra com os soldados. Em meio a um momento decisivo e marcante da história da Segunda Guerra Mundial, Capa obteve imagens de altíssimo impacto [Figura 3]. Grande parte dos negativos foi perdida e são diversas as versões, incluindo as mais polêmicas, que justificam o desaparecimento. Mas as onze imagens que restaram, atestam o valor das fotografias como registro documental de um momento histórico importante presenciado pelo fotógrafo. "Se as fotos não são boas o suficiente, é porque o fotógrafo não esteve perto o suficiente" (PIRES, 2015).⁶



FIGURA 3. "O Dia D e o desembarque na praia de Ohama". Normandia. França. Robert Capa. 6 de junho de 1944. © Robert Capa. © International Center of Photography Magnum Photos. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capal/>. Acesso em: 18 jan. 2018.

⁶ Extraído do artigo de Francisco Quinteiro Pires sobre Robert Capa. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-capal/>. Acesso em: 9 fev. 2018.

Destaca-se também nessa época o trabalho de Dorothea Lange (1895-1965), cuja linguagem fotográfica ganhou uma força descomunal no registro da realidade. Ao registrar milhares de trabalhadores numa colheita de ervilhas na Califórnia, expulsos de suas terras durante a Grande Depressão Americana, Lange não apenas documentou um fato, mas deixou seu olhar sensível impregnado nele. A imagem feita em 1936 [Figura 4], retrata uma jovem viúva com seus filhos, imersa numa luz natural e extremamente dramática, acentuada pela alternância entre claros e escuros. O olhar distante da mulher ao centro, emoldurado pelas cabeças dos filhos que se debruçam sobre seus ombros esquivando-se do mundo, tem um poder expressivo que dificilmente passaria despercebido pelo olhar do espectador.

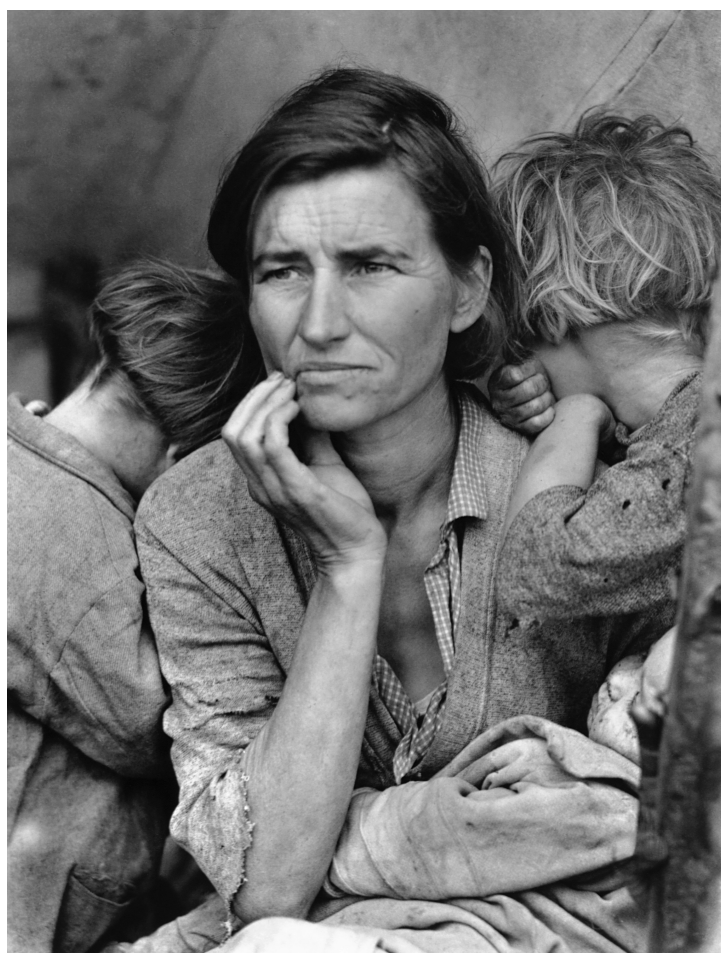


FIGURA 4. "Migrant mother". Nipomo, Califórnia. Dorothea Lange. 1936. Library of Congress. Washington D.C. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/>. Acesso em: 18 jan. 2018.

Nos Estados Unidos, outros fotógrafos que também se lançaram à fotografia documental, como W. Eugene Smith (1918-1978) e Robert Frank (1924), procuraram preservar o enfoque subjetivo nas suas narrativas visuais.

Já no território das experimentações, logo após a Primeira Guerra Mundial, as fotomontagens e os fotogramas deram espaço à imaginação para diversos fins, como o de propagar uma idéia política. John Heartfield (1891-1968), Herbert Bayer (1900-1985), Man Ray (1890-1976) e László Moholy-Nagy (1895-1946) são alguns nomes que merecem destaque nesse período.

Posteriormente, após a Segunda Guerra Mundial, as experimentações técnicas se diversificaram ainda mais, tanto na manipulação das câmeras e negativos para a obtenção de efeitos visuais inesperados e surpreendentes quanto no uso de enquadramentos diferenciados que desestabilizaram a figuração. Era a imaginação ganhando força novamente e revelando a natureza interna dos fotógrafos, agora nas mãos de Aaron Siskind (1903-1991), Minor White (1908-1976), Jerry Uelsmann (1934) e Joanne Leonard (1940).

Destaca-se, ainda, o trabalho do artista inglês David Hockney (1937), que propôs uma intensa aproximação com a Pintura. Suas colagens, obtidas a partir de fotos em diversos ângulos da mesma figura, estabeleceram um diálogo com o Cubismo, pela forma com que eram distribuídas no campo visual.

É importante ressaltar também que, do ponto de vista técnico, a Fotografia alcançou inúmeros avanços em curto espaço de tempo. Mesmo que seus princípios fundamentais tenham sido preservados até a chegada do filme colorido, logo em seguida, novas tecnologias permitiram o surgimento de equipamentos que não apenas trouxeram qualidade e baixo custo, mas que popularizaram seu uso. A chegada da tecnologia digital permitiu ampliar ainda mais essa democratização através de máquinas fotográficas digitais e *smartphones*, colocando em crise os processos tradicionais de revelação e ampliação, mas permitindo que outros avanços fossem incorporados em prol de uma maior agilidade, praticidade e qualidade de imagem.

Esse histórico favorece a compreensão do contexto que antecede a fotografia contemporânea. Michel Poivert (2015, p.134-142), trouxe algumas reflexões bastante interessantes sobre o tema. O autor parte do princípio de que a história da Fotografia é relativamente recente para que se possa traçar, com precisão e com um certo distanciamento, o seu papel estético dentro da História da Arte. Mas mesmo assim, é possível delimitar alguns de seus percursos no decorrer do tempo nesse processo de legitimação. Para o autor, a autonomia da fotografia artística inicia-se a partir da década de 1930, mas só começa a dar sinais de sua contemporaneidade no final dos anos 1970.

[...] O que a arte fez da fotografia durante muito tempo, e com genialidade, consistiu em arruinar seu valor utilitário, reciclando-a e tornando-a uma proposta estética. Mas a arte soube preservar uma relíquia desse valor utilitário, por ter indicado em suas próprias práticas que a fotografia carrega parte de trivialidade (recorte de

jornais, por exemplo). A aura niilista da fotografia vai contudo ceder espaço a algo completamente diferente nos final dos anos 1970, e é dessa mudança que sairá a fotografia contemporânea. (POIVERT, 2015, p. 138).

Para Poivert, esse fato poderia estar associado a alguns reposicionamentos. O primeiro deles estaria ligado à experimentação plástica e a seus resultados inovadores, que passaram a ocorrer mais intensamente a partir dos anos de 1980, resgatando uma certa prática experimental das vanguardas modernistas, em busca de poéticas mais inusitadas e criativas.

Das práticas ditas pobres, às sofisticções extremas dos processos digitais, encontramos nessa fotografia experimental a vontade de romper com as práticas normativas e instituir um jogo com o visível como propulsor da criatividade. A serviço de uma poética, por vezes crítica, por vezes onírica, a fotografia experimental desafia o uso da imagem, sonha com uma relação com o real construída sobre a subjetividade, arruína toda uma tradição de uma imagem definida pela sua continuidade descritiva. (POIVERT, 2015, p. 140).

Em um segundo tipo de produção fotográfica contemporânea, ainda nesse mesmo período, o autor enxerga uma espécie de incursão a um universo menos experimental. Nele, as imagens, mais do que se comportarem como enigmas a serem decifrados, voltam-se para a adoção de princípios e valores de uma arte já estabelecida. Através de composições estudadas e construídas, retoma-se um discurso autorreferencial, que se projeta para o universo da arte não por mecanismos de rupturas vanguardistas, mas assumindo seus valores e sua autonomia. Poivert (2015, p. 140) afirma que "Uma certa ideologia da arte entra em cena nessa parte da fotografia contemporânea, no sentido em que a fotografia como meio específico, não vem aqui atuar com a desordem da arte estabelecida, mas ao contrário, vem confirmar a ordem histórica".

A terceira vertente, segundo Poivert, vigorou a partir dos anos 1990. De maneira contrária à fase anterior, aqui se recuperou um caráter documental e mais politizado, típico desse período, refletindo o peso que a comunicação estabeleceu no campo das imagens. Assim, por exemplo, quando uma fotografia artística e uma fotografia publicitária foram confundidas em seus aspectos de valor e função, a fotografia documental recuperou seu espaço para se fixar como alternativa estilística. Era o documento mais uma vez atuando no intervalo existente entre a informação e a arte, num espaço neutro, onde a historicidade ganhou relevância, sem perder seus componentes subjetivos e seu valor como vestígio da memória. Como coloca Poivert (2015, p. 141):

[...] Trata-se, com o documento, de se situar um pouco fora da arte e um pouco fora da informação, em um espaço mais neutro onde a historicidade está marcada pela figura da utopia. Então, não é "o mundo como ele é", nem o testemunho nu, é a reflexão aprofundada sobre o estatuto da imagem e do sujeito em que atuam.

Por último, Poivert coloca essa característica documental em um novo processo de revalidação a partir do final dos anos 1990: o da reportagem. Através dela, buscou-se uma certa legitimidade artística, na tentativa de uma aproximação com a arte do fim do século XX. Alimentados pela ruptura com a cultura fotojornalística tradicional, muitos fotógrafos procuraram formatar uma certa estetização nesse segmento de atuação, como forma de "articular arte e mídia sob a bandeira da história" (POIVERT, 2015, p. 141). Assim, segundo o autor, de onde menos se esperava, surgiu a conexão com a arte contemporânea.

É possível perceber nessa visão bastante clara e objetiva de Poivert algumas lacunas onde o fotógrafo Sebastião Salgado parece atuar. Mesmo tendo se dedicado inicialmente ao fotojornalismo, o trabalho de Salgado ganhou nuances mais documentais no decorrer de seu percurso. Sua conexão ao processo histórico (muitas vezes denominado por ele como um registro arqueológico da era industrial) e todos os recursos formais aplicados às suas fotografias conferiram valores estéticos à sua poética, inserindo-a ao território da arte. Além disso, a completa imersão de Salgado ao tema fotografado criou uma necessidade tão intensa de aproximar-se do objeto representado e de perpetuar-se diante de sua presença que acabaram por tornar o tempo parte integrante de sua identidade na Fotografia. Tempo esse que, em parte, o aproxima da linguagem e do método de Dorothea Lange, mas, que por outro lado, o afasta do acaso buscado por Cartier-Bresson, cujas lentes fotográficas agiam em benefício da captura do "instante decisivo". Serva (2017) resgata uma reflexão de Salgado sobre o assunto:

[...] Faço uma imersão na cultura dos locais que documento, fico um período longo, em que a qualidade das imagens cresce com a convivência; até que, em certo momento, começa a ser ocioso, a curva começa a baixar. Meu trabalho se desenvolve ao longo de todo esse processo, não em um 'instante decisivo'.

Um aprofundamento mais minucioso da história, dos percursos, das percepções de mundo e da estética de Sebastião Salgado se faz necessária a partir de agora, para que se possa estabelecer posteriormente as eventuais conexões de suas fotografias com as pinturas românticas.

3 SEBASTIÃO SALGADO: O PERCURSO SUBJETIVO DE UM OLHAR

Sebastião Salgado nasceu em Aimorés, Minas Gerais, em 1944. Sua infância foi vivida na fazenda de seu pai, dentro dos costumes regionais de uma fazenda tradicional mineira. Por conta disso, a relação de Salgado com a natureza sempre foi bastante intensa. Antes de se tornar fotógrafo, suas raízes permitiram que ele contemplasse com plenitude aquilo que o cercava: além das relações humanas, seu olhar era voltado para as montanhas, vales, tempestades, plantações, e a própria luz que emanava delas. Seu discurso vem sempre impregnado de uma grande nostalgia daqueles tempos. "Nasci com imagens de céus carregados atravessados por raios de luz. Essas luzes entraram em minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las." (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 18).

Na fazenda moravam cerca de 30 famílias que, além de trabalharem no cultivo das plantações e no cuidado do gado, tinham pequenos espaços de terra para a própria sobrevivência. Desde cedo, Salgado foi um observador da natureza humana e das relações sociais no campo e na cidade. O tempo foi o eixo dessas reflexões. Observar a lentidão dos processos vividos na área rural em contraponto à velocidade com que as coisas aconteciam no cenário urbano e também constatar a crescente evasão do homem para os grandes centros em busca de novas oportunidades foram determinantes para que ele pudesse perceber muito rapidamente que algo estava se perdendo. E essa perda tinha íntima relação com o distanciamento do homem do seu espaço natural. O processo de industrialização transformava cada vez mais as relações sociais e intensificavam as diferenças entre os seres humanos e Salgado tornou-se cada vez mais sensível a esses contrastes. Talvez, por isso, tenha se decidido pelo curso de Direito assim que concluiu o ensino médio. Mas bastou o plano JK de desenvolvimento ser implantado, em 1956, para que Salgado encontrasse nele um estímulo para mudar de faculdade e optasse pela carreira de economista. Com uma visão de mundo cada vez mais crítica sobre as diferenças sociais, passou a adotar ideias de esquerda. Com a implantação da ditadura de 1964 no país, ele e sua esposa Lélia – com quem havia se casado poucos anos antes – tornaram-se politicamente engajados em movimentos de resistência.

Essa postura política os forçou a uma saída estratégica do Brasil para a França. Na época, o país europeu era o berço do pensamento moderno democrático e um árduo defensor dos direitos humanos. Além disso, Salgado ocupava uma das vagas na École Nationale de la Statistique et de l'Administration Économique – Ensaé (Escola Nacional de Estatística e Administração Econômica), em Paris, na França, o que lhe favoreceria na continuidade dos

estudos no velho mundo. Rapidamente formou-se uma rede de solidariedade e ajuda mútua entre o casal e outros exilados do Brasil e de outros países que chegavam a Paris.

A aproximação com a Fotografia se deu exatamente nesse período, quando Lélia, estudante de Arquitetura, munuiu-se de uma câmera para fotografar prédios antigos. Mesmo ainda participando como economista de projetos de implantação de desenvolvimento agrícola na África, através de instituições como o Banco Mundial e a FAO (Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura), o interesse de Salgado pela Fotografia começou a ganhar cada vez mais força. Como ele mesmo recorda, "durante minhas viagens a Ruanda, Burundi, Zaire, Quênia e Uganda, percebi que as fotos que tirava me deixavam muito mais feliz do que os relatórios que precisava escrever ao voltar" (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 35).

Assim, em 1973, com 29 anos, decidiu abandonar sua carreira de economista para dedicar-se à Fotografia. Com total apoio da esposa, que, a princípio, trabalhava num laboratório ampliando e copiando suas fotos, Salgado passou a investir o dinheiro que recebia com seus pequenos registros fotográficos na África em novos equipamentos. Nessa época, já tinha o hábito de adotar o preto e branco como linguagem expressiva.

Depois de muito fotografar retratos, nus e eventos esportivos, o fotógrafo migrou seu olhar para temas sociais e encontrou aí um ponto de contato com a sua juventude no Brasil. Ao tentar detectar a origem dessa decisão, Salgado refletiu sobre sua postura diante das imagens produzidas na África e sobre os inúmeros registros feitos com os emigrados e clandestinos na Europa, e percebeu que, por trás desse material, não estavam apenas as paisagens ou as diversidades culturais, mas o tema social da fome e repressão.

[...] Lélia e eu constatamos que o mundo está dividido em duas partes: de um lado a liberdade para aqueles que têm tudo, do outro a privação de tudo para aqueles que não têm nada. E foi esse mundo digno e privado de quase tudo que eu decidi retratar, por meio de minhas fotografias, a uma sociedade europeia suficientemente alerta para ouvir um apelo. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 45).

Sebastião Salgado passou por algumas agências de fotojornalismo como a Sygma e a Gamma (1975-1979). Na Gamma, dedicou-se ao seu aprimoramento técnico, absorvendo experiências em diversos projetos jornalísticos ao redor do mundo. Mas essas experiências o levaram a uma constatação maior ainda: apesar de estar inserido num contexto jornalístico, suas fotografias estavam num outro plano de percepção. Ele mesmo reconhece que seu trabalho sempre extrapolou a objetividade, por captar imagens que expunham a essência do próprio sentimento sobre os temas.

[...] Para alguns, sou um fotojornalista. Não é verdade. Para outros, sou um militante. Tampouco. 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. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 49).

Muitas vezes, o retorno ao mesmo local repetidamente permitia que o olhar sensível de Salgado ganhasse mais força, pois, em vez de registrar apenas um episódio, captava a narrativa de toda uma história. Sobre a postura do fotógrafo diante do tema, Salgado reflete:

[...] 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. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 52).

A trajetória de Sebastião Salgado continuou na Agência Magnum, fundada por Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour e George Rodger em 1947, onde ficou por quinze anos (1979-1994). Foi a serviço dessa agência, ao cobrir os cem primeiros dias do governo Reagan, que Salgado presenciou e fotografou o atentado ao presidente americano. E foi trabalhando nesta mesma empresa que decidiu adotar o preto e branco como linguagem definitiva. No entanto, em 1994, percebeu que a filosofia e o método de trabalho da agência já não tinham mais ressonância com sua forma de enxergar a Fotografia e, por conta dessa incompatibilidade, acabou se desligando da empresa. No mesmo ano, montou a própria agência com a esposa Lélia, a Amazonas Images, no Canal Saint-Martin, em Paris.

A obra de Sebastião Salgado é extensa e composta por milhares de fotografias feitas ao redor do mundo e que foram reunidas em diversas publicações. Em 1985, lançou seu primeiro livro, *Outras Américas*, que reuniu fotografias de inúmeras viagens realizadas pela América Latina entre 1977 e 1984, captando imagens de camponeses e indígenas que lutavam pela preservação de suas próprias culturas. Em 1986, o livro *Sahel: L'homme en détresse* (*Sahel: O homem em agonia*) foi o resultado de 18 meses de trabalho com o grupo Médico sem Fronteiras, sobre a devastação causada pela seca e pela guerra no norte da África. Em *Trabalhadores* (1996), registrou o trabalho manual e as difíceis condições de vida dos trabalhadores em várias regiões do mundo. Com *Terra* (1997), a questão agrária no Brasil foi documentada através de imagens que revelaram a intensa pobreza de algumas regiões brasileiras. Seguiram-se outras publicações como *Serra Pelada* (1999), *Retrato de crianças do êxodo* (2000) e *Êxodos* (2000). Esses dois últimos livros trouxeram à tona a questão do

fenômeno global de desalojamento e deslocamento em massa de pessoas por conta das guerras e da fome. Em 2003 foi publicado o livro *O fim da pólio*, em 2004, *Um incerto estado de graça* e, em seguida, *O berço da desigualdade* (2005).⁷

Durante 1999 e 2000, Salgado embarcou num projeto de reflorestamento das terras que ele havia herdado de seu pai em Minas Gerais e que se encontravam completamente devastadas. O projeto ganhou força e recuperou todo o ecossistema da região, abrigando o Instituto Terra, responsável pela conscientização da comunidade sobre a importância da preservação e da biodiversidade da flora e da fauna. Além disso, a fazenda tornou-se um pólo de distribuição de mudas de mais de cem espécies para os programas ecológicos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo.

Após algumas compilações como o livro *África* (2007), onde foram reunidas fotografias colhidas num período de 30 anos de trabalho no continente, Salgado abriu mão de sua temática social e voltou sua atenção para a natureza ao publicar o livro *Gênesis* (2013), que reuniu imagens feitas em lugares inóspitos do planeta, com algumas reflexões sobre nossas origens. Sobre o projeto, Salgado diz que "com *Gênesis*, tentei mostrar a dignidade, a beleza da vida em todas as suas facetas. E o fato de termos todos a mesma origem" (SALGADO, FRANCO, 2014, p. 114).

Em 2014, sua vida e sua obra ganharam as telas do cinema com o filme *O sal da terra*, dirigido por Wim Wenders (1945) e Juliano R. Salgado, filho do fotógrafo (1974), trazendo um registro do legado estético e ético de Sebastião Salgado.

Em 2017, Salgado dedicou-se a um novo projeto na Amazônia, fotografando índios da tribo Korubo, considerada extremamente resistente a qualquer tipo de contato com os brancos e outras tribos, por conta da cada vez mais crescente ocupação e exploração dos territórios indígenas. O projeto inclui publicações e uma série de exposições sobre o tema.

Ainda no final de 2017, Salgado tornou-se o primeiro brasileiro a fazer parte da Academia de Belas Artes francesa, reconhecido pelo conjunto de sua obra ao redor do mundo, somando esse título a inúmeros outros prêmios no decorrer de sua carreira.

Em suma, nada em Salgado parece planar a superficialidade. Suas fotografias contêm um mergulho intenso em valores estéticos, conduzidos por forças subjetivas que dialogam com sua percepção de mundo. A questão que surge no âmbito ético gira em torno das críticas sobre uma provável estetização da miséria e do sofrimento humano; mas acima da polêmica

⁷ Fonte: Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes/ ECA-USP. Disponível em : http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado&catid=14:folios&Itemid=10. Acesso em : 18 jan. 2018.

existe um fato: no decorrer de sua carreira, seu olhar foi muito além de um simples registro fotográfico. Nada parece ter passado despercebido e tudo está sempre conectado a uma vivência e a uma reflexão sobre seus temas.

As rotas que percorreu para alcançar seus objetivos não foram simples e muitas vezes exigiram dele esforços que estavam muito além dos próprios limites físicos. O desgaste psíquico diante das injustiças e devastações também alcançou níveis tão críticos que ele chegou a considerar a hipótese de abandonar seus projetos. Sobre *Êxodos*, Salgado confessa:

[...] Eu já havia testemunhado tantas tragédias ao longo de diferentes reportagens que me pensava imune a elas. Mas não estava preparado para encontrar tanta violência, tanto ódio e tanta brutalidade. Pensava que a Europa não conheceria novas limpezas étnicas; não imaginava o pesadelo dos Balcãs. Os massacres e o genocídio que presenciei na África chegaram a tal grau de atrocidade que me deixaram doente. Profundamente apreensivo quanto ao futuro da humanidade. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 88).

Ao mencionar o trabalho feito em Ruanda, em 1994, Salgado descreve as consequências dos horrores da guerra sobre a população e sobre ele próprio:

[...] Vi homens fortes, combatentes, murcharem em poucas horas e morrerem como mosquitos. Devido à aglomeração, as diarreias infecciosas se propagavam à velocidade da luz e matavam milhares de pessoas por dia. Seus corpos não podiam nem mesmo ser enterrados, eram empilhados. Vi montanhas de cadáveres de centenas de comprimento. O exército francês chegava com um buldôzer para abrir valas comuns. A pá mecânica pegava de dez a quinze mortos de uma só vez e os colocava em buracos, às vezes deixando para trás um braço, uma cabeça, uma perna. Era insano. Os sobreviventes pareciam ter se tornado insensíveis. E eu comecei a sentir que estava morrendo. Passei ali nove meses tão insuportáveis que meu corpo e minha mente começaram a me abandonar. Fui atacado por meus próprios estafilococos. Meu médico em Paris acabou me mandando parar com tudo para me tratar. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 96).

Surge então a questão: que tipo de impulso é esse que o move e que o leva a desafiar o próprio limite físico para encarar as desordens sociais e políticas? Ou, qual a natureza desse movimento interno que não se contenta em captar apenas o vestígio dos fatos, mas toda a carga emocional que surge a partir deles? Seja qual for a resposta, uma coisa é certa: o vetor que o direciona está além da cobertura jornalística ou documental. Há uma persistente inquietação interna no fotógrafo, tanto do ponto de vista temático quanto formal, e uma profunda coerência discursiva em todos os trabalhos, o que permite detectar uma forma de expressão bastante particular.

3.1 Sebastião Salgado e a reação à era pós-revoluções industriais

Não há dúvidas que Sebastião Salgado é um fotógrafo que reflete seu tempo e sua história. Mas, afinal, a que tempo ele pertence? Como já foi visto, sua infância, vivida por volta dos anos 1940 no interior de Minas Gerais, o colocou dentro de um cenário bucólico, em meio à natureza, em contato com pessoas de sua família e com os trabalhadores que moravam na fazenda de seu pai. Essa era uma época em que o mundo vivia a última década antes da fronteira com o advento da sociedade pós-industrial que, segundo alguns estudiosos, teve início em 1950. Ou seja, as relações humanas ainda traziam os efeitos das duas primeiras revoluções industriais que modificaram, e ainda modificariam, o cenário social e econômico do planeta. No Brasil esses efeitos eram ainda mais intensos e Salgado, em sua infância e adolescência, pôde acompanhar de perto esse fenômeno.

Na era pós-industrial, que passou a vigorar logo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a sociedade deixou de ter como base primordial as relações agrícolas e industriais, para dar lugar à produção de informação e conhecimento. No entanto, essas mudanças só foram possíveis graças aos inúmeros efeitos decorrentes do processo de industrialização, como o aumento de vida média das pessoas, o surgimento de novas mídias, o impulso à escolarização e o próprio desenvolvimento tecnológico. Com elas, definiu-se também um novo conceito que separou cada vez mais as noções de informação e conhecimento. Crawford (apud LUCCI, 2008, p. 2) explica :

[...] Quando você diferencia informação de conhecimento é muito importante ressaltar que informação pode ser encontrada numa variedade de objetos inanimados, desde um livro até um disquete de computador, enquanto o conhecimento só é encontrado nos seres humanos [...] Somente os seres humanos são capazes de aplicar desta forma a informação através de seu cérebro ou de suas habilidosas mãos. A informação torna-se inútil sem o conhecimento do ser humano para aplicá-la produtivamente. Um livro que não é lido não tem valor para ninguém.

Com uma faceta bastante diferente da fase anterior, a sociedade pós-industrial passou a valorizar mais o trabalho intelectual do que o manual e, por conta disso, a criatividade tornou-se mais relevante que a simples execução de tarefas; o setor de serviços absorveu grande parte da mão de obra, valorizando a intelectualização e as novas relações de tempo e espaço. No decorrer dos anos, as novas tecnologias de informação e comunicação acentuaram o fluxo de ideias, intensificando assim o processo de globalização. Entretanto, os países menos desenvolvidos, por não terem acesso pleno a todas essas mudanças, acabaram sendo excluídos do processo. Assim, as diferenças que já existiam na sociedade industrial, acentuaram-se ainda mais.

Os depoimentos de Sebastião Salgado abordam diversas vezes essa nova velocidade do mundo contemporâneo a que se submetem os indivíduos, trazida pela era pós-industrial. E com certa nostalgia, transforma seu gesto fotográfico num contraponto a essa velocidade.

[...] Os homens tinham tempo para conversar, para olhar a paisagem. Essa lentidão é a mesma da fotografia. Pois apesar de o avião, o carro ou o trem nos levarem rapidamente de um ponto a outro do planeta, depois disso, no local de destino, no momento de fotografar, é preciso esperar o tempo necessário. Adaptar-se à velocidade dos seres humanos, dos animais, da vida. Mesmo que hoje nosso mundo seja rápido, muito rápido, a vida, por sua vez, não segue a mesma escala. Para fazer fotos, é preciso respeitá-la. (SALGADO; FRANCO, 2014, p.17).

Ao descrever seu processo de produção das fotografias do livro *Trabalhadores* (1996), Salgado afirma que estava completamente envolvido, através de suas imagens, numa espécie de reflexão sobre a substituição do homem pela máquina.

[...] Assim, mostrei um mundo produtivo em ação. Um mundo em vias de desaparecer. Concentrei-me na produção em grande escala, onde o homem ainda era importante, pois estávamos vivendo o fim da grande Revolução Industrial. O impulso tecnológico, a descoberta da eletrônica e da robótica haviam começado a substituir a mão humana [...] Procurei compor a arqueologia visual dessa era industrial antes que ela fosse varrida para longe. Para tanto, visitei propriedades agrícolas industriais, fábricas e minas. Fui aos lugares onde é mais fácil ver o trabalho se somando à matéria-prima, lugares onde se vê o trabalho em série. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 68-69).

O fotógrafo reconheceu assim que estava imerso em um momento de transição da história da humanidade. Um período marcado por intensas transformações e quebras de paradigmas nas relações humanas, que intensificou as manipulações de poder entre os indivíduos e os povos e que acabou colocando a natureza em segundo plano; um período em que, apesar de as distâncias serem diminuídas, os indivíduos passaram a se deslocar para dentro de si mesmos, num profundo isolamento.

Assumindo-se muitas vezes como um fotógrafo documentarista, outras como fotojornalista e, às vezes, mesclando os dois atributos, Salgado parece não se deixar influenciar por qualquer um dos dois rótulos. Em sua postura há algo que está além da tênue fronteira que separa os dois universos: a busca pela conexão de suas imagens com o processo histórico e todas as mudanças provocadas por esse período de transição.

Essa postura fica bastante evidente quando Salgado, em uma entrevista concedida ao programa Roda Viva⁸ em 1996, comenta que "um trabalho de fotografia documentária, que é

⁸ Entrevista concedida em 22 de abril de 1996 no Programa Roda-Viva da TV Cultura e publicada no livrete editado para a exposição *Imagens Trágicas/Imagens de Esperança*, ocorrida no Pavilhão da Criatividade no Memorial da América Latina, de 11 a 28 de junho de 1996.

o que eu pretendo fazer, de fotojornalismo, tem que estar de alguma forma, ou totalmente ligado ao momento histórico que a gente está vivendo" (SALGADO, 1996).

Assim, por exemplo, ao se referir ao projeto *Trabalhadores* como uma "arqueologia visual da era industrial", ele confirma esse posicionamento. Supostamente, quando essa conexão alcança o espectador, provoca nele uma reflexão, uma consciência de seu momento histórico e de todos os efeitos decorrentes dele. É essa simultaneidade de sensações entre autor, obra e espectador que agrega ao trabalho de Salgado um significado maior que a mera representação da realidade.

Barthes (1984, p. 125) afirma que somos "o ponto de referência de qualquer fotografia". E ao nos incluir, nos indaga: "por que será que vivemos aqui e agora?". Assim, segundo o autor, ao nos transportar para uma presença que não é apenas de ordem política diante da contemporaneidade, a Fotografia nos leva a uma visão metafísica, trazendo questões sensíveis, de respostas complexas. A expressão artística das fotografias de Salgado passa por esse mesmo mecanismo de compreensão. Somos seres do mundo e suas imagens espelham nossa frágil realidade. Mas a reflexão trazida por elas levantam questões que, muitas vezes, ultrapassam a compreensão objetiva e nos lançam em outros universos da interpretação. Não seria esse o mesmo mecanismo da arte? E sendo assim, quais seriam os mecanismos técnicos, estruturais e formais usados por Salgado para nos levar a tal conexão?

3.2 Sebastião Salgado: a formação de uma identidade na Fotografia

Como vimos nos capítulos anteriores, a Fotografia assumiu, no decorrer do tempo, a própria linguagem, o que contribuiu para diferenciá-la de outras formas de expressão artística. Cada nova tentativa de aprisionar a realidade sob a lente de uma câmera não era apenas um impulso de ordem intuitiva. A elas se associaram inúmeros avanços tecnológicos e diferentes técnicas, que propiciaram aos fotógrafos o aprimoramento de seus trabalhos e a criação de suas identidades na Fotografia.

Barthes (1984, p. 56) afirma que o fotógrafo age como um acrobata desafiando as leis daquilo que é possível e provável e que uma fotografia se torna "surpreendente" quando não se conhece o porquê de ela ter sido tirada. Partindo desse pressuposto, pode-se deduzir que por trás do movimento em direção ao espectador há também um movimento pessoal pela busca da originalidade e do ineditismo, fatores essenciais para que o espectador seja impactado pela mensagem visual e conduzido a uma reflexão sobre ela. Essa reflexão está em consonância com o conjunto da obra de Salgado, na medida em que ele, num primeiro

momento, capta uma imagem construída num território inusitado e, através dele, redireciona o olhar do seu espectador, num segundo momento, para significados que o insere no universo das "leituras" e interpretações. E é aí, fundamentalmente, que ele encontrou seu caminho.

O período compreendido entre 1984 e 2000 revela um olhar bastante intenso do fotógrafo em direção ao social. Foi dentro desse percurso que foram publicados os livros *Outras Américas* (1985) e *Sahel: O homem em agonia* (1986); *Trabalhadores*, publicado pela primeira vez em 1996; *Terra*, em 1997, e *Êxodos e Retratos de crianças do êxodo*, ambos publicados em 2000.⁹

Do ponto de vista temático, existe um percurso comum a todos esses trabalhos. As fotografias contêm uma atitude que antecede os padrões formais que irão compô-las. A princípio, Salgado vai em busca de fatos, lugares ou retratos que fogem ao lugar comum. São registros que escapam da nossa realidade, que tentam nos surpreender com algo que ainda não vimos ou presenciamos. O ser humano aparece na maior parte das vezes, revelando gestos e ações, mesmo que de forma contida. Independentemente do tema escolhido, e para obter o máximo de impacto e ineditismo, Salgado recorre a uma completa integração ao tema.

No entanto, por mais que essa imersão pressuponha um certo afastamento da intenção primeira de Cartier-Bresson em busca do "momento decisivo", Salgado parece não abrir mão desse princípio na hora de captar uma determinada ação ou gesto. Ao integrar-se ao campo do "objeto", sente-se tão parte dele que o tempo atua a seu favor para lhe entregar o momento preciso do clique fotográfico. Essa relação com o tempo faz parte de sua trajetória. Não importa em quantos minutos ou horas essa relação se estabeleça; para ele, o que importa, é captar o sentido das coisas exercendo um certo controle sobre elas sem que lhe escape o olhar intuitivo e casual.

Comprovando esse ponto de vista, Salgado afirma que, "em dado momento, todos os elementos estão interligados: as pessoas, o vento, a árvore, o fundo, a luz. Quando aciono a câmera, estou por inteiro nesse gesto. É mágico – é um prazer solitário" (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 53). Assim, Roland Barthes parece ter razão ao dizer que "A vidência do fotógrafo não consiste em 'ver', mas em estar lá" (BARTHES, 1984, p. 76).

Pode-se apreender desse gesto algo que extrapola o mero sentido de fazer uma fotografia. Salgado tenta narrar uma história como um artista que pretende questionar e refletir uma visão de mundo do qual também faz parte. Trata-se, portanto, de uma reflexão e não apenas de um registro visual. Reforçando esse ponto de vista, Salgado declara: "não

⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2597/sebastiao-salgado>. Acesso em: 18 jan. 2017.

fotógrafo a pobreza material para fazer os outros se sentirem culpados – a pobreza faz parte do mundo de onde venho" (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 59).

Essa postura inclusiva é, na maior parte das vezes, carregada de forte teor emocional, deixando transparecer um intenso lirismo. Salgado não oculta seu lado intimista, proveniente de resgates nostálgicos da memória nas terras do pai em Minas Gerais.

[...] Minha terra é muito bonita. Tem montanhas não tão altas, mas magníficas. Se um ser superior criou este mundo, foi ali que o terminou, pois ela é realmente linda, diferente de tudo o que vi em outras partes. É única. Foi onde aprendi a ver e a amar a luminosidade que me segue por toda a vida. 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 em minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 18).

Assim, a inclusão ao tema, a memória, a nostalgia e o lirismo são aspectos que norteiam a atitude de Salgado por trás das lentes. E mais, ao se incluir no tema, inclui também o próprio espectador provocando nele, através de uma linguagem própria, a reflexão e a consciência de que ambos fazem parte de um mesmo momento histórico. É a partir desse intercâmbio de sensações que surge no trabalho do fotógrafo aquilo que o aproxima da mente do espectador. E já que conexões dessa natureza atuam em Salgado, pode-se afirmar que essa interação percorre o território da expressão artística. Como sustenta Hauser (1998, p. 975):

[...] A experiência do tempo na era atual consiste, sobretudo, numa consciência do momento em que nos encontramos: numa consciência do presente. Tudo o que é tópico, contemporâneo, tudo o que está no momento presente é de especial significação e valor para o homem de hoje, e, imbuído dessa ideia, o mero fato da simultaneidade adquire a seus olhos um novo significado [...] O fascínio da "simultaneidade", a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam frequentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, esse universalismo, do qual técnicas modernas tornaram consciente o homem contemporâneo, talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo e de toda a rudeza com que a arte moderna descreve a vida.

Outra reflexão trazida por Albornoz (2005, p. 98) sobre Salgado, torna-se fundamental para a compreensão de seu processo. "Salgado parece explorar a ideia de enigma. Através da ambientação de luzes e sombras, a composição e o enquadramento escolhidos, imprimem nas suas imagens uma sensação de beleza e calidez emocional estranhas." Essa estranheza também trabalha no sentido de gerar uma aproximação do espectador. Por mais que se encontre nas imagens, figuras que permeiam a sua existência, a forma com que o fotógrafo as compõe foge do lugar-comum, propondo uma decodificação que ultrapassa o senso da simples apreciação. Salgado não repete a realidade, mas a reinterpreta; e lança o desafio da

decodificação para o espectador, através do enigma criado pela composição.

Para chegar a esse percurso, Salgado conta com alguns recursos. Em primeiro lugar, a busca pela luminosidade ideal é um dos elementos-chaves de sua pesquisa. Evitando o uso do *flash*, Salgado opta por uma luz natural diferenciada, quase sempre obtida a partir do contraluz, técnica fotográfica em que a fonte encontra-se por trás do objeto fotografado. Na mesma entrevista citada anteriormente para o programa Roda Viva em 1996, Salgado explica:

[...] Aprendi a ver o mundo em contraluz, porque a gente estava sempre na sombra, inclusive quando a gente dizia "até logo" para alguém, você dizia: "Até logo, vai pela sombra". Então, eu aprendi a ver contraluz e descobri, muitos anos depois, que eu fotografava contraluz. [...] Então eu formei uma maneira de ver o mundo, uma forma estética de ver o mundo que é minha, só minha. Eu faço intervenção, naquela fração de segundo - 1/250 de segundo - eu *paro* a imagem e já é um produto final, um produto definitivo. (SALGADO, 1996, p. 8).

O contraluz valoriza as silhuetas do primeiro plano sem perder o detalhamento do que se encontra por trás da figura principal. Na maior parte das imagens em que a paisagem tem relevância, figura e fundo interagem através de um contraste intenso entre claros e escuros. Já nos retratos, o contraluz é mais suave e indireto, tornando a silhueta menos marcada. Mas, de um jeito ou de outro, a luminosidade obtida através desse processo aumenta o potencial de impacto e dramaticidade das imagens.

Outro elemento fundamental é a opção pelo preto e branco. Ao excluir a cor de suas fotografias, Salgado torna as imagens mais nostálgicas e melancólicas, agregando a elas um certo grau de abstração que permite alcançar uma poética mais provocativa e instigante, capaz de gerar no espectador uma atitude mais ativa de observação e decodificação. O uso da cor também não interessa ao fotógrafo, pois ela o desvia de sua intenção de captar com mais ênfase os gestos e as expressões dos personagens. Sobre isso, Salgado comenta:

[...] 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; FRANCQ, 2014, p. 141).

A composição é outro aspecto bastante importante no trabalho de Sebastião Salgado. No ato de fotografar, Salgado procura preencher o campo visual usando enquadramentos potentes, que se alternam entre planos abertos, médios e fechados e são normalmente realizados na horizontal, por onde são distribuídas as figuras. É nesse procedimento que se processa sua imersão ao tema e onde o olhar atua pela primeira vez. Essa configuração tende

a se completar num segundo momento, no próprio laboratório ou no computador, quando são determinados os "recortes". Nessa etapa, seu olhar atua novamente para estabelecer a composição definitiva da imagem. Em qualquer um dos dois procedimentos, há uma preocupação pela organização dos elementos que compõem a imagem. Sebastião Salgado procura, na maior parte das vezes, priorizar um ponto focal para onde o olhar se dirige num primeiro momento, a partir do qual é construída toda a narrativa. As figuras distribuem-se no espaço, muitas vezes obedecendo a uma certa geometria, outras vezes sendo conduzidas pelas diagonais, mas o olhar nunca se perde na fragmentação; pelo contrário, capta toda a unidade da cena.

Outra característica compositiva de Salgado está na expansão da cena para as margens, acentuando a amplitude do fundo e tornando a figura parte de um contexto. Em muitas de suas imagens, a quantidade de informação é tão grande que ela parece não caber no espaço visual. No entanto, mesmo em situações como essas, Salgado cria uma dinâmica única de percepção, como é o caso das inúmeras fotografias realizadas em Serra Pelada, nas quais o garimpo assemelha-se a um formigueiro humano. A organização dos elementos no campo visual gera um magnetismo que capta o olhar do espectador de uma só vez, para depois fazê-lo ater-se aos detalhes. Em sua entrevista no Programa Roda Viva, Salgado (1996) admite: "Eu acho que quando você chega a ver uma imagem que é bem organizada, você compreende, você não sai dessa imagem. Você vê, você revê, você vê outra vez e aí você passa a compreender o que está dentro". Portanto, a dinâmica de organização dos elementos no campo visual adotada por Salgado não é um fim, mas um meio, através do qual o fotógrafo procura inserir o espectador no enigma de suas imagens.

Assim, esses quatro elementos formais – contraluz, uso do preto e branco, enquadramentos potentes e composições elaboradas – configuram-se como os pilares mais importantes da poética de Sebastião Salgado em todo o conjunto de sua obra. No entanto, é importante ressaltar que, somados a esses atributos, existem outros aspectos bastante peculiares ao seu trabalho, como a intensa nitidez e o detalhamento das imagens (obtidos a partir das diversas lentes, filmes, câmeras e tratamentos digitais na pós-produção)¹⁰ e o controle digital dos contrastes, que atuam para acentuar o caráter lírico e dramático das cenas.

Em suma, Salgado procura reunir todo esse arsenal para firmar sua identidade na fotografia. Por trás dela, existe um movimento claro de reinterpretação da realidade na qual

¹⁰ Até 2008, Salgado utilizou câmeras analógicas da marca Leica, mas a partir desse ano, ao iniciar seu projeto Gênesis, adotou a câmera digital da marca Canon.

ele mergulha. Esse impulso de reinterpretação torna-se, portanto, o cerne de muitas questões sobre a ética contida nessa estética. Para muitos, Salgado é criticado por ser um fotógrafo preocupado apenas com os elementos harmoniosos da fotografia, principalmente por que os incorpora a uma temática social, criando assim uma espécie de estética da miséria. Ingrid Sischy traz à tona essa polêmica, num artigo escrito em 1991 no *New York Times*, ao colocar Salgado como um fotógrafo obcecado pela composição de suas fotografias, retratando com graça e beleza as pessoas agoniadas pela miséria.

[...] O embelezamento da tragédia resulta em imagens que, ao fim e ao cabo, reforçam nossa passividade em relação à experiência que elas revelam. A estetização da tragédia é o caminho mais rápido para anestesiar os sentimentos daqueles que a testemunham. A beleza é um chamado para a admiração, não para a ação. (SISCHY, 1991, apud PIRES, 2015, p. 5).

Jean-François Chevrier também tece algumas críticas a Salgado sobre o projeto *Êxodos*. Para o crítico, Salgado explora artifícios estéticos para promover a compaixão dos espectadores sobre as cenas trágicas que revela, sem propôr qualquer tipo de ação concreta sobre os problemas. O autor afirma que "Histórias individuais são sistematicamente reduzidas a momentos fotogênicos, [...] em nome da consciência humanitária" (CHEVRIER, 2000, p. 1, tradução nossa). E aproveita para citar o trabalho fotográfico de Dorothea Lange – que registrou a migração de agricultores expulsos de suas terras em plena Depressão Americana – como exemplo de uma atitude mais digna e menos passional diante de uma foto documental.

Vale destacar também a posição de Susan Sontag sobre a produção do fotógrafo. Para ela, Salgado retrata a desgraça humana inserindo-se num contexto extremamente comercial. Além disso, o apego intenso à beleza da composição e à espetacularização da tragédia humana poderia agregar à imagem um valor tão épico que limitaria seu poder de conscientização do espectador proposto pelo fotógrafo. "Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode apenas debater-se no vazio – e tornar-se abstrata." (SONTAG, 2003, p. 68).

A jornalista Susie Lienfield tem uma postura mais mediadora em relação à obra do fotógrafo ao dizer que "a abordagem de Salgado é muitas vezes reverente em relação ao que ele fotografa" (LIENFIELD, 2010, apud PIRES, 2015, p. 3). Para ela, Salgado adquire uma postura nostálgica e romântica quando incorpora em suas imagens uma certa teatralidade através de um cuidado minucioso na composição e no tratamento do preto e branco. O que muitos fotógrafos registraram com certo pessimismo, Salgado procura captar com otimismo e, por meio dele, comunica-se com outros seres humanos. Ao ser questionado por esse tipo de crítica, o fotógrafo responde:

[...] As pessoas que me criticam não andam comigo, não vão aonde eu vou, e as pessoas que me elogiam, também não. Então, quem está me elogiando poderia estar me criticando e vice-versa. Depende das circunstâncias. Queria aproveitar para convidar tanto os que me elogiam quanto os que me criticam para ver o que eu vou ver. Assim, eles também vão ter uma opinião e não vão mais falar de mim, mas vão falar do que eu estou falando. Isso é que é importante. (PERSICHETTE, 2000, p. 86)

Portanto, mesmo não sendo o foco deste estudo, pode-se observar que é por meio dos aspectos formais que se torna visível a grande discussão sobre os aspectos éticos da obra de Salgado. Se, por um lado, ele utiliza com maestria e emoção os recursos de luz e composição dentro da linguagem do preto e branco para inserir-se num universo de harmonia e beleza, por outro, parece ser inadmissível para alguns críticos a aplicação desses recursos numa temática social, na qual são registradas condições de vida precárias e cheias de conflito. Para eles, isso cria uma certa dissonância com a ética, pois o fotógrafo tende a maquiagem a realidade em vez de registrá-la de forma mais objetiva, no intuito de mobilizar seu espectador.

No entanto, a intenção de Salgado vai em outra direção. Enquanto muitos fotojornalistas apenas se aproximam das situações de miséria e tragédia ao redor do mundo, em presenças superficiais e fugazes, Salgado mergulha nesses universos para obter, no tempo que for necessário, algo que tornará suas imagens imbuídas de ineditismo, expressão, sensibilidade e mistério. Salgado segue seu impulso intuitivo e criativo, como um pintor o faria diante de uma tela. Procura criar um diálogo com o espectador a partir dos elementos formais, gerando nele uma aproximação com o tema, como um enigma que pede para ser decifrado. Quando o espectador conecta-se com a imagem e deixa-se levar pela sua força visual, torna-se testemunha do fato tanto quanto o fotógrafo. A mobilização, mesmo que restrita ao olhar, acontece nesse exato momento. Salgado não só registra a realidade e a reinterpreta, mas também estimula a imaginação do espectador a partir de seus códigos. E o espectador, por sua vez, se comove ao decodificá-la a partir das próprias experiências de vida; um processo que também ocorre na pintura.

Além disso, cabe ressaltar que, independentemente de todas as visões expostas acima, o que se busca neste estudo não é uma análise crítica da obra de Salgado, mas uma certa emancipação interpretativa, isenta de juízos de valor, para se alcançar os códigos de construção das imagens do fotógrafo, de modo a aproximá-lo da mesma atitude adotada pelos pintores românticos.

4 IMAGEM: ICONOGRAFIA, ICONOLOGIA E INTERTEXTUALIDADE

As imagens sempre ajudaram a contar a história da humanidade. E para compreendê-las e decodificá-las, foram inúmeros os métodos de interpretação utilizados no decorrer dos tempos. O que se propõe neste estudo não é uma análise profunda e extensa desses métodos e nem das minúcias que os cercam. No entanto, mesmo tendo encontrado na metodologia de Erwin Panofsky recursos de análise e interpretação bastante pertinentes para o encontro das relações intertextuais entre fotografias de Sebastião Salgado e pinturas do Romantismo, cabe ressaltar o caráter extremamente provocativo que teve a semiótica de Peirce para o início do estudo, assim como as contribuições de Rudolf Arnheim sobre a teoria das formas (Gestalt). Por uma questão de ordem prática, e até buscando maior foco na pesquisa, o trabalho não se aprofundou nessas abordagens, mas recorreu a uma imersão na metodologia de Panofsky. Opção esta que ocorreu, fundamentalmente, por se ter encontrado nela um olhar sistemático de interpretação, algo necessário para o objetivo proposto neste estudo.

4.1 Pintura e Fotografia: imagens, signos e interpretações

Com sua origem no latim, a palavra imagem vem do termo *imago*, que significa representação, forma, aparência. Como define Pietroforte (2017, p. 34), "Com essa etimologia 'imagem' tomada como representação, pode se referir ao que se vê, ouve-se ou se imagina".

Confirmando esse ponto de vista, Santaella e Noth (2001) dividem as imagens em dois domínios; o primeiro deles, mais material, inclui representações visuais provenientes de diversas formas de expressão, das quais a Pintura e a Fotografia fazem parte. O segundo, num âmbito imaterial, é composto por representações mentais, como produtos da nossa fantasia e imaginação. No entanto, segundo eles, a cisão entre essas representações não existe, pois elas são interdependentes e necessitam umas das outras para serem criadas, produzidas e apreendidas. Assim, "não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais" (SANTAELLA; NOTH, 2001, p. 15).

Parte-se, portanto, do princípio de que, tanto as pinturas quanto as fotografias, constituem-se de imagens materiais e que, mesmo possuindo formas distintas e particulares de produção e de manifestação no espaço visual, por efeito, podem provocar inúmeras reações em quem as observa – reações essas que podem acionar desde um olhar fugidio e pouco

atento, até um mergulho profundo num processo de decodificação e interpretação. Independentemente do nível de atenção dedicado a esse olhar, o que conecta esses dois extremos é justamente o conceito de representação ou de signo. Entende-se por signo "algo que, de um certo modo e numa certa medida, intenta representar, quer dizer, estar para, tornar presente alguma coisa, diferente dele, seu objeto, produzindo, como fruto dessa relação de referência, um efeito numa mente potencial ou real" (SANTAELLA, 2000, apud MOIMAZ, 2009, p. 576). Assim, percebidas como signos, podemos considerar as imagens contidas nas pinturas e fotografias possuidoras de significado e, conseqüentemente, são passíveis de interpretação. E por que esse impulso de querer interpretá-las? Porque, como diz Boehm (2015, p. 25), "muito frequentemente, não compreendemos bem aquilo que vemos". Assim, o conhecimento dos conteúdos que emanam dos aspectos intrínsecos das imagens ajuda a justificar suas existências.

Vale ressaltar que "ver" uma imagem é muito diferente de "compreendê-la". A compreensão envolve suas memórias e histórias, a ponto de identificar as condições, situações e formas que a cercam. Ampliando esse ponto de vista, Samain (2012) comenta que as imagens cumprem três papéis: elas nos oferecem algo para pensar; elas são portadoras de pensamento, agindo como "memória das memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos" (SAMAIN, 2012, p. 23); e, por fim, o mais complexo, de que as imagens são formas que pensam, estabelecendo entre si comunicações e diálogos, como se tivessem vida própria. Ao se associarem umas com as outras, como palavras numa frase, despertam movimentos de ideias. Como ainda reforça Samain (2012, p. 33): "[...] toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável. [...] Tempo muito longínquo, tempo mítico que, por assim dizer, a fecundou, 'formou-a' lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia". Dessa forma, o ato de interpretar uma imagem inclui esse processo mais amplo de resgate dessa memória e de identificação, não apenas na sua origem, mas nos pontos de contato com outras imagens, produzidas em tempos e linguagens distintas, mas que evocam reflexões equivalentes entre si. Uma forma de pensar, cuja raiz encontra-se na maneira visionária com que Aby Warburg tratou o tema da interpretação das imagens.

4.2 Aby Warburg: uma nova forma de ver e interpretar as imagens

A questão que o historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) trouxe à tona contemplava um olhar amplo e abrangente sobre as imagens, independentemente do local e do

tempo em que foram produzidas. Warburg partiu do princípio de que as emoções suscitadas por elas estão além da segmentação do tempo histórico, dos estilos e correntes estilísticas, pois as imagens fazem parte de um processo vivo, orgânico, recorrente, nascendo e renascendo, sem nunca se perder. "O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens: rola, corre, murmura [...] O que elas nos mostram nunca será o pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada." (SAMAIN, 2012, p. 34).

Para Warburg, as imagens e, por consequência, as obras de arte, mesmo que se conectassem com seus criadores e com seus respectivos momentos de produção – e isso incluía o momento histórico – participavam também de um processo atemporal, ganhavam autonomia e passavam a falar por si mesmas. A princípio, o estudo de Warburg pretendia mostrar como o Renascimento europeu e, em particular, o de Florença, havia resgatado valores da antiguidade para se firmar na arte. Mas seus estudos avançaram até se concluírem num projeto mais amplo, conhecido por *Mnemosyne*, uma espécie de atlas de imagens, composto por reproduções fotográficas de pinturas, esculturas, monumentos, afrescos, recortes de jornais, moedas entre tantos outros materiais. Com eles, Warburg procurou "firmar sua procura de entendimento das culturas humanas, por meio de 79 painéis, de fundo preto, reunindo aproximadamente 900 imagens (principalmente fotografias em P&B, retiradas de um arquivo de mais de 25 mil fotos" (SAMAIN, 2012, p. 52).

Considerado por muitos como uma "história de arte sem palavras", *Mnemosyne* foi um projeto visionário e inédito que inspirou muitos estudiosos a focarem seus estudos na arte, observando as imagens não apenas como fruto de um tempo definido, mas como rastros visíveis da memória da humanidade. Sob esse ponto de vista, e usando o raciocínio contido nas palavras de (SAMAIN, 2012, p. 56), "Toda obra de arte é, dessa maneira, um projeto que, oriundo de um passado, leva consigo a esperança de um provável futuro". Essa visão foi tão impactante na época, e agrupou ao seu redor tantos estudiosos, que acabou conferindo a Warburg o título de "pai da iconologia".

4.3 A pré-iconografia, a iconografia e a iconologia de Panofsky

Um dos discípulos que deu continuidade às formulações propostas por Aby Warburg no território das imagens foi Erwin Panofsky (1892-1968), através de seu método iconológico de interpretação. Como coloca Didi-Huberman (2013, p. 124):

[...] De Hamburgo a Princetown, da língua filosófica alemã à pedagogia americana, Panofsky definitivamente encarnou o prestígio e a autoridade dessa escola

"iconológica" oriunda de outro espírito fascinante - hoje um pouco esquecido à sombra do mestre de Princetown - Aby Warburg. Panofsky terá impressionado cada um de seus leitores pela amplitude extraordinária da sua obra, pelo rigor dos problemas que colocou, pela imensidade - tornada proverbial - da sua erudição e pela autoridade das inúmeras respostas que nos propôs diante das obras de arte da Idade Média e do Renascimento.

Panofsky acreditava que a recuperação dessa herança nas imagens se dava por meio da produção da obra de arte. Através dela, o artista incorporaria a memória, conferindo significados à obra. E, para isso, contaria com o próprio arsenal de códigos, que se manifestariam nessa produção. "As representações figurativas são códigos convencionados e, por isso, compreensíveis tanto ao artista, quanto ao espectador, pois sem tais convenções a obra seria indecifrável". (PIFANO, 2010, p. 13). Por consequência, sendo a arte parte inerente da cultura, a produção acabaria atuando sobre ela e a modificando. Fato esse que poderia gerar um outro tipo de análise, não mais voltado para os valores formais da obra, mas para os conceitos e significados simbólicos que ela poderia conter. Assim, se conjugariam duas frentes de observação diante dela: uma que se ocuparia da descrição dos seus aspectos formais, e outra, que buscaria reconstruir sua existência através de uma síntese ligada à ideia do estilo de época e lugar.

No seu famoso artigo "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença",¹¹ Panofsky deixou claro que a interpretação de obras de arte deve se fundamentar em uma observação sistemática dividida em três níveis: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a síntese iconológica.

O primeiro – o mais simples deles – atua sobre a imagem a ser interpretada por meio de uma descrição dos elementos que fazem parte do universo dos motivos artísticos, como os objetos e eventos, buscando também um aprofundamento nas formas puras como, por exemplo, a linha, a cor e os volumes. Essa primeira esfera da significação é conhecida pelo nome de primária ou natural. Nela, investiga-se como "objetos e acontecimentos foram expressos por formas" (PANOFSKY, 1967 apud DIDI-BUBERMAN, 2013, p. 131).

No segundo nível, o iconográfico, a imagem passa por uma análise que procura reconhecer nas formas puras os conceitos trazidos pelas imagens, pelas histórias e alegorias. Para esse processo interpretativo, o historiador deve munir-se de conhecimentos a respeito do tema e dos conceitos e até de eventuais relações dos aspectos formais da imagem com a história. A esse segundo momento, resultado da combinação dos motivos com seus respectivos significados, Panofsky chamou de tema secundário ou convencional. Nesse nível,

¹¹ Artigo que consta no livro *Significado nas artes visuais* de Erwin Panofsky, (tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg) 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

a investigação é feita buscando como "temas e conceitos específicos foram expressos por objetos e acontecimentos" (PANOFSKY, 1967 apud DIDI-BUBERMAN, 2013, p. 131).

O terceiro nível, o da síntese iconológica, procura os significados intrínsecos ou de conteúdo, revelando o universo simbólico das imagens, que estão além da percepção natural e convencional, buscando um ponto de contato com a própria cultura e com a história na qual a imagem a ser interpretada encontra-se inserida. Assim, o processo investigativo ocorre "sobre a maneira pela qual, em diversas condições históricas, as tendências essenciais do espírito humano foram expressas por temas e conceitos específicos" (PANOFSKY, 1967 apud DIDI-BUBERMAN, 2013, p. 131).

Mas em que medida essa forma de interpretação dialoga também com as imagens obtidas a partir de fotografias? Partindo da premissa de que toda imagem contém um enigma a ser decifrado e que este só pode ser revelado a partir de seus valores visíveis (formais) e invisíveis (simbólicos), o pesquisador brasileiro Boris Kossoy afirmou ser possível utilizar o mesmo método iconográfico e iconológico de Panofsky para tal fim. Segundo ele:

[...] O significado mais profundo da vida não é o de ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível* passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem. Além da verdade iconográfica. (KOSSOY, 2014, p. 132).

Kossoy afirmou também que, para uma interpretação mais precisa e eficaz, é necessária uma completa pesquisa e observação do contexto em que a fotografia foi produzida, incluindo aí o maior número de depoimentos e registros de pessoas envolvidas na sua produção. Através delas e, de maneira equivalente ao procedimento adotado para as pinturas, concluiria-se o processo da síntese iconológica nas fotografias.

Como foi afirmado anteriormente – e sem desmerecer os profundos estudos realizados na esfera da Semiótica e da Gestalt sobre a questão da interpretação das imagens – uma das razões de se ter optado pela metodologia iconológica de Erwin Panofsky foi justamente o caráter sistemático de seu método. Ao segmentá-lo em três níveis distintos de observação, Panofsky não só o tornou abrangente, como construiu de maneira elementar e didática a decodificação das matrizes de expressão dos artistas. Esse sistema, aplicado às diversas pinturas e fotografias contidas nesse estudo, permitiu alcançar uma construção mais clara de seus valores intrínsecos e, num segundo momento, das possíveis relações entre elas.

Uma outra razão para a escolha foi o aspecto histórico e cultural no qual a metodologia de interpretação de Panofsky se fundamentou. Por se tratar aqui de um conjunto de obras de linguagens distintas e produzidas em diferentes tempos históricos, foi de crucial importância escolher uma metodologia que pudesse contemplar, além de uma análise dos aspectos formais das obras, uma síntese dos aspectos históricos e culturais que cercavam cada uma das imagens. Assim, nas próprias palavras de Panofsky (2009, p. 54):

[...] A iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais do que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação"

Panofsky (apud DIDI-HUBBERMAN, 2013, p. 162) ainda reforça:

[...] com mais forte razão, nossa intuição sintética deve ser controlada por uma investigação sobre a maneira pela qual, em diversas condições históricas, as *tendências gerais e essenciais do espírito humano* foram expressas por *temas e conceitos* específicos.

Outro fator determinante para essa escolha transitou pelos valores intuitivos de interpretação a que toda obra está sujeita. Como mencionado no capítulo de introdução, a primeira conexão entre a pintura *O 3 de maio de 1808 em Madri*, de Goya, e a fotografia de Serra Pelada, de Salgado, teve bases extremamente intuitivas observando alguns valores formais presentes nos dois trabalhos. Por mais notória que fosse a percepção dessa eventual aproximação, seria necessário ampliar o espectro de observação, de forma a se chegar a uma conclusão mais fundamentada. A metodologia de Panofsky contempla exatamente esse processo quando, em vez de desconsiderar os impulsos intuitivos e subjetivos, propõe corrigi-los a partir do levantamento "de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quantos conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação" (PANOFSKY, 2009, p. 63). Panofsky ainda completa:

[...] Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão do nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição. (PANOFSKY, 2009, p. 64).

Por fim, vale lembrar mais uma vez que a metodologia usada por Panofsky é também bastante eficaz para a análise e a síntese de uma fotografia, pois esta, como produto da expressão criativa de seu autor tanto quanto a pintura, reúne signos potencialmente decodificáveis pelo espectador comum e pelo estudioso.

[...] Toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como enfim, seus elementos constituintes se articulam. (KOSSOY, 2014, p. 32).

Para que o objetivo desse estudo seja alcançado, adota-se aqui um procedimento de "desmontagem" das imagens, que investiga o conjunto de "retículas de referências" que as compõem; um princípio que pressupõe, num primeiro momento, encontrar seus respectivos valores pré-iconográficos, iconográficos e iconológicos para que, num segundo momento, se possa "remontá-las" utilizando-se dos mesmos valores, em prol de uma aproximação entre elas. Em outras palavras, o que se pretende com isso é tornar visível a intertextualidade presente nelas, definida por Calabrese (2015, p. 34-35) como:

[...] um conjunto de capacidades, pressupostas no leitor e evocadas mais ou menos explicitamente num texto, que concernem algumas histórias condensadas, já produzidas numa cultura por algum autor (ou melhor ainda, por algum texto) anterior. Assim o << intertexto >> de uma obra é o retículo de referências a textos ou a grupos de textos anteriores construído com o duplo objectivo de proporcionar a compreensão da obra individual e de produzir efeitos estéticos parcelares ou globais.

Acredita-se que, com esse processo, se possa revelar não apenas o forte teor romântico das fotografias de Sebastião Salgado, mas também sua atitude romântica por trás das lentes.

5 SEBASTIÃO SALGADO E OS PINTORES ROMÂNTICOS

O capítulo a seguir procura descrever, com minúcia, as relações intertextuais entre as cinco fotografias de Sebastião Salgado e as cinco pinturas do Romantismo pré-selecionadas, sob a ótica da metodologia iconológica de Erwin Panofsky. O ponto de partida é a imagem realizada por Salgado em Serra Pelada, justamente por ter sido a obra que, mesmo de forma intuitiva, apresentou conexões formais com a pintura *O 3 de maio de 1808 em Madri* de Goya.

É importante ressaltar que, em cada um dos subcapítulos, serão apontados os componentes pré-iconográficos, iconográficos e iconológicos de cada imagem separadamente, para, num segundo momento, buscar os pontos de convergência entre as fotografias e as pinturas e suas eventuais conexões pela ótica do Romantismo. Somente após essas constatações será possível obter uma visão mais clara, geral e precisa da atitude romântica de Salgado em suas fotografias, tema para o qual dedicaremos um capítulo à parte.

5.1 Relações intertextuais entre Salgado e Goya

Quando Sebastião Salgado decidiu produzir a série de fotografias que, em 1996, faria parte do livro *Trabalhadores*, o fotógrafo tinha em mente um objetivo: apresentar um mundo sob o efeito da era pós-revoluções industriais. Mais do que isso, a intenção era também mostrar um universo onde o trabalho manual ainda se fazia presente, apesar de todo o aparato tecnológico alcançado pela humanidade. Quando Salgado denominou esse projeto como uma delicada arqueologia visual da era industrial, referia-se justamente a essa força imponente das mãos do homem sobre o processo de produção, que ainda se manifestava em algumas regiões do planeta.

[...] Procurei compor a arqueologia visual dessa era industrial antes que ela fosse varrida para longe. Para tanto, visitei propriedades agrícolas industriais, fábricas e minas. Fui aos lugares onde é mais fácil ver o trabalho se somando à matéria-prima, lugares onde se vê o trabalho em série. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 69).

As fotografias realizadas em Serra Pelada, no Pará, trazem muito dessa mensagem, mas vêm imersas em um contexto ainda mais cruel. Ancorado nesse processo de um registro fotográfico da produção manual, em um local distante da civilização e dos ruídos das máquinas, Salgado trouxe imagens de homens que, movidos pelo sonho da riqueza, submetiam-se às condições precárias de trabalho, subindo e descendo desfiladeiros de mais de 70 metros de profundidade, com sacos de terra nas costas, na esperança de encontrar o ouro

tão desejado. Essa região isolada do Pará, no município de Curionópolis, recebeu na década de 1980 quase 50 mil garimpeiros de diversas classes sociais e de todas as regiões do Brasil numa verdadeira corrida do ouro, compondo o que seria considerado o maior garimpo a céu aberto do mundo. O lugar foi palco de inúmeros conflitos, incluindo aqueles entre os garimpeiros e os policiais que ali estavam para contê-los. A imagem a seguir [Figura 5] retrata um desses momentos e foi captada em 1986 nessa mesma região.



FIGURA 5. "Serra Pelada". Pará. Brasil. Sebastião Salgado. 1986. Livro: *Trabalhadores* (1996). Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/serra-pelada-brazil-5>. Acesso em: 31 jun. 2018.

Observando a fotografia sob o aspecto pré-iconográfico, percebe-se que o registro é aparentemente realista e apresenta um momento de intensa tensão no garimpo. A imagem foi captada em preto e branco, com contrastes acentuados e o campo visual dividido em dois segmentos. De um lado, o garimpeiro, e, do outro, o soldado. A área periférica foi praticamente tomada por inúmeros personagens em diversos gestos e expressões. O ponto focal encontra-se no centro da imagem, onde se vê a mão do garimpeiro sem camisa, forte e musculoso, que segura o rifle de uma arma recém-apontada em sua direção pelo soldado mais franzino. A outra mão curva-se para o lado esquerdo do peito. Ambos encontram-se sobre

uma espécie de barranco, cujo declive se acentua ainda mais por força de uma das diagonais, composta pela inclinação dos braços, da posição das pernas e pela massa de pessoas que se encontra ao redor deles. O céu é denso, marcado por manchas claras e escuras. O solo é árido e sem vida, servindo de plataforma para o conflito que se anuncia. Sobre ele estão pedras de diferentes tamanhos. Uma delas está quase encostada no calcanhar do pé direito do soldado; uma outra, bem maior, surge entre as pernas do garimpeiro, que estão abertas em forma triangular, praticamente simétricas. As faces contém expressões de tensão; enquanto o soldado lança um olhar de ameaça, o garimpeiro responde com coragem através de um olhar que o desafia. Toda essa tensão concentra-se no ponto onde as mãos tocam os rifles. A narrativa é construída em um movimento cíclico: a arma aponta para o garimpeiro que, por sua vez, responde com um gesto bastante desafiador. Os gestos e expressões dos outros personagens no periférico da cena contém reações distintas: medo, curiosidade e apreensão; apenas um deles, situado um pouco acima do ombro do descamisado, cruza os braços. A fotografia tem um caráter bastante dinâmico por conta dessa infinidade de ações e reações. Em termos cromáticos, prevalecem os tons cinzas das roupas e das peles cobertas de lama e terra. Mas apenas duas camisetas brancas criam um contraponto com essa monocromia e, coincidentemente, encontram-se bem próximas das duas figuras principais.

Sob a ótica da iconografia percebe-se que o espectador está diante de um fato real, registrado por uma câmera, num momento preciso em que um soldado desafia um garimpeiro e que este responde de forma desafiadora ao ataque. No entanto, a opção pelo preto e branco transfere a narrativa do universo real para o universo dos sentidos e das sensações. A atmosfera de tensão que paira no ar se constrói a partir de todos os outros elementos que compõem a imagem; os contrastes acentuados trazem mais volumes às formas, marcando os detalhes das expressões, dos corpos, das musculaturas, dos gestos, do solo e intensificam a transição entre claros e escuros de um céu denso e sombrio. Da mesma forma, a tensão física das mãos e dos punhos que seguram a arma criam dois vetores opostos, como se estivessem delimitando dois territórios distintos, mas de forças equivalentes. Não é por acaso que essa ação acontece praticamente no centro da imagem; ela atrai a atenção do espectador para esse eixo para que, a partir dele, seu olhar percorra o restante da cena. A expressão facial do soldado é de temor: mesmo apontando a arma, o braço recua pela força imposta pelo braço do garimpeiro, como se ele estivesse sendo empurrado para trás.

A expressão facial do garimpeiro, por sua vez, dá continuidade ao mesmo sentimento que ele manifesta com as mãos ao segurar o rifle: força, fúria, revolta e descontrole. Enquanto

isso, sua outra mão, ao apontar para o lado esquerdo do peito – o lado do coração – desafia a própria morte nesse gesto de oferecer-se como alvo.

O terreno em declive favorece o trabalhador e não o soldado; suas pernas firmam-se no solo de forma equilibrada, como se estivessem enraizadas nele. Já os pés do soldado recuam, sensíveis ao movimento imposto pelo garimpeiro, buscando apoio nas pedras e em algum ponto do terreno. As pedras também fazem parte da narrativa; além de transportar o olhar para o universo das minas onde a fotografia foi realizada, constroem uma espécie de metáfora sobre os dois lados da força; uma pedra grande e imponente encaixa-se exatamente na área entre as duas pernas do garimpeiro, em contraponto a uma pedra bem menor, quase servindo de apoio para a perna direita do soldado. No entanto, o soldado tem uma arma em mãos, algo que certamente resgata o equilíbrio entre as duas forças. Esse equilíbrio, no entanto, é o que desequilibra a percepção do espectador, no sentido de determinar qual lado é o mais forte, e qual deles irá vencer o impasse. Dúvida esta que se torna mais intensa ainda quando se detecta o movimento cíclico que se estabelece entre eles: o soldado aponta a arma para o garimpeiro, que reage com coragem para o soldado, que, por sua vez, o enfrenta novamente e assim por diante. Ou seja, uma cena cujo desenlace é apenas proposto e não revelado.

No periférico, outros garimpeiros assistem à cena. As expressões das faces, os gestos das mãos e a própria linguagem corporal são bastante reveladores da diversidade de tipos e personalidades que se encontram no local; enquanto uns assistem curiosos, outros recuam ou fogem, mas um personagem ganha um certo destaque ao presenciar a cena de braços cruzados, como se já estivesse familiarizado com aquele tipo de incidente. Apesar do intenso contraste visual entre eles, a monocromia das roupas e dos tons de pele atribui uma certa homogeneidade ao fundo, interrompida por duas camisetas brancas que estão posicionadas ao lado dos dois inimigos, como se marcassem ainda mais seus respectivos territórios. Mas é importante dizer que todos os personagens que estão ali não são apenas pano de fundo para a cena; eles constroem a narrativa de um lugar que é de todos e, ao mesmo tempo, de ninguém.

A união dos elementos obtidos a partir da descrição pré-iconográfica e da análise iconográfica conduz a uma síntese iconológica bastante reveladora. A fotografia insere o espectador num local distante da civilização, cercado de um silêncio mortal que antecede a consumação de um fato dramático, naqueles minutos decisivos que separam a vida e a morte. O território é árido e as condições sociais dos trabalhadores são reveladas pelos trajes. A presença do soldado evidencia que a região é bastante violenta, sem leis, sem ética e sem controle. A princípio, o soldado poderia representar a força de contenção das hostilidades. Mas ele representa também o lado frágil, já que parece ser o único na multidão a tentar

exercer esse controle. No entanto, um poder oculto e muito maior manifesta-se sobre todos eles. O poder do capitalismo selvagem, que direciona os homens para a busca do ouro e do enriquecimento pessoal. São todos vítimas desse processo e Sebastião Salgado procura trazer à tona essa reflexão, como uma denúncia feita através da imagem. Dessa maneira, o fotógrafo transforma os espectadores em testemunhas oculares tanto quanto ele, para sensibilizá-los também.

É certo que essa construção se dá a partir de uma intensa idealização estética. O uso do preto e branco afasta a imagem do plano do real, assim como os contrastes acentuam o impacto da cena, valorizando as formas, os gestos e as expressões. O céu sombrio e o terreno árido também estão a serviço dessa estética. A luz natural e os contornos rígidos das figuras, sejam elas os homens ou as pedras, ajudam a espelhar a aridez de recursos. Em seus depoimentos sobre os registros feitos em Serra Pelada, por diversas vezes, Salgado menciona a presença de todos os tipos de pessoas, de todas as idades e classes sociais; e não é por acaso que ele preenche o campo visual com inúmeros personagens que reagem de maneiras distintas diante do episódio. Salgado constrói também uma sensível relação com o tempo; os espectadores aguardam com os personagens os instantes seguintes que irão conter o desfecho dos acontecimentos. O movimento cíclico, desenhado pelas ações e reações do garimpeiro e do soldado, também dialoga com o tempo, uma vez que constrói uma narrativa que parece não ter fim. A circularidade em que essas ações se manifestam levanta uma questão: qual dos dois lados, afinal, detém o verdadeiro poder? Na verdade, nenhum dos dois. O poder maior está acima deles, num outro lugar e num outro plano, sem que disso eles tomem consciência no instante do conflito.

Em suma, a imagem torna visível uma linha tênue que separa a vida e a morte e que, ao mesmo tempo, as aproxima: a mão direita do garimpeiro aponta para o próprio coração, como se indicasse uma espécie de alvo para o soldado que lhe aponta a arma. Assim, Salgado constrói uma narrativa repleta de reflexões sobre ítems que se opõe: dominantes e dominados, riqueza e pobreza, vida e morte e, através deles, compõe uma reflexão bastante sensível sobre a natureza humana.

O foco deste estudo agora se volta para Francisco José de Goya e sua obra *O 3 de maio de 1808 em Madri* [Figura 6]. A obra foi produzida em 1814, posteriormente ao período dedicado pelo pintor à produção da série de 82 águas-fortes intitulada *Os desastres da guerra* com as quais registrou toda a crueldade da Guerra da Independência Espanhola. Essa série ilustra a luta desenfreada dos espanhóis para se libertar da ocupação francesa imposta por

Napoleão Bonaparte; uma luta que não reuniu apenas soldados da guarda espanhola, mas civis que se agruparam em pequenas *guerrillas*. Como nos diz Hughes (2007, p. 311):

[...] A palavra *guerrilla*, ou guerrilha, um dos termos militares mais comuns nos últimos 25 anos do século passado, significa 'pequena guerra' e foi usada depois de 1808 para designar a luta entre pequenos bandos de soldados irregulares ou civis armados, reunidos mais ou menos espontaneamente, contra o exército formal de um Estado. O termo foi cunhado e usado pela primeira vez na Espanha - embora os rebeldes americanos tivessem usado a mesma técnica, ao mesmo tempo - e nos foi legado por essa luta popular em prol da Independência da Espanha de duzentos anos atrás.

Logo após o fim da guerra, com a retomada do poder pela Espanha e a volta do monarca Ferdinando VII, Goya propôs a própria contratação para perpetuar o patriotismo dos espanhóis através da pintura. As duas grandes obras, produzidas em óleo sobre tela, retrataram o primeiro levante contra as tropas napoleônicas no dia 2 e 3 de maio de 1808; mas em vez de uma narrativa apoteótica que enaltescesse a guarda militar ou a nobreza, Goya optou por celebrar a força das *guerrillas* nesse ato heróico de libertação. Fato que causou tanto desconforto na corte que as telas não só deixaram de ser expostas no Palácio Real, como desapareceram e só foram exibidas ao público no Museu do Prado em 1872.

Num certo sentido, as duas obras dialogam. Além de serem produzidas em grandes dimensões, a pintura *O 2 de maio de 1808 em Madri* retrata o ataque do povo espanhol às tropas napoleônicas, em plena luz do dia, no Paseo del Prado; já na outra, *O 3 de maio de 1808 em Madri* o pintor registra a represália do exército francês aos rebeldes, numa madrugada chuvosa nos arredores da cidade. Outras características também as unem: ambas desconectam-se das raízes neoclássicas normalmente utilizadas para registrar momentos épicos; os personagens, que fazem parte da plebe, não apresentam corpos de proporções perfeitas, nem estão distribuídos na ordem de composição estabelecida pelas diretrizes clássicas. Mas é através dos gestos contorcidos, das expressões intensas e da forte carga emocional contida nas duas pinturas que, efetivamente, se manifesta um impulso romântico do pintor, algo que lhe confere uma certa modernidade para os padrões da época.

Não se sabe, ao certo, o local¹² exato que Goya escolheu para compôr a cena da pintura *O 3 de Maio*, mas suspeita-se que tenha sido próximo a um monumento demolido em 1820, no final da Calle Mayor. É bem provável que as construções ao fundo da obra remetam a duas torres: a mais alta delas seria a Igreja de Santa Cruz, conhecida também como Atalaya de Madrid, normalmente mais visível a longas distâncias, enquanto a mais baixa, seria a

¹² Informações extraídas do site do Museu do Prado, na página relacionada à pintura "3 de Maio de 1808 em Madri". Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Catedral Santa María la Real del Almuden. Já a clareira, onde estão sendo fuzilados os rebeldes, estaria bem próxima das terras do Palácio Real, oculto na imagem. Independentemente do cenário escolhido, Goya estampou diante do espectador mais do que um fato histórico, mas muitas emoções e sentimentos que antecederam uma execução.

Dessa maneira, como bem coloca Hughes (2007, p. 366), a pintura de Goya tornou-se "o arquétipo soberano e único de imagens de sofrimento e brutalidade na guerra".



FIGURA 6. "O 3 de maio de 1808 em Madri". Francisco José de Goya. 1814. Óleo sobre tela. 268 x 347 cm. Museu do Prado. Espanha. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c?searchid=elad69f6-9d60-4f25-69d7-030bfe0fc76b>. Acesso em: 31 jun. 2018.

A descrição pré-iconográfica dessa pintura revela inicialmente que Goya compôs um campo visual repleto de personagens, todos eles essenciais para a narrativa do episódio. A cena é tensa – uma execução de rebeldes por soldados uniformizados – e acontece durante a noite, numa clareira deserta e silenciosa. Uma linha oculta divide a obra em dois segmentos horizontais. No segmento superior, vê-se um céu escuro, construído em cinza chumbo, levemente azulado. Quase imerso na penumbra, estão algumas torres de igrejas e, um pouco mais à frente, algumas edificações que parecem casas. O segmento inferior é cortado à esquerda por um terreno em declive, que serve de anteparo para os fuzilados. Ao mesmo

tempo, uma linha vertical delimita os dois lados do episódio, separando os soldados das vítimas. Traçando-se duas diagonais opostas percebe-se, no encontro delas, o centro geométrico da obra, onde estão as espingardas que apontam para as vítimas. Esse eixo é de grande tensão e direciona o olhar para a área esquerda da pintura, onde um homem ajoelhado abre os braços. A composição dos membros sugere a forma de um "x". Uma observação mais atenta revela que sua mão direita, mais aberta e voltada para o espectador, contém uma ferida. Ele está de joelhos, seu rosto encontra-se levemente inclinado e manifesta uma expressão de pavor e de súplica. As sobrancelhas estão arqueadas e a boca, entreaberta. A camisa branca e a calça em amarelo claro são iluminadas pelo fecho de luz que provém de uma lanterna e destoam dos tons sóbrios e contidos do restante da pintura. Do seu lado direito, distribuídos de forma desordenada, estão outros rebeldes, que reagem diante da iminência da morte. Um deles cobre o rosto com as mãos; outro se esconde; um outro, de mãos fechadas, desafia o soldado com o olhar; um último, aparentemente um padre, curva-se ajoelhado em sinal de oração. Outras vítimas estão distribuídas numa extensa fila que se prolonga em direção às edificações ao fundo. Abaixo do homem de camisa branca, um amontoado de corpos encontra-se sem vida. Um dos mortos tem os braços abertos. O sangue que escorre dali aponta para os pés dos soldados que, em posição de fuzilamento, deslocam seus corpos para frente. Suas armas alinham-se na horizontal, cortando o campo visual ao meio. Ao contrário das vítimas, eles estão na penumbra e suas fisionomias estão ocultas; aos uniformes é dado um certo destaque e a composição cromática das roupas segue uma escala tonal decrescente, de um cinza azulado até o preto. Uma espada em tom amarelo-alaranjado ganha destaque no primeiro plano, numa curva inversa à da colina e à dos corpos dos soldados, quebrando a linearidade das outras armas. A cena é construída num movimento cíclico: o pelotão aponta as armas para os rebeldes e é através da reação da figura de braços abertos e do sangue que escorre em direção aos guardas que o ciclo se fecha. As pinceladas são soltas e as formas são definidas pelas próprias manchas, sem a presença de linhas de contorno. E, por fim, as cores são estudadas de maneira a valorizar os contrastes entre claros e escuros.

Quando Goya divide o campo visual de sua pintura em dois segmentos horizontais, transporta o espectador para dois universos: a parte inferior registra um poder que se manifesta no ato da execução dos espanhóis; trata-se de uma cena intensa e de forte carga emocional, em cuja narrativa todos os corpos tem intensa participação. Já a parte superior expressa um certo recuo e distanciamento; vê-se, ao longe, a cidade imersa numa noite sem estrelas e sem nuvens, onde as torres das igrejas aparecem sem requinte e sem *glamour*, como um anteparo para a longa fila de espanhóis que se alinham em direção à iminente execução. A

cena, portanto, iconograficamente interpretada, aponta para contrastes: se por um lado o primeiro plano sugere ruídos dos estampidos das baionetas e do alvoroço dos personagens, o segundo plano revela que tudo acontece na calada da noite, distante de tudo e de todos. Não é por acaso que Goya não revela o rosto dos soldados; não são eles que executam, é Napoleão – e todo o poderio militar da guerra e da dominação – quem o faz. A penumbra do fundo representa essa sombra imperialista e destoa dos contrastes de luz presentes nas figuras, onde estão todos os tons da dor, da angústia e da revolta. Outro contraste que se manifesta na obra está na segmentação vertical, que diferencia dois tipos de movimento dos corpos: se por um lado o alinhamento do pelotão compõe uma coreografia fria e calculista, cuja escala cromática tende a se mesclar gradativamente aos tons escuros do fundo, por outro, os rebeldes reagem de formas diversas num emaranhado de sentimentos e sensações de medo e angústia, em cores mais expansivas.

O rebelde espanhol de camisa branca espera sua execução; os braços e as pernas abertas compõem uma forma em "x" oferecendo aos soldados o próprio corpo, como se fosse um alvo. No entanto, sua reação não é passiva; como um mártir, ele reage, encarando corajosamente o pelotão, a morte e, nas entrelinhas, o poder de Napoleão. A ferida na palma de sua mão direita é como uma chaga, que confere aos braços abertos mais um significado de martírio, agora dentro da simbologia cristã. A camisa branca para onde o fecho de luz se direciona antecipa o vermelho do sangue que irá manchá-la nos segundos seguintes. Algo que se torna mais evidente ainda pelo amontoado de corpos esparramados no chão e, em especial, de um dos rebeldes que acabou de ser executado e cujos braços encontram-se também abertos. O sangue que escorre em direção aos soldados vai no sentido contrário ao dos rifles, como se Goya quisesse, através desse movimento cíclico, dizer que o sangue não está sendo derramado em vão e que a liberdade será conquistada pelo próprio povo. Tudo é registrado com pinceladas livres e soltas, como se o pintor impusesse aos olhos do espectador o instantâneo de uma cena registrada em tempo real, mas na caracterização das figuras não há compromisso com a cópia da realidade; os personagens são quase caricaturas de seres que se debatem para preservar a tênue linha que separa a vida da morte. " [...] seu realismo não é cópia da realidade, é o que resta quando uma ideologia se desintegra." (ARGAN, 1992, p. 41).

No sentido iconológico, pode-se detectar um movimento tipicamente romântico no pintor. Mesmo havendo uma certa idealização estética no conjunto, Goya não se apropria dos conceitos do belo clássico, mas refugia-se em valores que quebram esses paradigmas, valores internos que são expostos de forma visceral e conturbada. Gestos, movimentos e expressões ganham intensidade e não constroem heróis, mas pequenos e humildes mártires, que, como

ele, são vítimas da história. Seus sentimentos são transportados para a pintura através dos inúmeros detalhes já detectados na análise iconográfica: nas chagas, nos braços abertos, nas mãos fechadas em sinal de oração ou naquelas que reagem cobrindo os olhos, no sangue que se espalha no solo, no alinhamento dos soldados sem rosto, nas pinceladas livres, na seleção das cores, na construção dos eixos que compõem a narrativa. É inevitável também que se perceba um mergulho na subjetividade do pintor, através do tom melodramático e teatral expresso em suas figuras. A obra parece reunir todos os registros antes feitos em suas gravuras *Os desastres da guerra*, agora agrupadas de forma mais sucinta e mais grandiosa sobre uma tela. Mesmo não tendo sido testemunha do fato em tempo real, Goya conduz sua narrativa num tom de forte teor emocional, como se estivesse dando o próprio testemunho sobre o tema da guerra. Um testemunho que atravessa o tempo e coloca o espectador diante do episódio; o que vemos não é o protótipo do herói de guerra, normalmente levado para as telas, mas a força popular em ação, aquela que mais cedo ou mais tarde alcançaria a vitória sobre as forças napoleônicas.

O percurso cíclico obtido pela posição dos rifles e do sangue que escorre no sentido contrário estabelece uma narrativa que merece atenção, pois ela não determina quem realmente detém o verdadeiro poder. Na verdade, o que Goya parece indicar é que não há vitória de nenhum dos dois lados, enquanto, acima dos homens, houver uma guerra. A narrativa entrega a verdadeira ideologia dessa pintura, que está acima do bem e do mal, da vitória ou da derrota, do poder de Napoleão e dos rebeldes espanhóis. Goya apresenta uma natureza humana frágil, onde a tênue linha que separa a vida e a morte parece sempre prestes a se romper por conta desse poder oculto imposto pelas guerras e pelos conflitos. Uma reflexão que essa obra procura compartilhar com o espectador.

A interpretação desses valores iconográficos e iconológicos da pintura de Goya estabelece alguns pontos de contato e diálogo com a fotografia de Salgado realizada em Serra Pelada por Sebastião Salgado. Sob o olhar iconográfico, o campo visual das duas obras apresenta-se dividido em segmentos horizontais e verticais equivalentes. Ao mesmo tempo, dois eixos diagonais opostos, marcados pelo declive dos terrenos, distribuem as narrativas no periférico das cenas. Mas é o eixo central que contém a porta de entrada delas. Nele, encontram-se os rifles que deflagram todos os outros movimentos e gestos dos personagens [Figuras 7, 8, 9 e 10].



FIGURAS 7 e 8. "Serra Pelada". Sebastião Salgado.1986. (Segmentação da área visual e eixo central).



FIGURAS 9 e 10. "O 3 de maio de 1808 em Madri". Francisco José de Goya. 1814. (Segmentação da área visual e eixo central).

O preto e branco adotado por Salgado contém o mesmo impulso de idealização estética das cores adotadas por Goya. Da mesma forma, os altos contrastes acentuam os volumes dos corpos e conferem mais impacto e dramaticidade às cenas. Os céus são densos e sombrios e as cenas acontecem em territórios isolados, por onde se espalha uma grande quantidade de homens (É interessante observar que, nos dois casos, não há nenhuma presença feminina por perto.). Mesmo contendo expressões distintas, tanto o fotógrafo quanto o pintor concentram boa parte de suas narrativas nas faces e nos corpos das figuras. Não há sinal de passividade nos dois personagens para quem as armas são apontadas; seus olhos encaram seus adversários com coragem, as mãos e os braços desafiam o inimigo. Ambos colocam-se como alvos. Enquanto o garimpeiro aponta para o lado esquerdo do peito, o rebelde espanhol abre os braços deixando que o decote de sua camisa indique a região do seu coração. A relação com o tempo é construída de forma similar: acompanha-se com as imagens a expectativa dos

segundos seguintes. Em suma, apesar do forte realismo das cenas, percebe-se que tanto a fotografia quanto a pintura extrapolam o mero registro dos fatos e procuram, através dos elementos de composição, inserir o espectador no território dos sentidos.

Já as interpretações iconológicas revelam um movimento dos autores em direção às suas posturas frente à história. Se Salgado traça com Serra Pelada um comentário sobre os efeitos da era pós-revolução industrial sobre os indivíduos, numa crítica que estampa a força destrutiva do poder capitalista na busca pela riqueza, Goya o faz ao criticar a força destrutiva da máquina da guerra. Nos dois casos, as armas representam esse poder, mas ocultam essas forças, revelando apenas a "ponta do *iceberg*". E não é por acaso que as relações estabelecidas com as imagens conjugam termos opostos como a vida e a morte, aqui representados pelos soldados e suas vítimas. O terreno árido e sombrio onde eles pisam compõe uma metáfora sutil, mas eficaz; tanto os dominantes quanto os dominados são vítimas que atuam em territórios sem lei, sem ética e sem controle, que lhes confere impotência e fragilidade diante da vida.

Goya e Salgado apresentam uma composição milimetricamente estudada em todos os seus aspectos. As opções cromáticas buscam acentuar a dramaticidade, e as expressões e os gestos conduzem a uma certa teatralidade. E, ao estabelecer uma forte relação com o tempo, ambos convidam o espectador a participar da cena como testemunhas oculares da história. No entanto, nem Goya nem Salgado mergulham na objetividade típica de um registro histórico. Muito pelo contrário, trazem à tona percepções pessoais carregadas de sentimento, imaginação e poesia, apesar do forte realismo das cenas. Unem-se, dessa maneira, por meio de um impulso tipicamente romântico.

5.2 Relações intertextuais entre Salgado e Constable

No início da década de 1990, Sebastião Salgado deslocou-se para a região dos Bálcãs e acabou produzindo na Croácia uma fotografia que registrou um dos efeitos da guerra na região. O momento era tenso no local. No dia 25 de junho de 1991, o país não só declarou sua independência da antiga Iugoslávia comunista, como reivindicou o direito de poder fazer parte da Comunidade Europeia como uma república democrata. O período já estava cercado de conflitos desde 1990, quando uma minoria sérvia entrou em confronto com as autoridades da Croácia, criando a República Sérvia de Krajina, na intenção de se unir à Sérvia. Assim, ao ocupar 28% do território croata, os sérvios iniciaram um processo de limpeza étnica, dizimando a população croata do local e provocando uma intensa onda migratória. Até o

reconhecimento da independência da Croácia, em 15 de janeiro de 1992, muitos outros conflitos ocorreram; mas a região de Krajina só foi reintegrada a partir de 1995, com a ajuda de uma missão da ONU¹³.

A fotografia de Salgado realizada em Turanj [Figura 11], cidade croata que sofreu graves danos e que abrigou inúmeros refugiados de guerra, é apenas um dos registros realizados pelo fotógrafo na região, mas os elementos visuais que a compõe conduzem a uma profunda reflexão sobre os efeitos devastadores desses conflitos. Como ele nos conta:

[...] Encontrei pessoas desnordeadas, que haviam sido colocadas umas contra as outras por dirigentes belicosos e desonestos. Milhões de antigos iugoslavos tinham se tornado croatas, sérvios ou bósnios, inimigos uns dos outros, obrigados a fugir dos lugares onde viviam desde sempre. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 87).



FIGURA 11. "Zona de guerra". Turanj. Croácia. Sebastião Salgado. 1994. Livro: "Êxodos". 2000. Disponível em: http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/salgado/photos/g1_7.jpg. Acesso em: 14 mar. 2018.

Do ponto de vista pré-iconográfico, vê-se numa paisagem rural um cenário de destruição. Uma edificação bastante danificada, de formas predominantemente geométricas, ocupa o campo visual contrapondo-se às formas curvilíneas do restante do cenário. As janelas

¹³ Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/croacia-apos-20-anos-de-conflitos-meta-da-ue-se-aproxima,c38b7227b94fa310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 29 ago. 2018.

retangulares estão quebradas e distribuem-se em diversos eixos verticais. Acentuando o movimento vertical gerado por elas, vemos duas árvores secas e retorcidas – uma de cada lado da fotografia – cujos troncos enquadram a fachada principal do prédio. Um eixo horizontal divide a imagem em dois segmentos iguais: na parte superior, duas estruturas triangulares que, antes, sustentavam o teto do edifício, avançam com os troncos das árvores, sobre um céu sem nuvens e cinzento; na parte inferior, destaca-se o restante da estrutura do edifício, erguida sobre um solo seco e sem vida, no qual estão quatro crianças. Elas agrupam-se em um abraço, compondo uma forma geométrica similar à configuração da fachada principal da ruína. O encontro das duas diagonais desse segmento marca o centro óptico da imagem, onde se situa a cabeça da criança mais alta [Figura 12].



FIGURA 12. "Zona de guerra". Sebastião Salgado. 1994. (Segmentação da área visual e marcação do centro óptico).

Uma outra criança, do lado esquerdo, desloca o rosto para o lado e observa, curiosa, os destroços de outra casa. Os galhos secos da árvore ao fundo abrem-se em inúmeras curvas ascendentes, como uma extensão do caminho sobre o qual se encontram os personagens. A fotografia, realizada em preto e branco, apresenta contrastes bastante acentuados. Isso não só

impõe um certo volume e relevo aos elementos, como também torna os galhos e as ramificações das árvores estruturas essencialmente gráficas.

Sob a ótica da iconografia, a divisão horizontal do campo visual em dois segmentos constrói duas narrativas equivalentes. No segmento superior, os recortes rígidos e pontiagudos da estrutura do edifício e das formas sinuosas das árvores secas apontam para o céu, como vestígios da destruição que se dissipam no ar. Na parte inferior, essa mesma narrativa sobre a destruição tem continuidade no pouco que resta da construção. O que se vê é um espaço vazio cercado por uma estrutura que ainda se manteve erguida, mesmo após os conflitos. Como uma caixa aberta, ela deixa escapar o espectro de um passado não tão distante.

No agrupamento das crianças repete-se a mesma estrutura triangular da fachada da edificação: seus olhares ocultos também deixam fluir na atmosfera os vestígios de suas memórias como se fossem ruínas [Figuras 13 e 14].



FIGURAS 13 e 14. "Zona de guerra". Turanj. Croácia. Sebastião Salgado. 1994. (Detalhes da imagem).

Como um ímã, essa pequena composição atrai o olhar do espectador e o lança em todas as direções do campo visual, convidando-o a testemunhar com elas o cenário de devastação. A pequena cabeça de uma das crianças que se vira para a esquerda intensifica esse percurso. As curvas do caminho de terra abaixo dela conduzem o olhar para uma grande árvore ao fundo, cujos galhos se abrem de forma ascendente como uma flor que brota em meio a toda essa rigidez das formas. O preto e branco torna a imagem mais nostálgica, enquanto os intensos contrastes marcam, com dramaticidade, a aridez do solo, a escassez de vegetação e a composição rígida das figuras.

Iconologicamente interpretada, a imagem torna evidente e visível os efeitos devastadores que a guerra impôs sobre a natureza e sobre as pessoas da região de Turanj, na Croácia. Salgado não mostra nela cenas trágicas e mais explícitas dos conflitos, mas opta por

uma certa sutileza na narrativa, propondo interpretações e leituras. Todos os elementos levam o espectador a crer que, antes, o cenário era extremamente bucólico. No entanto, o que se vê são apenas os vestígios de uma vida que um dia parece ter sido pacífica. As ruínas remetem a uma grande edificação solidamente erguida no campo; os troncos secos trazem a lembrança de árvores imponentes; o solo seco e árido reflete o que antes era um terreno fértil e produtivo. Salgado cria, assim, um contraponto entre o passado e o presente e, através do tema da guerra, reflete sobre a memória. E, ao incluir crianças na cena, reflete também sobre o futuro. Não é por acaso que o caminho de terra que está sob elas parece se prolongar por uma árvore seca e sem vida ao fundo. As faces, apesar de ocultas, devem conter expressões de tristeza, solidão e nostalgia. Incluído na imagem como testemunha, o espectador também é chamado a compartilhar esses mesmos sentimentos vividos pelos personagens e pelo próprio fotógrafo.

É através de uma metáfora que Salgado conclui sua mensagem. O abraço entre as crianças, ao replicar a mesma estrutura geométrica do edifício que está diante delas, espelha as ruínas em que foram transformadas suas vidas. Ao contemplarem em silêncio o que foi devastado, elas contemplam também suas fragilidades e o pouco que lhes resta. Assim, a fotografia construída com intenso vigor gráfico, encontra um refúgio na emoção e nos sentimentos do fotógrafo. Extrapolando o percurso de um mero registro da realidade, Salgado transforma sua imagem numa crítica sensível e universal aos horrores da guerra e convida o espectador à inúmeras reflexões, através de uma paisagem totalmente destruída por ela. A natureza, nesse caso, aparece também em conflito com a própria natureza humana.

A natureza é também o tema de uma pintura de John Constable, produzida 180 anos antes da fotografia de Salgado. Constable foi um pintor inglês essencialmente romântico, em cujas telas pode-se perceber uma intensa inclinação pelas paisagens. Sua poética, assim como a de muitos outros artistas românticos, procurava resgatar a natureza reintegrando o ser humano a ela em total sintonia e harmonia. A temática paisagística de Constable surgiu em resposta a um período anterior em que o homem aparecia como centro do mundo; e, ao transformar a natureza no epicentro dessa força, o pintor não apenas trouxe à tona questões que refletiam o distanciamento do ser humano de seu ambiente natural, por conta dos efeitos da Revolução Industrial, como deslocou a poética da pintura para assuntos de ordem técnica e formal. Suas pinceladas são rápidas e densas; suas cores, vivas e marcantes; suas formas, instáveis e imprecisas. Talvez, por isso, o artista tenha sido considerado por Hauser (1998, p. 720) "o artista mais progressista de seu tempo. [...] A temática pictórica perde gradualmente

todo valor estético, todo interesse artístico, e a arte torna-se formalista numa medida até então desconhecida". Assim, o que importava não era mais o que se pintava, mas como se pintava.

A obra *A carroça de feno* (1821) é um exemplo claro desse movimento do pintor. Paz, silêncio e harmonia emanam da pintura e induzem o espectador a contemplar algo construído de forma extremamente idealizada. Não há nenhum fato relevante na narrativa e tudo aponta para as soluções de ordem técnica e formal [Figura 15].



FIGURA 15. "A carroça de feno". John Constable. 1821. Óleo sobre tela. 130,2 x 185,4 cm. National Gallery. Londres. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>. Acesso em: 14 mar. 2018.

Na descrição pré-iconográfica da obra, isso se torna extremamente visível: uma carroça com três cavalos e dirigida por dois homens, atravessa um riacho e se posiciona em diagonal, seguindo a mesma direção da correnteza. O riacho, por sua vez, serve de porta de entrada para a obra, conduzindo o olhar em direção ao fundo, onde estão algumas árvores. Um cão observa os camponeses e um dos homens interage gestualmente com ele. Uma casa no lado esquerdo, praticamente mimetizada ao arvoredo, deixa escapar uma pequena fumaça de uma de suas chaminés. Um pouco abaixo dela, mais ao centro, uma mulher curva-se sobre a água, ao lado de um jarro. Já no lado direito inferior, na margem do rio, um pescador praticamente oculto pela vegetação arremessa sua vara de pescar próximo a um pequeno bote.

Duas aves – aparentemente dois patos – nadam no riacho indiferentes a esse gesto. Um pouco mais ao fundo, outros camponeses trabalham sobre uma vasta planície. Todas essas figuras aparecem como meros detalhes diante da imensidão da paisagem, quase se perdendo em relação a ela.

Uma linha horizontal que divide a imagem ao meio distingue dois segmentos importantes na narrativa. O segmento superior é composto pelo céu, pelas copas das árvores, onde inúmeras linhas sinuosas transitam pelo espaço em contraste com as formas rígidas e triangulares do telhado da casa. Já o segmento inferior, mais contido e menos dinâmico, reúne todos os outros elementos. Traçando duas diagonais opostas nessa área da pintura, percebe-se o centro óptico da imagem, marcado pela presença de três cavalos negros em contraste com o vermelho de suas respectivas selas [Figura 16].



FIGURA 16. "A carroça de feno". John Constable. 1821. (Segmentação da área visual e marcação do centro óptico).

A linha irregular do horizonte à direita delimita a fronteira entre o céu e a terra, através dos tons cromáticos das nuvens e da densa vegetação. Uma clareira se abre quase na parte central da pintura, emoldurada por alguns galhos, acentuando ainda mais essa divisão. As formas sinuosas das nuvens são como uma extensão das curvas impostas pelos troncos, galhos e pelas folhagens das árvores e, mais uma vez, são as cores que estabelecem seus limites, marcando de forma mais precisa a divisão entre os planos. O céu denso e pesado não é homogêneo nem monocromático; Constable usa branco, cinza e azul para configurá-lo. Da

mesma maneira, o solo também é fragmentado por camadas instáveis e esparsas de tinta, em diversos tons de verde, amarelo, marrom e cinza. Os personagens e objetos são definidos com pequenas pinceladas sem contornos definidos e o branco marca a presença da luz sobre eles e a água. O branco também serve para definir a incidência de luz sobre alguns catadores de feno, quase imperceptíveis, na planície ao fundo.

Do ponto de vista iconográfico, nota-se que o pintor compõe a imagem com personagens que vivem a rotina de um dia comum em suas vidas, integrados ao ambiente rural, sem que sejam protagonistas de nada. Servindo de anteparo para eles, encontra-se a natureza. A aparente serenidade das figuras contrasta com um céu carregado, repleto de nuvens robustas e pesadas, em tons que vão de cinza-escuros a branco. Uma vez ou outra, azuis-celestes e pálidos escapam entre as formas, acentuando a percepção de que estamos num dia em que sol e chuva se alternam num mesmo período. Tanto as nuvens quanto os galhos retorcidos e a própria vegetação das árvores demonstram uma natureza imponente e implacável, a quem se deve prestar reverência; uma natureza que não mais pertence ao homem, mas que o contém, tornando-o parte dela. A casa integra-se à natureza e de uma de suas chaminés sai uma pequena cortina de fumaça, indicando a presença de alguém. As cores e as pinceladas também tem um papel bastante revelador; elas não preenchem os espaços vazios, mas os compõem, construindo as formas e imprimindo uma atitude bastante libertadora dos padrões formais rígidos do clássico que demonstram a busca de Constable pela quebra dos paradigmas das técnicas do passado.

Ao dividir a imagem em dois segmentos horizontais, Constable distingue também dois territórios. Na parte superior, a natureza é dinâmica, instável e tão volátil quanto a fumaça que escapa da chaminé. Os telhados e os galhos das árvores avançam sobre eles, como se quisessem fazer parte desse dinamismo. A linha que separa os dois segmentos atravessa o ângulo criado pelo encontro de dois pequenos galhos que se desprendem do tronco. Um deles aponta para cima. O outro aponta para o solo, na mesma direção em que se encontram os cavalos, reforçando o centro óptico da cena. Eles estão no segmento mais estático da pintura, por onde circulam seres humanos, imersos em suas vidas pacatas e tranquilas.

Para compor a síntese iconológica dessa obra, é importante trazer à tona alguns elementos que permeiam a sua criação. A pintura, executada no ateliê do artista, foi fruto de estudos anteriores realizados a óleo, *in loco*, no Condado de Suffolk, região do interior da Inglaterra, local onde Constable viveu parte de sua infância. Na casa que aparece na paisagem, o fazendeiro Willy Lot morou por 80 anos. Enquanto o pintor trabalhava na obra, o fazendeiro ainda a habitava. Constable, seguramente, referiu-se a essa presença ao incluir uma

fumaça saindo da chaminé. Além disso, o período em que a pintura foi executada foi cercado por problemas econômicos e sociais na área agrícola, mas em nenhum momento o pintor deixou transparecer qualquer tipo de conflito na imagem; ao contrário, refugiou-se num mundo perfeito e sereno, de intensa harmonia e nostalgia sobre sua infância. Outro dado importante refere-se à região do estuário do Rio Stour, uma área nas proximidades do condado, onde a evaporação da água favorecia o surgimento de nuvens carregadas e densas. Constable tinha o costume de fazer anotações sobre a movimentação das nuvens e sobre a velocidade dos ventos enquanto pintava, para obter uma maior dramatização desses fenômenos em suas telas. Não é por acaso que o pintor dá uma certa ênfase às nuvens, a ponto de se poder percebê-las à distância além da linha do horizonte. Sobre Constable, Janson (2001, p. 849) comenta:

[...] O céu para ele era a 'chave-mestra', a escala-padrão e o principal órgão do sentimento; estudou com a precisão de um meteorologista, para melhor apreender a sua infinita variedade como espelho daquelas forças avassaladoras tão queridas à concepção romântica da natureza.

Para Constable, exaltar a natureza era como se reintegrar a ela de corpo e alma, abrindo espaço para ativação da memória, de sentimentos nostálgicos sobre o passado e reconquistando aquilo que a Revolução Industrial havia tirado: a possibilidade de vê-la, de senti-la e de reconhecer em suas forças a fragilidade do ser humano. Sobre o tema, Argan (1992, p. 19) reforça que "a natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente, na insignificância pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças".

Assim, ao dividir o campo visual em dois segmentos, o pintor traz, certamente, uma outra intenção. Se, por um lado, registra no céu, nas nuvens e nos galhos das árvores a força inexorável da natureza por meio de formas curvilíneas e dinâmicas, por outro, dedica o segmento inferior a uma narrativa sobre o ser humano, repleta de monotonia visual, para reforçar sua pequenez e impotência diante dessa força. E quando, sutilmente, um dos galhos aponta para os cavalos e para a carroça, indica não apenas o centro óptico da pintura, mas algo que o homem começava a substituir por conta da chegada da era industrial. Portanto, esse detalhe que, a princípio, expressa um certo saudosismo pelo passado, passa a conter também uma reflexão e até uma visão crítica sobre o presente, algo que reforça a atitude predominantemente romântica do pintor. Além disso, e sob o aspecto técnico, a velocidade e a desenvoltura com que Constable captava os fenômenos naturais tornou-o um visionário em relação ao futuro. Como nos diz Guinsburg (2013, p. 201), "[...] Pela aptidão em registrar a

transitoriedade dos fenômenos naturais, através de um desenho/cor livre e desenvolvido, sua obra encontra-se no rumo do Impressionismo".

Em suma, na obra *A carroça de feno* a natureza torna-se protagonista, enquanto registrada pelas formas, pelas cores, pela composição e pelos movimentos dos elementos que dela fazem parte. Mas, num segundo momento, esse protagonismo transfere-se para aquilo que está por trás dos elementos, ou seja, as reflexões do pintor sobre o que se perdeu com a era industrial. Dessa maneira, o aparente silêncio que emana da obra, logo se transforma em pura ebulição de sensações saudosistas. E é com elas que o pintor revela sua faceta romântica.

Ao se tentar buscar aquilo que poderia aproximar a fotografia de Salgado com a pintura de Constable, observa-se, do ponto de vista iconográfico, que ambas se ancoram em paisagens. Suas composições são segmentadas em dois blocos horizontais de narrativa. A parte superior, mais dinâmica, mescla elementos geométricos (contornos triangulares das casas) e formas sinuosas (galhos, folhagens e nuvens). Através delas, tanto o fotógrafo quanto o pintor registram uma natureza que age independentemente da vontade humana. Ela cria as próprias forças, seja para reerguer-se – como indica a própria árvore que, mesmo destruída, ainda se eleva imponente no fundo da fotografia – seja para modificar um cenário de evidente tranquilidade – registrado na pintura pela iminência de uma tempestade. Mas é na parte inferior que os artistas concentram seus personagens. Eles são pequenos em relação à natureza e, na pintura, quase imperceptíveis. Nesse segmento, o encontro de duas diagonais opostas, marca o centro óptico para onde se volta o olhar do espectador num primeiro momento: na fotografia, para a cabeça da criança mais alta e, na pintura, para os três cavalos [Figuras 17 e 18].



Figuras 17 e 18. "Zona de guerra" e "A carroça de feno". (Estudo comparativo entre as duas imagens).

Para complementar a expansão do olhar em direção ao restante do campo visual, Salgado enquadra um caminho de terra ao centro, enquanto Constable recorre a um riacho. Já as linhas

do horizonte, coincidentemente posicionadas no lado direito, ocultam-se por trás de densas vegetações, que estabelecem os limites de profundidade das obras. Em termos cromáticos, o preto e branco adotado pelo fotógrafo constrói uma certa sensação de nostalgia e equivale aos tons sóbrios e contidos escolhidos pelo pintor. Também os altos contrastes atuam nos dois trabalhos, de forma a imprimir dramaticidade às cenas.

Se na fotografia o céu sombrio e cinza serve de anteparo para os vestígios de uma tragédia, na pintura, o céu nebuloso e denso anuncia que algo está prestes a interromper a calmaria. Assim, pode-se dizer que, das duas composições, emana um silêncio que dialoga com o o tempo.

Sob o ponto de vista iconológico, o aspecto nostálgico da obra de Constable ganha na fotografia de Salgado uma outra dimensão: a natureza deixa de ser o lugar onde se gostaria de estar e transforma-se num cenário sombrio e angustiante. Mas, em ambas, percebe-se uma reflexão sobre as perdas. Salgado não poupa evidências daquilo que a guerra aniquilou e compartilha isso com seu espectador, tanto quanto Constable, que apresenta uma paisagem cada vez mais distante dos indivíduos na era industrial.

As nuvens ágeis e sombrias registradas por Constable têm o mesmo efeito gráfico da árvore seca que se ramifica em direção ao céu sombrio e cinzento da imagem de Salgado. Os contrastes intensos usados pelo pintor dialogam com o alto contraste obtido pelo preto e branco da fotografia feita na Croácia. O aparente silêncio de ambas também as aproximam, mas é um silêncio cheio de comentários sensíveis por parte dos artistas, que parecem comovidos pelas próprias imagens. Se Constable teceu comentários sutis dos efeitos nocivos da Revolução Industrial e de um capitalismo emergente, Salgado também o fez, mais do que um século e meio mais tarde, quando esse capitalismo resultou em inúmeros conflitos ao redor do planeta. A ruína captada na fotografia de Salgado é também uma metáfora sobre o tempo e sobre o aquilo que ele subtrai de todos nós. E não foi por acaso que ele incluiu crianças em sua narrativa. Através delas, assim como Constable o fez em muitas de suas pinturas, o fotógrafo apontou para um período ingênuo e puro de nossas vidas, com o mesmo intuito de ressaltar as perdas que se sucedem no decorrer dos anos. Salgado nos deu também outra evidência de sua postura romântica ao se colocar como porta voz dos próprios sentimentos através da Fotografia: ao construir uma narrativa visual sobre uma paisagem, deixou transparecer uma poética repleta de subjetividade, tanto quanto Constable. Em sua imagem, os enquadramentos potencializaram as formas geométricas das ruínas e dos personagens criando metáforas visuais, as linhas conduziram o olhar e construíram percepções do espaço, os ritmos visuais estabeleceram conexões com o tempo, a ausência da

cor espelhou também a ausência da vida e os altos contrastes trouxeram a dramatização da cena. Em suma, o mundo real escapou para o mundo idealizado das formas. E, através desse testemunho, Salgado também nos tornou testemunhas de sua postura romântica na contemporaneidade.

5.3 Relações intertextuais entre Salgado e Géricault¹⁴

Entre 1984 e 1985, a região de Sahel¹⁵, no norte da África, foi assolada por uma seca de enormes proporções. Ao mesmo tempo, países dessa mesma área, como a Etiópia e o Chade, sofreram as consequências de inúmeros conflitos armados. Esse dois fatores foram determinantes para o êxodo que se seguiu; a população foi obrigada a buscar, em outras regiões, condições para sobreviver às duas catástrofes. Salgado fez parte de uma equipe de apoio às vítimas, juntamente com a instituição Médico Sem Fronteiras e procurou registrar com sua câmera as difíceis condições de vida nessa parte do planeta. Como ele próprio relata:

[...] Em 1984, a Médicos Sem Fronteiras lançou uma grande campanha de assistência alimentar e médica às populações vítimas da seca que devastava o Sahel e matava de fome suas populações. Fiz com essa organização uma grande reportagem de dezoito meses no Mali, na Etiópia, no Chade e no Sudão: uma série de imagens mostrando grupos de refugiados da sede e da fome e, em certos casos, da guerra. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 58).

As imagens foram publicadas pela primeira vez no livro *Sahel: l'homme en détresse* (1986) e o lucro das vendas, revertido para a instituição Médico Sem Fronteiras, para auxílio às vítimas. Um dos retratos feitos por Sebastião Salgado em Mali (1985) revelou os efeitos provocados pela seca e pela guerra em uma das vítimas [Figura 19].

Do ponto de vista pré-iconográfico, observa-se uma mulher de idade avançada e de aparência frágil situada no centro da imagem. Os trajes são simples e pelas suas feições, percebe-se que se trata de uma mulher habitante de uma região pobre devastada pela seca, pela fome e pela miséria. A pele está seca e visivelmente desidratada, os olhos caídos e tristes, as mãos grandes parecem maiores que o próprio rosto. No lado direito do fundo cinza e homogêneo, encontra-se o detalhe de uma cabeceira de cama.

¹⁴ Parte deste texto foi publicado como artigo na revista *Art&Sensorium*, v. 4, 2. ed., 2017. eISSN 2358-0437. Qualis B1(Artes) com o título: Théodore Géricault e Sebastião Salgado: conectados pelo olhar do Romantismo. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1811>. Acesso em: 3 jan. 2017.

¹⁵ Sahel é uma região de aproximadamente 5 400 km de extensão e 500 a 700 km de largura que atravessa países como Gâmbia, Senegal, Mauritânia, Mali, Burkina Faso, Níger, Nigéria, Camarões, Chade, Sudão, Sudão do Sul, Eritreia e, muitas vezes, a Etiópia, Djibouti e Somália. Disponível em: <https://africapontocom.wordpress.com/2015/10/26/sahel/>. Acesso em: 31 maio. 2018.

A obra é composta por dois segmentos horizontais: um deles situa a cabeça e as mãos na parte superior, enquanto o outro, composto pelos braços e pelas dobras do tecido, estabelecem o eixo horizontal inferior. Duas linhas horizontais traçadas pela cabeceira da cama, constroem sutilmente essa divisão.

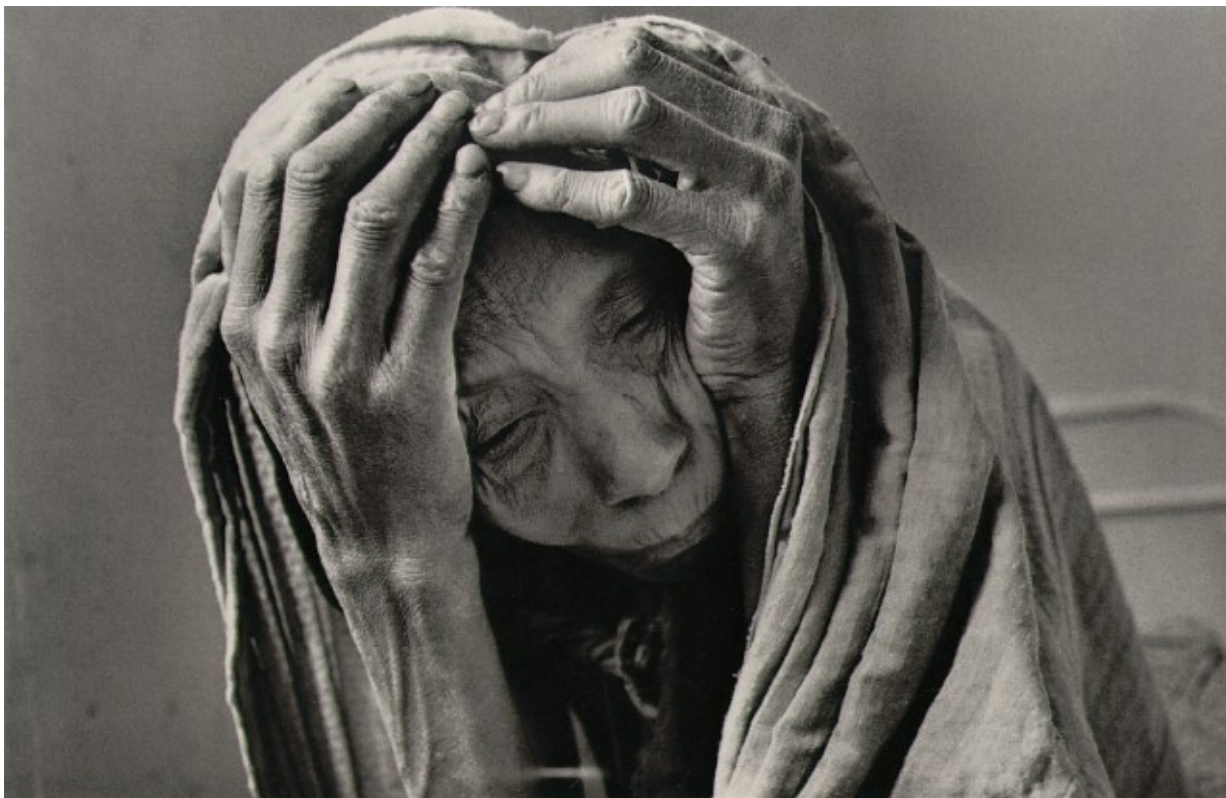


FIGURA 19. Hospital de Gourma-Rharous. Sebastião Salgado. Mali. 1985. Livro: "Sahel: l'homme en détresse". Prisma Press (1986). Disponível em: <https://www.amazonasimages.com/travaux-sahel>. Acesso em: 31 jun. 2018.

No encontro de duas linhas diagonais opostas, visualiza-se o centro geométrico. Mas a força de atração é estabelecida quando duas outras diagonais são construídas sobre o segmento superior. Uma delas acompanha a curvatura do corpo e da cabeça, enquanto a outra acompanha o ângulo dos olhos. É no encontro delas que está o centro óptico da cena: o olho esquerdo da mulher que, apesar de ligeiramente fechado, contém um intenso magnetismo [Figura 20].



FIGURA 20. "Hospital de Gourma-Rharous". Sebastião Salgado. Mali. 1985. (Segmentação da área visual e marcação do centro geométrico e óptico).

A imagem em preto e branco é extremamente contrastada pela dinâmica entre claros e escuros obtidos com o contraluz, que intensificam as linhas das dobras dos tecidos, das rugas do rosto e das veias dos braços. As mãos, visivelmente maiores que o rosto, emolduram a cabeça, afastando-a para um segundo plano, envolto numa certa penumbra. Uma força centrípeta parte dessa área da cena, atraindo todos os outros elementos para esse ponto.

Sob o aspecto iconográfico, a mulher retratada contém uma nítida expressão de sofrimento e dor. Seu gestual contorcido e seus olhos semicerrados, alinhados na diagonal, dramatizam a cena, tanto quanto os contrastes do preto e branco. O olhar encontra-se distante dali e as linhas de expressão do rosto são marcadas e tensas, revelando não apenas sua idade, mas muita fragilidade.

As mãos embrutecidas pelo trabalho emolduram o rosto e contêm veias acentuadas que percorrem um dos punhos, compondo com as dobras do tecido formas que se mesclam quase mimetizadas. Não foi por acaso que Salgado enquadrou o retrato dessa maneira. Aí está a grande revelação estrutural da fotografia: é através dela que se tem a sensação de que a cabeça está suspensa e apenas as mãos a sustentam. Deixá-los no ponto focal da imagem significa apontar não apenas para uma composição inusitada, mas para um sentimento contido que se torna visível nas expressões faciais da mulher e nos seus gestos. O fundo neutro deixa essas expressões mais intensas e o estilo da cama do lado direito da composição indica que a fotografia foi feita num quarto de hospital.

Para uma interpretação iconológica é preciso lembrar que Salgado fez esse retrato numa região pobre do planeta atingida pela fome e pela guerra; e que o semblante da mulher

retrata isso quase que literalmente. Nele, estão sinais de profundo cansaço, inanição, aflição, isolamento físico e psicológico. Como uma Pietá, ela sofre, não pela perda de um filho, mas de si mesma.

As mãos seguram a cabeça como se estivessem prestes a perdê-la também. Não são as veias que saltam, é a pele que se retrai, revelando não só a idade, mas a fome e a inanição. A cama situa o ambiente: a mulher está sob cuidados, em um hospital simples e sem recursos. A imagem em preto e branco conduz a um universo real que foi dramatizado pelos contrastes e por uma certa idealização estética.

Numa análise mais minuciosa da imagem encontram-se diversos termos que se contrapõem: sanidade e loucura, riqueza e pobreza, saúde e doença, fartura e fome e até, numa leitura mais precisa sobre o contexto em que a fotografia foi feita, guerra e paz. No prefácio do livro *Sahel: the end of the road* (2004), Orville Schell usa as próprias palavras de Salgado para expressar esses contrapontos: "[...] O primeiro mundo está em crise de excesso e o terceiro mundo em crise de escassez" (SALGADO, 2004, p. 10, tradução nossa).

Mas a reflexão de Salgado parece ser mais profunda. Ele não retrata apenas uma mulher. Ela é a representação da tênue linha que separa a vida e a morte. A vida está nas mãos que se contorcem ao redor do rosto, que emite uma expressão de quase morte; a vida está nas veias acentuadas dos punhos e das mãos, que contêm uma pele retraída e quase sem carne. A vida está na força dos contrastes do preto e branco e ausente no tom lúgubre e monocromático das feições da mulher, como se isso reforçasse uma outra ausência de vida contida no seu isolamento psicológico. Enfim, observa-se uma vida que está ali e quase não está.

Salgado coloca o espectador num universo de reflexão, onde o discurso está além da própria imagem. A mulher não é apenas uma mulher, mas uma máscara enigmática que esconde um mundo de questões possíveis lançadas para fora dela. Uma máscara que tem o poder de indagar o espectador se ele está "vivo" e atento para essa realidade ou "morto" e alienado dela. Essa é uma pergunta que Salgado também se faz através da própria fotografia, inserindo-se nesse processo sensível e subjetivo de questionamento sobre um poder ao qual não se tem acesso para modificar o que precisaria ser modificado.

[...] Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história [...] a máscara é o sentido, na medida em que é absolutamente puro (como o era no teatro antigo). É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos: Nadar (a burguesia francesa), Sander (os alemães da Alemanha pré-nazista), Avedon (a *high class* novaiorquina). (BARTHES, 1984, p. 58).

A análise volta-se agora para outro retrato, pintado por um artista genuinamente romântico: Théodore Géricault. Antes de se buscar as possíveis relações intertextuais dessa obra com a fotografia de Salgado, é importante retomar alguns aspectos de outra obra do mesmo pintor, também famosa, que antecipa alguns de seus aspectos românticos.

A balsa da medusa (1819), uma pintura de grandes dimensões¹⁶, foi inspirada em um episódio histórico, o naufrágio de uma fragata francesa na costa africana, que seguia em direção ao Senegal com centenas de homens e mulheres. A escolha do tema histórico poderia ser considerada uma tentativa de resgate de uma certa tendência neoclássica do pintor, já aparente em alguns de seus trabalhos anteriores, mas essa obra atuou em consonância às novas vertentes românticas, pois a racionalidade foi substituída por um intenso vigor subjetivo e dramático.

Em vez do registro objetivo de um fato, Géricault entregou a narrativa da pintura a uma atitude introspectiva de reflexão sobre a vida e a morte. Os personagens, ao se entrelaçarem no campo visual, compõem uma unidade de sentimentos e sensações em gestos marcantes e expressões de aflição e sofrimento diante da tragédia.

As formas, extremamente pictóricas, quebram a rigidez das linhas; os contrastes entre as cores acentuam os volumes e criam passagens de luz bastante intensas entre claros e escuros. Enfim, o pintor imprimiu nessa pintura a mesma energia sensível que ele viria a incluir em todas as suas obras posteriormente.

[...] Os temas preferidos de Géricault são: cavalos, em corrida e em batalha; soldados e combates furiosos; máscaras alucinadas de loucos; cabeças de guilhotinados. Motivo dominante em sua poética, a energia, o impulso interior, a fúria que não se concretiza numa ação definida, histórica [...] Motivos colaterais: a loucura, como dispersão final da energia além da razão; a morte, como brusca ruptura do fluxo energético. (ARGAN, 1992, p. 53).

Em outros trabalhos do pintor, como a série de quadros que retratam os loucos, ou monomaníacos, encontra-se um impulso semelhante de introspecção.

[...] Théodore Géricault foi um artista profundamente imerso no contexto político-cultural de sua época. A França desse período encontrava-se em uma etapa de transição, instabilidade e constante luta entre burgueses e aristocratas. Essa etapa afetou não apenas a vida pública, as instituições e a sociedade, mas também os indivíduos, e Géricault não ficou imune. Segundo o médico Étienne Esquirol, tal instabilidade derivou no crescimento da monomania: uma enfermidade de delírio único. A premissa era de que os monomaníacos adquiriam tal doença a partir de uma ideia fixa: o roubo, a inveja, as fantasias messiânicas, preservando-se perfeitamente racionais sobre outros aspectos. (TIRADO, 2015, tradução nossa).

¹⁶ A pintura "A balsa da medusa" mede 491 x 716 cm e encontra-se exposta no Museu do Louvre, em Paris, na França.

Cada um dos retratos pintados por Géricault em escala natural abordava um tipo de obsessão. Ao todo foram dez pinturas concluídas, das quais são conhecidas apenas cinco; as outras se perderam. Para alguns estudiosos, elas foram fruto de uma provável parceria entre o pintor e o médico Jean-Étienne Esquirol (1772-1840),¹⁷ que procurava provar através dos retratos o quanto as fisionomias dos monomaníacos poderiam conter indícios das insanidades. "Esquirol rejeitou as explicações morais ou teológicas para a doença mental, vendo a insanidade como uma aflição orgânica que, como qualquer outra doença, pode ser identificada pelos sintomas físicos observáveis" (POLLIT, 2015, tradução nossa).

Géricault foi além. Para representar cada enfermo, abriu seu campo visual e tornou-se mais minucioso, incluindo inúmeros detalhes dos pertences pessoais dos doentes, como colares, medalhas, muletas, gorros etc. Com a inquietação típica da época e movido por um intenso sentimento de melancolia, Géricault deixou estampado nessa série de quadros uma espécie de registro autobiográfico de seu estado depressivo diante da vida e, através dessa postura, revelou mais uma de suas características românticas.

Uma mulher no hospital feminino de Paris, *La Salpêtrière* [Figura 21], retrata a inveja como uma das obsessões. A obra *A monomaníaca da inveja* pintada em 1820, ao contrário do que muitos artistas costumavam fazer, trata a loucura com extrema sutileza, revelando um personagem que poderia ser, a princípio, tema de um retrato comum. No entanto, o que se vê é uma mulher sinistra, composta por cores contrastantes, em efeitos de claros e escuros, de pinceladas informais e intensa dramaticidade.

¹⁷ Para muitos estudiosos, os retratos teriam sido solicitados por Étienne-Jean Georget (1725-1828), outro médico amigo do pintor. No entanto, estudos recentes, incluindo os do próprio museu onde uma das obras encontra-se exposta contestam esse fato, atribuindo à Esquirol o pedido. Disponível em: http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/languages/portugues/colecoes/obras-primas/obras1476/a-monomaníaca-da-inv?b_start:int=18&-C=. Acesso em: 18 jan. 2019.



FIGURA 21. "A monomaníaca da inveja". Théodore Géricault. 1820. Óleo sobre tela. 72 x 58 cm. Musée des Beaux Arts de Lyon. Lyon, França. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6049> . Acesso em: 22 fev. 2018.

Sob o ponto de vista pré-iconográfico, pode-se perceber uma composição que coloca uma mulher simples e de idade já avançada no eixo central da obra.

A imagem pode ser dividida em dois segmentos horizontais, que estabelecem dois momentos distintos, mas complementares, da narrativa. O primeiro deles contém a face expressiva da mulher, com todas as nuances que revelam seu aspecto de indiferença ao mundo que a cerca. Seu olhar arreado foge da observação do pintor. As sobrancelhas fecham-se ao centro e os olhos estão ligeiramente avermelhados e brilhantes. Seus lábios cerrados, abrem-se em curva até as extremidades, acentuando assim as linhas que marcam a idade. Uma touca de babados irregulares emoldura o rosto e deixa à mostra uma parte do cabelo grisalho e

mal cuidado. Ainda nesse primeiro eixo horizontal, as cores são fundamentais para que sejam percebidos esses detalhes. Um tom de pele levemente amarelado une-se aos tons brancos, destacando o rosto dos outros elementos e do próprio fundo, mais denso e sóbrio. Apesar do forte caráter pictórico da pintura¹⁸, as linhas de expressão bem marcadas delineam as formas.

O segundo eixo horizontal inferior conduz a outras revelações. Além de servir de base para a parte superior, Géricault dedica metade da obra à descrição visual de outros elementos que ajudam a compreender melhor sua personagem. As vestes sobrepostas escondem o corpo da mulher e deixam à mostra apenas a parte que se conecta à cabeça. As mãos estão ocultas, mas uma linha composta por um decote em "V" de um tecido vermelho, aponta para a parte inferior da pintura, indicando o provável ponto em que elas estariam sob o tecido.

O movimento circular dos tecidos externos ajudam a emoldurar a cabeça num primeiro plano, para depois se fundirem ao fundo, o que atribui uma certa profundidade à obra. O aspecto indisciplinado das dobras contribuem para acentuar a pictorialidade através de linhas interrompidas em seus percursos. E são as diferentes nuances de marrons que definem as passagens de luz no tecido. Os fios que pendem da touca estão também dispostos de forma irregular e sem qualquer arranjo premeditado.

Não é no centro geométrico, obtido pelas duas diagonais principais, que se localiza o ponto focal da obra. O olhar é atraído para um outro ponto da imagem, obtido pelo encontro entre as duas diagonais do segmento superior, onde está um centro óptico de intensa força e magnetismo [Figura 22].

É interessante notar que esse centro é determinado pelo seu olho esquerdo, propositalmente, mais arredondado que o outro. Curiosamente, toda a série das cinco pinturas conhecidas dos monomaniacos de Géricault tem o olho esquerdo dos seus personagens como centro óptico da tela, como se o pintor tivesse estruturado suas obras a partir e ao redor dele.

¹⁸ O conceito de pictórico foi trazido por Heinrich Wölfflin em seu estudo sobre o Barroco. Ao compará-lo com o Renascimento, o autor ressalta como uma das características barrocas, a substituição das linhas que antes demarcavam rigidamente as formas clássicas, pelas formas mais abertas e intangíveis.

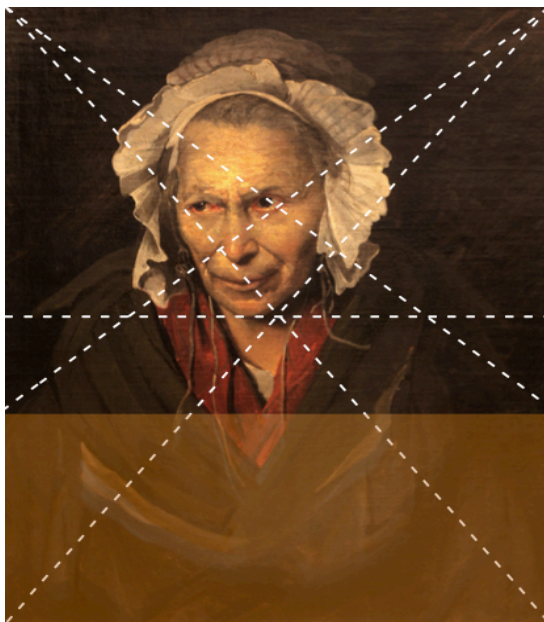


Figura 22. "A monomaniaca da inveja". Théodore Géricault. 1820. (Segmentação da área visual e marcação do centro geométrico e óptico).

Todos esses aspectos pré-iconográficos das formas puras contém conceitos que nos levam à análise iconográfica. Os olhos arredios da mulher, por exemplo, buscam um refúgio em algum lugar do vazio. É através deles, e mais precisamente do olho esquerdo, que o pintor capta a atenção do espectador. Ele não está no centro geométrico da obra, mas no centro óptico, na altura do olhar do espectador. É através desse olho que o espectador penetra na fragilidade humana e percebe toda a dramaticidade criada pelo pintor. Nota-se uma tensão no semblante, marcada pelas sobrelanceiras que se fecham ao centro, detalhe que se repete mais abaixo, no decote em "V" da veste vermelha, como se o pintor quisesse acentuar ainda mais o sentimento.

O olhar da mulher, apesar de vago, revela também uma certa emoção obtida pelo brilho de uma lágrima contida e pelas pálpebras avermelhadas. A assimetria e os diferentes tamanhos dos olhos indicam uma expressão de desconfiança. Eles não só fogem da observação atenta do pintor, como parecem observar alguém que lhe causa inveja. Os lábios cerrados e curvos nas extremidades mostram além de um sorriso cínico e sutil, a tensão, o desconforto e a inquietação diante da presença do pintor e do mundo, aqui representado pelo espectador da cena.

As vestes sobrepostas, as dobras irregulares e desajeitadas dos tecidos, os fios desamarrados do gorro e os cabelos grisalhos que saem de forma indisciplinada de dentro dele colocam a mulher não apenas num estágio avançado da vida, mas num contexto de total despreendimento da realidade. Não há vaidade nem virtudes declaradas. O que se sente é um

silêncio que congela o tempo e sensações diversas numa só expressão. Uma força centrípeta absorve todos os outros elementos da pintura para o centro e as cores também não escapam dessa ação. Apesar do intenso contraste entre claros e escuros, as cores não são expansivas, vibrando apenas nos pontos em que a narrativa sobre os sentimentos é construída.

As pinceladas das vestes são mais soltas e informais e as manchas em ocre sobre o marrom, sugerem passagens de luz e volumes das dobras, sem que as linhas sejam continuamente marcadas. É possível que esse efeito seja consequência da velocidade com que a obra foi feita em busca do momento preciso da expressão da personagem, como em um flagrante de uma ação registrada pelas lentes de uma câmera fotográfica. Alguns estudiosos ainda comentam que, na série de retratos da qual essa pintura faz parte, "[...] a pincelada informal é usada para refletir os pensamentos desordenados dos pacientes" (POLLIT, 2015, tradução nossa).

Se o psiquiatra Jean-Étienne Esquirol precisava de uma prova visível para o seu objeto de estudo sobre os monomaníacos, Géricault conseguiu registrar a "inveja" a partir das próprias expressões de uma mulher. Através delas, transmitiu sentimentos como alienação, tensão, emoção, desconfiança, desconforto e inquietação, reunidos num só momento e em uma só pessoa – de onde se deduz que Géricault apresentou mais do que um retrato feminino e revelou um estado de espírito alienado que comoveu o espectador. Usando artifícios que neutralizaram os gestos das mãos para amplificar certas nuances expressivas da insanidade contidas no olhar e na face, o pintor traçou um percurso bastante inédito e eficaz nesse registro. Além disso, o reducionismo das expressões exageradas, adotado por ele, veio a se contrapor ao clichê de teatralização estabelecido pelas pinturas da época para representar os insanos e a loucura nas telas. Há algo de hipnótico e enigmático na figura que capta e convida o espectador a uma percepção mais humana e menos teatral de sua fragilidade. Beckett (1997, p. 260) afirma que Géricault "buscou a realidade, mas a fim de torná-la transcendente. Seus retratos de loucos tem uma força hipnótica".

Assim, iconologicamente interpretada, essa pintura parece conter dois encontros bastante significativos. O primeiro deles revela o encontro entre o pintor e a mulher, em cuja face se revela, de forma sutil, sua obsessão; o segundo, um encontro do pintor consigo mesmo, como se a tela fosse um espelho capaz de revelar os próprios delírios, angústias, apreensões e sentimentos depressivos diante do mundo.

[...] O Romântico precipita-se impetuosamente para seu "duplo", tal como se precipita para tudo que seja obscuro e ambíguo, caótico e extático, demoníaco e dionísio, e busca com isso tão somente um refúgio da realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nesta fuga da realidade, descobre o inconsciente,

aquilo que está escondido em segurança da mente racional, a origem de seus sonhos de realização de desejos e das soluções irracionais de seus problemas. Descobre que "duas almas habitam em seu seio", que algo em seu íntimo sente e pensa não ser idêntico a si mesmo, que carrega consigo seu demônio e seu juiz - em suma - descobre os fatos básicos da psicanálise. (HAUSER, 1998. p. 679-680).

Pode-se partir do princípio de que o olho esquerdo da mulher, ponto focal da obra, localizado na altura do próprio olhar do pintor, é o eixo que os conecta, criando a porta de entrada para o conteúdo introspectivo da pintura. Mesmo que a tarefa do pintor na criação desse trabalho fosse de natureza objetiva, auxiliando o médico Esquirol a constatar que a loucura poderia estar visível na fisionomia de um enfermo, Géricault avançou e se transportou para a tela, onde os seus sentimentos encontraram-se com os da retratada, tornando evidente sua postura subjetiva diante da arte.

Em suma, o que está por trás desse movimento de Géricault em direção a um registro mais científico e objetivo sobre a inveja são seus valores sensíveis tornados visíveis na representação de um tema tão hermético e difícil quanto a loucura. Com total domínio da técnica e dos recursos de composição e cor, ele construiu uma obra que apontou para inúmeros significados sobre o mundo externo que o cercava e o mundo interior que o dominava. O olhar vago e sem vida da mulher entregava o desequilíbrio e a alienação; as linhas de expressão e o cabelo falavam da idade avançada; a curvatura do corpo mostrava uma saúde debilitada; o fundo escuro e sem ambientação situava seu isolamento e sua invisibilidade social. Assim, nota-se que Géricault também estampou diante de nós, espectadores, uma frágil realidade, acionando uma energia que se transformou em pura reflexão. Ao nos transportar para esse universo da exclusão, talvez tivesse a intenção de nos convocar também a questionar se não somos, em parte, responsáveis por ela.

A busca pelas possíveis conexões entre a fotografia de Sebastião Salgado e a pintura de Théodore Géricault resultou em constatações bastante curiosas. A primeira delas está no fato de que, tanto o fotógrafo quanto o pintor extrapolaram uma visão meramente objetiva e mimética de um retrato e criaram obras com uma poética repleta de forças subjetivas em ação. Apesar das diferenças que cercavam as duas linguagens, os dois artistas produziram muito mais do que um simples registro da presença física de suas personagens.

Na verdade, o retrato de Géricault talvez tenha sido um mero pretexto para que o pintor se aprofundasse no tema da natureza humana com intensa emoção e subjetividade. Ele teceu comentários sensíveis sobre o outro e sobre si mesmo, refugiando-se em suas questões pessoais. "Esses rostos trágicos e obcecados tinham alguma ressonância pessoal no artista:

Géricault não encara objetivamente o sofrimento de tais pessoas; sua reação é emotiva e comovente." (BECKETT, 1997, p. 260).

O retrato de Sebastião Salgado também expressou a natureza humana com muita emoção e dramaticidade transferindo para dentro do enquadramento de sua fotografia um pouco de si mesmo e de sua impotência diante de um mundo fragilizado pela fome e pela guerra.

Iconograficamente interpretadas, as duas retratadas encontram-se centralizadas no campo visual. Suas faces estão emolduradas; na pintura, pelos tecidos e na fotografia, pelas mãos – porque é nelas que os artistas concentram todo o foco e a intenção da dramatização. Os olhares vagos e perdidos, os semblantes tristes e desolados, revelam angústia, solidão e distanciamento da realidade. As forças das linhas são semelhantes, tanto para marcar as expressões, a idade e as dobras do tecido quanto para direcionar nosso olhar no campo visual [Figuras 23 e 24].



FIGURAS 23 e 24. "Hospital de Gourma-Rharous" e "A monomaniaca da inveja". (Estudo comparativo entre as duas imagens).

As cores da pintura de Géricault são tão expressivas quanto o preto e branco usado por Salgado. Nas duas obras, as linhas do rosto e as indumentárias apontam para a idade e a pobreza, respectivamente; as faces, para saúdes frágeis e debilitadas. Os olhos, coincidentemente localizados no ponto focal, servem de porta de entrada para as imagens. A partir deles – ambos localizados no centro óptico – cria-se um movimento em espiral que contorna as cabeças e percorre a área das dobras dos tecidos no segmento inferior, em direção à borda esquerda das obras. As duas retratadas, mesmo percebendo a presença do pintor ou do fotógrafo diante delas, também procuram refúgio, através dos olhos, em algum lugar do vazio, como se vivessem um mundo à parte, o mundo dos excluídos. Como nos diz Calabrese (2015, p. 88), "os olhos são a representação do elemento somático da vida e, portanto, podem

também ser analisados como traços de uma *actorialização*, quer dizer, como linhas de uma sintaxe do discurso".

A interpretação iconológica dos dois trabalhos é também bastante reveladora. Géricault imprime uma atmosfera ao redor da mulher insana; uma atmosfera metafísica que também envolve a mulher da fotografia de Salgado. Ela permeia as duas mulheres com intensidades que se equivalem, transmitindo muita fragilidade, não importando se é através da apatia da primeira ou do gestual contorcido da segunda. "O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, [...] está apenas um corpo". (BARTHES, 1984, p. 161). O mesmo comentário vale para a atmosfera gerada ao redor do corpo feminino representado por Géricault.

Salgado usa o mesmo recurso do pintor: minimiza os detalhes do fundo para que se capte toda sua experiência emocional com a figura. Tanto na fotografia quanto na pintura uma força atua nos semblantes das mulheres para captar a atenção do espectador. O que se revela não é apenas um mero retrato, mas um conjunto de sensações e sentimentos das retratadas e, por que não, dos seus autores.

Se, por um lado, a pintura de Géricault caminha em direção ao tempo e antecipa um gesto que poderia ter sido obtido a partir de uma fotografia, por outro, a fotografia de Salgado recua e entrega-se à força poética de um período repleto de emoções intensas e contidas, que eram registradas numa pintura. O ponto de encontro entre eles não está no tempo, mas nos sentimentos que as obras deixam aflorar. Elas resumem o estado de espírito de seus autores, como se a lente da subjetividade fosse além da objetiva ou do pincel. O mundo interior questiona o mundo exterior, com um profundo desejo de idealizá-lo e de torná-lo mais belo. No entanto, "Dizer que uma coisa é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define" (ARGAN, 1992, p. 17).

Com Salgado e Géricault, o belo não se esconde. Suas obras deixam fluir, através de elementos formais de composição, visões extremamente sensíveis, que impõem seus juízos sobre elas. Ambos transformam a realidade em um mito poético que atrai e convida o espectador a ver aquilo que ele antes não via, evocando, assim, seus sentimentos.

[...] O romântico, por outro lado, desconhecia vínculos externos, era incapaz de comprometer-se e sentia-se exposto, indefeso, a uma realidade esmagadoramente poderosa: daí o seu desdém pela realidade e seu simultâneo endeusamento da mesma. Ou a violava ou rendia-se-lhe cegamente e sem resistência, mas nunca se sentia em pé de igualdade com ela. (HAUSER, 1998, p. 673).

Ao invocar esse escapismo estético diante de mundos fragilizados, o fotógrafo e o pintor transportam o olhar para possíveis reflexões; mesmo apresentando a realidade de maneira visualmente arrebatadora, sentem-se impotentes diante dela; ao fazerem isso, revelam facetas tipicamente românticas, hipnotizando seus espectadores e os transformando em testemunhas, tanto quanto eles.

5.4 Relações intertextuais entre Salgado e Turner

A fotografia de Sebastião Salgado escolhida para análise nesse subcapítulo foi realizada a 18 km da cidade de Chittagong, uma cidade costeira de Bangladesh, próxima à fronteira com a Birmânia, numa extensa área onde se encontram diversos estaleiros que se dedicam ao desmantelamento de navios. Mesmo fugindo do tom épico típico de suas temáticas, Salgado conduz seu espectador ao universo do trabalho manual na sociedade contemporânea, usando recursos visuais de extremo impacto para a imagem [Figura 25].

Quase sete mil trabalhadores da região utilizavam ferramentas, como martelos grandes, maçaricos e talhadeiras, para extrair os metais usados na construção das embarcações que, posteriormente, seriam transformados em utensílios domésticos, como facas, garfos, agulhas, fechaduras e instrumentos agrícolas. Na época da produção da fotografia, a maioria dos produtos metálicos produzidos em Bangladesh eram provenientes desses navios.



FIGURA 25. "Desmantelamento de navio". Chittagong. Bangladesh. Sebastião Salgado. 1989. Livro : "Trabalhadores". Companhia das Letras, (1996). (Imagem escaneada do livro em: 31 jun. 2018).

Em muitos dos depoimentos de Sebastião Salgado sobre a própria produção, é sempre recorrente o destaque dado à sua experiência em Bangladesh. O texto de abertura do livro *Trabalhadores*, publicação que traz essa e outras imagens realizadas no local, foi escrito a quatro mãos com o escritor Eric Nepomuceno, e, nele, Salgado retoma mais uma vez o assunto, deixando fluir uma visão poética e visivelmente romântica desse projeto.

[...] Diante do litoral de Bangladesh o navio faz soar pela última vez seu apito dilacerado. O navio impõe toda a força de seu motor. O navio dispara rumo à terra, às areias da praia, e o navio uiva e geme e avança numa velocidade alucinante, numa velocidade que ele nunca se atreveu a ter para enfrentar a fúria dos mares. E o navio avança praia adentro, terra adentro, o casco de aço do navio rasgando a areia, buscando lá embaixo a terra de cujas entranhas saiu o metal que o fez. Até que o navio pára, encalhado, no último final de sua derradeira investida. E então começa o desmantelamento. (SALGADO, 1996, p. 18).

A descrição pré-iconográfica dessa fotografia parte de um campo visual praticamente tomado pelo que ainda resta de um grande navio. Uma estrutura geométrica, que recorta a imagem do lado esquerdo até boa parte do lado direito, revela seu tamanho descomunal, comparado ao tamanho dos trabalhadores que se movimentam sobre ele e ao redor dele. Boa parte do navio já foi desmanchada e, por conta disso, consegue-se ver o seu interior. A imagem, extremamente granulada e em preto e branco, contém claros e escuros que se alternam nessa área, expondo uma composição visivelmente deteriorada. Do lado direito da imagem, um eixo vertical traçado por uma escada conecta oito trabalhadores à superfície do mar onde ele está ancorado. Outra estrutura metálica em diagonal, e que serve de anteparo para eles, aponta para o canto inferior direito, onde outro trabalhador se afasta do navio em direção à costa. A linha do horizonte ao fundo separa sutilmente o céu do mar através de pequenas manchas brancas provocadas pelas ondas.

A imagem possui dois segmentos horizontais, determinados pela base do navio: o segmento superior contém a embarcação e os oito trabalhadores que se deslocam em direção ao mar, enquanto o inferior isola o outro trabalhador sobre a pequena marola próxima à costa. O eixo vertical estabelecido pela escada cria dois segmentos verticais também delimitando as áreas ocupadas pelas formas [Figura 26].

É interessante observar que a linha sinuosa vertical, gerada pela distribuição dos corpos descendo a escada e acentuada ainda mais pelo contraluz adotado por Salgado, contém uma certa correspondência com o desenho das ondas do mar na linha do horizonte. Ao mesmo tempo, ela contrasta com o aspecto geométrico e rígido das formas do navio, gerando nesse ponto da imagem um centro de intenso magnetismo visual.

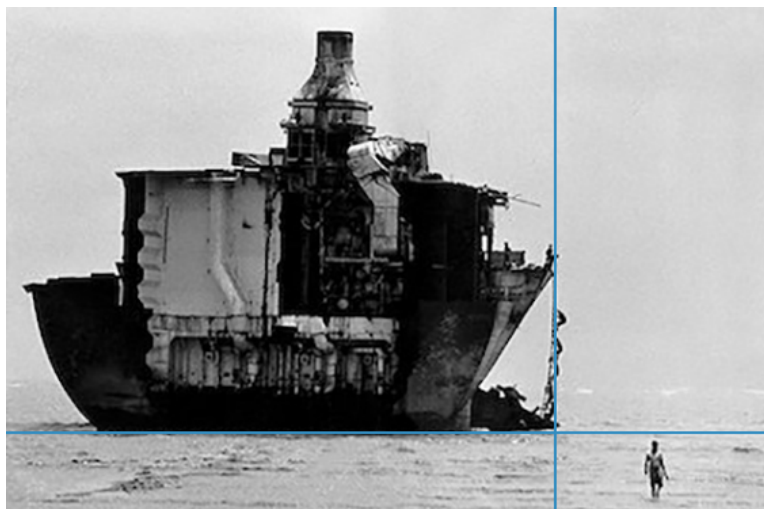


FIGURA 26. "Desmantelamento de navio". Chittagong. Bangladesh. Sebastião Salgado. 1989. (Segmentação da área visual).

A análise iconográfica deixa evidente uma narrativa em que as formas estão repletas de significados. O tamanho descomunal da embarcação, comparado ao tamanho das figuras, cria uma enorme desproporção entre elas; o aspecto deteriorado da primeira traz algo de fantasmagórico à imagem, quando revela suas entranhas. Já as figuras humanas em movimento, suspensas na escada, criam um contraponto a esse grande objeto rígido e inanimado. Elas são a única evidência de vida que ainda resta no navio.

Na distribuição dos elementos na imagem, Salgado separa enfaticamente essas duas formas mais importantes de seu discurso visual, como se quisesse reforçar essa desproporção entre elas. Se, por um lado, o navio ganha ênfase e destaque no quadrante esquerdo superior, por outro, o ser humano é reduzido à sua insignificância diante dele no quadrante inferior direito. Há um nítido descompasso causado pela assimetria entre as duas formas, mas que não anula o equilíbrio da imagem. Pelo contrário, conduz didaticamente a narrativa, pois o deslocamento do navio para a esquerda da composição favorece o isolamento visual do trabalhador para o lado direito. Assim, o olhar penetra primeiro na embarcação, percorre seu interior, e flui através de uma pequena estrutura triangular de sua base, que, por sua vez, aponta para o homem caminhando em direção à praia. Através desse recurso, Salgado confirma que, por trás de sua intenção compositiva, existe um discurso sobre a relação entre o homem e a máquina. O preto e branco, o contraluz e os intensos contrastes dramatizam a cena. Mesmo com as minúsculas ondas brancas que tracejam a linha do horizonte, o fundo é extremamente homogêneo e cinza, o que acentua ainda mais o aspecto sombrio e dramático da foto – percepção essa que é reforçada pela intensa granulação da imagem, ao contrário de outras fotos de Salgado em que predominam uma intensa nitidez e precisão dos detalhes.

Essa fotografia de Salgado é mais um exemplo daquilo que ele se propõe com o livro *Trabalhadores*, ou seja, captar através das imagens uma certa arqueologia da era industrial. E esse é o ponto de partida para a construção da síntese iconológica da obra.

Salgado não traz à tona apenas uma paisagem marinha, mas constrói uma metáfora através das figuras. O navio representa o fim de uma era. O ser humano, responsável pelo seu desmanche, foi também, um dia, responsável pela sua construção. O velho dá lugar ao novo, mas não o anula, apenas o incorpora às novas funções: estranhamente, e até paradoxalmente, um gigante do mar transforma-se em pequenos utensílios domésticos através da mão humana. A metáfora se conclui não apenas nessa aparente relação entre vida e morte atribuída aos objetos, mas pela própria atividade de reciclagem da qual inúmeros trabalhadores dependem para poder sobreviver. Assim, a máquina continua a predominar e a estabelecer sua prioridade sobre o ser humano. Ele a cria, mas dela também depende, mesmo depois que ela perde sua função primordial. Essa relação é exposta na fotografia através da composição, quando Salgado coloca um gigantesco navio do lado esquerdo e o compara à forma frágil e minúscula de um trabalhador do lado direito da imagem. A estrutura metálica triangular que está na base da embarcação aponta para o trabalhador; é a criatura apontando para o seu criador e, ao mesmo tempo, a vítima indicando o responsável pela sua depredação.

Retomando parte do texto presente na abertura do livro, essa visão sensível e romantizada é exposta de uma maneira extremamente poética:

[...] Os demolidores chegam e, com grandes máquinas, furam o casco do navio para que a água possa invadir seu interior, deixando que ele morra de vez. Já nada poderá levar o navio de volta para o mar: os furos na imponente do navio são como tiro da misericórdia nesse suicida cansado, digno e generoso. [...] Das grandes hélices do navio, do bronze que o conduziu pelas trilhas secretas das águas, sairá a parte mais nobre: o bronze será transformado em pulseiras, brincos, colares, anéis que terminarão um dia adornando corpos de mulheres trabalhadoras; o bronze será transformado em chaleiras de onde beberão calor e alma os homens trabalhadores; o bronze, enfim, moldado pelas mesmas mãos que moldaram o navio, que rasgaram a terra, que colheram o fruto, que moldaram o mundo, este mundo de homens e mulheres que o refazem a cada dia e assim se refazem, refazem o sonho, o ciclo, o mais fecundo cio. (SALGADO, 1996, p. 18-19).

Assim torna-se notória a presença de um olhar fotográfico que extrapola a objetividade típica de uma imagem documental, na qual recursos visuais, como enquadramento e composição, foram imprescindíveis para a subjetivização do tema fotografado. Uma subjetivização que merece atenção, principalmente por conter indícios de uma forte relação com os valores pregados pelo Romantismo.

Um percurso semelhante pode ser percebido numa pintura concluída pelo inglês Joseph Mallord William Turner em 1839. Trata-se da obra *O combatente Téméraire* [Figura 27]. O quadro, um dos mais famosos e populares do artista, foi o resultado de uma série de esboços realizados por ele quando cruzava o rio Tâmisa num pequeno barco a vapor num fim de tarde. A imagem colocada sobre a tela foi a de um antigo navio a vela, combatente de guerra – o combatente Téméraire – sendo rebocado por outra pequena embarcação a vapor em direção a um estaleiro de desmontagem de navios. Nesse estaleiro, embarcações antigas eram comumente levadas para o desmanche. Seus materiais, como o carvalho do casco e o cobre de seus acessórios, eram posteriormente aproveitados para a confecção de outros objetos. Estabelecia-se assim sobre a tela, e por meio de uma metáfora visual rica em significados, mais um registro na pintura romântica inglesa dos efeitos da era industrial sobre a sociedade.



FIGURA 27. "O combatente Téméraire". Joseph Mallord William Turner. 1839. Óleo sobre tela. 91 x 22 cm. National Gallery. Londres - Inglaterra. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire> . Acesso em: 11 out. 2018.

Turner foi um pintor que antecipou – e muito – inúmeros recursos pictóricos que iriam ser utilizados em épocas posteriores. Mesmo tendo vivido numa época em que o Romantismo

impunha-se na Europa com toda intensidade, o pintor abriu mão de algumas convenções estilísticas para se lançar no território da emancipação das formas figurativas e de uma certa abstração. Não se tratava da abstração pura e formal como a conhecemos hoje, mas de outro tipo de abstração que pressupõe "um jogo entre a espacialidade plana à qual se confiam as relações estruturais entre as figuras ou entre a instância da enunciação e uma espacialidade ilusória que contém as figuras enquanto figuras do mundo natural" (CALABRESE, 2015, p. 66). Ou, em outras palavras, ao tentar transportar para suas telas grandes paisagens do mundo real, Turner recorria a inúmeros recursos formais que dissolviam a identificação e reconhecimento das formas figurativas no campo visual. Como também acentua Argan (1992, p. 40):

[...] Para Turner o espaço é uma extensão infinita, animada pelo agitar-se de grandes forças cósmicas, de modo que as coisas são tragadas em vértices de ar e em turbilhões de luz, acabando por serem reabsorvidas e destruídas no ritmo do movimento universal.

Outro dado recorrente em suas obras era o fato de que, Turner, ciente do poder que tinha de dissolver suas figurações, recorria aos títulos para "ancorar os significantes do vago e do incerto na percepção do mundo ou na auto-representação da natureza que as obras procuram oferecer" (CALABRESE, 2015, p. 74).

Mesmo que em outras obras do pintor existam exemplos mais claros desse tipo de impulso, Turner adotou a mesma postura em *O combatente Téméraire* para obter o devido impacto de sua mensagem em direção ao olhar do espectador e uma eventual reflexão sobre o tema.

A descrição pré-iconográfica dessa obra mostra o quanto o pintor tinha total controle sobre esses recursos. A imagem é composta por poucos elementos, distribuídos de maneira bastante organizada no espaço visual. Do lado esquerdo da tela, dois deles flutuam sobre a água e parecem fundir-se numa só figura. O maior e mais imponente é um navio de guerra a vela, pintado em tons suaves de amarelo-claro e branco. O menor é um rebocador a vapor, colocado mais à frente, que o conduz pelo rio em direção à margem, registrado em tons mais quentes e escuros. Pequenas e densas pinceladas brancas marcam a presença de outras embarcações ao fundo, distribuídas pela linha do horizonte. O mesmo recurso pictórico é adotado para definir alguns marinheiros sobre o rebocador. Uma espessa cortina de fogo e fumaça sai de sua chaminé e o conecta graficamente aos mastros do navio a vela. Um dos mastros do barco a vapor expõe uma bandeira branca que flamula ao sabor do vento. As nuvens do céu conduzem o olhar para o lado direito da tela, marcado pela presença de um

poético pôr do sol. Os tons suaves de azul e lilás alternam-se com o branco na parte superior esquerda da tela, enquanto no lado direito superior há uma predominância de tons mais densos em laranja, amarelo e azul, que enfatizam o crepúsculo. Já na parte inferior, os tons percorrem nuances de amarelo, laranja, azul e marrom em pinceladas soltas e informais para definir os reflexos das embarcações sobre a água no lado esquerdo. Do lado oposto, uma boia flutua sobre o mar, enquanto pequenas manchas brancas e amarelas constroem os movimentos das ondas ao fundo e os reflexos do crepúsculo um pouco mais à frente.

Os elementos estão distribuídos em dois segmentos horizontais, delimitados pelo eixo traçado a partir da base do rebocador e por um eixo vertical determinado por uma minúscula embarcação que se movimenta ao fundo da cena. Mais uma vez, as cores colaboram para essa divisão; do lado esquerdo, as cores mais suaves e frias contrastam com as cores mais quentes do lado direito [Figura 28].

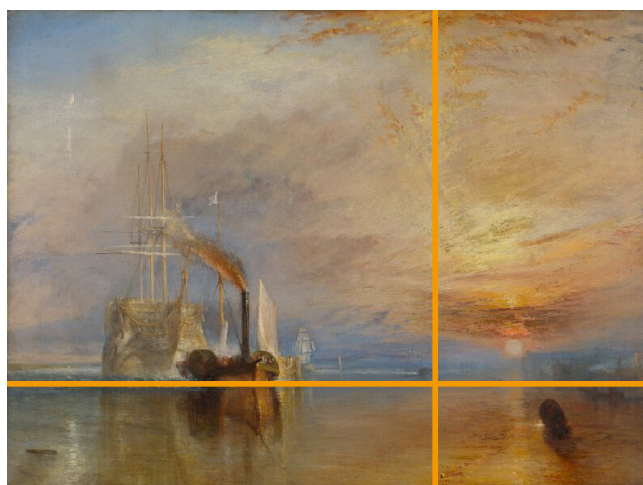


FIGURA 28. "O combatente Téméraire". Joseph Mallord William Turner. 1839. (Segmentação da área visual).

Esses recursos visuais adotados por Turner levam a uma interessante análise iconográfica da pintura; a divisão em segmentos verticais, por exemplo, favorece a leitura da obra, conduzindo o olhar em etapas para a visualização do todo. O olhar penetra pelo lado esquerdo, onde se encontra o bloco composto pelas embarcações. A chama que se dispersa em diagonal do rebocador não revela apenas que o barco encontra-se em movimento, mas guia o olhar em direção à imagem do navio de guerra que está logo atrás. O movimento ascendente da fumaça mescla-se ao movimento das nuvens que, por sua vez, conduz o olhar para o segmento direito onde o sol se põe. Se, por um lado, as cores densas e escuras do barco a vapor rebocando o grande navio marcam sua sólida aparência, por outro, as cores suaves e esbranquiçadas do navio a vela o colocam num plano secundário da narrativa. Mesmo

impondo sua forma majestosa e imponente, seu aspecto fantasmagórico torna-o quase imperceptível. A camada de azul que percorre praticamente toda linha do horizonte serve de anteparo para sua presença, destacando também a bandeira branca. O mesmo acontece com o círculo que representa o sol, propositadamente colocado sobre essa mesma camada azulada de tinta.

As camadas espessas de tinta da parte superior da pintura sugerem que Turner trabalhou com pincéis bastante carregados de tinta para enfatizar os elementos que queria dar destaque; já as pinceladas rápidas e incompletas da parte inferior são como rabiscos pictóricos, uma espécie de acabamento que ganha sua eficácia quando a obra é observada a distância. Com eles, Turner define os reflexos, as ondas e os brilhos da água. A boia do lado direito inferior é uma massa pequena e escura que serve de contrapeso para a massa criada pelas embarcações à esquerda e sua inclinação aponta para o sol que está um pouco acima, reforçando a importância do crepúsculo na narrativa.

Ainda sob o aspecto iconográfico dessa pintura, Turner transita entre a figuração e a abstração, atitude típica de suas obras; não abre mão das formas e nem das cores intensas e contrastadas, mas apropria-se de uma certa informalidade pictórica para acentuar a dramaticidade e o impacto visual. Não constrói figuras fechadas, não traça contornos rígidos nem recorre à perspectiva tradicional. Ao contrário, trabalha um campo visual amplo e expandido por onde o olhar do espectador transita sem nenhuma dificuldade.

Antes do início da síntese iconológica dessa obra é fundamental que se conheça um pouco da história do próprio navio registrado por Turner. O *Téméraire* foi uma grande embarcação de guerra construída por volta de 1798. Possuía 98 canhões e tinha três andares. Em 21 de outubro de 1805, participou da Batalha de Trafalgar, sob o comando do capitão Eliab Harvey. Numa manobra arrojada para resgatar dos franceses o navio inglês HMS *Victory*, comandado pelo Almirante Nelson, o *Téméraire* não só obteve êxito, como conseguiu capturar duas embarcações da esquadra naval francesa. Mesmo com a morte de Nelson, a batalha foi vencida¹⁹. No entanto, no dia 6 de outubro de 1838, o *Téméraire* partiu do porto de Sheerness e foi rebocado pelo rio Tâmesa até o estaleiro de Beatson, para ser desmontado. A madeira de seu casco e o cobre de seus acessórios foram aproveitados para outros fins²⁰.

¹⁹ Fonte: Homepage da National Gallery. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/heroine-of-traffic-the-fighting-temeraire>. Acesso em: 16 out. 2018.

²⁰ Fonte: Homepage História das Artes. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/combatente-turner/>. Acesso em: 13 out. 2018.

O navio foi fonte de inspiração para Turner, não para exaltar o êxito desse percurso histórico e heróico, nem para documentar o último dia da embarcação, mas para gerar uma reflexão sobre a era em que vivia. Ao envolvê-lo numa aura de idealização tipicamente romântica, Turner resgatou da memória a majestade e imponência da embarcação e fugiu do registro fiel da realidade, pois no momento em que o pintor trabalhava na obra, uma boa parte do *Téméraire* já havia sido removida e reciclada pela marinha inglesa, reduzindo-o a um mero depósito de suprimentos. A bandeira branca em um dos mastros do rebocador, normalmente utilizada para indicar embarcações que estavam em mãos comerciais, ganhou na obra um outro significado: tornou-se o símbolo de sua rendição aos novos tempos. Assim, ao retratar um pôr do sol cheio de esplendor, Turner utilizou, como ponto de partida, a memória do passado glorioso da embarcação. Através do crepúsculo e em tom de crítica velada, narrou o final de um percurso marcado pelo início de uma nova era tecnológica. Recorrendo aos pigmentos brancos e dourados, Turner acentuou sua transparência e incorporeidade e construiu uma figura espectral flutuando inerte sobre o Tâmis. Em contrapartida, e acentuando ainda mais a sua visão romântica sobre o tema, o pintor concebeu um barco a vapor truculento e sombrio, carregado de cores escuras e densas. A cortina de fogo e fumaça que sai de sua chaminé parece incendiar a imagem do *Téméraire*, inflamando ainda mais a crítica que tecia sobre a era industrial. Com isso, Turner deixou transparecer na pintura um pouco de seu estado de espírito sobre as questões existenciais e até, como dizem muitos estudiosos, patrióticas, pois, quando a Grã-Bretanha entrou nas Guerras Napoleônicas, o pintor tinha apenas 18 anos.

Pode parecer estranho, e até impróprio, conectar duas obras tão distintas e tão distantes no tempo como a fotografia realizada por Sebastião Salgado em 1989 e a pintura de Turner de 1839, pois um século e meio as separa. Mas um olhar mais atento para seus respectivos valores iconográficos e iconológicos pode provar que há uma aproximação entre os dois trabalhos, por meio das atitudes românticas que as impulsionaram.

Do ponto de vista iconográfico, tanto a fotografia quanto a pintura foram construídas em bases estruturais semelhantes [Figuras 29 e 30].



Figuras 29 e 30. "Desmantelamento de navio" e "O combatente Téméraire". (Estudo comparativo entre as duas imagens).

Salgado e Turner compõem o espaço visual em quatro blocos determinados por eixos verticais e horizontais. Tanto na fotografia quanto na pintura a parte principal da narrativa encontra-se no primeiro grande bloco do lado esquerdo, onde estão as embarcações. Esses pontos estão cercados de magnetismo e é para lá que o olhar do espectador se dirige no primeiro momento. No lado direito inferior, estão outros elementos que servem de contrapeso e que são também importantes na narrativa: um minúsculo trabalhador que caminha pela água (na foto) e uma pequena boia que aponta para o sol que se põe (na pintura). As linhas do horizonte que determinam os eixos horizontais das duas imagens são tênues e deixam escapar em seus percursos pequenos fragmentos de ondas do mar. Já a linha vertical, composta pela escada e pelos trabalhadores na fotografia, encontra na pintura sua equivalência através de uma pequena mancha de uma embarcação ao fundo, ponto que marca a elevação de seu respectivo eixo vertical. A fotografia de Salgado em preto e branco e extremamente granulada tem um poder dramático equivalente ao das pinceladas esparsas e coloridas adotadas por Turner; os contrastes entre claros e escuros do grande navio de Chittagong equivalem aos claros e escuros das embarcações sobre o Tâmis. É por meio desses recursos que os dois artistas geram os aspectos fantasmagóricos e sombrios de suas obras. Os homens que descem do navio em direção ao mar, contém a mesma força expressiva da imagem do rebocador a vapor; ambos determinam o destino dos navios, ou seja, o desmanche que os espera.

Enfim, as duas obras estão muito além de meros registros de paisagens marinhas; elas traçam as rotas de comentários sensíveis e subjetivos de seus autores, a partir de um determinado fato; rotas essas que se tornam mais claras nos valores iconológicos que as conectam.

Nos dois casos, os discursos têm uma base factual e objetiva: o desmanche dos navios e a posterior reciclagem de suas matérias-primas. Salgado referiu-se a um processo manual ocorrido em plena era de inúmeros avanços tecnológicos. Já Turner presenciou um momento

em que a era industrial ainda se formatava, substituindo a mão de obra humana pela máquina. Mas, nas duas obras, eles revelaram o mesmo tom de crítica aos efeitos decorrentes desse período. O que Salgado constatou, Turner previu. Ambos se propuseram a abordar o tema da substituição do velho pelo novo, mas o fizeram imersos em discursos essencialmente subjetivos. O que se desmanchava, na verdade, não eram os navios, mas toda uma percepção dos mecanismos que regiam a sociedade. O ser humano não foi só protagonista nessa história, mas foi vítima do próprio progresso. Se Salgado valorizou o trabalho manual em plena era pós-industrial, Turner também fez algo semelhante um século e meio antes, quando colocou uma embarcação a vela, sendo rebocada por uma a vapor. Mesmo que para muitos este último representasse o símbolo da modernidade, o pintor preferiu valorizar o navio, recuperando a memória de seu passado heróico. Um discurso semelhante de resgate pode ser encontrado na fotografia de Salgado. Mesmo que as dimensões entre o grande navio de Bangladesh e as formas humanas sejam tão opostas, a ponto de torná-las insignificantes diante da embarcação, Salgado retomou a importância do ser humano no processo do desmanche, como se o devolvesse à sua origem; a imponência da embarcação revelou a dimensão que a máquina ganhou num futuro apontado e profetizado pela pintura de Turner e, ao mesmo tempo, resgatou através do trabalho braçal do desmanche uma certa dimensão heróica do ser humano na contemporaneidade.

Em suma, fotógrafo e pintor criaram metáforas visuais através do tema do desmantelamento dos navios, para consolidar suas visões próprias dos efeitos da era industrial na sociedade. Salgado não poupou os recursos formais da fotografia, como o enquadramento, a composição, o preto e branco, os contrastes e a granulação, para tecer comentários existenciais. Da mesma maneira, Turner munuiu-se de inúmeros recursos compositivos e cromáticos para mergulhar em reflexões da mesma ordem. A emoção, a sensibilidade, o mergulho para dentro de si mesmos, características típicas do Romantismo, acabaram por se tornar o ponto de contato entre eles.

5.5 Relações intertextuais entre Salgado e Friedrich

Sebastião Salgado declarou diversas vezes, em seus textos e entrevistas, uma estreita conexão emocional com as imagens realizadas no continente africano. Além de mencionar que encontrou ali um ambiente extremamente familiar com a cultura brasileira, foram as imagens feitas informalmente nessa região do planeta – na época em que ainda era economista – que o levaram a optar definitivamente pela fotografia em 1973.

[...] Descobrir Ruanda foi como reecontrar o Brasil. A África é nossa outra metade: observando o mapa-múndi, podemos ver que a África, a América Latina e a Antártica formavam um todo antes de se afastarem há 150 milhões de anos. Apesar da separação dos continentes, encontramos na África a mesma vegetação e os mesmos minerais da América do Sul. No plano cultural, os escravos originários de Moçambique, Guiné, Angola, Benin e Nigéria, levados ao Brasil pelos portugueses, marcaram profundamente a sociedade. Fragmentos da história e do folclore desses povos penetraram naquilo que se tornou a cultura brasileira. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 35).

Depois disso, retornou inúmeras vezes como fotógrafo ao solo africano, o que lhe rendeu uma gama enorme de imagens que culminaram com a publicação do livro *África* em 2007. Ele recorda que "foi graças às cerca das quarenta reportagens que realizei na África ao longo de trinta anos que pude publicar meu livro *África*, em 2007. E eu poderia publicar um segundo volume, tamanho o número de imagens que disponho desse continente" (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 39).

A fotografia de Salgado que merece destaque neste momento do estudo [Figura 31] foi produzida na África em 1985, mais precisamente no nordeste do Sudão, nos arredores de Tokar (ou Tawkar), importante região para a produção de algodão. Situado próximo ao Mar Vermelho, o local é extremamente árido; as chuvas são raras e concentram-se entre os meses de novembro, dezembro e janeiro; as temperaturas chegam a 43°C no verão e nunca são inferiores a 20°C no inverno.



FIGURA 31. "Nos arredores de Tokar". Sudão. África. Sebastião Salgado. 1985. Livro: "*África*", Taschen (2007). Disponível em: <https://colecaopirellimasp.art.br/autores/15/obra/48>. Acesso em: 16 out. 2018

Do ponto de vista pré-iconográfico, o campo visual apresenta uma paisagem árida, com três elementos que se destacam sobre ela. O primeiro plano revela um denso e imenso arbusto típico de regiões do deserto, composto por galhos longos e esvoaçantes que avançam para o lado direito da imagem. Sua base está firme e fixa ao solo; sua sombra projeta-se na areia, para o lado esquerdo, apontando para duas pessoas que caminham na mesma direção, envoltas em mantos dos pés à cabeça. Não se consegue perceber, ao certo, se são homens ou mulheres nem se o preto e o branco das vestes correspondem às suas cores originais, mas o que a imagem imprime no olhar é que há uma nítida diferença entre as duas figuras. A de branco, caminha firme e ereta; a cor da túnica relaciona-se com o fundo claro do deserto; já a de preto, curva a cabeça e parte do corpo. Sua túnica preta esvoaçante desenha uma silhueta irregular sobre a areia, dialogando com a cor e a forma do arbusto. Duas tênues linhas, praticamente contínuas, marcam suas sombras sobre o chão, avançando para a margem esquerda da fotografia. No terceiro plano, quase imperceptível, o céu é recortado por uma linha curva, que compõe o desenho de uma montanha. Outras linhas curvas menores e mais sutis traçam desenhos sinuosos no solo compostos pela ação do vento na areia. Salgado opta pela imagem granulada e em preto e branco. A luz é intensa e incide sobre as figuras principais, criando silhuetas extremamente definidas. No fundo da cena, a luminosidade age com igual vigor, através do branco e dos cinza acentuado, provocando uma sensação de homogeneidade que valoriza ainda mais as figuras.

O posicionamento dos elementos no espaço visual tem como base dois eixos. O eixo vertical, ligeiramente deslocado do centro, estabelece a área ocupada pelo grande arbusto. Já o horizontal é marcado pela sombra que ele projeta na areia. Assim, a imagem subdivide-se em três blocos de narrativa, por onde se distribuem as figuras [Figura 32].



Figura 32. "Nos arredores de Tokar". Sudão. África. Sebastião Salgado. 1985. (Segmentação da área visual).

Sob o aspecto iconográfico, a fotografia apresenta uma composição extremamente estudada em seu enquadramento e luminosidade. O olhar penetra através do grande arbusto, ligeiramente deslocado do centro. A sombra projetada por ele sobre a areia o sustenta no campo visual, evitando que ele se torne uma massa flutuante no ar. A sombra também aponta como uma flecha para o quadrante superior esquerdo, onde estão as duas figuras que caminham. A primeira, de branco, está ereta e parece mais fixa ao solo. A outra, de preto, mais vulnerável ao vento, curva a cabeça e parte do corpo. O tecido de sua túnica indica não apenas a ação intensa do vento, mas a direção em que ele sopra, conduzindo o olhar do espectador para o bloco direito superior, onde os galhos esvoaçantes do arbusto reforçam ainda mais a ação da rajada de ar. O segmento inferior, apesar de conter uma certa monotonia visual, é essencial para se estabelecer uma base de sustentação para os dois blocos principais. Através dele, percebe-se que o deserto não avança apenas para o fundo, mas também para a frente, inserindo o espectador na cena. A linha quase imperceptível da montanha ao fundo traça a fronteira entre a terra e o céu e ao marcar na imagem uma curva similar à dos galhos, parece reforçar graficamente a ação do vento.

Mesmo sendo contemporânea à fotografia da mulher no hospital de Gourma-Rharous, realizada em Sahel em 1985, essa imagem de Tokar não anuncia nada nem traz qualquer tipo de emoção relacionada à guerra, à fome ou à inanição. Ela contém um discurso quase existencial sobre a relação entre o homem e a natureza. É por meio desse olhar que se constrói sua síntese iconológica. A região de Tokar no Sudão, onde a fotografia foi feita, é considerada uma das 48 áreas mais quentes do planeta. Os personagens estão imersos nesse cenário onde as condições não parecem nem um pouco favoráveis à sobrevivência. Mas mesmo assim a vida está ali representada por dois peregrinos, pelo enorme e imponente arbusto e pela ação do vento que age sobre eles. Através da massa de areia que avança para o primeiro plano, Salgado coloca o espectador dentro da cena para lembrá-lo de que, mesmo em condições inóspitas, o ser humano é capaz de se adaptar e sobreviver. O fotógrafo evoca também a reflexão de que não é o homem quem domina a natureza, mas é ela que o contém, impondo suas condições – reflexão essa registrada, iconograficamente, pelo contraponto entre as dimensões do ser humano em relação ao imenso arbusto e à própria magnitude do deserto. O preto e branco adotado por Salgado também atua para acentuar esses contrastes. Enquanto o peregrino de túnica branca caminha firme, ereto e resistente às adversidades do deserto, o de preto esforça-se para caminhar em direção contrária ao vento. Suas vestes esvoaçantes estabelecem uma relação de diálogo com a vegetação conectando-as visualmente, não apenas

pela cor, mas pelas formas irregulares e orgânicas de ambas. É mais uma vez a natureza impondo sua força e destacando a vulnerabilidade do ser humano diante dela.

Enfim, a fotografia de Salgado provoca no espectador uma experiência estética, repleta de lirismo e obtida por diversos recursos visuais. Trazendo algo que está muito além de uma paisagem real e objetiva, a imagem transforma o ato de olhar num gesto de reflexão pessoal sobre as relações entre o homem e a natureza.

Para estabelecer um ponto de comparação e contato dessa fotografia com uma pintura romântica, selecionou-se um artista cujo trabalho procura conduzir o espectador para o mesmo tipo de discurso subjetivo: o artista alemão Caspar David Friedrich.

Caspar David Friedrich, nasceu em Greifswald, em 1774, cidade que pertencia à Suécia e que hoje faz parte da Alemanha. Seus trabalhos percorreram o universo do desenho, da aquarela e da gravura, mas foi só a partir de 1808 que passou a dedicar-se à pintura a óleo. Considerado por muitos um artista místico, Friedrich teve sua infância marcada por importantes perdas familiares e por uma educação religiosa bastante rígida, fatos que, provavelmente, foram determinantes para sua postura taciturna e introspectiva diante da arte. Suas paisagens retrataram não apenas aquilo que se via, mas tornaram aparentes os próprios sentimentos e angústias, como se quisesse convidar o espectador a participar de suas reflexões. A maneira como distribuía seus personagens no campo visual, contemplando uma natureza muitas vezes tranquila, outras vezes atribulada, eram recursos usados pelo pintor para expôr a fragilidade do ser humano diante dela e evocar reflexões existenciais sobre as relações entre a criatura e o Criador. Na maior parte das vezes, os personagens que apareciam de costas em suas pinturas, observando as paisagens e absorvidas por pensamentos, não tinham apenas o intuito de conferir um certo caráter testemunhal à obra, projetando o artista nesses personagens, mas também o de incluir o espectador no cenário, na atmosfera e, conseqüentemente, nas próprias reflexões psicológicas do pintor. Essa imersão de Friedrich em valores existenciais resultavam em obras repletas de angústia e de melancolia diante da vida. É nesse sentido que se configuram as principais características românticas de Friedrich. Sobre o pintor, vale lembrar que:

[...] Mais do que a angústia e a fúria, ele expressa a elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa. A relação com a natureza é quase sempre de atração (...), porém isso não exclui a separação e incomunicabilidade, o isolamento nostálgico do homem "civilizado" frente à natureza. (ARGAN, 2008, p. 169).

Do ponto de vista formal, o pintor fazia uso de uma linguagem pictórica típica do Barroco, optando por contornos abertos no lugar das linhas rígidas e fechadas. As formas atectônicas e os planos interligados pelas cores acabavam criando a unidade no campo visual. Já a construção de um primeiro plano extremamente definido e delineado tinha o objetivo de libertá-lo dos planos seguintes para que o olhar se fixasse numa linha do horizonte distante e praticamente diluída entre o céu, a terra ou o mar.

A obra *A árvore solitária*, pintura produzida em 1822 e escolhida como tema para análise [Figura 33], comprova essas mesmas intenções do artista.



FIGURA 33. "A árvore solitária". Caspar David Friedrich. 1822. Óleo sobre tela. 55 x 71 cm. Alte Nationalgalerie. Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin. Alemanha. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=959549&viewType=detailView>. Acesso em: 23 out. 2018.

Sob a ótica da pré-iconografia, observa-se um espaço visual tomado por uma área rural repleta de diversos tipos de vegetação que se espalham por uma planície. No primeiro plano, destaca-se uma imensa árvore centralizada e composta por galhos retorcidos. Sua base encontra-se firmemente enraizada no solo e uma densa folhagem percorre seu caule em

direção ao topo, região do tronco mais seca e sem folhas. Sob a árvore forma-se um pequeno lago em forma de losango, cujos vértices laterais criam vetores que apontam para quatro direções distintas. Encostado à árvore, a minúscula figura de um pastor observa suas ovelhas posicionadas mais ao fundo. Sua silhueta tem o mesmo tom marrom do tronco da árvore, o que o torna quase uma extensão dela.

O segundo plano, dedicado à construção da planície, é recortado por diferentes tipos de árvores e arbustos, em diversos tons de verde e marrom. No seu percurso, formas circulares desenham os contornos de outros lagos maiores que se distribuem pelo campo até o terceiro plano, composto por uma cadeia de montanhas em tons de cinza e azul. Incrustado nela na parte direita da imagem e praticamente emoldurado pela folhagem de um dos galhos da grande árvore, uma torre de igreja quase imperceptível aponta para o céu. Ao lado dela, outras pequenas pinceladas em cinza-azulado constroem edificações de um vilarejo. A linha sinuosa formada pela cadeia de montanhas separa o céu da terra de maneira tênue, sensação essa reforçada por uma espécie de névoa que paira no ar. Essa névoa avança para o topo da imagem, compondo uma massa de nuvens carregadas e densas, em pinceladas de branco e cinza.

A distribuição dos elementos no espaço visual é feita a partir de dois eixos, um vertical e um horizontal [Figura 34]. O eixo vertical é determinado pela ponta direita da base da árvore, levemente deslocada da área central. Esse eixo também divide a composição do céu em dois segmentos, onde as nuvens se deslocam em declive para as laterais, compondo diagonais opostas. Por outro lado, o eixo horizontal, é demarcado pelo pequeno lago. Dessa forma, três blocos básicos determinam a narrativa da obra.



FIGURA 34. "A árvore solitária". Caspar David Friedrich. 1822. (Segmentação da área visual).

A análise iconográfica aponta para algumas possíveis e interessantes leituras. A árvore é o ponto focal da imagem. O aspecto sinuoso e retorcido dos galhos secos tem a força de um raio que se desloca do céu em direção ao solo. A ponta superior do tronco parece tocar as nuvens carregadas e ajuda a reforçar essa percepção. Outra leitura, obtida a partir da disposição de dois galhos paralelos no cume da árvore e a parte superior do tronco, sugere sutilmente a presença de uma cruz.

No segmento superior esquerdo da obra, o pintor distribui as figuras principais de sua narrativa: o tronco da árvore, o homem, as ovelhas e uma planície que avança em direção ao fundo, onde as montanhas encontram o céu. Parte da folhagem dos galhos se volta para o lado direito, conduzindo o olhar para o bloco oposto, onde se encontra a narrativa secundária – ali estão a igreja e o pequeno vilarejo, imersos entre o solo, a vegetação, as montanhas e o céu. Mesmo pequena e distante, a torre impõe sua presença. O bloco inferior acolhe o pequeno lago, estabelecendo uma espécie de sustentação para os dois blocos anteriores. Cada uma das quatro pontas de sua forma losangular indica um lado da planície: três delas apontam para trás e para os lados, expandindo-se para as margens da pintura, e uma aponta para a frente, em direção ao espectador, atraindo sua atenção para a paisagem.

Mas, afinal, que tipo de mensagem poderia estar por trás dessa pintura de Caspar David Friedrich? Num levantamento histórico colhido na escassa documentação existente sobre a pintura²¹, detectou-se que o banqueiro e colecionador de arte Joachim Heinrich Wilhelm Wagener encomendou a Friedrich duas pinturas paisagísticas que pudessem representar o dia e a noite. Para o dia, Friedrich optou por um cenário que trazia ao fundo as Montanhas dos Gigantes, ou *Riesengebirge*, a sudoeste de Dresden e hoje pertencentes à República Tcheca. Recorrendo a inúmeros esboços realizados no local entre 1806 e 1810, acabou pintando em 1822 a tela "*A árvore solitária*". Para representar a noite, e usando as mesmas dimensões da anterior, pintou a obra que se tornou conhecida como "*Moonrise over the sea*"²², ou "*Nascer da lua sobre o mar*", também de 1822, provavelmente inspirada numa paisagem à beira do Mar Báltico.

Como foi dito anteriormente, Friedrich teve uma vida atribulada, cercada de dramas pessoais, e acabou levando inúmeras questões existenciais para as duas telas. Mesmo

²¹ Fonte: Homepage do Staatliche Museen Zu Berlin. (Museus Estaduais de Berlim). Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=959549&viewType=detailView>. Acesso em: 23 out. 2018.

²² Outra pintura de mesmo título e de dimensões maiores (137 x 170 cm), encontra-se exposta no Museu Hermitage de São Petersburgo.

retratando paisagens que lhe eram relativamente familiares, o pintor imprimiu nelas uma forte carga emocional. Esse é o ponto de partida para a síntese iconológica.

A grande árvore da obra em estudo – um carvalho – impõe-se com magnitude no espaço visual. Mas essa imponência só é realmente percebida quando se vê, apoiado nela, a minúscula figura de um homem. Através dessa desproporção, o pintor traçou sua mensagem mais relevante, ou seja, inverteu a ordem da percepção que se tinha numa época de tantos avanços tecnológicos: colocou a natureza como protagonista e o ser humano como coadjuvante. A metáfora obtida a partir dessa construção revelava o pensamento de Friedrich de que o homem, como um ser pensante e solitário, só poderia encontrar uma vida de paz e harmonia quando reconhecesse a própria insignificância diante do universo e se entregasse a uma atitude tão contemplativa quanto a do pastor. A árvore, como símbolo da vida e da própria solidão, não só se ergue em direção ao céu, mas também rasga o céu em direção à terra como um raio, conectando o Criador às suas criaturas. Não é por acaso que Friedrich sugeriu na junção de dois galhos com o tronco superior do carvalho a forma de uma cruz e, com ela, a religiosidade que marcou toda sua vida. A fragilidade humana fica assim exposta na figura do pastor num gesto quase autobiográfico: o pintor reconhece sua própria finitude e mortalidade diante dessa força sagrada e transporta essa impermanência para todos os outros elementos da imagem. Até mesmo a igreja e as casas ao fundo, construídas pelos homens, parecem tragadas por essa ação descomunal do Criador. Estaria aí também uma metáfora do pintor de que nem as instituições escapam de sua força?

O pastor de costas tem uma posição equivalente a de quem observa a obra e o lago avança para a frente em direção ao espectador, incluindo-o na paisagem – dois recursos que tem a força de um convite para que ele possa compartilhar de todas as reflexões propostas pelo pintor. Os diversos tons de verde e marrom-claro trazem serenidade à imagem construída no campo; da mesma maneira, os tons de cinza e azul quebram a rigidez das montanhas. Quase se escuta o silêncio que emana da paisagem a partir dessas cores. Um silêncio que pode ser interrompido a qualquer momento por uma tempestade que se anuncia através das nuvens carregadas.

A linha tênue que separa o céu da linha marcada pelas montanhas reflete sobre o infinito, o imaginário, o vazio e o divino, sempre tão intangíveis quanto os limites entre o céu e a terra. Assim, ao levar o olhar do espectador em direção a essa linha, Friedrich também traz questões sobre "aquilo que é" e "aquilo que parece ser", sobre a materialidade e a imaterialidade das coisas e, inclusive, sobre o ato de enxergar aquilo que nem sempre está explícito numa pintura.

A região verde e fértil dessa pintura de Caspar David Friedrich, aparentemente, não tem nada de similar com a região árida e quente do deserto fotografado por Sebastião Salgado. Mas o que se pretende com a iconografia e a iconologia de Panofsky é a ampliação do sentido do "ver" para o âmbito do "saber" para que se possa alcançar os pontos de contato entre as duas obras. Assim, se uma observação mais atenta proporcionada pela análise iconográfica conduz ao aprimoramento do ato do "ver", a síntese iconológica propicia o conhecimento mais profundo que leva ao ato do "saber". Com isso, até mesmo duas paisagens feitas em linguagens diferentes, em regiões distintas do planeta e separadas por 163 anos, poderiam revelar muitos aspectos em comum, mesmo que um simples olhar não os identifique.

A priori, e sob o aspecto iconográfico, identifica-se algo que de imediato, conecta as duas imagens: o registro de duas paisagens com grandes árvores em primeiro plano, cujas reais dimensões só são percebidas quando seres humanos são posicionados ao lado delas. Os contornos das árvores não são regulares nem simétricos; pelo contrário, recortam o espaço visual de forma nervosa e inquieta. Se Salgado exhibe a força da natureza através do vento que age sobre o arbusto, Friedrich o faz através de uma árvore retorcida e angular que desce como um raio das nuvens densas e carregadas do céu. A sombra do grande arbusto projetada na areia do deserto tem o mesmo poder que o lago na pintura; eles ajudam a alicerçá-los no solo tanto quanto as próprias raízes. E servem como setas que apontam para áreas relevantes das obras. No tocante à profundidade, os dois campos visuais apresentam soluções visuais equivalentes: tanto o fotógrafo quanto o pintor foram hábeis ao incluir o olhar do espectador nas cenas, fazendo-o avançar desde a base até o fundo onde estão as montanhas que, por sua vez, são delineadas nas duas obras de maneira tênue e suave para traçar a fronteira com o céu enevoado. Enquanto o preto e branco adotado na fotografia acentua a monotonia cromática de uma região desértica, os diferentes tons de verde da pintura dialogam com a região fértil do campo. Mas ambas compartilham, mesmo nessas soluções cromáticas distintas, um grau de equivalência na dramaticidade por conta dos contrastes entre as cores.

Ainda sob o aspecto iconográfico, percebe-se que as duas composições foram construídas com estruturas semelhantes entre si [Figuras 35 e 36].



FIGURAS 35 e 36. "Nos arredores de Tokar" e "A árvore solitária". (Estudo comparativo entre as duas imagens).

Dois eixos, um horizontal e um vertical, este último determinado pelas árvores, dividem o campo visual em três blocos, por onde se distribuem os elementos. Coincidentemente, os personagens ocupam o bloco esquerdo. No bloco à direita, as folhagens apontam para outros detalhes; reforçam a direção do vento na fotografia e emolduram o vilarejo e a torre da igreja na pintura. Nos dois casos, as bases inferiores avançam em direção ao espectador, oferecendo uma porta de entrada para que ele seja incluído nas obras como testemunha.

A síntese iconológica que conecta as duas narrativas, contém valores de intensa introspecção diante de realidades distintas. Salgado e Friedrich recorrem às paisagens, mas não o fazem sem incluir nelas a presença humana, como vestígios de uma existência frágil e efêmera. Tanto os caminhantes quanto o pastor são figuras reduzidas à sua impotência diante de forças maiores e soberanas. Árvores, montanhas e céus ocupam vastos territórios cercados de areia e vegetações que dominam as paisagens dentro das quais eles sucumbem como meros mortais. Enquanto o pastor, praticamente imperceptível e mimetizado ao tronco do carvalho, entrega-se a uma atitude contemplativa e passiva diante da natureza, os caminhantes reagem ao tentarem caminhar no sentido contrário ao vento; mas, nos dois casos, os artistas reforçam, através deles, as próprias percepções de que é a natureza que os contém, e não o contrário. Fato esse ainda acentuado pelo tamanho dos personagens em relação a todos os outros elementos naturais. Ambos deixam escapar certos aspectos da religiosidade, que foram incorporados às suas poéticas. Se Friedrich traz à tona elementos que a representam, como a sutil forma de cruz dos galhos e a torre de igreja ao fundo, Salgado deixa fluir através da luminosidade um pouco de sua visão espiritual sobre uma região tão inóspita quanto o deserto, como se estivesse estabelecendo por meio dos contrastes – e isso inclui o próprio

preto e branco – o contraponto entre a vida e a morte. "Constatei que, às vezes onde se cria a vida, se prepara a morte." (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 71).

Há também algo de autobiográfico nos dois trabalhos. Conectando-se aos seus próprios sentimentos sobre o mundo e os seres, numa visão intimista, sensível e até melancólica, os artistas travam um diálogo oculto consigo mesmos, buscando respostas para suas questões existenciais. Uma das possíveis provas desse teor autobiográfico da pintura poderia estar no próprio título atribuído a ela : A árvore solitária. Não poderia ser esse o estado de espírito do pintor no momento em que a produziu, numa espécie de projeção de si mesmo sobre a obra?

Da mesma maneira, quando Salgado fala de seu processo criativo, o descreve como um prazer solitário: "Em dado momento, todos os elementos estão interligados: as pessoas, o vento, a árvore, o fundo, a luz. Quando aciono a câmera, estou por inteiro nesse gesto. É mágico – e é um prazer solitário" (SALGADO, FRANCO, 2014, p. 53). E não há lugar em que se possa se sentir mais isolado e solitário do que num deserto.

No entanto, por mais solitário que possa parecer, a subjetividade que aflora desses diálogos não tem um fim em si mesma; ela avança como uma onda em direção ao seu público, propagando-se para fora da tela e do papel fotográfico, procurando uma cumplicidade no espectador. E mais: apresenta-se como um enigma que pede para ser decifrado.

A objetividade dá lugar à subjetividade, a razão abre espaço para o sentimento, o enigma deixa fluir a curiosidade e o silêncio evoca a voz da interpretação. O espectador, como parte desse processo, transporta-se para as mesmas questões existenciais e permite-se não apenas ver, mas pensar. Pensar não apenas naquilo que as duas obras revelam separadamente, mas, no caso deste estudo, aquilo que elas apresentam em comum: a atitude romântica. Como nos diz COLI (2012, p. 46):

[...] Os historiadores de arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isso significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a preposição "entre" indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.

6 O ROMANTISMO OCULTO DAS FOTOS DE SEBASTIÃO SALGADO

O capítulo anterior apresentou uma profunda relação de proximidade e diálogo entre as fotografias de Sebastião Salgado e as pinturas românticas sob a ótica da iconografia e iconologia. No entanto, existem algumas considerações importantes que antecedem os valores de forma e conteúdo apresentados nessa análise e que merecem especial atenção, pois elas trazem indícios de que a própria atitude introspectiva, emocional e nostálgica de Sebastião Salgado no processo de produção de suas fotografias contém também características tipicamente românticas.

Seus diversos projetos no Brasil e ao redor do mundo, que resultaram em inúmeras fotografias estampando a fragilidade do ser humano diante de uma determinada realidade, foram frutos de uma visão pessoal sobre os efeitos das revoluções industriais, das guerras, da fome, do processo imigratório, das condições precárias de vida ou das próprias forças impostas pela natureza. Muitas vezes, como no caso da imagem obtida em Serra Pelada, percebe-se que Salgado dá um tom épico ao tema; outras vezes, como na fotografia da mulher em Mali, o fotógrafo convida o espectador a refugiar-se com ele num universo intimista de reflexão e cumplicidade. De um jeito ou de outro, em todos esses casos, Salgado sempre extrapola o mero registro fotojornalístico e avança em direção a uma estética repleta de valores e significados, que lhe conferem uma identidade própria, cercada de subjetividade.

Como já foi dito, algumas das análises mais recentes feitas por alguns estudiosos têm incluído as obras de Salgado num contexto que as aproximam de uma estética barroca. De fato, tanto a ênfase dada à luminosidade quanto ao campo visual – este último, muitas vezes, preenchido por um excesso de formas e elementos – talvez favoreçam essa percepção. Percepção que se acentua ainda mais quando Salgado, ao ser indagado sobre suas referências no território da arte em algumas de suas entrevistas, cita como exemplo Johannes Vermeer (1632-1675) – pintor barroco holandês – e o primoroso tratamento de luz conferido às suas pinturas. Acredita-se, porém, com o presente estudo, que essa análise possa ser deslocada para um outro território estético, mesmo que Salgado não tenha plena consciência disso.

Sebastião Salgado interpreta a realidade à sua maneira. E o faz cercado de nostalgia, quando encontra nos temas fotografados alguma relação com sua história de vida. Muitas dessas vezes, o fotógrafo resgata as memórias de sua infância na fazenda do pai; ali, segundo ele, teve o primeiro contato com o contraluz, um recurso de luminosidade que acabou adotando em praticamente todas as suas fotografias. Salgado (2014, p. 18) recorda:

[...] Também cresci em meio ao contraluz: quando era garoto, para proteger a pele clara, sempre me colocavam um chapéu na cabeça ou me instalavam embaixo de uma árvore.[...] E eu sempre via meu pai vindo até mim sob o sol, no contraluz".

Além disso, foi também na fazenda do pai que se relacionou pela primeira vez com os dilemas dos trabalhadores rurais e as desigualdades sociais, com as diferenças cada vez mais intensas entre a cidade e o campo, com o processo de industrialização que gerava as evasões para os grandes centros em busca de novas oportunidades e com o crescente distanciamento do homem do seu espaço natural. Em seus depoimentos, e até mesmo na autobiografia, Salgado tende a resgatar esses momentos do passado como força motriz de suas produções no presente. Esse intenso saudosismo das memórias da infância e da adolescência, onde a conexão com o mundo natural era uma constante, já trazem indícios de uma atitude romântica. Ele recorda:

[...] Tenho lembranças maravilhosas de menino. Eu brincava em grandes espaços abertos, havia água por toda parte. Nadava nos riachos, cheios de jacarés — que não atacam os homens, ao contrário do que se acredita [...] Minha infância ainda é, para mim, um período fabuloso. Continuo nutrindo um amor imenso por aquela terra. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 16).

Outra característica presente no Romantismo, e que encontra um paralelo no percurso de Sebastião Salgado, é a busca de inspiração em lugares exóticos ou em regiões inóspitas do planeta. Como ele nos diz: "Os projetos fotográficos que desenvolvo, sempre ao longo de vários anos e em diferentes locais do planeta, podem parecer de grande envergadura. Alguns dizem: Salgado é megalomaniaco" (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 16).

Ao lançar-se nessas diversas frentes ao redor do mundo, e mesmo documentando com suas lentes a fragilidade do ser humano nesses lugares, Salgado o faz estimulado por uma intensa idealização estética, algo que lhe confere essa percepção de gosto excessivo pela grandiosidade. No entanto, é por meio dela que Salgado constrói sua identidade na fotografia, aproximando-se assim de uma atitude semelhante a de alguns pintores românticos, como Delacroix.

Essa idealização é quase um testemunho de sua profunda compaixão pelo sofrimento humano, questionando – mesmo que de forma contida – o sistema que o gera. Muitas vezes, o horror e a "feiura" são recursos adotados por Salgado para induzir o espectador a uma experiência estética provocativa. Como nos diz Nascimento Falleiros (2017, p. 19), "[...] talvez o feio, sob novas roupagens – seja, ainda – uma categoria estética com forte poder expressivo para dizer a angústia humana." Assim, através dela, o fotógrafo aproxima-se também de uma das vertentes da pintura Romântica – o "Sublime" – definida por Argan

(1992, p. 19) como um recurso "[...] visionário, angustiado: cores, às vezes, foscas, às vezes pálidas; desenhos de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços". Salgado deixa transparecer essa atitude claramente romântica ao declarar sua impotência diante de uma realidade dura e difícil de ser encarada, como a exposta na fotografia da mulher produzida em Mali.

[...] No fim, a história que eu pensava conhecer na ponta dos dedos deixou-me profundamente abalado e confuso em minha sensibilidade e em minhas convicções. Eu já havia testemunhado tantas tragédias ao longo de diferentes reportagens que me pensava imune a elas. Mas não estava preparado para encontrar tanta violência, tanto ódio e tanta brutalidade. Pensava que a Europa não conheceria novas limpezas étnicas; não imaginava o pesadelo dos Bálcãs. Os massacres e o genocídio que presenciei na África chegaram a tal grau de atrocidade que me deixaram doente. Profundamente apreensivo quanto ao futuro da humanidade. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 88).

No entanto, mesmo que a angústia seja um sentimento quase sempre presente nas imagens fotográficas de Salgado, ela se dilui num lirismo profundo que a atenua, através dos recursos de composição, enquadramento, luminosidade e na própria opção pelo preto e branco, com os quais acaba se aproximando do território da manifestação artística. Vale mencionar nesse momento da reflexão, que:

[...] A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades têm sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca, etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um visível fotográfico captado de uma realidade imaginada. Seu respectivo registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte. (KOSSOY, 2014, p. 53).

Esse lirismo é também um característica marcante do Romantismo, em especial na literatura francesa, com as poesias de Alphonse de Lamartine (1790-1869), reunidas no livro *Méditations Poétiques* (1820). "Através delas, percebe-se uma conotação religiosa e ao mesmo tempo filosófica, e a audácia de Lamartine está no fato de ele substituir as figuras do teólogo e do filósofo pela do poeta" (NASCIMENTO FALLEIROS, 2016, p. 77).

O impulso típico desse tipo de poesia, denominado de "eu lírico", pode ser encontrado também na atitude do fotógrafo Sebastião Salgado, quando ele, como o poeta, não apenas fala sobre o mundo em primeira pessoa, mas insere-se nele como um filósofo, criando reflexões através de suas imagens. O "eu lírico" tende a incluir também o espectador e a mobilizá-lo para uma busca da própria experiência diante da realidade que lhe é revelada. Não é difícil

perceber na pintura *A árvore solitária* de Caspar David Friedrich, e na fotografia de Sebastião Salgado produzida no Sudão esse mesmo tom de lirismo; como foi observado anteriormente, ambos recorrem às imagens da natureza para evocar questões existenciais, como um filósofo o faria.

A reação ao processo de industrialização e a todos os efeitos nocivos do capitalismo sobre a sociedade são também uma constante na obra de Salgado. Em seu projeto *Trabalhadores*, por exemplo, Salgado procura registrar com sua câmera a presença do trabalho manual numa época em que o mundo já estava dominado pelo poder das máquinas. Como um romântico, enaltece um passado que valoriza a participação das mãos do homem nessa produção e, denominando-se um "arqueólogo da era industrial", busca por regiões onde essa força ainda persiste, como a do desmanche do navio em Bangladesh. Cada um dos registros vem com um intenso teor de subjetividade que deixa estampar uma crítica permeada por um tom poético. Atitude, por sinal, bastante semelhante a do pintor William Turner na sua obra *O combatente Téméraire* quando condena a chegada da industrialização ao configurar um barco a vapor rebocando um heróico navio de guerra.

O texto de abertura do livro *Trabalhadores*, onde se encontram as imagens de Serra Pelada e do estaleiro de Bangladesh aqui analisadas, deixa esse tom poético bastante evidente:

[...] Estas imagens, estas fotografias, são o registro de uma era - uma espécie de delicada arqueologia de um tempo que a história conhece pelo nome de Revolução Industrial. Um tempo no qual o eixo central do mundo estava naquilo que estas imagens registram: o trabalhador, a mão do homem. [...] Criar um mundo novo, revelar a nova vida, recordar que existe um limite, uma fronteira para tudo, menos para o sonho humano. Moldar com as mãos o mundo, revelar com os olhos a vida, recordar nos sonhos aquilo que virá. A trajetória do bicho-homem, o que se adapta, o que sobrevive, o que crê. O que resiste, se preserva. A história do mundo é sentida acima de tudo como um rosário de grandes desafios, a reafirmação de um fato que se repete a cada dia: a história do ser humano é a história de sua perseverança. (SALGADO, 1996, p. 7).

Outro indício bastante revelador da atitude romântica de Salgado encontra-se na forma imersiva com que ele se entrega a todos os seus projetos. O total envolvimento e a integração com o tema fotografado torna-o parte do universo que registra, a ponto de quase fazê-lo compartilhar dos mesmos sentimentos dos retratados. Assim, ao expôr-se às mesmas condições que eles, o fotógrafo projeta-se na cena, rompendo as fronteiras que os separam. Por conta disso, pode-se dizer que cada obra de Salgado contém um pouco dele mesmo; ao determinar o enquadramento, não é apenas seu olhar que é incluído na cena, mas a própria vivência. Assim, objetividade e subjetividade são amalgamadas.

Sobre essa postura, Salgado diz:

[...] 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 (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 52).

Guardadas as devidas proporções, essa atitude de imersão é também uma característica presente em artistas românticos como Théodore Géricault, que deixou em sua série de pinturas de monomaníacos uma espécie de registro autobiográfico de seu próprio estado depressivo diante da vida. Salgado menciona em suas entrevistas e em seus diversos relatos o preço que teve que pagar por submeter-se a essa proximidade e à integração com o tema fotografado. Como ele nos relata, isso lhe custou uma depressão física e psicológica:

[...] Vi montanhas de cadáveres de centenas de comprimento. O exército francês chegava com um bulldozer para abrir valas comuns. A pá mecânica pegava de dez a quinze mortos de uma só vez e os colocava em buracos, às vezes deixando para trás um braço, uma cabeça, uma perna. Era insano. Os sobreviventes pareciam ter se tornado insensíveis. E eu comecei a sentir que estava morrendo. Passei ali nove meses tão insuportáveis que meu corpo e minha mente começaram a me abandonar (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 96-97).

As metáforas visuais, tão bem construídas nas pinturas românticas de Turner, Géricault, Constable, Caspar David Friedrich e Goya, têm também um papel importante na narrativa visual de Sebastião Salgado. Impulsionado pela força do fazer ver, fazer sentir e fazer pensar, Salgado recorre a elas para instaurar um percurso enigmático na mente do espectador. Dessa maneira, pode-se dizer que nenhuma de suas imagens carrega apenas aspectos objetivos; todas elas dependem de uma leitura ulterior, que revela as intenções subjetivas por trás dos retratos, paisagens ou eventos registrados, como se, através deles, o fotógrafo quisesse não apenas compartilhar uma visão, mas gerar um sentimento e uma reflexão e, assim, ganhar a cumplicidade do espectador. Sua busca, portanto, está além do impacto momentâneo que as imagens provocam; está na permanência delas na mente de quem as observa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O impulso que, inicialmente, moveu o presente estudo foi de natureza intuitiva. A observação casual de uma fotografia de Sebastião Salgado feita em Serra Pelada trouxe a possibilidade de se identificar nela uma certa aproximação com a pintura *O 3 de maio de 1808 em Madri*, de Goya, sob a ótica do Romantismo. A intuição que, a princípio, se fundamentava apenas na observação e comparação dos aspectos formais que uniam as duas imagens, expandiu-se para uma busca mais aprofundada, ampliando-se para outras fotografias de Salgado onde se esperava encontrar novas relações de diálogo com outras pinturas da Escola Romântica. O que se conclui a partir disso é que a intuição é uma força motriz que pode mover o estudioso em direção a territórios novos e ainda não explorados.

O recorte posterior que elegeu as cinco fotografias e as cinco pinturas que fariam parte do estudo não apenas reduziu os eventuais ruídos que a intuição poderia conter, mas delimitou uma área importante sobre a qual a investigação poderia atuar de forma mais ampla e objetiva.

No entanto, foi necessário também fundamentar essas aproximações para que elas perdessem seu teor intuitivo; para isso, buscou-se uma metodologia que tivesse, em sua essência, um caráter sistemático de análise e interpretação que favorecesse a "desmontagem" dos valores de forma e conteúdo das pinturas e das fotografias, para que num segundo momento a "remontagem" ocorresse a partir dos pontos de aproximação e diálogos entre elas, sob o olhar do Romantismo. A metodologia iconográfica e iconológica de Erwin Panofsky mostrou-se bastante adequada para esse fim, não apenas por oferecer um sistema de interpretação eficaz, mas por também possibilitar as conexões entre imagens de linguagens e tempos distintos e suas respectivas relações intertextuais.

Com o breve levantamento sobre as forças históricas e psicológicas que atuaram durante o período romântico, constatou-se que, se, por um lado, a Pintura ofereceu forte resistência à Fotografia – atitude também tipicamente romântica – em pouquíssimo tempo, as duas linguagens acabaram por se conectar em prol de um movimento maior em direção à modernidade na arte. Isso foi algo que favoreceu a própria análise entre as fotografias e as pinturas deste estudo, pois elas, nessa aproximação mútua através da arte, puderam ser analisadas como imagens passíveis de significação e, conseqüentemente, de interpretação.

Dessa maneira, com o caminho aberto para a análise e a decodificação das pinturas e fotografias, o olhar encontrou espaço para mergulhar em uma certa "aventura" interpretativa, que não apenas propiciou o encontro das diversas relações de intertextualidade entre elas,

como revelou o forte impulso romântico que as unia. Impulso esse que também permitiu concluir que o mundo real que Sebastião Salgado procura trazer através de suas lentes induz o espectador a deparar com os sentimentos que ele evoca, com os enigmas que ele propõe, com as reflexões que ele provoca, com a nostalgia e o saudosismo que ele desperta; as imagens deixam de ter apenas o caráter de concretude das figuras e temas fotografados e passam a conter valores sensoriais do sujeito que as registram, como a memória, o lirismo, a angústia, a crítica, a imaginação, a espiritualidade, a solidão, a compaixão e a impotência diante da realidade. Valores que se mesclam e se corporificam em imagens de forte impacto visual, construídos pelos diversos recursos que a Fotografia permite utilizar.

Salgado recorre à composição e ao enquadramento, ao uso do preto e branco, aos contrastes acentuados, ao contraluz e à pós-produção para acentuar essas sensações. E mais: como Goya, retrata um fato com uma intensa carga crítica às relações de poder entre os homens; como Constable, coloca a imponência da natureza frente à fragilidade do homem; como Caspar David Friedrich, recorre ao mundo natural para provocar questões existenciais, evocando muitas vezes uma força superior; como Turner, dissolve as formas num certo abstracionismo – Salgado usa o preto e branco e os grãos com esse intuito – para quebrar os paradigmas de uma percepção convencional; como Géricault, refugia-se num universo de melancolia, angústia e sofrimento. E avançando ainda para o território de outro pintor romântico, Salgado age como Delacroix ao buscar temas épicos em lugares inóspitos e exóticos do planeta.

Logicamente, o ponto de contato entre Salgado e os pintores românticos não é de caráter histórico. Mas os impulsos psicológicos que mobilizaram os artistas românticos parecem se reproduzir na postura psicológica de Salgado no momento de produção de suas fotografias na contemporaneidade. Como nos diz Nunes (2013, p. 52),

[...] A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração ao infinito [...] Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se, portanto, considerada assim, de uma categoria universal. Mas somente na época do Romantismo, esse modo de sentir-se concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo.

Em outras palavras, o que se percebe em Sebastião Salgado é uma emoção e uma sensibilidade que repete o *modus operandi* de um movimento literário e artístico conhecido por Romantismo. Algo que se tornou ainda mais explícito quando a análise iconográfica e a síntese iconológica detectaram aproximações entre as fotografias e as pinturas românticas.

É bem provável que Salgado não perceba essa atitude em si mesmo. Mas o fato é que sua poética mescla a realidade com a própria visão de mundo, carregada de conflitos existenciais. E é nesse amálgama que se consolida o "eu lírico" de suas imagens e sua postura romântica. Talvez por isso sua identidade na Fotografia esteja muito além da fotodocumental ou da fotojornalística. Talvez por isso a mensagem que aflora de suas imagens tenha tanta conexão com o espectador, pois este, como o fotógrafo, busca por imagens que provocam uma experiência estética. E, talvez por isso, existam tantas polêmicas e críticas a respeito de seu trabalho, pois, no momento em que se tenta separar a realidade objetiva de suas imagens dos valores subjetivos a elas conectados, o que se encontra é algo tão indissociável e indivisível, que qualquer juízo de valor sobre sua estética será sempre polêmico, questionável e passível de estudo e investigação. Como declara Calabrese (1987, p. 209), "[...] a atividade crítica só pode fundar-se numa atividade interpretativa, a qual restitui um sentido de liberdade e de independência dos juízos de valor, o sentido da investigação da qualidade isenta de preconceitos, o sentido da aventura das ideias estéticas”.

Por isso, independentemente das críticas feitas ao trabalho de Salgado no decorrer dos anos, é bem provável que este estudo possa ir além. Cinco fotografias e cinco pinturas são uma pequena amostra para uma percepção que se pretenda construir de maneira mais ampla. Além disso, o trabalho de Sebastião Salgado continua ganhando cada vez mais espaço; novos temas, novos desafios e novos projetos no Brasil e em outras regiões do planeta poderão conferir outras óticas e outras abordagens sobre sua produção. Vale lembrar, mais uma vez, a importância que teve a intuição no início nessa pesquisa. Talvez ela possa ser, novamente, o ponto de partida para outros possíveis territórios de investigação ainda não percorridos sobre a obra do fotógrafo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann *et al.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. Tradução Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin Mikhail**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Tradução Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. v.1. Tradução S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. *In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BRESSON, Henri-Cartier. **O imaginário segundo a natureza**. Tradução Renato Aguiar. São Paulo: GG Brasil, 2004.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Tradução Antonio Rocha. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2015.

COLI, Jorge. A obra ausente. *In: Como pensam as imagens*. SAMAIN, Etienne (org.). Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DEWEY, John; BOYDSTON, Jo Ann (org.). **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. *In: GUINSBURG, Jacob (org.). O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

FLORES, Laura G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** Tradução Danilo Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FRANSCINA, Francis *et al.* **Modernidade e modernismo: a pintura francesa do século XIX.** Tradução Tomás BUENO. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix.** Tradução Luciano Machado. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo.** 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

HAGEN, Rainer; HAGEN, Rose-Marie. **What great paintings say.** Kohl: Taschen, 1995.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Tradução Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

HUGHES, Robert. **Goya.** Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JANSON, H. W. **História geral da arte: o mundo moderno.** Tradução Mauricio Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história.** 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Tradução Anne Marie Daveé. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.); COSTA, Magnólia. (coord.). **A pintura - vol. 3: A ideia e as partes da pintura.** São Paulo: Editora 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.); COSTA, Magnólia. (coord.). **A pintura - vol. 4: O belo.** São Paulo: Editora 34, 2004.

MAGALHÃES, Mara L.; ORTEGA, Jakeline. **Normas e padrões para a apresentação de trabalhos científicos da Unoeste,** SILINGOVSKI, Regina. (coord.). 2. ed. eletrônica. Presidente Prudente: Unoeste, 2011. Disponível em:<https://unoeste.br/site/biblioteca/documentos/Manual-Normalizacao.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2018.

MANGUEL, Albert; ESCHENBERG, Rosana; FIGUEIREDO, Rubens. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** Tradução Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. A visão romântica. *In:* GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo.** 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

OLIVEIRA, Anna Claudia Mei Alves de. **Lisibilidade da imagem**. Revista da FUNDARTE, Montenegro, v. 1, n. 1, p. 4-7, jan./jun. 2001.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira** – v. 1. 2. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, Senac, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara Kneese; Jacob Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

SALGADO, Sebastião; BUARQUE, Cristovam. **O berço da desigualdade**. 2. ed. Brasília: Unesco, Grupo Santillana, 2006.

SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. **Da minha terra à Terra**. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Editora Paralela, 2014.

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

SALGADO, Sebastião. **Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALGADO, Sebastião. **Sahel: the end of the road**. Berkeley, Ca.: University of California Press, Ltd, 2004.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens. *In: Como pensam as imagens*. SAMAIN, Etienne (org.). Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

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

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Tradução João Azenha. 4. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

ZANINI, Walter. A arte romântica. *In: GUINSBURG, Jacob. (org.). O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

Artigos

ALBORNOZ, Carla. Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na fotografia humanista. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 93-103, 2005. Disponível em:

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17069/12557>. Acesso em: 18 fev. 2018.

ARAÚJO, Bráulio S.R. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. *Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da Fauusp, São Paulo*, v. 17, n. 28, p. 120-143, dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704>. Acesso em: 16 fev. 2018.

CHEVRIER, Jean-François. Salgado, ou l'exploitation de la compassion. *Le Monde*, Paris, 19 ab. 2000. Disponível em: http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/04/19/salgado-ou-l-exploitation-de-la-compassion_3682636_1819218.html?xtmc=salgado_ou_l_exploitation_de_la_compassion&xtcr=2. Acesso em: 16 fev. 2018.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista da Facom*, n. 17, p. 4-14. São Paulo: 1º sem. 2007. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso em: 18 fev. 2018.

FONTANARI, Rodrigo. Sob os olhos de Roland Barthes: um exame de fundo de algumas fotografias de Sebastião Salgado. *Revista eletrônica do programa de pós-graduação da faculdade Casper Libero*, São Paulo, v. 7, n. 1, 2015. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/07/Sob-os-olhos-de-Roland-Barthes-.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2018.

LUCCI, E.A. A era pós-industrial, a sociedade do conhecimento e a educação para o pensar. *Notas de conferência para alunos e professores do ensino médio em diversos estados do Brasil*, São Paulo, 22 jul. 2008. Disponível em: <http://www.im2c.poli.ufrj.br/members/fmello/eraposindustrial.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2018.

MACHADO, Katia. A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. *PROA: revista de antropologia e arte*, Campinas, v. 1, n. 4, 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2350>. Acesso em: 16 fev. 2018.

MENDES, André. De Sahel a Genesis: a recriação de Sebastião Salgado. *Revista Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, ed. 311, 22 fev. 2014. Disponível em: http://www.cienciahoje.org.br/revista/materia/id/806/n/de_sahel_a_genesis_-_a_recriacao_de_sebastiao_salgado. Acesso em: 16 fev. 2018.

MOIMAZ, Érica R.; MOLINA, Ana H. A contribuição da semiótica peirceana para análise da pintura histórica. *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 2009, Londrina, p. 576-586. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Moimaz_erica%20Ramos.pdf. Acesso em: 18 fev. 2018.

NASCIMENTO FALLEIROS, F. Estética, romantismo(s) e modernidade poética. *Revista Lettres Françaises*, Araraquara, v. 17, 2016, p. 71-87. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/9043/5942>. Acesso em: 20 nov. 2018.

NASCIMENTO FALLEIROS, F. Exercício de reflexão sobre a categoria estética do feio, em sua oposição à do belo. **Revista Olho D'Água**, Unesp, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1 2017, p. 180-200. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/382>. Acesso em: 20 nov. 2018.

PARKER, Ian. A cold light. **The New Yorker**, New York, 18 abr. 2005. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/04/18/a-cold-light>. Acesso em: 16 fev. 2018.

PIFANO, Raquel Q. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. 7, ano 7, n. 3, set. a dez. 2010. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Artigo_05_Raquel_Quinet_Pifano.pdf. Acesso em: 12 nov. 2018.

PIRES, Francisco. Entenda a recente polêmica sobre as icônicas fotos do Dia D de Robert Capa. **Revista de fotografia Zum**. (Instituto Moreira Salles), São Paulo, Radar, 11 set. 2015. Disponível em : <https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-cap/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

PIRES, Francisco. Sebastião Salgado: um homem de contradições. **Revista de fotografia Zum** (Instituto Moreira Salles), São Paulo, n. 8, 26 maio. 2015. Disponível em : <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

POLLITT, Ben. Géricault: portraits of the insane. **KhanAcademy**, Mountain View, California: 2015. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/gericault-portraits-of-the-insane>. Acesso em: 22 ago. 2017.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? Tradução Andrea Einchenberger. **Revista Palíndromo**, Santa Catarina, v. 7, n. 13, p. 134-142, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/2175234607132015134>. Acesso em: 16 fev. 2018.

RAMOS, Matheus. Fotografia e arte: demarcando fronteiras. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 129-142, 2009. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/359>. Acesso em: 16 fev. 2018.

SERVA, Leão. Sebastião Salgado na Amazônia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 dez. 2017. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/medo/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

SILVA, Ana; SOUZA, Élmano; NOBRE, Itamar. Signos de uma ideologia: a fotografia sobre o Brasil na obra "O berço da desigualdade", de Sebastião Salgado. *In*: SOPCOM: 8., 2013, Universidade de Aveiros, Portugal. **Atas dos congressos da SOPCOM 8: comunicação global, cultura e tecnologia**, Aveiros: Bibliotecas da UA, 2013. p. 134-140, Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/view/3824>. Acesso em: 16 fev. 2018.

TIRADO, Andrea. Théodore Géricault y la otra mitad del otro. **La Jornada Semanal**. (Suplemento Cultural de la Jornada). n. 1075. México, 11 out. 2015. Disponível em:

<https://www.jornada.com.mx/2015/10/11/sem-andrea.html>. Acesso em: 18 fev. 2018.

Homepages

MARTINS, Simone. O Combatente Téméraire, J.M. William Turner. **História das Artes**. (Sala dos Professores). 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/combatente-turner/>. Acesso em: 11 out. 2018.

Staatliche Museen zu Berlin. **Online Collections Database** [s. l.]. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=959549&viewType=detailView>. Acesso em: 23 out. 2018.

TELL, Verónica. Comentário da série Equivalentes, 1923-ca.1935. **Texto de apoio/Alfred Stieglitz**, acervo do Museu de Belas Artes da Argentina. Buenos Aires: [20-?]. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9440>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Dissertação de mestrado

REZENDE, Bruno. **A apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação**. 2016. 92 f. Relatório de estágio (Mestrado em Comunicação e Jornalismo) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/32621>. Acesso em: 16 fev. 2018.

Entrevistas

SALGADO, Sebastião; BRITO, Orlando *et al.* (entrevistadores); SUZUKI, Matinas (coord.). [abril 1996]. **Programa Roda Viva**, TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 22 abr. 1996, São Paulo. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/13167_sebastiao-salgado-02-09-1996.html. Acesso em: 19 fev. 2018.

SALGADO, Sebastião; PERSICHETTI, Simonetta *et al.* (entrevistadores); NUNES, Augusto (coord.). **Programa Roda Viva**, TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 16 set. 2013, São Paulo. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/13419_sebastiao-salgado-16-09-2013.html. Acesso em: 19 fev. 2018.

Catálogos

SALGADO, Sebastião. Imagens trágicas, imagens de esperança. **Entrevista concedida ao Programa Roda Viva**, TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 22 abr. 1996, São Paulo: Gráfica da Fundação Memorial da América Latina, 1996, 28 p.

Enciclopédias virtuais

PICTORIALISMO. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 21 fev. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.