

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

THAIS DUTRA GOMES

**O *ETHOS* ESPELHADO DE SEBASTIÃO SALGADO: ANÁLISE
DA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NA FOTOGRAFIA
DOCUMENTAL EM *GENESIS***

VOLTA REDONDA

2018

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**O *ETHOS* ESPELHADO DE SEBASTIÃO SALGADO: ANÁLISE DA
CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL EM
*GENESIS***

Monografia apresentada ao Curso de
Jornalismo do UniFOA como requisito à
obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Aluna: Thais Dutra Gomes

Orientadora: Professora Mestra Rebeca
Baltazar Chaves

Co-orientadora: Professora Doutora Claudia
Maria Gil Silva

VOLTA REDONDA

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado: O *ethos* espelhado de Sebastião Salgado: análise da construção da imagem na fotografia documental em *Genesis*, elaborado por Thais Dutra Gomes, apresentado publicamente perante a Banca Avaliadora, como parte dos requisitos para conclusão do curso de Jornalismo.

Aprovada em _____ de _____ de 2018.

Banca Avaliadora:

Professora Orientadora

Rebeca Baltazar Chaves, Mestra, UniFOA

Professora Co-orientadora

Claudia Maria Gil Silva, Doutora, UniFOA

Professor Avaliador

Douglas Baltazar Gonçalves, Mestre, UniFOA

Professor Avaliador

Afranio Teodoro Moutinho, Mestre, UniFOA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus primeiros incentivadores: pai e mãe, bem como aos meus amigos mais próximos e ao meu namorado, amor da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao verbo principal da vida: Jesus. Agradeço aos meus pais pelo incentivo e investimento, aos meus amigos pelo suporte, especialmente à minha amiga Tainã pelas dicas e às minhas orientadoras: Rebeca e Cláudia. Sem vocês, não teria concluído a missão.

“Fotografar é colocar na mesma linha a cabeça, o olho e o coração”.

(Henri Cartier-Bresson)

RESUMO

Diante das particularidades e singularidades que a fotografia proporciona a sociedade é necessário compreender sua história, desenvolvimento e aperfeiçoamento até os dias de hoje. A fotografia documental foi utilizada como objeto de análise desta pesquisa, a partir de imagens feitas por um fotodocumentarista premiado, Sebastião Salgado, publicadas em sua última obra: *Genesis*. O objetivo foi analisar as fotografias de acordo com os estudos feitos pelos autores Maingueneau e Charaudeau (2009), dentro da teoria da Análise do Discurso, a fim de identificar uma das faces do *ethos* presentes no corpus. Com isso, para fundamentar a análise, decidimos utilizar as declarações contidas em sua biografia, escritas por uma jornalista francesa, Isabelle Francq. Segundo suas próprias declarações, a construção de suas fotos está claramente relacionada com sua história de vida. Dessa forma, foi possível identificar uma das faces do *ethos* comum em várias fotografias da obra. Para verificar essa relação entre o fotógrafo e a foto, o produtor e seu produto, o conceito de enunciação também foi exposto nesta pesquisa, a fim de compreender como se apresenta o discurso imagético, tendo sempre como base o conceito de *ethos*, proposto por autores que discorrem a respeito. Foram selecionadas cinco fotografias, as quais representam diferentes povos, culturas, espécies e a natureza intocada ao redor do mundo. O tema proposto apresentou certo ineditismo no âmbito jornalístico, pois apesar de haver trabalhos que envolvem fotografia, fotodocumentarismo e as questões aqui descritas, são poucos aqueles que discutem o *ethos* na fotografia. Sendo assim, este trabalho servirá como auxílio para estudos acadêmicos futuros e também como fonte de pesquisa para possíveis questionamentos e dúvidas. Portanto, foi identificado por meio das fotos analisadas, o *ethos* espelhado de Sebastião Salgado, que transmite, enfim, sua autenticidade como ser e sua verdade como homem do mundo, uma vez que seu trabalho denota a percepção personalíssima de todos os elementos presentes nas cenografias discursivas.

Palavras-chave: Fotografia documental; Sebastião Salgado; *Genesis*; Análise do discurso; *ethos*.

ABSTRACT

Given the peculiarities and singularities that the photo provides society is necessary to understand its history, development and improvement to the present day. Documentary photography was used as an object of analysis of this research, from photos made by an award - winning photodocumentarist, Sebastião Salgado, published in his last work: Genesis. The objective was to analyze the photographs according to the studies made by the authors Maingueneau and Charaudeau, within the theory of Analysis of the Speech of French line, in order to identify one of the faces of the *ethos* present in the corpus. In order to base the analysis, we decided to use the statements contained in her biography, written by a journalist. According to his own statements, the construction of his photos is clearly related to his life history. In this way, it was possible to identify one of the faces of the common *ethos* in several photographs of the work. In order to verify this relation between the photographer and the photo, the producer and his product, the concept of enunciation was also exposed in this research, in order to understand how the imagery discourse is presented, always based on the concept of *ethos*, proposed by authors about it. We selected five photographs, which represent different peoples, cultures, species and pristine nature around the world. The proposed theme presented a certain novelty in the journalistic scope, because although there are works that involve photography, photodocumentarism and the issues described here, few are those who discuss *ethos* in photography. Therefore, this work will serve as an aid to future academic studies and also as a source of research for possible questions and doubts.

Key words: Documentary photography; Sebastião Salgado; *Genesis*; speech analysis; *ethos*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A IMAGEM E SUAS REPRESENTAÇÕES	13
2.2 A fotografia na imprensa.....	21
3 FOTOGRAFIA SOCIAL	26
3.1 Henri Cartier-Bresson.....	26
3.2 Categorias do fotojornalismo	27
3.3 Fotografia documental	29
3.4 A trajetória de Sebastião Salgado	31
4 ANÁLISE DO DISCURSO	35
4.1 Enunciação.....	35
4.2 <i>Ethos</i>	38
5 ANÁLISE	42
5.1 A história de <i>Genesis</i>	42
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
7 REFERÊNCIAS	63

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotograma feito em cianotipia	15
Figura 2: Primeira foto da História.....	16
Figura 3: Câmera Escura	18
Figura 4: Publicação do Jornal The Illustrated London News.....	21
Figura 5: Imagem feita com halftone	22
Figura 6: Fotografia de Lewis Hine.....	30
Figura 7: Membro do grupo Dinka, sul do Sudão, 2006	32
Figura 8: Tartaruga-gigante-de-galápagos, ilha de Isabela, Galápagos.....	45
Figura 9: A vista do Grand Canyon. Colorado, Estados Unidos.....	49
Figura 10: Leões marinhos na Geórgia do Sul, em 2009	52
Figura 11: Ilhas Willis, próximas à Geórgia do Sul, em 2009	54

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como pressuposto de que a fotografia documental transmite concepções acerca do mundo: quais particularidades pessoas, animais e natureza possuem. Esse ramo da fotografia é tido como jornalístico, já que possui como uma de suas funções e objetivos comunicar algo a alguém. A fotografia possui uma voz, que será possível identificar por meio da análise do corpus, com o uso das teorias da Análise do Discurso, cujo conceito *ethos* é defendido por Maingueneau e Charaudeau (2006). Aqui serão expostas fotos cuja autoria é do fotojornalista e fotodocumentarista brasileiro Sebastião Salgado.

Em seu último trabalho, ele viajou durante oito anos, com o intuito de fotografar um mundo intocado, ou seja, sem as mudanças provocadas pelo homem. Dessa forma, ele encontrou lugares onde tartarugas possuem mais de 150 anos, árvores centenárias, povos exóticos, como os *Nenets* – nômades que vivem na Sibéria – e a tribo *Zo'e* – indígenas que vivem na região norte do Brasil. Em diversas entrevistas, Sebastião relata sua proximidade com seus fotografados, sendo eles humanos ou não. Suas próprias palavras confirmam.

Desde o início, a fotografia assumiu um papel documental fortemente engajado, ao ser responsável por registrar a sociedade em transformação, assim como ao exercer o papel de preservação da memória em determinado período da História.

No Brasil, Sebastião Salgado é o principal representante da fotografia documental. Seu trabalho possibilita o levantamento de discussões, suas fotos são objetos de análise e percepção acerca de povos antes desconhecidos e situações sociais de extrema pobreza e desigualdade. Algumas fotografias selecionadas de seu último trabalho intitulado *Genesis*, publicado em 2013 na Alemanha, servirão como instrumento de análise para a compreensão do *ethos* na fotografia.

Para Maingueneau (2008), o conceito de *ethos* se verifica por meio do processo de enunciação, em que a personalidade do enunciador é revelada. Considera-se para esta pesquisa, a partir dessa premissa, que tais fotos que farão parte de nosso corpus, revelam o *ethos* fotojornalístico de Sebastião Salgado, num dado momento, numa dada cenografia. Dessa forma, surge a seguinte indagação:

de que forma o *ethos* se apresenta nas fotografias já mencionadas e como se estabelece a relação do fotógrafo com a foto, ou seja, o produtor como reflexo do produtor. Pressupõe-se que seus relatos servem como auxílio para a análise, pois o discurso escrito serve de base para o discurso imagético neste caso.

Este trabalho consiste na hipótese de que é possível verificar uma das faces do *ethos* nas fotografias analisadas, cuja autoria é do fotojornalista Sebastião Salgado. Dentro dessa perspectiva, seria possível estabelecer uma relação intrínseca entre a imagem do autor e o resultado final de suas fotografias, ou seja, o produto reflete o produtor.

O objetivo geral deste trabalho é discutir a relação da Análise do Discurso com a fotografia documental. Os objetivos específicos são analisar de que forma se constrói o *ethos* na fotografia de Sebastião Salgado, no livro *Genesis*, publicado em 2013, sob a perspectiva das teorias já mencionadas. Também será possível compreender quais os recursos fotográficos que colaboram para a construção do *ethos* nas fotografias analisadas.

Pretende-se um trabalho com uma metodologia qualitativa, também se fundamenta em livros, artigos e teses baseadas em assuntos com teor jornalístico, referentes à história da fotografia, a ascensão do fotojornalismo e da fotografia documental, bem como das teorias da Análise do Discurso.

O primeiro capítulo consiste na breve apresentação de conceitos sobre imagem, um panorama do histórico da fotografia e o surgimento do fotojornalismo e da fotografia documental, abordando de que forma ambos impactam e mobilizam a sociedade que recebe essas fotos.

O segundo capítulo abordará a respeito da ascensão do fotojornalismo por meio da trajetória do fotojornalista Henri Cartier-Bresson. Alguns aspectos da fotografia documental serão expostos para complementar o histórico da fotografia e estabelecer importante marco histórico e social que a fotografia documental proporcionou. Também será exposta a trajetória do fotojornalista Sebastião Salgado e como sua fotografia impacta o observador.

No terceiro capítulo será explícito o conceito de enunciação, a relação de enunciado, enunciador e receptor da mensagem. O conceito de *ethos* será

explicado, a partir do embasamento dos autores Maingueneau e Charaudeau (2006).

No quarto e último capítulo haverá a análise do objeto da pesquisa, composta pelas fotografias selecionadas, já mencionadas anteriormente junto com os relatos de Sebastião Salgado contidos em sua biografia escrita por Isabelle Francq, uma jornalista francesa.

O tema proposto apresenta certo ineditismo no âmbito jornalístico, pois apesar de haver trabalhos que envolvem fotografia, fotojornalismo, fotografia documental e as questões aqui descritas, são poucos aqueles que discutem o *ethos* na fotografia documental, dentro dos estudos da Análise do Discurso. Sendo assim, este trabalho servirá como auxílio para estudos acadêmicos futuros e também como fonte de pesquisa para possíveis questionamentos e dúvidas.

Compreende-se como importante esfera de pesquisa a Análise do Discurso, bem como o entendimento a respeito da forma que ela impacta a profissão do fotojornalista, fotodocumentarista, assim como o próprio ato de fotografar.

2 A IMAGEM E SUAS REPRESENTAÇÕES

Para a melhor compreensão do tema deste trabalho, serão expostas as perspectivas de autores que discutem sobre a imagem e as formas que elas podem representar, tendo em vista suas particularidades. A imagem teve início na época dos primórdios da humanidade, o tempo em que as comunidades desenhavam nas paredes das cavernas. Por isso, é preciso voltar ao passado e resgatar como se deu o princípio da imagem propriamente dita. Para que, dessa forma, possa ser explícito tudo que antecede o surgimento da fotografia.

A sociedade consome imagens há um tempo. Desde o princípio da civilização, criar imagens era uma das formas de comunicar. Bem antes do surgimento da fotografia, a mente humana já criava as imagens, a partir de sua perspectiva e visão de mundo. Com isso, entender o processo de construção, como elas se replicam, reproduzem, ou são criadas é de extrema importância para entender sua relação com a sociedade.

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representação visual: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. Eles são objetos materiais, são “signos que representam o nosso meio ambiente visual” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 15).

Já o segundo domínio é o imaterial das imagens na nossa mente, como as visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, dentre outras representações mentais. Ambos são inseparáveis, já que não existem imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente dos seus produtores, da mesma forma que não existem imagens mentais que não se originam no mundo concreto dos objetos visuais (*idem*, 2008).

Platão foi um dos primeiros a definir imagem. Para ele, todo o reflexo que se observa, nos diferentes ambientes, representa uma imagem. “Chamo imagens em primeiro lugar às sombras, em seguida aos reflexos que vemos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste género”. (MARTINE, 1943, p. 13)

A imagem é multifacetada, por transmitir variadas representações, comunicar de diferentes formas, para diferentes pessoas. Barthes (1995) complementa a definição de imagem quando a define como polissêmica, ou seja, repleta de significados, mesmo as fixas como a fotografia. A imagem se assemelha ao seu original, por isso está inserida na categoria de representações.

Joly (1996) aponta que a imagem que aparece na câmera não é a coisa propriamente dita. Portanto, a imagem diz outra coisa que não é ela, por meio do processo de semelhança. Se ela é percebida como representação, significa que é um signo. “[...] a fotografia, o vídeo, o filme são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros” (JOLY, 1996, p. 39-40).

2.1 A era da fotografia

A fotografia permitiu que o mundo se tornasse conhecido por civilizações que não possuíam contato algum e de certa forma familiarizou aspectos sociais, geográficos, culturais, entre povos distintos. A respeito da fotografia, não existe um só personagem que possa receber sozinho o mérito pela criação, mas sim um conjunto de inventores que progrediram os experimentos até o aperfeiçoamento ideal.

Em 1727, o professor alemão Johann Heinrich Schulze descobriu que uma solução de nitrato de prata escurecia quando exposta à luz. Já em 1802, *sir* Humphry Davy e Thomas Wedgwood fizeram experimentos com papel e couro com nitrato de prata, com objetos colocados em cima de uma superfície sensibilizada e exposta à luz solar. O método resultou em silhuetas, depois chamadas de fotogramas (Figura 1). Desde o início, retratar uma infinidade de acontecimentos e lugares era o objetivo dos fotógrafos.

Figura 1: Fotograma feito em cianotipia



Fonte: Disponível em: <<http://guilhermebergamini.com/fotograma/>> Acesso em 28 abr. 2018

O físico francês Joseph-Nicéphore Niépce conseguiu uma imagem negativa, cuja superfície expunha o claro e o escuro, mas esta não era permanente, o que causou certa insatisfação em Niépce. Ele continuou aperfeiçoando suas tentativas até que em 1822 conseguiu fazer a foto positiva. Hoje, ela é considerada a primeira imagem permanente feita com uma câmera, cujo título *View from the Window at Le Gras* compõe a imagem da vista de sua casa, na cidade de Saint-Loup-de-Varennes, na França.

O resultado obtido por ele custou uma longa espera de oito horas para que atingisse seu objetivo. Niépce conseguiu unir compostos químicos – como pó de asfalto e óleo de lavanda quente – que originaram a primeira fotografia da História. Ainda assim, o resultado obtido no aparelho que ele denominava heliografia apresentou resultados rudimentares comparados às imagens obtidas por câmeras digitais (Figura 2).

Figura 2: Primeira foto da História



Fonte: Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/12/primeira-fotografia-da-historia-e-exposta-na-alemanha.html>> Acesso em 5 mai. 2018

Embora o resultado da imagem impressa numa placa metálica exposta à luz parecer indecifrável para os olhares do século XXI, na época a invenção de Niépce abriu caminhos para a fotografia ser disseminada pelo mundo. Em 1829, ele se uniu a Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor parisiense, a fim de proporcionar melhorias da heliografia. Após a exposição pública dos resultados obtidos por Daguerre, as pessoas começaram a demonstrar interesse pelas imagens, para aprender e fazer aquisições também.

Em 1839, na França, depois da morte de Niépce, Louis Daguerre patenteou sua invenção denominada daguerreótipo, um aparelho que captava a luz e, que a partir de elementos químicos como iodo e prata, demorava aproximadamente 25 minutos para resultar uma imagem. Simultaneamente, William Henry Fox Talbot, na Inglaterra, utilizava sua câmera escura em composições. Em 1833, experimentou fixar imagens numa superfície de papel coberto de nitrato de prata e deu o título de desenhos fotogênicos.

O daguerreótipo era composto por placas de prata, iodadas e expostas na *camara obscura*, que eram manipuladas e expostas à luz até que fosse possível reconhecer uma imagem cinza-pálida. “Eram peças únicas; em média, o preço de

uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como joias. Mas vários pintores as transformaram em recursos técnicos” (BENJAMIM, 1955, p. 93).

O daguerreótipo se tornou tão popular que o Manual de Daguerre, publicado a partir da ordem do governo francês, teve publicações em trinta e duas edições, em oito idiomas, em menos de dois anos, entre 1839 e 1840. Nessa época, para ser fotografada, a pessoa precisava permanecer imóvel por vários minutos, já que o tempo de exposição à luz precisava ser extenso a fim de obter bons resultados.

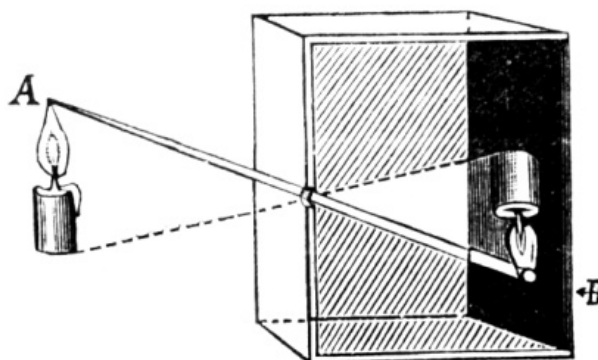
O processo de longo tempo de exposição fez com que as primeiras fotos fossem usadas para paisagismo, arquitetura e outros assuntos inanimados, já que as pessoas apareciam desfocadas nas imagens. Em contraponto, o cientista norte-americano John Draper, em 1839, conseguiu utilizar o daguerreótipo para fazer retrato com o tempo recorde de exposição para a época: somente trinta minutos. A partir disso, os retratos foram difundidos pelos Estados Unidos e diversos estúdios fotográficos surgiram pelo país.

O retrato fotográfico tornou-se extremamente popular, tanto nos Estados Unidos como na Europa, apesar de os primeiros retratos chegarem a ser um castigo cruel. O modelo, que ficava sentado imóvel com uma braçadeira presa firmemente na cabeça, tinha de olhar fixamente para o Sol sem piscar. Deve ser por isso que vemos expressões tão sérias nos primeiros retratos. (FOLTS; LOVELL; ZWAHLEN, 2007, p. 375-376)

Com o avanço dos processos fotográficos, o daguerreótipo apresentou melhorias química e óptica, o que possibilitou o aumento da sensibilidade das placas, o tempo de exposição foi reduzido para poucos minutos, as lentes foram aperfeiçoadas e a qualidade das imagens melhorou significativamente.

A *camara obscura* (Figura 3) data de 1544, séculos antes da invenção da fotografia. Era um aparelho parecido com um quarto que possuía uma única abertura na parede externa. Os artistas a usavam como um dispositivo para conseguir a perspectiva correta em relação às exigências das pinturas Renascentistas. “Nessa época, uma lente já havia sido colocada na abertura para melhorar a imagem, e a câmara obscura era menor e mais portátil”. (FOLTS; LOVELL; ZWAHLEN, 2007, p. 378).

Figura 3: Câmera Escura



Fonte: Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Câmera_escura](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_escura)> Acesso em 5 mai. 2018

A partir do surgimento da fotografia, o que significou um marco histórico para a sociedade global, tudo parecia ser motivo de clique. “O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas” são alguns dos temas procurados pelos fotógrafos do passado (KOSSOY, 2001, p. 26).

Na década de 1840, somente os inventores e os interessados no assunto sabiam manusear e conseguiam operar a câmera. No início, somente as classes mais abastadas possuíam acesso à informação de como os aparelhos deveriam ser operados. Segundo Sontag (2004), as primeiras câmeras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las.

Fotografar era uma espécie de *hobby* dos ricos, na época em que a fotografia não produzia impacto social. Após a industrialização, a fotografia passou a ter espaço e uso social para os fotógrafos, popularizando-se pelas diversas camadas sociais (MALVERDES; LOPEZ, 2017).

É necessário vincular a fotografia à fomentação da indústria, repercutida por meio da Revolução Industrial, o que contribuiu para sua propagação, já que a partir da industrialização surgiram novas invenções que influenciaram decisivamente os rumos da história moderna. A partir disso, a fotografia adquiriu uma reputação de arte, assim como a propiciação dos usos sociais para as atividades de fotógrafos, os

quais se desvincilharam da pintura para buscar novas oportunidades no comércio da fotografia.

Segundo Sontag (2004), a fotografia se faz presente em comemorações de conquistas de membros familiares – um dos usos populares mais antigos da invenção – e também se tornou um instrumento invicto para o turismo. Um estudo sociológico realizado na França confirmou: a maioria das casas tem uma câmera. O ato de fotografar os eventos, cotidiano, assim como o crescimento das crianças da família e dos amigos mais próximos se tornou uma atividade normal nos lares.

Assim como é anormal alguém viajar sem tirar fotos. A foto serve como uma prova incontestável de que aquela pessoa esteve de fato num determinado local, pois o fato de possuir uma câmera transformou uma pessoa em algo ativo, um *voyeur*, ou seja, só ele dominou aquela determinada situação. Um evento que é digno de se ver, também é digno de se fotografar.

Para a autora (*idem*, 2009) as fotos nos ensinam um novo código visual, pois elas “modificam e ampliam nossa visão sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver”. Ou seja, a fotografia constrói um próprio olhar, dentro da perspectiva que ela deseja nos comunicar.

Mais tarde, em 1851, surgiu um novo processo chamado colódio úmido, que substituiu todos os outros anteriores. Possuía a mesma nitidez comparada ao daguerreótipo e também podia ser reproduzido como o calótipo, por ser um processo negativo-positivo. A novidade é que os fotógrafos podiam usar tempos de exposição bem curtos, como cinco segundos, pelo fato do processo ser mais sensível à luz.

Com o aperfeiçoamento do colódio, descobriram que uma mistura de nitrocelulose dissolvida em álcool precisava ser fixada num vidro, e o processo era ideal para isso. Entretanto, o colódio precisava estar úmido e transparente para que os resultados fossem satisfatórios. Dessa forma, os fotógrafos precisavam levar um estúdio sempre por perto, o que dificultava quando saíam em expedições e necessitavam carregar os equipamentos e câmeras pesadas por longos caminhos.

Na década seguinte, os inventores tentavam achar uma forma de evitar a necessidade dos fotógrafos em carregar o estúdio fotográfico para todo o lugar. Por

volta de 1871, as placas úmidas do colódio foram substituídas por placas secas de gelatina, o que permitiu tempos de exposição de frações de segundo, tal descoberta revolucionou a fotografia. “A nova técnica permitia que os fotógrafos se concentrassem em novos temas. A fotografia aérea, de um balão, já era possível. Podia-se fotografar embaixo d’água” (FOLTS; LOVELL; ZWAHLEN, 2007, p. 390).

O inventor George Eastman, em 1888, introduziu o filme de rolo com celuloide, esse tipo de filme permitiu que a fotografia fosse mais portátil. O interesse de Eastman era vender câmeras simples, a 25 dólares, com um filme de 100 exposições. O slogan de sua companhia dizia: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Os artistas da época viam a fotografia como um processo totalmente mecânico e que ela não tinha espaço para as qualidades da arte.

Com isso, os fotógrafos passaram a imitar a arte dos pintores. O personagem que mudou essa realidade foi o norte-americano Alfred Stieglitz, o qual trouxe novas ideias sobre a fotografia para Nova York na virada do século XIX. Ele foi responsável pelas publicações da revista *Camera Work*, a revista de fotografia mais influente do país na época.

Assim nasceu o movimento Pictorialista nos Estados Unidos, cujos componentes favoreciam os temas do dia-a-dia, defendendo que as imagens permanecessem juntas com outros trabalhos artísticos colocados nas exposições. Nesse momento, as fotografias passaram a alcançar ambientes diferentes e o cotidiano era um novo assunto para ser retratado. A fotografia ganhava cada vez mais espaço na sociedade e ser fotografado já era comum, a câmera passou a ser familiar.

Durante a Primeira Guerra Mundial, novos fotógrafos surgiram com a fotografia direta. O objetivo era fotografar a verdade artística nos detalhes, sem embelezar o objeto. Edward Weston foi quem introduziu a ideia de pré-visualização, no qual o fotógrafo se mantinha em controle de sua arte, podendo então visualizar o resultado final da fotografia, executando da forma que imaginou.

Ansel Adams foi um fotojornalista que colaborou para esse processo e desenvolveu o sistema de zonas, uma abordagem da exposição e revelação que dá ao fotógrafo controle do resultado final. Os modernistas acreditavam que as imagens

deveriam provocar emoção no observador, os fotógrafos desse grupo incluíam visões do mundo mais pessoais e objetivas.

2.2 A fotografia na imprensa

Em maio de 1842, chegou às bancas a primeira revista ilustrada, a *The Illustrated London News*. Apesar de conter ilustrações, a revista ainda não tinha fotografias, pelo fato dos editores dos veículos não se sentirem seguros com a técnica recém descoberta. A inserção de fotos no meio impresso só aconteceu em julho de 1871, por meio de uma técnica chamada *halftone*. O *halftone* – conhecido por meio-tom ou autotipia – era uma técnica que simulava imagens de tons contínuos, gerando um efeito de gradiente.

Os tons de cinza da fotografia eram um gradiente de pequenos pontos quase imperceptíveis a olho nu. Depois de impressos em papel, a ilusão de ótica que se tinha fazia com que esses pontos se fundissem e parecessem a cor cinza em vários tons. Quanto maiores os pontos, mais escuro o cinza. (BONI; ACORSI, 2006, p. 128)

Carl Carleman, inventor do processo afirmou que somente dessa forma a fotografia poderia se inserir massivamente na sociedade e, dessa forma, se tornaria o meio mais poderoso para elevar a cultura do povo (SOUSA, 1998). (Figura 4)

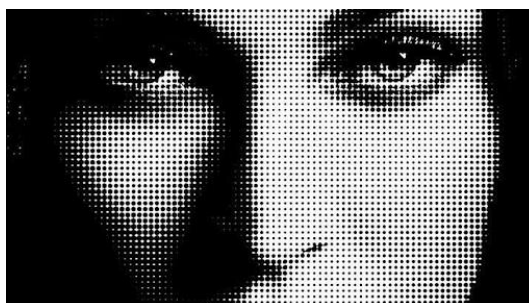
Figura 3: Publicação do Jornal *The Illustrated London News*



Fonte: Disponível em <<https://www.thegenealogist.co.uk/featuredarticles/2018/our-ancestors-in-the-1890s-reported-by-the-illustrated-london-news-734/>> Acesso em 2 out. 2018

O jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* foi pioneiro no uso dessa técnica do *halftone* (Figura 5). Mesmo sendo uma técnica usada em alguns jornais, não provocou mudanças significativas, já que tinha um alto custo de produção. Outra questão a ser considerada é o receio dos produtores dos jornais em provocar estranhamento ao leitor com imagens realísticas, as quais eram possíveis só com a inserção da fotografia. As gravuras possuíam certa leveza artística, o que a dissociava da foto.

Figura 4: Imagem feita com halftone



Fonte: Disponível em: <<https://lesterbanks.com/2014/03/create-easy-halftone-effect-ae-using-shape-layers-camera-lens-blur/>> Acesso em 2 out. 2018

Por isso, de acordo com Sousa (1998), os jornais preferiram optar por continuar com desenhos, só adicionando imagens fotográficas em maior número aos domingos. Aos poucos, a fotografia foi disseminada pelos meios de comunicação, gerando especulações posteriores a respeito de seu impacto e resultados na sociedade.

A fotografia encontrou um maior espaço conforme aconteciam fatos bem significativos na época, a partir disso os proprietários de jornais e revistas viam na fotografia uma nova forma de retratar os acontecimentos. Em 1920, retratos de políticos e personalidades passaram a compor capas de jornais. Esses retratos se assemelham às fotos de documentos comuns nos dias atuais, os quais imprimiam um semblante sério e estático. Foi a partir do final dessa década que imagens de momentos congelados passaram a ser interessantes para publicações da imprensa.

Na visão de Sousa (1998), a fotografia já nasceu num ambiente positivista, o qual pressupôs que ela fosse um registro visual da verdade. De fato, ela encantou o

ser humano, que viu numa ferramenta uma nova forma de enxergar o outro, de se enxergar e, conseqüentemente, de retratar o meio em que vivia e se relacionava.

Os primeiros fotógrafos foram pintores, por isso a fotografia era correlacionada a arte. As fotos publicadas na imprensa continham um aspecto de moldura com flores, por ter sido tratada como pintura. A princípio, os fotógrafos mantinham uma posição de afastamento em relação aos fotografados, já que o fotógrafo da época possuía uma fama de “malcheiroso”, pelo fato de emanar o odor desagradável que saía durante o disparo do *flash*. De acordo com Sousa (1998), as pessoas chegavam, sentavam e olhavam para a câmera, ficando imóveis até o registro ser finalizado.

Hoje, esse comportamento mudou, já que em seu ponto de vista o fotografado tenta se mostrar confortável e natural, a fim de demonstrar um domínio da situação e chega até a emanar um ar de espontaneidade. Isso se deu a partir da virada do século XIX, quando os fotojornalistas valorizavam o instantâneo e espontâneo, cujo objetivo era retratar uma cena com maior naturalidade possível.

Um dos pontos marcantes e fundamentais para o avanço da fotografia foi a política editorial das revistas americanas *Times* e *Life*, as quais tinham como marca a valorização das fotografias. Em suas publicações, a fotografia possuía a mesma importância do que o texto, os editores ainda mantinham as imagens sem retoque, o que deu respeitabilidade e reconhecimento aos fotojornalistas.

Em 1930, a marca Leica trouxe modernidade e versatilidade para as câmeras da época, pois era menor e facilitava o trabalho dos fotojornalistas. Ela possuía um filme com 36 exposições, permitia que as fotos fossem tiradas sem o uso do flash em locais internos – o que era um significativo avanço para a época. A Leica permitia também que as lentes pudessem ser trocadas, para que as fotografias se tornassem melhores. “A facilidade de manuseamento das câmaras de pequeno formato encorajou a prática do foto-ensaio e a obtenção de sequências” (SOUSA, 1998, p. 14).

A história do fotojornalismo é uma história de rupturas e reformulações. Ela comunica ao observador o que o fotojornalista deseja transmitir. Por isso, ela pode realizar um ato de concessão de poder, como também de retirada de poder, tem a perspicácia de retratar alguém como herói, a vítima, quem foi o perdedor e o

vencedor de uma partida, por exemplo. A foto constrói sentidos, pessoas, situação, movimentos, pode englobar vários assuntos ao mesmo tempo ou até transmitir sensações.

Todos esses aparatos podem ser observados a partir de regras as quais o fotojornalista impõe durante a criação da foto. Segundo Kinkaid (1936), aconselha algumas regras, que podem ser identificadas como regras de composição, como: o motivo da foto centralizado, seleção do que é realmente importante em cenários amplos, manutenção de uma impressão de ordem no primeiro plano, correção do efeito de inclinação dos edifícios mais altos e manutenção da composição simples.

A respeito de técnicas fotográficas, Sousa (1998) aponta que alguns manuais de fotojornalismo preconizam a iluminação e composição, cujo nome é regra dos terços.

Estas ideias, que adviriam da fotografia publicitária e da fotografia artística, ter-se-iam infiltrado no fotojornalismo a partir dos anos sessenta. Spencer, por exemplo, apela para a combinação de elementos da arte e do design, de maneira a que as fotografias fossem mais apelativas, contribuindo, assim, para a circulação e prestígio dos jornais e para bater a concorrência; esses elementos seriam a ênfase do grafismo visual e a exploração de expressões de dignidade, serenidade, conforto, prazer e semelhantes. (*idem*, p. 15)

Nos anos 1980, os manuais de fotografia apresentam os códigos compositivos baseados na assimetria de motivo, no enquadramento que o fotojornalista escolhe. Alguns aspectos como a escolha de um único centro de interesse, exclusão de detalhes que possam confundir o ponto de interesse da foto, captação de motivo sem que o plano de fundo interfira, entre outros podem ser influenciáveis no resultado final da foto.

A partir dessas percepções, acredita-se que, com a visão de Barthes (1986) que as imagens únicas e fixas são polissêmicas, ou seja, repletas de sentidos. Para o autor, a fotografia de imprensa é uma mensagem. O sistema dessa mensagem é constituído por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora se apresenta como a redação do jornal, dentre eles existem aqueles que batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam e outros enfim a intitulam, produzem uma legenda para ela e a comentam. O público que tem acesso ao jornal é o meio receptor e o canal de transmissão é o jornal propriamente dito.

Barthes (1986) explica que a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada, já que a outras estruturas como o texto, título, legenda acompanham a foto de imprensa. Ele define a fotografia como a própria cena, o real literal. Portanto, a fotografia se apresenta de forma realística ao leitor do jornal, trata do fato tal como ocorreu. A respeito da descrição da fotografia, o autor aponta que é impossível fazê-la, já que “descrever não é, portanto apenas ser inexato ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa além do que se mostra” (BARTHES, s/d).

Ao mesmo tempo em que a fotografia possui um sentido denotativo, por se tratar da objetividade dos fatos, em contraponto existe o sentido conotativo, pois ela pode de certa forma induzir determinados fenômenos no nível de produção e recepção da mensagem.

[...] de um lado, uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; e, de outro, essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria necessário tentar estabelecer. (*idem*, s/d)

Barthes continua a explorar as diferentes faces da fotografia quando aborda a respeito do paradoxo fotográfico. A partir do momento em que a fotografia deixa de ser unicamente objetiva, contendo aspectos subjetivos em sua forma de comunicar, surge, como o próprio autor diz uma coexistência de duas imagens. “[...] uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a “arte” ou o tratamento ou a “escritura” ou a “retórica” da fotografia)” (*idem*, s/d).

No instante em que o fotojornalista necessita ser neutro e objetivo, existe um esforço em copiar minuciosamente o real. Ao contrário da fotografia denotada, a qual necessita de um deciframento para compreendê-la. Porém, o autor ressalta que seria prematuro já que a foto pode ter variações de sentido, ou seja, possuir várias margens de entendimento. A conotação impõe um sentido nos diferentes níveis de produção da fotografia, no momento em que é selecionada, tratada tecnicamente, a escolha do enquadramento e paginação, por exemplo.

3 FOTOGRAFIA SOCIAL

3.1 Henri Cartier-Bresson

Em 1947, cinco fotógrafos, incluindo Henri Cartier-Bresson, criaram uma das maiores agências de fotojornalismo do mundo, a *Magnum Photos*. A empresa ainda é atuante no mercado e cumpre o papel de distribuir reportagens fotográficas de dezenas de fotojornalistas a revistas de vários países. Bresson (1952), considerado o pai do fotojornalismo, colaborou para a inserção da ideia do 'momento decisivo' da fotografia. Ele mesmo cunhou esse termo, defendendo que os fotógrafos deveriam retratar cenas que descrevessem ações comuns, do cotidiano, mas que eram imperceptíveis aos olhos acostumados das pessoas.

Para ele, existem fotos que em si já comunicam uma história e reportar fotograficamente exige do fotógrafo certa agilidade e paciência.

A reportagem ilustrada envolve uma operação conjunta do cérebro, do olho e do coração. O objetivo desta operação conjunta é retratar o conteúdo de algum acontecimento que esteja em vias de se desenrolar e comunicar impressões. [...] Algumas vezes chegamos à foto em questão de segundos; mas ela poderia requerer também horas ou dias. Não existe nenhum plano padronizado, nenhuma regra que oriente o trabalho. A ordem é manter o coração alerta; e ter elasticidade no corpo. (BRESSION, 1952, p. 3-4)

No mundo visual, aguardar o momento certo para capturar a fotografia ideal significa que o fotógrafo tentou de várias formas retratar a cena perfeita. Bresson (1952) explica que não se pode saber com antecedência o resultado obtido naquela determinada foto, então, mesmo imaginando que já tem a melhor, o fotojornalista continua fotografando até ter a certeza, pelo fato de não saber com exatidão como a cena irá se desenrolar. Ao mesmo tempo, é necessário que o fotógrafo não trate o exercício como automático, fotografando tudo o que se vê e tornando as imagens como acúmulo de material.

A memória é fundamental ao exercitar a profissão, já que após ter passado uma determinada cena, o fotógrafo nunca poderá repeti-la. Segundo o autor, existem dois tipos de seleção para os fotógrafos. A primeira acontece quando ele olha através da objetiva, visando ao assunto; a segunda escolha acontece a partir do momento em que os filmes já foram revelados e copiados. Depois disso, as fotos precisam ser selecionadas, a fim de obter as melhores e as que se destacam por

algum motivo, pois “De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório”. (*idem*, p. 6)

A respeito da manipulação das imagens, Bresson (1986) é contundente ao frisar a importância de relatar em imagens a verdade: “Não devemos tentar manipular a realidade enquanto fotografamos, nem devemos manipular os resultados na câmera escura do laboratório” (*idem*, p. 10). A profissão também depende da boa relação que o profissional mantém com a pessoa fotografada. Uma vez estabelecida essa relação, o momento fluirá. Se o fotógrafo optar por extrapolar os limites e se apresentar como uma figura desagradável, essas atitudes poderão arruinar tudo.

3.2 Categorias do fotojornalismo

Por mais que seja necessário se aproximar o bastante do fotografado, é necessário cautela e discrição. Bresson (1954) cria categorias que podem servir como princípios norteadores no ato fotográfico, para ele, existe um assunto em tudo que se fotografa. “Em fotografia, a menor coisa pode ser um grande assunto.” A partir disso, defende que não se deve categorizar as coisas, mas deixá-las livres.

Um exemplo desse momento de espera acontece na fotografia de retrato, quando é necessário permitir ao fotografado conforto e espontaneidade durante a preparação da foto. É necessário respeitar o espaço da pessoa, sabendo que ela possui o seu próprio *habitat*. O retratado deve se esquecer por completo da câmera e do homem que a manipula, pois podem impedir o bom êxito de um retrato. (BRESON, 1954)

É verdade também que uma certa identidade se manifesta em todos os retratos tirados por um fotógrafo. O fotógrafo procura identidade para o seu retrato e tenta também encontrar uma expressão para si mesmo. O verdadeiro retrato não sublima nem o suave nem o grotesco, ele reflete a personalidade. Prefiro infinitamente, aos retratos forçados, aquelas pequenas fotos de identidade que são exibidas lado a lado, fileira após fileira nas janelas dos fotógrafos para passaportes. Existe, pelos menos, naqueles rostos, algo que levanta uma questão, um testemunho factual simples – ocupando o lugar da identificação poética que buscamos (BRESON, 1954, p. 6).

Deixar de intervir no resultado da fotografia, na época, foi uma ideia e princípio ousados que partiram de Bresson (1954), pois segundo ele, esse modo de criar a foto poderia suscitar temáticas do dia a dia e abordagens mais espontâneas.

O autor defende que para a fotografia alcançar o nível de intensidade do assunto proposto, deve-se estabelecer, portanto, uma relação com a forma em que irá ser composta a foto. Tudo começa com o olho, que é capaz de encontrar e focar naquilo que se deseja retratar. O fotógrafo possui total controle sobre o resultado final da foto, pois é ele o responsável por escolher o ângulo ideal, aproxima-se mais ou não do fotografado, realçar um detalhe, focar num determinado ponto, enfim, de inúmeras formas pode escolher como quer compor a foto. A composição deve ser uma das preocupações constantes.

Bresson (1954) diz: “A técnica só é importante na medida em que devemos dominá-la para comunicar o que vemos”. A fotorreportagem conseguiu amadurecer devido aos grandes avanços das câmeras, lentes e equipamentos fotográficos. A melhoria da técnica ajudou consideravelmente os fotógrafos no exercício de sua profissão, o resultado final cada vez mais tem sido fiel aos que os olhos humanos observam.

Atualmente, com os equipamentos de alta definição, tornou-se de certa forma mais fácil ter em mãos a qualidade necessária para a produção de uma foto, mas, conforme discute Bresson (1954), os profissionais não devem se deter somente nesse aspecto. É necessário, primeiramente, ver e só depois pensar em técnica.

O conteúdo não pode ser separado da forma. Em fotografia, a organização visual só pode se originar de um instinto altamente aperfeiçoado.

Não tento defini-la para todo mundo. Só tento defini-la para mim mesmo. Acredito que, no ato de viver, a descoberta de nós mesmos se faz concomitantemente com a descoberta do mundo que nos cerca; mundo que pode modelar-nos, mas também pode ser por nós afetado. (BRESON, 1954, p. 7)

Deve-se estabelecer uma conexão entre estes dois mundos: o que está dentro de nós e o que está fora.

3.3 Fotografia documental

O termo fotografia documental surgiu na década de 1930, a partir do surgimento da *Farm Security Administration* – o mais famoso trabalho social de fotografia – e sua consolidação nos Estados Unidos. A *FSA* ficou conhecida como a sigla de um dos mais importantes momentos da fotografia documentária mundial.

Pelo fato de reunir fotojornalistas engajados com a fotografia social, essa temática da fotografia se tornou presente nos jornais, revistas e no meio da mídia, que contava com essas fotos para transmitir a realidade de guerras e conflitos. Para alguns autores, como Persichetti (2001), a fotografia assumiu um papel documental desde sua invenção. A fotografia documental traria imagens que pretendiam buscar a revalorização do ser humano como indivíduo.

De acordo com Sousa (2000, p. 55), estabelece-se uma das principais motivações da fotografia do século XX, “o desejo de conhecer o outro, de saber como o outro vive, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa. As palavras não eram suficientes”. Jacob Riis foi o primeiro jornalista a ser levado ‘a sério’. Ele acreditava que a fotografia podia ser um instrumento para mudança das questões relacionadas à pobreza e como ela se envolvia com o crime.

Suas imagens não eram agradáveis, pois se apresentavam simples e duras, sem nenhuma técnica mas com envolvimento. Suas fotos impactavam de tal forma que chamaram a atenção do então presidente dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt, na época chefe de polícia do Estado de Nova York. Ele decidiu fechar os conhecidos quartos de aluguel da periferia e o cortiço de Mulberry Bend, locais que eram fotografados por Riis e que alertavam a pobreza e escassez de recursos da sociedade. (PERSICHETTI, 2001, p. 56)

“Com Riis, a fotografia ganha um impulso decisivo para abandonar um sentido eminentemente decorativo, meramente ilustrativo” (SOUSA, 2000, p. 57). Graças ao trabalho de Riis e Hine, a América do Norte sofreu impactos significativos. A fotografia foi inventada por pessoas que não queriam ser mais vítimas da história, mas que gostariam de “[...] começar a se transformar, tendo consciência de seu poder como cidadãos de uma democracia” (MCDONALD, 1979, p. 77).

As imagens, então, a partir desse princípio documental, passaram a ter uma relação intrínseca com a sociedade. Já que surge o olhar crítico e analítico das

peças com a foto, fazendo com que ela deixe de ser um objeto, ou mera recordação, para assumir um papel de instrumento social e de transformação. Nesse período, a fotografia documental foi consolidada como modelo paradigmático dos anos 1930. Os primeiros fotodocumentaristas foram o escocês John Thomson (1837-1921), o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), a americana Margaret Sanger (1879-1966) e o alemão Heinrich Zille (1858- 1929), os quais se dedicaram à fotografia de cunho social.

Na década de 1930, auge desse modelo descrito, os fotodocumentaristas se estabeleceram no tripé verdade, objetividade e credibilidade, embora nunca colocado em prática. A partir da década de 1950, perdeu-se o interesse pela 'reforma da sociedade', antes um dos principais aspectos que norteavam esses profissionais. O trabalho feito por Lewis Hine, membro do *National Child Labour Committee*, dos Estados Unidos, é considerado revolucionário, pois se tratava de fotografias de crianças trabalhando por mais de 12 horas em fábricas e minas (Figura 6). Seu trabalho resultou na criação de leis para tornar o trabalho infantil ilegal.

Figura 5: Fotografia de Lewis Hine



Fonte: Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/se-eu-pudesse-contar-uma-historia-com-palavras-nao-precisaria-andar-com-uma-camera-lewis-w-hine/>> Acesso em 19 set. 2018

Com a queda das revistas, na década de 1950, consequência do surgimento da televisão e a migração da publicidade para o novo meio de comunicação, as fotografias também perderam parte de seu espaço na mídia. Tal fato acarretou no desencantamento dos ideais de reforma dos fotodocumentaristas. A partir dessa mudança, eles preferiram tratar de novos assuntos, com novos enfoques, com retratos do mundo sob pontos de vista distintos e menos otimista.

O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas tratados por novos modos. Frequentemente chamado de documentário subjetivo, esse trabalho era muito influente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Ele liberou o documentário do projeto político com o qual havia anteriormente se associado, e permitiu aos fotógrafos se afastarem dos sujeitos tradicionais do documentário e das convenções da representação documental. (PRICE, 1997, p. 94).

No Brasil, o representante da fotografia documental é Sebastião Salgado. Seus projetos são guiados pelos mesmos princípios dos fotógrafos documentaristas: um grande tema, fotos que levantem discussões e criem polêmicas. Seu trabalho chamou nossa atenção, conduzindo-nos a esta pesquisa, que, a partir de agora, tratará especificamente desse personagem.

3.4 A trajetória de Sebastião Salgado

Sebastião Ribeiro Salgado Júnior nasceu em 1944, na cidade de Aimorés, na divisa de Minas Gerais e Espírito Santo, numa fazenda situada no Vale do Rio Doce. Quando tinha 15 anos, saiu de lá para viver em Vitória, capital do Espírito Santo a fim de terminar o ensino médio. Com isso, ele descobriu o telefone e deu início a sua trajetória extensa pelos lugares do mundo. Trabalhou como secretário da Aliança Francesa, na parte de tesouraria, onde começou a lidar com números. Seu pai, Sebastião Ribeiro Salgado, sonhava que o filho se tornasse um advogado. O que não aconteceu, já que Sebastião começou a graduação, mas não a terminou, pois só gostava da parte histórica do Direito (FRANCQ; SALGADO, 2013).

Com o desenvolvimento do país, a partir da colaboração e dinamismo do ex-presidente Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961, foi despertado em Salgado a vontade de cursar economia. Foi durante sua experiência na Aliança Francesa que conheceu Lélia Wanick Salgado, sua esposa há mais de 50 anos. Foi com ela que Salgado passou a ser militante político nos partidos de esquerda. Fez parte de associações como a Juventude Universitária Católica, até as mais radicais como a Ação Popular.

Após identificar interesse nas áreas de economia política, macroeconomia e o orçamento público, começou um mestrado na Universidade de São Paulo, o único e recém-criado no Brasil. Após ter recebido o diploma universitário, em 1967, casou-se com Lélia e se mudaram para São Paulo a fim de dar início ao mestrado. Em 1969,

sua esposa ficou órfã e por serem militantes contra a ditadura, precisaram deixar o país e partiram de navio para a França, sem saber o que encontrariam por lá.

Por ter trabalhado durante um tempo na Aliança Francesa, Salgado pode conhecer bem os lugares. Lélia conhecia e falava perfeitamente o francês, o que os ajudou muito na adaptação num país completamente diferente. Ela precisava de equipamentos fotográficos para a faculdade de arquitetura e foi assim que Sebastião teve acesso a primeira câmera que usou: uma *Pentax Spotimatic II*.

No início, eles não sabiam nada de fotografia, mas a intimidade com a câmera foi instantânea, logo se apaixonaram e começaram a desbravar o mundo das fotos. Em Paris, ele montou o primeiro estúdio fotográfico na *Cité Universitaire* e Salgado passou a fazer revelações para estudantes. Conseguiu, assim, sua primeira reportagem e, aos poucos, começou a acreditar que poderia se tornar fotógrafo.

Após terminar a pós-graduação, em 1971, conseguiu um cargo de destaque na Organização Internacional do Café, situada em Londres. Salgado viveu um dilema: escrever sua tese de doutorado ou alavancar na sua caminhada rumo à fotografia. “Graças a meu trabalho como economista, descobri a África. Nesse continente, reencontrei meu paraíso” (FRANCQ; SALGADO, 2013, p. 27).

Em 1973, quando tinha 29 anos, Salgado desistiu da carreira promissora de economista e decidiu investir na fotografia. Seu primeiro continente a ser fotografado foi a África. Uma de suas imagens foi estampada num pôster para ilustrar a campanha *La terre est à tous*. Com a propagação da imagem pelas ruas da França, sua fotografia passou a ser conhecida e a partir de seu trabalho na África, com 40 reportagens ao longo de 30 anos, ele pode publicar a obra intitulada “África”, de 2007 (Figura 8).

Figura 6: Membro do grupo *Dinka*, sul do Sudão, 2006



Fonte: Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0311200707.htm>> Acesso em 19 set. 2018

Antes de embarcar na fotografia social, Salgado experimentou fotografar esporte, retrato e nu. Após algum tempo, começou a trabalhar extensivamente para a imprensa internacional ganhando reconhecimento e muitos prêmios por suas reportagens na África. Na década de 1990, ele e sua esposa mergulharam em um projeto de vida que foi o embrião da expedição fotográfica Gênesis: a recuperação de uma propriedade completamente degradada, que hoje é o Instituto Terra, que se dedica a constituir o ecossistema florestal da região do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais.

Salgado é também embaixador da Boa Vontade da UNICEF, membro honorário da Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos e o único brasileiro a entrar na Academia de Belas Artes da França, cujo setor fotográfico foi criado há dez anos e é um dos menos numerosos entre as 52 cadeiras da instituição. Nos últimos anos, ele tem se dedicado a fotografar tribos indígenas em diferentes lugares do Brasil.

“*Genesis*”, sua última obra publicada em 2013 pela editora Tashen, na Alemanha, possui mais de 250 imagens em preto e branco. A companhia Vale foi uma das instituições que colaboraram com esse projeto. No site da empresa, encontra-se uma área feita exclusivamente para a apresentação das fotografias da obra e, em seu início, a seguinte frase: “Uma jornada fotográfica por lugares intocados, onde o homem convive em harmonia com a natureza. Um hino visual à grandeza e à fragilidade da Terra”.

Genesis foi resultado de um projeto fotográfico, cujo foco foi mostrar a natureza intocada. Sebastião percorreu o mundo, entre 2004 e 2012, visitando 32 regiões extremas, entre elas o Alasca, a Patagônia, a Etiópia e a Amazônia, para registrar em suas lentes imagens impactantes, a majestade e a fragilidade da natureza, assim como sua relação com o homem e os animais.

O autor explica o que representa a obra

Gênesis é sobre os primórdios, sobre um planeta intocado, suas partes mais puras, e um modo de vida tradicional que convive em harmonia com a natureza. Quero que as pessoas enxerguem o nosso

planeta de outra forma, sintam-se comovidas e se aproximem mais dele (SALGADO; FRANCCQ, 2013, p. 10)

Esse é um dos relatos contidos em seu livro, escrito pela jornalista francesa Isabelle Francq.

Em minha primeira reportagem em Galápagos, por exemplo, certo dia acompanhei uma iguana, réptil que a princípio não tem muito a ver com nossa espécie. Mas ao observar uma de suas patas dianteiras, de repente vi a mão de um guerreiro medieval. Suas escamas me fizeram pensar numa cota de malha, sob a qual reconheci dedos parecidos com os meus. Pensei: essa iguana é minha prima. Eu tinha diante dos olhos a prova de que viemos todos da mesma célula, cada espécie tendo evoluído à sua maneira ao longo dos séculos e em conformidade com seu ecossistema. A fotografia dessa pata de iguana circulou, apareceu na imprensa várias vezes. Se ela conseguir passar essa ideia, já ficarei feliz. Com “Gênesis”, tentei mostrar a dignidade, a beleza da vida em todas as suas facetas. E o fato de termos todos a mesma origem. O encontro com a iguana confirmou o título que tínhamos escolhido, Gênesis. Ele não tem nenhuma relação, ao meu ver, com a religião. Ele designa a harmonia primordial que permitiu toda a diversificação das espécies. O prodígio de que todos fazemos parte.(FRANCCQ; SALGADO, 2013, p. 103-104).

Salgado também teve a oportunidade de ver seu trabalho numa outra perspectiva, por meio do documentário ‘Sal da Terra’, dirigido por filho mais velho, Juliano Salgado, em parceria com o diretor alemão Win Wenders. A obra foi indicada ao Oscar de melhor Documentário.

O fotógrafo já recebeu prêmios como o *World Press*, na Holanda, em 1985, o prêmio *Oscar Barnack* na Alemanha, em 1985 e 1992, o prêmio *Erna e Victor Hasselblad* na Suécia, em 1989, e o prêmio de Fotografia do *International Center of Photography* nos Estados Unidos, em 1990. Recebeu ainda diversas outras honrarias e também fez parte do grupo de fotojornalistas nas três agências de fotojornalismo mais prestigiadas do mundo: *Magnum Photos*, *Sygma* e *Gamma*.

Sua trajetória conta com viagens por mais de 100 países para realização de projetos fotográficos que, além de inúmeras publicações na imprensa, foram apresentados em forma de livros, podendo-se citar *Trabalhadores* (1996), *Terra* (1997), *Serra Pelada* (1999), *Outras Américas* (1999), *Retratos de Crianças do Êxodo* (2000), *Êxodos* (2000), *O Fim do Pólio* (2003), *Um Incerto Estado de Graça* (2004), *O Berço da Desigualdade* (2005), *África* (2007) e *Gênesis* (2013).

Contribuiu com organizações humanitárias, como o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, (ACNUR), a Organização Mundial da Saúde (OMS), a ONG Médicos sem Fronteiras e a Anistia Internacional.

4 ANÁLISE DO DISCURSO

4.1 Enunciação

Para que seja claramente compreendido o conceito de *ethos*, teoria amplamente estudada pela Análise de Discurso serão apresentados panoramas acerca do conceito de enunciação, como ele se envolve com o discurso comunicativo, oral, escrito e imagético. Jakobson é considerado o pai da enunciação, pois a partir de seus estudos linguísticos, baseados no estruturalismo, foram desenvolvidos significativos conceitos que trazem mais luz sobre o tema. Benveniste (1989) é outro linguista considerado um dos principais representantes da teoria da enunciação e, por consequência da relevância desses autores, ambos serão usados como aportes teóricos principais deste capítulo, no que tange a esse tema.

Émile Benveniste (1989, p. 82) defende a enunciação como um ato subjetivo de dois sujeitos num discurso. “A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”. Nesse ato explicitado pelo autor, o sujeito que profere a fala não só a constitui para si, mas também para o outro. A enunciação está ligada à construção de uma imagem de si (do interlocutor, de quem profere a fala e, por isso, possui o domínio dela). Amossy (2005, p. 11) traz considerações importantes a respeito da enunciação quando diz que

De fato, a enunciação é por definição alocação; de uma forma explícita ou implícita, “ela postula um alocutário e conseqüentemente estabelece uma “relação discursiva com o parceiro que coloca as figuras do locutor e do alocutário em relação de dependência mútua. (AMOSSY, 2005, p. 11)

Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 20) ainda sugere que entre duas pessoas que se comunicam existe “a imagem que eles fazem de si mesmos, do outro e a que imaginam que o outro faz deles”. É a partir dessa construção de imagem que é formulado e apresentado o conceito de *ethos*, uma vez que quando existe

comunicação entre dois sujeitos, constroem-se representações sobre o mundo de cada sujeito e sobre o sujeito em seu mundo.

“Nunca se trata do outro ou de si mesmo, mas de uma imagem de si e do outro construída em função dos interesses e das expectativas da comunicação” (CHARAUDEAU, 2014, p. 13). Portanto, o sentido cria o real e o mítico, construindo-se entre o dito e o não dito, o que está implícito e o que não está, pois para o autor, “[...] há sempre, sob a aparente tranquilidade das palavras, um turbilhão de significações implícitas” (*idem*, p. 13).

Na enunciação, existem marcas que acompanham o enunciado. Por exemplo, uma notícia de jornal se utiliza de objetividade para construir o texto e, para isso, distancia-se da enunciação a fim de garantir sua “imparcialidade”, por isso, utiliza-se a 3ª pessoa e o discurso direto para a garantia de uma “verdade” que deseja transmitir ao leitor.

O trecho da biografia de Sebastião Salgado confere essa marca

Cada uma de minhas fotos é uma escolha. Mesmo nas situações difíceis preciso querer estar presente e assumir essa presença. Aderindo ou não ao que está acontecendo, mas sempre sabendo por que estou ali (SALGADO; FRANCO, 2013, p. 27).

Como aponta Fiorin (2008, p. 17), “[...] o discurso diz respeito ao conjunto de encenação da significação em que um dos componentes é enunciativo (discurso) e o outro enuncivo (história)”. Para Maingueneau, o *ethos* está presente em todo ato de enunciação. A partir do momento que se enuncia algo, alguma coisa da ordem do *ethos* se encontra liberada, pois “[...] por meio de sua fala, um locutor ativa no intérprete a construção de determinada representação de si mesmo” (*idem*, p. 73).

A maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida em que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma interrelação entre o locutor e seu parceiro. (AMOSSY, 2005, p. 16-17)

Tendo em vista que aqui serão analisadas fotografias que contam uma história, a enunciação e suas respectivas particularidades – que definem um narrador, o receptor da mensagem, bem como o espaço e o tempo – fundamentarão as análises desses elementos presentes nas fotografias de Sebastião Salgado, selecionadas para este trabalho.

Fiorin (2008, p. 303) explica a definição do ato de enunciar. “Na enunciação enunciada, como, por definição, o narrador é sempre um eu, a pessoa a quem ele se dirige é um tu, o espaço é um aqui e o tempo é um agora, as categorias são sempre concordes”.

Dessa forma, é possível estabelecer os conceitos de enunciação relacionados ao discurso de uma imagem, que precisam estar inseridas em um contexto para serem compreendidas. É comum identificar uma legenda ou descrição nas fotos, afinal cada fotografia têm uma explicação, que pode ser pessoal ou de senso comum. As pinturas também têm nomes e títulos para ajudar na sua identificação, compreender sua época e outras questões fundamentais para o entendimento da mensagem que desejam construir.

Barthes (1984) aponta que num período de tempo determinado, as pessoas processam mais imagens do que textos, entretanto, esse processamento de imagens não ocorre de forma instantânea. A percepção visual não é um processo holístico, ver e entender uma imagem pode durar algum tempo. Ele também defende que a leitura de uma foto depende da presença de uma legenda e que se existe uma mensagem linguística acompanhada de uma substância visual, ela ajudará a confirmar o significado dessa imagem.

De acordo com Charaudeau (2009) a imagem produz três tipos de efeitos: um efeito de realidade, quando ela trata dos acontecimentos de forma real, como vemos acontecer no mundo; um efeito de ficção, quando faz uma reconstituição de um acontecimento e, por fim, um efeito de verdade, quando torna visível o que não era a olho nu.

A fotografia congela momentos e os eterniza para quem quiser contemplar o registro. Segundo Barthes (1984, p. 13), a fotografia só reproduz uma vez aquela cena, “[...] ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Ele cita três elementos que a foto pode apresentar: o *Operator*, que é o fotógrafo; o *Spectator*, que diz respeito a todos que têm algum contato com a fotografia, por meio de jornais ou livros ou álbuns, arquivos, coleções de fotos etc. e o *Spectrum*, que é o alvo, o referente.

Segundo o autor, a fotografia se assemelha ao teatro, pois ambos são sutis e possuem qualidade estética perceptível. “Para o resto, para tudo-o-que-vier das

“boas” fotos, tudo o que podemos dizer de melhor é que o objeto fala, induz, vagamente, a pensar” (1984, p. 62). Barthes considera que a fotografia carrega um sentido, ele chama de máscara a subjetividade com que a face de alguém é capturada por meio de um retrato.

De acordo com Goffman (1980) todo indivíduo possui duas faces, uma positiva e outra negativa. A face positiva corresponde a “fachada” social, o que o mundo vê em nós e a face negativa se apresenta como o “território” de cada um, representados por seu corpo e intimidade. Todo ser humano visto também como sujeito vive num mundo social com outros sujeitos e uma vez estabelecido contato com o outro, ele exterioriza uma imagem de si. Por isso, a noção de *ethos* e face se aproximam.

A fotografia cria o poder de pensamento, análise, reflexão. Ela permite que quem a observa tenha com ela uma experiência pessoal. “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (*idem*, p. 62). O autor defende um olhar específico que cada observador possui e desenvolve ao encarar uma fotografia. O que poderia ser peculiar para uma pessoa, não necessariamente será para outra e é essa peculiaridade da foto que ele trata como algo que só a fotografia proporciona ao mundo.

A subjetividade absoluta é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro: “Técnica”, “Realidade”, “Reportagem”, “Arte”, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe montar sozinho à consciência afetiva (*ibidem*, p. 84-85).

Há temas e particularidades que são visíveis para todos. Por exemplo, as fotografias do corpus deste trabalho expõem animais, situações, paisagens que são perceptíveis por todos, estudiosos do assunto ou não, mas segundo apontamentos de Roland Barthes (1984), existem observações que só algumas pessoas terão, ou só uma. O que ele quer dizer é que a percepção que se tem da fotografia é relativa, cada um faz sua leitura e observação individual.

4.2 *Ethos*

O conceito de *ethos* discursivo se origina no pensamento aristotélico, emprestado da retórica antiga: em grego significa “personagem” e “designa a

imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (CHARAUDEAU; MAINGUENAU, 2006, p. 220). Na retórica clássica, acreditava-se que o *ethos* só pertencia ao discurso oral, diferentemente dos estudos que se desenvolveram na posteridade.

Dominique Maingueneau (2008) aplica o conceito de *ethos* ao discurso escrito e o trata como uma forma articulada à cena de enunciação. Ruth Amossy (s/d) esclarece essa noção que o autor aponta.

No discurso político, por exemplo, o candidato de um partido pode falar a seus eleitores como homem do povo, como homem experiente, como tecnocrata etc. É nesse contexto que a noção de *ethos* adquire, para Maingueneau, toda sua importância. O autor a relaciona à noção de tom, que substitui com vantagens a de voz, à medida que remete tanto à escrita quanto à fala. Por sua vez, o tom se apoia sobre uma “dupla figura do enunciador, a de um caráter e de uma corporalidade”. (*idem*, p. 16)

Para Maingueneau, a maneira de dizer autoriza a construção de uma imagem de si verdadeira, o que permite estabelecer uma interrelação entre o locutor e seu parceiro. “Ao mesmo tempo, o *ethos* está ligado ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, ou melhor, ao processo de sua legitimação pela fala” (AMOSSY, s/d, p. 17).

O discurso carrega as marcas do enunciador e do coenunciador, entendidos como aqueles que interagem no processo discursivo. O *ethos* não está presente no enunciado, mas sim no processo de enunciação (SILVA, 2014). A concepção do *ethos*, a partir de autores da Análise do Discurso de linha francesa, que fundamentarão esta pesquisa, tratam-no como conceito presente em diferentes situações discursivas que se estendem aos enunciados orais, escritos, na modalidade verbal, visual, ou verbo-visual, representando uma pessoa ou até mesmo uma ou várias instituições (FIORINDO, 2012).

Maingueneau (2005) acredita que o *ethos* é construído no âmbito da atividade discursiva, ou seja, a imagem de si é construída no processo de enunciação, quando se profere a fala num determinado discurso. O autor define a construção da imagem como

Os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: são os ares que assume ao se apresentar [...]. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: eu sou isso e não aquilo (2005, p. 70).

O *ethos* conecta-se ao orador a partir das escolhas linguísticas feitas por ele, as quais revelam pistas sobre a imagem do próprio orador, durante o processo discursivo. Maingueneau (2002, p. 95) assevera que “toda fala procede de um enunciado encarnado; mesmo quando escrito, o texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito para além texto”.

Todo discurso é estabelecido de uma forma intersubjetiva: existe aquele que enuncia e o outro que interpreta. O *ethos* discursivo se constrói quando o sujeito representa a si diante do outro. O enunciador utiliza estratégias para evidenciar esta ou aquela qualidade, assim como busca modelar a interpretação que o outro tem dele a partir do modo como se apresenta.

O *ethos* constrói uma imagem de si a partir da imagem que se tem do outro. Como diz Maingueneau (2008, p. 71), “[...] a fala é carregada de um certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação”. Maingueneau (2008) compreende o *ethos* como um conjunto de características relacionadas ao sujeito-enunciador do discurso, revelado pelo próprio modo como esse sujeito enuncia, por meio das características próprias do discurso. Trata-se, portanto, não do que esse sujeito diz a respeito de si, mas da personalidade que revela pelo modo de se exprimir (MAINGUENEAU, 1995).

Maingueneau (1995) esclarece que o *ethos*, como parte integrante de uma formação discursiva qualquer, assim como outras dimensões da discursividade, é imposto por ela àquele que, em seu interior, assume um lugar de enunciação. A respeito disso, o autor afirma

O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é, portanto, o sujeito de enunciação enquanto está enunciando que está em jogo aqui (MAINGUENEAU, 1995, p.138).

A relação com o outro é fundamental para que o discurso funcione de maneira ideal, pois, conforme aponta Charaudeau (2006, p. 41-42)

A finalidade do homem, ao falar, não é a de recortar, descrever, estruturar o mundo; ele fala, em princípio, para se colocar em relação com o outro, porque disso depende a própria existência, visto que a consciência de si passa pela tomada de consciência da existência do outro, pela assimilação do outro e ao mesmo tempo pela diferenciação com relação ao outro. A linguagem nasce, vive e morre

na intersubjetividade. É falando com o outro – isto é, falando o outro e se falando a si mesmo – que comenta o mundo, ou seja, descreve e estrutura o mundo.

Na fotografia, identifica-se tal semelhança com o discurso. O fotógrafo constrói a imagem de si, com a escolha de técnicas e da própria estética da foto. Por exemplo, ao fotografar, o autor da imagem se posiciona de determinada forma, aproxima-se ou não, depende do seu ponto de vista, escolhe a posição da luz, os personagens, os olhares, enfim, são inúmeras as possibilidades no que diz respeito ao ato de fotografar. Por isso, existe uma semelhança: assim como o discurso é construído de uma forma que reflete a imagem daquele que o constrói, também é assim com a fotografia, a imagem se retrata e reflete a própria imagem que os olhos do autor desejou captar.

Cada palavra utilizada no discurso confere ao enunciador a construção de um *ethos*. O autor das fotos constrói em certa cenografia a imagem que vai além do da fotografiai propriamente dita, ou seja, transborda para o texto as suas percepções, emoções, sentimentos, tudo isso constrói o *ethos* enunciativo. Por isso concordamos com a defesa de que o discurso escrito se relaciona diretamente com o discurso imagético, uma vez que ambos comunicam algo.

O *ethos* se mostra no ato de enunciação, ele não é dito, as posições enunciativas assumidas no discurso expõem o sujeito e seu posicionamento diante do mundo. Na língua, pela enunciação, esse sujeito é dotado de características que provocam sua aceitação ou não por seu auditório. (SILVA, 2016, p. 24).

Para interpretar os discursos será necessário conhecer o contexto em que eles se aplicam, pois, conforme aponta Maingueneau (2001, p. 20), “compreender um enunciado não é somente referir-se a uma gramática e a um dicionário, é mobilizar saberes muito diversos, fazer hipóteses, raciocinar, construindo um contexto que não é um dado preestabelecido e estável”. Para isso, serão utilizados discursos do próprio autor das fotografias trazidas para este trabalho e que constituem o corpus, de modo a ratificar nossa defesa de que existe um espelhamento do fotógrafo em relação a foto, ou seja, o produto reflete o produtor.

5 ANÁLISE

5.1 A história de *Genesis*

O projeto *Genesis* nasceu a partir da busca de Sebastião Salgado por fotografar um mundo intocado, ou seja, lugares que não tiveram as transformações provocadas pelo homem, como a industrialização, poluição, degradação da fauna e flora, entre outros. Após pesquisas sobre esses possíveis territórios a explorar, ele estabeleceu os seguintes destinos: o norte da Sibéria, a ilha de Galápagos, o norte da Etiópia, tribos indígenas na Amazônia, o *Grand Canyon*, as águas do Atlântico Sul, entre diversos outros. Ao todo foram 32 países, numa viagem de oito anos. Ele relata em sua biografia o que o instigou a criar *Genesis*

“Gênesis” nasceu do projeto ambiental que concebi no Brasil ao lado de Lélia Deluiz Wanick Salgado, minha esposa, minha companheira e minha sócia em tudo na vida. Esse projeto, chamado Instituto Terra, visa reflorestar a Mata Atlântica, que começou a ser destruída com a chegada dos portugueses, em 1500, e teve esse processo acelerado pela agricultura intensiva, pela urbanização e, finalmente, pela industrialização. Hoje, restam apenas 7% de sua área original. Demos início a uma reconstituição ecossistêmica da terra de minha infância. Uma terra que meus pais me legaram nos anos 1990. Uma terra que o desmatamento tornou feia e pobre, apesar de eu sempre ter tido a sensação de ter crescido no paraíso. (SALGADO, FRANCO, 2013, p. 14)

A obra se divide em cinco capítulos ou partes que se complementam. Em Planeta Sul, ele mostra as paisagens da Antártica, englobando a Península Valdés, as Ilhas Malvinas, o arquipélago Diego Ramirez e as Ilhas Sandwich. O mundo gelado da parte meridional da Terra serve de habitat para pinguins, leões marinhos, baleias, albatrozes, pétreis-gigantes e cormorões.

Em Santuários, concentra-se a singularidade de lugares como as Ilhas Galápagos, Nova Guiné, Sumatra e Madagascar. Paisagens vulcânicas, populações anciãs e a peculiaridade da fauna intocada são destinos que ele buscou fotografar. Em África, Salgado captura a vida selvagem do continente em países como Botswana, Ruanda, Congo e Uganda. Tribos da Etiópia e do Deserto Kalahari também são destacadas. Nessa seção, também são enfatizados os desertos da Líbia e da Nigéria.

O extremo norte da América e da Rússia aparecem na seção Terras do Norte. Além dos ursos polares, destacam-se os registros da tribo *Nenet*, no norte da

Sibéria, que resiste às mais baixas temperaturas do planeta. A diversidade biológica dos trópicos aparecem na seção Amazônia e Pantanal. Além da flora e da fauna exuberantes, Salgado registra tribos isoladas, do Pantanal à região do Rio Xingu.

Ele compartilha o objetivo da viagem e o seu primeiro destino

“Para começar essa série, decidi seguir os passos de Darwin, de quem li A viagem do Beagle. Fiquei três meses em Galápagos, por onde o próprio Darwin havia passado, depois de dar a volta ao mundo, aperfeiçoando a teoria da evolução. Esse arquipélago formado por 48 ilhas e alguns rochedos é uma síntese do mundo. Nele podem ser encontradas espécies, como as tartarugas, que vieram do continente sul-americano, a cerca de mil quilômetros de distância. Elas aportaram ali depois de vagarem pelo Pacífico sobre troncos de árvores desenraizados pelas chuvas. Só as tartarugas são onze espécies, presentes em certas ilhas do arquipélago, mas não em outras. Elas evoluíram de maneira diferente em cada ilha. Algumas apresentam o dorso completamente achatado, talvez por terem vivido sob pressão por centenas de anos. Outras têm o dorso abaulado. Vi tartarugas com pescoço com vinte centímetros de comprimento — ele pode chegar a um metro em outras, sem dúvida porque naquelas ilhas mais ou menos áridas, elas precisaram comer folhas em diferentes alturas para sobreviver. Ainda assim, todas pertencem à mesma espécie”.

Salgado concedeu declarações sobre sua trajetória pessoal e profissional à jornalista francesa Isabelle Francq, inclusive relatou como foi fotografar espécies raras de animais para a obra *Genesis*. Com isso, ela reuniu toda a entrevista no livro ‘Da minha terra à Terra’, publicado em 2014 pela editora Paralela. No primeiro capítulo o fotojornalista contou algumas experiências que viveu durante suas viagens para produzir a obra.

Nosso trabalho, no entanto não se presta nas análises contidas nesse livro, mas em *Genesis* como já foi expresso. E para analisar as cinco fotografias

selecionadas será utilizado o conceito de *ethos*, cujo significado consiste na construção da imagem de si representada no discurso, neste caso, o imagético. Em termos gerais, o *ethos* é definido por Maingueneau (2003, 2008) como uma maneira de dizer que estabelece modos de ser do enunciador e do coenunciador, estabelecendo suas identidades

O *ethos* é uma categoria social, uma noção discursiva, ele se constitui por meio do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior à fala;
 O *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;
 O *ethos* é uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação comunicativa precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada (MAINGUENEAU, 2001, p. 139).

Diante das particularidades visíveis na trajetória pessoal e profissional, Sebastião Salgado mostra o seu olhar particular e subjetivo sobre a vida. Por isso é viável estabelecer uma relação intrínseca entre o seu *ethos* e as fotografias analisadas. Maingueneau (2008, p. 65) explica a existência de um “caráter” e uma “corporalidade”, que corresponde a um “feixe de traços psicológicos” e uma “compleição física e uma forma de se vestir”.

Segundo Maingueneau (*idem*, 2008) “[...] o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento”. (*idem*, 2008). O efeito que o *ethos* traz é um cuidado de si, a fim de criar uma identidade do enunciador para o coenunciador. Ou seja, o fotógrafo, na posição de enunciador cria sua identidade e a transmite no discurso para aquele que recebe, este é denominado como coenunciador que, por sua vez, absorve, identifica e ratifica essa identidade.

A noção de identidade é semelhante à noção de *ethos*, pois para Charaudeau (2009) é algo complexo, movente, uma construção permanente, já que trata de questões que envolvem os sujeitos responsáveis pela construção da imagem de si, assim como a construção da imagem do outro, sendo individual ou coletiva. Para ele a identidade resulta de um entrecruzamento de ideias e olhares. Este entrecruzamento seria o olhar do outro para aquele que detém a fala e o olhar que este tem da maneira que acredita que o outro o vê.

Nessa perspectiva, percebe-se em Salgado, especificamente, nas fotos com a presença de animais, que esse olhar sobre os pontos que se cruzam e se diferenciam entre o homem e o animal, que demonstra o respeito à identidade de cada um. Por isso, o *ethos* se constrói a partir de uma construção social de diferenças e semelhanças entre os indivíduos, situações, imagens, por exemplo, e é com esse pensamento que se defende que imagem se torna parte de quem a produz.

Quando Salgado diz ser semelhante à criatura presente na imagem, ele estabelece uma relação de espelhamento, pois, segundo Maingueneau

À semelhança do que se refere à posição institucional, tem-se que levar em conta uma instância de embreagem entre a discursividade e sua inscrição institucional: o tom, a incorporação dos enunciadores e dos protagonistas, seu temperamento não são somente realidades textuais, funcionam também como modelo de interação no interior das comunidades. (MAINGUENEAU, 2005, p. 131)

A primeira foto (Figura 9) diz respeito sobre o olhar diferenciado que ele tem para uma espécie de tartaruga, cujo peso é de 250 kg, comprimento de cerca de 1 metro, chamadas de tartaruga-gigante-de-galápagos. Segundo Salgado e Francq (2013), esse foi o primeiro animal que ele fotografou durante a expedição e o primeiro durante todos os anos de trabalho.

Figura 7: Tartaruga-gigante-de-galápagos, ilha de Isabela, Galápagos



Fonte Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/454230312405441832/>> Acesso em 26 set. 2018

A fotografia aparenta uma intimidade entre o fotógrafo e o animal, colocando-os no mesmo nível, olho no olho, mostrando a proximidade entre ambos e o respeito ao limite necessário, confirmada expressamente em seu relato

Desde o primeiro dia da primeira reportagem, graças à tartaruga gigante, compreendi que para fotografar um animal é preciso amá-lo, sentir prazer em contemplar sua beleza, seus contornos. É preciso respeitá-lo, preservar seu espaço e seu conforto ao se aproximar, observá-lo e fotografá-lo. Partindo desse princípio, pude trabalhar com os outros animais da mesma forma como trabalho com os homens. (SALGADO, FRANCO, 2013, p. 10)

Assim como Sebastião Salgado, o fotodocumentarista é acostumado com o novo, assim como todos os fotógrafos. Documentar um fato e transmitir seu conteúdo com sucesso já é um desafio incomum, pois eles vão ainda mais além do que a câmera é capaz de registrar, conseguem dar o seu próprio olhar e compartilhar a si mesmo com o outro, estabelecendo uma relação de espelhamento.

Salgado conta sua experiência ao fotografar a tartaruga:

“Quem não gosta de esperar não pode ser fotógrafo. Em 2004 cheguei à ilha Isabela, em Galápagos, aos pés de um belíssimo vulcão chamado Alcedo. Deparei-me com uma tartaruga gigante, enorme, de no mínimo duzentos quilos, da espécie que deu nome ao arquipélago. Produzi algumas histórias fotográficas ao longo de minha vida, sobre a nossa época e as transformações de nosso mundo. Sempre levei vários anos para concluí-las.

Antes de “Gênesis”, eu havia fotografado uma única espécie: o homem. Para esse projeto que dediquei à natureza intocada, ao longo dos oito anos em que viajei pelo mundo, precisei aprender a trabalhar com outras espécies. Cada vez que me aproximava, a tartaruga se afastava. Ela não era rápida, mas eu não conseguia fotografá-la. Então refleti e pensei comigo mesmo: quando fotografo seres humanos, nunca chego de surpresa ou incógnito a um grupo, sempre me apresento. Depois me dirijo às pessoas, explico, converso e, aos poucos, nos

conhecemos. Percebi que, da mesma forma, o único meio de conseguir fotografar aquela tartaruga seria conhecendo-a; eu precisava me adaptar a ela. Então me fiz tartaruga: fiquei agachado e comecei a caminhar na mesma altura que ela, com palmas e joelhos no chão. A tartaruga parou de fugir. E quando se deteve, fiz um movimento para trás. Ela avançou na minha direção, eu recuei. Esperei um momento e depois me aproximei, um pouco, devagar. A tartaruga deu mais um passo na minha direção e, imediatamente, dei mais alguns para trás. Então ela veio até mim e se deixou observar tranquilamente. Foi quando pude começar a fotografá-la. Levei um dia inteiro para me aproximar dessa tartaruga. Um dia inteiro para fazê-la compreender que eu respeitava seu território”.

Para Maingueneau, o *ethos* enunciativo possui um elemento chamado de “tom”, que seria uma voz específica que habita na enunciação do texto. O autor considera que “o que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis” (1989, p. 46). Esse tom está ligado a um caráter e a uma corporalidade, o caráter são “traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, a partir de seu modo de dizer” (BRUNELLI, 2006, p. 198). Trata-se, então, dos esteriótipos que a sociedade possui de acordo com cada cultura.

Já a corporalidade remete a uma representação do corpo do enunciador da formação discursiva. “Corpo que não é oferecido ao olhar, que não é uma presença plena, mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura” (*idem*, p. 47). Esse corpo do sujeito-enunciador representa a forma como ele se comporta socialmente, incluindo até a maneira de se vestir. Portanto, o *ethos* pode ser entendido como uma maneira indissociável de comportamento, uma maneira única de habitar o mundo.

Maingueneau (1989) também apresenta a noção de incorporação, o poder que a voz do sujeito-enunciador possui de interiorizar e envolver o co-enunciador em

seu discurso. “[...] esta corporalidade possibilita aos sujeitos a “incorporação” de esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade;” (*ibidem*, p. 48).

A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 221).

O autor das fotografias traz em seu discurso essa corporalidade defendida por Maingueneau (1989), pois apresenta seu ponto de vista da cena que participou e fotografou, no momento em que registra a tartaruga. Suas declarações esclarecem essa associação que fazemos, pois é explícito que ele se espelha no animal, dando um tom próprio ao discurso. Em sua biografia, ele conta como foi a experiência:

“Não foi um acaso eu ter levado um dia inteiro para ser aceito por aquela que fotografei. Suas tentativas de fuga nada tinham de irracional, pelo contrário, eram a prova de uma prudência totalmente justificada. As espécies carregam em seus genes, por várias gerações, o perigo que os predadores representam. E o único predador dessas tartarugas gigantes é o homem; os falcões e outros pássaros de rapina capturam e comem os filhotes, mas os adultos não são ameaçados por eles. Nessa viagem, entendi uma coisa que depois me foi útil ao longo de todo o Projeto “Gênesis”: cada espécie tem sua própria racionalidade. O importante é dedicar tempo suficiente para compreendê-la. Em Galápagos, poucos animais são temerosos, pois nunca foram perseguidos pelo homem. Não têm motivo algum para temê-lo. As tartarugas, porém, não esqueceram que nos séculos xviii e xix eram caçadas pelas tripulações dos navios que, a caminho do Novo Mundo ou de regresso à Europa, faziam escala no arquipélago. Como as tartarugas são animais que podem ficar vários meses sem beber ou comer, os marinheiros garantiam um carregamento de carne fresca levando-as vivas para os porões dos navios. É por isso que, dois

séculos depois, continua sendo tão difícil aproximar-se delas.

O ato fotográfico não é só o momento do clique mas a produção da imagem, a recepção e/ou a contemplação da mesma. Nas fotografias de Sebastião Salgado é perceptível a inserção de seu olhar particular. Ele mesmo relata, em várias entrevistas, que a luz presente em sua infância o acompanha em todas as suas expedições fotográficas¹. Na figura 9 é identificada essa sua particularidade, pois ele aguardou o momento propício para registrar a paisagem, o momento em que a luz percorre os caminhos traçados pela natureza e pelo homem.

Segundo seus apontamentos, suas fotos são produzidas de forma particular, ele estuda o local, percebe os pontos que deseja dar mais ênfase para depois clicar e registrar a cena. Na pós produção não é diferente: ele e sua equipe estudam todos os detalhes que observou durante a foto, para resgatá-los a fim de inseri-los na edição. O registro do *Grand Canyon* (Figura 9) é um exemplo disso, pois diz ter ficado sentado por horas até conseguir o instante ideal para fotografar a cena².

Figura 8: A vista do *Grand Canyon*. Colorado, Estados Unidos



Fonte: Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/sebastião-salgado-apresenta-sua-viagem-às-pr%C3%ADstinas-regiões-da-terra/a-16727325>> Acesso em 02 out. 2018

¹ Entrevista para o Jornal O Dia. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/_conteudo/diversao/2013-05-21/a-luz-e-a-sombra-de-sebastiao-salgado.html> Acesso em 6 out. 2018

² Trecho contido no longa metragem cujo título é “Sal da Terra”, que conta a trajetória de Sebastião Salgado. Disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=djTFzYLiAw0>> Acesso em 6 out. 2018

A escolha das fotografias em escala de cinzas foi uma opção que o fotógrafo fez há um tempo, na época em que trabalhava como fotojornalista para agências. Para ele o preto e o branco é um abstração³, cada um pode escolher a cor que acha que a fotografia possui.

“Não foi porque me voltei para a natureza, em “Genesis”, que renunciei ao preto e branco. Não preciso do verde para mostrar as árvores, nem do azul para mostrar o mar ou o céu. A cor pouco me interessa na fotografia”.

Ele também aponta que com a escolha do preto e branco ele consegue transmitir as emoções sentidas no momento do registro.

“Adoro ficar assim, por horas, enquadrando, trabalhando a fundo a luminosidade. Depois tudo acontece no laboratório. Trata-se de reconstituir minhas emoções numa linguagem que não é real – pois o preto e branco é uma abstração – por meio da gama de cinza do filme fotográfico.

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. Por isso, sem hesitação, foi em preto e branco que decidi homenagear a natureza. Fotografá-la assim foi a melhor maneira de mostrar sua personalidade, de destacar sua dignidade. Da mesma forma que para se aproximar dos homens e dos animais, para fotografar a natureza é preciso senti-la, amá-la, respeitá-la. Para mim, tudo isso passa pelo preto e

³ Fala identificada durante entrevista. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-explica-o-planeta-em-branco-e-preto-que-traz-ao-rio.html>> Acesso em 02 out. 2018



branco. É meu gosto, minha escolha, mas também uma necessidade e às vezes uma dificuldade”.

Esse “momento” que os fotógrafos vivenciam é chamado de momento decisivo pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Após ter feito a foto, a etapa seguinte é a edição. Ele tenta captar cada intensidade da luz, o caminho exato que ela faz até chegar à sua lente. Outro aspecto singular de suas fotografias é o uso da escala de cinzas. Segundo Salgado (SALGADO; FRANCO, 2013), o preto e branco foram escolhidos para que cada observador pudesse imaginar como são as cores da foto verdadeira. A fotografia traz esse aspecto de imaginação, permitindo que cada um insira sua cor, seu olhar, sua interpretação de forma individual.

“Fotografia é isso. 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. Cada uma de minhas fotos é uma escolha. Mesmo nas situações difíceis preciso querer estar presente e assumir essa presença. Aderindo ou não ao que está acontecendo, mas sempre sabendo por que estou ali. [...] A fotografia é uma escrita tão forte porque pode ser lida em todo o mundo sem tradução.”

Para Maingueneau (2001), a corporalidade e o caráter são traços significativos para entender o discurso do enunciador. Esse dois aspectos são vistos no discurso imagético do fotodocumentarista analisado, pois são representações sociais que ele escolhe inserir em sua fotografia, ou seja, a escolha de cada particularidade como a luz, a cor, o enquadramento, o posicionamento da câmera, o ângulo, enfim, tudo isso faz parte do que ele mesmo acredita, seus valores se transferem de si para a foto. Maingueneau explica como funcionam esses aspectos mencionados anteriormente

O caráter e a corporalidade do fiador provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou

modificá-las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade etc. (MAINGUENEAU, 2001, p. 99)

Portanto, suas fotos são representações sociais, as quais ele valoriza por meio da enunciação. Quando ele fotografa, ele mesmo defende e valoriza seu trabalho, pois acredita na verdade contida em seu discurso imagético. Dessa forma, ao acreditar em si e em sua fala, o sujeito, no caso Sebastião Salgado, transmite ao outro uma verdade e instaura no outro a própria visão e interpretação que tem sobre o mundo.

Nessa fotografia (Figura 10), assim como nas demais fotografias do autor, percebe-se uma identificação do fotógrafo com o fotografado. A percepção é de que o animal se comunica com o homem por trás das câmeras, assim como esse homem, autor da imagem, comunica-se com ele ao registrá-lo.

Figura 9: Leões marinhos na Geórgia do Sul, em 2009



Fonte: Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/sebastiao-salgado-leao-marinho-georgia-do-sul>>
Acesso em 29 set. 2018

O fotógrafo, nessa imagem, coloca-se na altura do animal e a impressão que a imagem transmite é de que o fotógrafo faz parte daquela cena, incorporando-se a ela. Isso se deve a algumas particularidades da fotografia, como o enquadramento que parece aproximar a câmera do fotografado, a dinâmica que a posição dos leões marinhos demonstra denota um fazer a pose contrária do outro; até mesmo a

sensação de que a “voz” que parece sair da boca do animal ser uma tentativa de diálogo com o fotógrafo.

A fotografia constrói um sentido, ele não é construído antecipadamente, ou seja, não há já um sentido nas coisas, que Charaudeau confirma quando diz que "toda forma remete ao sentido, todo sentido remete a uma forma, numa relação de solidariedade recíproca" (CHARAUDEAU, 2006, p. 41). O sentido é percebido por meio das formas: a forma que se retrata o outro, a forma como se delinea a paisagem, se se quer transmitir uma sensação de proximidade, utiliza-se a lente mais próxima, com um super close (quando é fotografada a face de alguém), por outro lado, se se deseja retratar o silêncio, o caminho é captar uma paisagem sem ruídos, ou seja, um lugar vazio, o qual possa transmitir tranquilidade. O fotógrafo é quem cria esses sentimentos, por meio do sentido que dá ao seu discurso, na imagem.

Charaudeau constata que na construção do discurso, tudo é uma escolha

Comunicar, informar, tudo é escolha. Não somente escolha de conteúdos a transmitir, não somente escolha de formas adequadas para estar de acordo com as normas do bem falar e ter clareza, mas escolha dos efeitos de sentido para influenciar o outro, isto é, no fim de contas, escolha de estratégias discursivas (2006, p. 39).

É esse efeito de sentido proposto por Charaudeau que Sebastião cria em suas imagens. Ele escolhe estrategicamente sua posição, o momento decisivo e a maneira singular que ele deseja retratar na fotografia. Ele pode conceder um sentido de pertencimento, como aconteceu nessa imagem dos leões marinhos. Outra questão perceptível nessa foto é a utilização de vários planos. Em primeiro plano o destaque são os leões marinhos, mas logo atrás estão os pinguins, para dar uma sensação de ambientação, de localização. Dessa forma o observador percebe o local que ele retrata: um ambiente frio, sem a presença de humanos, distante da civilização.

Por fim, no último plano existe a presença de montanhas, a natureza é o horizonte ao fundo dando a impressão de imensidão. Salgado relata sobre a experiência de fotografar animais e quais foram suas impressões

“Que nunca mais venham me dizer que os animais são seres sem cérebro e sem lógica. Não realizei essas

reportagens à maneira de um zoólogo ou de um jornalista, realizei-as para mim mesmo. Para descobrir o planeta. E delas obtive um prazer imenso. Com seus minerais, seus vegetais, seus animais, nosso planeta está vivo em todos os níveis. Compreendi que isso exige de nossa parte um respeito enorme. [...] Muitos dizem que os fotógrafos são caçadores de imagens. É verdade, somos como os caçadores que passam muito tempo à espreita da caça, esperando que ela decida sair de seu esconderijo. Fotografar é a mesma coisa: é preciso ter paciência para esperar o que vai acontecer. Pois algo vai acontecer, necessariamente. Na maioria dos casos, não há como acelerar os fatos. É preciso descobrir o prazer da paciência”.

Figura 10: Casal de albatrozes-de-sobrancelha nas Ilhas Willis, em 2009



Fonte: Disponível em: <<https://hypescience.com/18-fascinantes-imagens-feitas-pelo-fotojornalista-brasileiro-sebastiao-salgado/>> Acesso em 3 out. 2018

A fotografia dos albatrozes (Figura 11) possui uma cenografia e uma história. Ele observou a espécie de pássaros, a convivência uns com os outros, as particularidades específicas, como a forma de se acasalar, de se relacionar. Diante disso, Sebastião constrói uma cenografia da imagem. Para Maingueneau, essa cenografia é criada por meio do discurso, ele acredita que a cena se materializa.

Salgado conta as experiências que viveu ao fotografar essa espécie de pássaro.

“Quem escolhe é a fêmea. Quatro ou cinco machos se apresentam a ela, um após o outro, se exibem, abrem as asas, dançam. Quando ela decide seguir um deles, eles alçam voo juntos, dão uma volta de dez, quinze minutos, e pousam. Outro chega, se apresenta, se exhibe, a fêmea alça voo com ele. E assim por diante. O rodízio dura cerca de duas horas, ao fim das quais a fêmea finalmente escolhe um dos pretendentes. Este e nenhum outro será seu companheiro naquela estação, e com ele terá filhotes. A estação de acasalamento cai em outro período para os albatrozes. Quando cheguei, os jovens estavam tendo suas últimas lições de voo. São belos pássaros que voam bem, mas pousam mal e decolam com dificuldade. Precisam de uma pista, correm, correm, correm... e às vezes não conseguem alçar voo. É tão engraçado! Para meu grande espanto, porém, também descobri que os albatrozes são fiéis: escolhem uma companheira e a mantêm pelo resto da vida. Um dia, vi um macho fazer sua dança para uma fêmea. Ele girou para um lado e para o outro, abriu as asas, e então ela começou a girar também. Eles se tocaram com a ponta das asas, o bico, e, de repente, o macho fugiu. Meu guia explicou: “Acabou de descobrir que estava enganado, não é sua namorada!”. Cenas desse tipo, em princípio inacreditáveis, podem ser vistas quando dedicamos certo tempo para contemplar os animais. Foi isso que descobri ao iniciar “Gênesis” em Galápagos — e que não parei de experimentar ao longo de todas as reportagens subsequentes”.

Para ele, cada particularidade que viveu, nos diferentes lugares do mundo, cuja forma de viver e se comportar se diferem ao extremo, colaborou para sua percepção do mundo e de si. A construção da imagem de um fotógrafo, nesse caso específico de um fotodocumentarista, relaciona-se com sua experiência de vida. Barthes (1984) contribui para a compreensão do que a imagem produz no fotógrafo: “Ao me ver na foto, vejo pelos olhos do outro”. A fotografia para ele é, portanto, inclassificável, já que reproduz o que jamais será repetido na existência, registrando algo que é, que nunca deixará de ser.

A foto se distingue do seu referente em seu primeiro momento, depois ela se impregna de significados, apesar de haver sempre consigo o seu referente. A fotografia é como duas folhas que não se separam: vidraça e paisagem, uma metáfora do autor para comparar a vidraça com os olhos ou lentes da câmera e a paisagem com o resultado da foto, ou seja, o que o olho vê.

Maingueneau (2009) caracteriza o *ethos* como uma construção feita por meio do discurso. “O *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro”. Com isso, a noção de *ethos* se aproxima da noção de “representação” de si mesmo. Para Goffman, em cada circunstância da vida o indivíduo apresenta uma imagem de si, de forma voluntária ou involuntária.

A partir desses apontamentos é possível estabelecer essa representação de si mesmo na fotografia que contém os pássaros como protagonistas da cena. A impressão passada pela fotografia é de que Salgado esteve dentro do próprio ninho dos pássaros, observando como eles se comportavam. Ao fotografar os pássaros em seu habitat, numa espécie de “lar”, o fotógrafo se aproxima da realidade que fotografa, pois ele coloca sua própria imagem e identidade na foto a partir do momento em que ele a romantiza e traz sua sensibilidade apurada à cenografia.

Para Monnerat (2009) *apud* Goffman (1999)

A representação seria, então, a totalidade da atividade desempenhada por um sujeito, em uma dada ocasião, para influenciar o outro, o que implicaria a definição de uma posição social a ser ocupada por esse sujeito. A isso, Goffman denomina “fachada”. A caracterização da “fachada” pode ser visualizada tanto do ponto de vista do que se considera como “fachada social” – para especificar o que é comum aos sujeitos pertencentes a um mesmo grupo específico, representando o que é permitido e o que é obrigado a todos (“representação coletiva”) – quanto do ponto de vista do que é considerado como “fachada pessoal” – para referir-se a tudo o que, de maneira mais íntima, identifica o próprio sujeito, ou seja, as formas

egocêntricas da territorialidade. (MONNERAT *apud* GOFFMAN, 2009, p. 5)

Essa fotografia representa a “fachada pessoal” de Sebastião Salgado, pois se refere à sua intimidade, sua identidade como sujeito, sua voz enquanto fotodocumentarista participante daquela cena. A próxima imagem (Figura 12) foi feita em Galápagos, com o enquadramento na pata de uma iguana, espécie típica do local.

Figura 12: Pata de uma iguana-marinha, em Galápagos, Equador, 2004



Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/161355599126285549/>> Acesso em 7 out. 2018

Nessa imagem, o fotógrafo cria um sentido, por meio da aproximação que estabelece em relação ao animal. Nesse *close* da imagem o fotógrafo parece desejar conhecer a espécie e, ao conhecê-la, ele se identifica. A pata da iguana se assemelha com a mão humana. A imagem está repleta de sentidos, ela não está ali por acaso, foi pensada e construída em seus mínimos detalhes.

Os sentidos são construídos na interação do homem com o mundo, ou melhor, na interação entre as pessoas e com o mundo que as cerca. Esses sentidos resultam, contudo, de nossa capacidade de atribuir aos dados do mundo uma função ou um lugar determinado no espaço físico, social e cultural em que nos inserimos. Assim, o mundo humano se nos apresenta como um universo de valores e conceitos que interiorizamos em nossa relação com o outro (MONNERAT, 2009, p. 8).

Com isso, é possível identificar o *ethos* de Sebastião Salgado, pois a partir dos valores e conceitos que ele interiorizou ao longo de sua vida, conseqüentemente foram expostos em sua fotografia. O que significa que o fotógrafo, fotojornalista e fotodocumentarista não somente faz uma foto, ele constrói sentidos, valores, olhares, opiniões sobre a cenografia e delinea a imagem que deseja criar, sendo possível a partir da fotografia, identificar o seu *ethos*, ou seja, a construção da imagem de si.

Seus relatos corroboram essa explicação acima

“Como Darwin, também vi iguanas. No continente sul-americano, são animais terrestres. Em Galápagos, elas nadam, mergulham. Darwin compreendeu que a aridez do meio as havia obrigado a aprender a nadar. Mas são animais de sangue frio, quando ficam por tempo demais em meio a baixas temperaturas, esfriam e morrem. Muitas possivelmente morreram ao chegar, ao se atirarem na água para beber. Aos poucos, aprenderam a sair a tempo para se reaquecer ao sol. Também aprenderam a beber a água do mar e desenvolveram uma pequena glândula acima do nariz, pela qual expelem o sal da água. Darwin viu tudo isso, e eu depois dele — e tenho certeza de que algumas das tartarugas que vi, verdadeiras “autoridades”, também foram vistas por ele, pois são animais que vivem cerca de duzentos anos.”

Assim como existe a noção de corporalidade e tom, Charaudeau (2009) aponta a noção de identidade (seja ela social, cultural, discursiva e/ou linguística). Segundo o autor é algo complexo, uma construção permanente, pois envolvem questões que tratam os sujeitos como responsáveis pela construção da imagem de si e também da imagem do outro, sendo individual ou coletivamente. Charaudeau (2009, p. 316) explica a identidade discursiva

A identidade discursiva tem a particularidade de ser construída pelo sujeito falante para responder à questão: ‘Estou aqui para falar como?’ Assim sendo, depende de um duplo espaço de estratégias: de

'credibilidade' e de 'captação'. A credibilidade está ligada à necessidade, para o sujeito falante, de que se acredite nele, tanto no valor de verdade de suas asserções, quanto no que ele pensa realmente, ou seja, em sua sinceridade. O sujeito falante deve pois defender uma imagem de si mesmo ('um ethos') [...]

Sebastião Salgado, quando se vê semelhante ao animal, reflete para este sua própria identidade. Ele diz em entrevistas que a iguana poderia ser considerada parte da sua família, já que a delicadeza de sua pata se assemelha à mão de um homem⁴.

A identidade, então, pode ser vista como um entrecruzamento de olhares e ideias (MELLO, 2012), portanto, a construção do *ethos* é também uma construção social de semelhanças e diferenças entre os indivíduos. Essas exposições se alinham à fala de Sebastião Salgado, já que ele trata de sua fotografia como uma parte de si e seus fotografados como uma extensão dele mesmo.

Seus apontamentos constataam isso:

“Sempre fui capaz de colocar minhas imagens dentro de uma visão histórica e sociológica. O que os escritores relatam com suas penas, eu relatava com minhas câmeras. A fotografia é para mim uma escrita. É uma paixão, pois amo a luz, mas é também uma linguagem. Poderosíssima. Quando comecei, não tinha limites. Queria andar por todos os lugares onde minha curiosidade me levasse, onde a beleza me comovesse. Mas também por todos os lugares onde houvesse injustiça social, para melhor descrevê-la”.

A partir de seus relatos se evidencia o olhar que ele tem de si mesmo e do outro. Esses olhares fazem parte da identidade discursiva, pois segundo Charaudeau, do ponto de vista do olhar do outro, o sujeito falante constrói uma identidade discursiva para si

[...] a identidade é o que permite ao sujeito tomar consciência de sua existência, o que se dá através da tomada de consciência de seu

⁴ Fala identificada em entrevista. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/os-paraisos-de-sebastiao-salgado>> Acesso em 7 out. 2018

corpo (um estar-aí no espaço e no tempo), de seu saber (seus conhecimentos sobre o mundo), de seus julgamentos (suas crenças), de suas ações (seu poder fazer). A identidade implica, então, a tomada de consciência de si mesmo. (CHARAUDEAU, 2009, p. 309)

Assim, o *ethos* se estabelece a partir do momento em que o sujeito percebe o outro como diferente e ao mesmo tempo semelhante. É nesse contexto que nasce a consciência identitária do sujeito, o seu *ethos* propriamente dito.

Tendo em vista que nesta pesquisa defendemos a imagem como discurso, acredita-se que toda vez que Sebastião Salgado fotografa, ele está produzindo para ele mesmo e para seus co-enunciadores uma imagem do que são seus estilos, seus modos de ver e sentir o mundo que vivencia, suas crenças implícitas, constituindo, dessa forma, seu discurso e os elementos constitutivos e construtores de suas identidades, de seus *ethé*.

Sua fala ratifica essa identidade:

“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”.

Portanto, para finalizar a análise, os pensamentos do autor Roland Barthes (1984) servirão como um complemento à reflexão sobre o que a fotografia representa, suas diversas faces e diferentes formas de comunicar e atingir quem a observa. Para ele uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos (BARTHES, 1984). Com isso, surgem as seguintes perguntas: se não é ela que vemos, então, o que é? O *ethos* do fotógrafo?

Tecnicamente a fotografia está no entrecruzamento de dois processos distintos: de ordem química, que se trata da ação da luz sobre certas substâncias e de ordem física, que se trata da formação da imagem por meio de um dispositivo ótico. O ser fotografado não é mais ele, porque se põe a posar, fabrica-se em um outro aspecto, metamorfoseia-se em imagem. Para Barthes, o ser fotografado não coincide com a imagem pois “a imagem é pesada; imóvel, obstinada” e ela retrata um ser diferente, pronto para aquele momento.

A fotografia não é um espelho, mas pode mostrar um momento do ser fotografado, na História. A fotografia é o advento de mim, mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. (1984, p. 25)

Diante da objetiva, o ser retratado é ao mesmo tempo: “aquele que se julga, aquele que ele gostaria que o julgasse, aquele que o fotógrafo o julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (1984, p. 27).

Relacionando essas ideias com as explicações de Maingueneau (2006) é possível estabelecer que “aquele que me julgo” se refere à imagem que faço de mim, “aquele que eu gostaria que me julgassem” é a imagem que eu gostaria que o outro fizesse de mim, “aquele que o fotógrafo me julga” diz respeito à imagem que o outro faz de mim e, por fim, “aquele que se serve para exhibir a sua arte” é a imagem que ele faz de si mesmo porque se vê como artista ao retratar o outro.

O fotógrafo deixa marcas em sua fotografia, sendo assim possível identificar o autor da foto apenas por meio de sua observação. Uma das principais marcas das fotografias de Sebastião Salgado é a escolha das cores, ou a ausência delas. O preto e branco, além de ser uma abstração, é de certa forma o seu próprio olhar, ou seja, a forma que ele enxerga o mundo: o seu próprio mundo e o mundo do outro.


Ao escolher essa forma de fotografar ele se coloca na foto, transmite sua visão e retrata para o outro a cena que ele presenciou, mais que isso, a cena que vivenciou. Para ele as demais cores não influenciam na captação do sentimento que a foto deseja repassar. O preto e branco, para ele, são suficientes para que o tema que pretende esteja totalmente contemplado na fotografia, não importando as cores que ela poderia ter.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se, portanto, que as fotografias de Sebastião Salgado aqui mencionadas e analisadas mostram a identidade do autor, ou seja, o *ethos* enunciativo. Dessa forma, a hipótese de que o produto reflete o produtor, ou seja, a fotografia reflete o fotógrafo pôde ser verificada, a partir das teorias da Análise do Discurso, propostas por Maingueneau e Charaudeau, e dos apontamentos de Barthes, sobre fotografia e linguagem, todas apresentadas neste trabalho.

Assim como no texto oral e escrito, o *ethos* foi identificado no discurso imagético e sua análise ratificada pelos relatos contidos na biografia de Sebastião Salgado, os quais apresentaram sua visão de mundo, suas particularidades, sua cultura e sua vida, passada e presente. Assim, considera-se que os objetivos desta pesquisa tenham sido alcançados, já que se provou existir uma relação intrínseca entre a imagem que o fotógrafo constrói de si no seu trabalho e a imagem presente na fotografia.

Em decorrência, o trabalho serviu para aprimorar a compreensão acerca da importância que as fotos têm para relatar diferentes situações, além dos diversos impactos que ela pode causar. Outro ponto a ser destacado é o papel de formador de opinião que o fotodocumentarista possui, já que espelha em seu discurso o seu próprio eu, sua própria identidade, transmitindo, com isso, seu próprio olhar e opinião sobre determinado assunto.

A Análise do Discurso contribuiu para a compreensão da imagem, bem como as particularidades que envolvem a estética da fotografia, pois os recursos fotográficos, como: o enquadramento, a posição da luz, a abstração do preto e branco, a escala de cinzas, a estética, enfim, diversos outros fatores que interferem na percepção que se tem da  foto, fazem parte da construção da imagem.

Ousa-se dizer, neste momento, que ficou identificado por meio das fotos analisadas, o *ethos* espelhado de Sebastião Salgado, que transmite, enfim, sua autenticidade como ser e sua verdade como homem do mundo, uma vez que suas fotos denotam a percepção personalíssima de todos os elementos presentes nas cenografias discursivas.

7 REFERÊNCIAS

ACORSI, A.; BONI, P. **A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo**. São Paulo, Líbero: 2006. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/A-margem-de-intepreta%C3%A7%C3%A3o-e-a-gera%C3%A7%C3%A3o-de-sentido-no-fotojornalismo.pdf>> Acesso em: 29 mar. 2018.

ALBORNOZ, C. **Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na Fotografia Humanista**. Disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17069>> Acesso em: 29 abr. 2018.

AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso. A construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

BAPTISTA, I.; ABREU, K. **Fotografia na Imprensa: a Mensagem Visual Publicizada**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/baptista-iria-abreu-karen-fotografia-na-imprensa.pdf>> Acesso em: 29 abr. 2018.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. **A mensagem fotográfica**. Tradução de César Blom, s/d. Disponível em: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotogrc3a1fica.pdf>> Acesso em: 26 de abr. 2018.

BENETTI, M.; HAGEN, S. **Jornalismo e imagem de si: O discurso institucional das revistas semanais**. Estudos em Jornalismo e Mídia: Santa Catarina, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/12797/12703>> Acesso em 28 set. 2018.

BENJAMIM, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1563569/mod_resource/content/1/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf> Acesso em: 10 de mar. 2018.

BITTONI, Dulcília S. **Fotografia e Jornalismo: a Informação pela Imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

BURKE, P. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BRUNELLI, A. F. **Sobre a noção de ethos discursivo**. Letras & Letras: São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25241/14056>> Acesso em 28 set. 2018.

CARRERA, F. A. S. **A Subjetividade da Marca e suas Interações Sociais no Ambiente Digital: Subsídios Conceituais para a Análise da Publicidade Contemporânea**. PPGCOM ESPM, São Paulo: 2014.

CARTIER-BRESSON, H. **O momento decisivo**. In Bloch Comunicação. Nº6. Bloch Editores: Rio de Janeiro, s/d.

_____. **O discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004; 2006.

_____. **Dicionário de análise do discurso**. 2a ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2007.

FABRIS, A. **Discutindo a imagem fotográfica**. Domínios da imagem, Londrina, V. I N. 1, P. 31-41, NOV. 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/viewFile/19252/14688>> Acesso em: 29 abr. 2018.

FATORELLI, A.; BRUNO, F. **Limiares da imagem**. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

FIORINDO, P. P. **Ethos: um percurso da retórica à análise do discurso**. Revista Pandora Brasil. 2012. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33604215/ETHOS_-_UM_PERCURSO_DA_RETORICA.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1536175919&Signature=6%2BfGdqxeLkiE79bYf4%2BWAzZ4HEY%3D&response-content>

disposition=inline%3B%20filename%3DETHOS_UM_PERCURSO_DA_RETORICA_A_ANALISE.pdf> Acesso em 5 mar. 2018.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, SP: Contexto, 1996.

FOLTS, J.; LOVELL, R.; ZWAHLEN, F. **Manual de fotografia**. São Paulo: Thomson, 2007.

GOFFMAN, E. **A elaboração da face**. Psicanálise e Ciências Sociais: Rio de Janeiro, 1980.

GREGOLIN, M. **A análise do discurso: conceitos e aplicações**. Alfa: São Paulo, 1995. Disponível em: <
<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3967/3642>> Acesso em 10 mar. 2018.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Arteofício, 1996.

JUNIOR, A. B. LENZI, M. C. **Sobre ethos, jornalismo e constituição: o gênero ombudsman**. UFSC: Florianópolis, 2009.

KINKAID, James C. **Press Photography**. Cleveland: Am. Photographic, 1936.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **A enunciação**. Armand Colin: Paris, 1980.

KOCH, I. **A inter-ação pela linguagem**. 5. ed. – São Paulo: Contexto, 2000.

KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MAINGUENEAU, D. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **A propósito do ethos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

_____. **Cenas da Enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Gênese dos Discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MACHADO, et al. **Análises do discurso hoje**. São Paulo, SP: Nova fronteira, 2014.

MALVERDES, A; LOPEZ, A. **A fotografia e seus tentáculos: interpretações possíveis no universo dos arquivos**. Incid: Ribeirão Preto, SP, 2017. Disponível

em: <<https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/103427/127731>> Acesso em: 10 de mar. 2018.

MARTINE, J. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa, Edições 70, 1943.

MARTINS, C. **A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética: Apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo 2010**. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-imagem-fotografica-como-uma-forma-de-comunicacao.pdf>> Acesso em 27 abr. 2018

MATTE, A. LARA, G. **Algumas semióticas**. 2009

MELLO, R. A. **Flaubert, madame bovary e emma bovary: ecos de ethos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MONNERAT, R. S. M. **As faces n(o)'/o (e)/espelho: seleção lexical e construção de identidade**. Minas Gerais: UFSJ, 2009.

MOTTA, L. T.; FONTANARI, R. **Roland Barthes em A câmara clara, o semiólogo infiel**. Matrizes: São Paulo, 2012.

NÖTH, W. **Semiótica visual**. Tríade: São Paulo, SP. Disponível em <<http://periodicos.uniso.br/ojs3/index.php/triade/article/view/1551/1558>> Acesso em 16 mar. 2018.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Trad. Eduardo Brandão. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERSICHETTI, S. **A encruzilhada do fotojornalismo**. Discursos fotográficos, Londrina, v.2, n.2, p.179-190, 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484>> Acesso em 29 de abr. 2018.

_____. **A Poética no olho crítico: a estética como formadora de discurso na fotografia documental latino-americana**. Tese de Doutorado – PUC/SP: 2001.

ROCHA, D. **Enlaçamentos enunciativos em análise do discurso: quando o dizer e o dito se interlegitimam**. Linguagem em (Dis)curso: Santa Catarina, 2011.

SALGADO, S. **Genesis**. Alemanha: Tashen, 2013.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, J. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: 1998.
Disponível em: <https://focusfoto.com.br/wp-content/uploads/2012/04/HISTORIA-CRITICA-DO-FOTOJORNALISMO-OCIDENTAL.pdf> Acesso em 2 de mar. 2018.

_____. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto: 2002.