



## A imagem em suas representações: A fotografia como um código em aberto<sup>1</sup>

Sionelly Leite da Silva LUCENA<sup>2</sup>

### Resumo

O presente trabalho debate a “realidade” na representação da imagem, bem como o efeito de simulacro que tem confundido a profundidade estética da fotografia. Tendo como objeto para análise uma das imagens feitas por Sebastião Salgado, apoiada na análise de José de Souza Martins, traz-se à discussão a forma interpretativa da mensagem fotográfica, assim como a relação com a pintura, na ordem subjetiva. Para a discussão, debate-se a estética de François Soulages sobre os caracteres *irreversíveis* e *inacabados* da fotografia; ainda, a partir dos conceitos de *instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson; o *isto foi* e o *punctum*, ambos de Roland Barthes; e André Rouillé, a fim de analisar a força da imagem na discrepância de suas mensagens e como *representamen* dos fenômenos.

**Palavras-chave:** fotografia; comunicação; teoria da imagem; leitura de imagem; conhecimento visual.

### Introdução

Mesmo contendo traços mais realistas, a representação da violência na pintura não causa o espanto e o choque que uma fotografia efetivamente traz como parte de seus efeitos. Representações pictóricas que envolvem expressões da tragédia humana, a exemplo da tela *Fuzilamentos de Treze de Maio* de Francisco de Goya, não deixam de ser elevadas ao estatuto de obra arte, excluindo quase que completamente um caráter jornalístico ou documental, comportando em seu lugar a “visão” particular do acontecimento desenhado pelo pintor.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 04 a 06 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Jornalista pela Universidade Federal de Alagoas. Professora das disciplinas de Fotografia, Fotojornalismo, Fotografia Publicitária e Redação Jornalística Online nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Uninter/PR. Integra o Grupo de Pesquisa Interações Comunicacionais, Imagens e Culturas Digitais (INCOM), sob a coordenação da Prof. Dr.ª. Kati Caetano. E-mail: [sionelly@gmail.com](mailto:sionelly@gmail.com)



Uma das grandes representações pictóricas da história, o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, não sendo considerada uma imagem jornalística ou uma reportagem artística, está mais atrelada à arte do que ao estatuto de documento, mesmo que desempenhe uma missão civilizadora. Unindo arte e política, entre “caracteres” peculiares, a tela está permeada de simbologias políticas sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-39). Seja expressa na pintura, fotografia, escultura, literatura, música ou teatro, a apresentação de tais fenômenos desperta a beleza da condição humana e dessa forma somos convidados a refletir sobre esse “momento-limite da vida que é a ruptura representada pela morte descabida”. (MARTINS, 2008, p.136) E essa função cabe tanto à arte como ao documento. Assim, tanto a pintura quanto a fotografia nos convidam igualmente a olhar.

Enquanto a pintura imitava, a fotografia apenas registrava e mostrava: abolira a imitação na reprodução literal. (...) Mesmo a exatidão e a verdade são apreciadas em referência a um modelo exterior preexistente, do qual as imagens reproduziriam a aparência. É no cenário dessa metafísica da representação que se situa o debate endêmico sobre a natureza – cópia ou simulacro – das imagens fotográficas (...). (ROUILLE, 2009, p. 73-74)

Na abordagem de André Rouillé (2009) ficam expressas as típicas divergências entre as duas formas de representações imagéticas: enquanto a pintura recriaria as cenas do mundo de acordo com a apreciação dos traços de seu autor, sendo de ordem subjetiva a expressão do conteúdo, a fotografia teria em seu processo de construção a cópia direta como referência, e, portanto, seria uma mimese objetiva dos fenômenos. Essa crença tem abastecido a fotografia de uma crédula relação com o objeto fotografado, dispersando assim a sua subjetividade e uma conexão com o artístico, alimentados normalmente na pintura.

A hibridação entre essas duas mesclas de representações imagéticas, a fotografia e a pintura, torna as interpretações das imagens mais estreitas quando pesadas sob a sua forma de expressão e suporte. Mas, e quando a fotografia assume um caráter pitoresco e a pintura o poder documental?

O fotógrafo e sociólogo José de Souza Martins, em artigo no livro ‘8X Fotografia (2008), lembra uma foto de Robert Capa que surpreende um combatente no exato momento em que é atingido por uma bala. A grandeza dessa imagem, para Martins (2008), é mantida pela conexão da tragédia com a preocupação do fotógrafo no enquadramento e técnica, tendo como marco a mesma guerra que inspirou *Guernica*.



Martins (2008) afirma que a imagem em questão não seria um retrato qualquer feito em qualquer episódio, nem seria somente uma fotografia jornalística, como também não foi por “sorte” que o fotógrafo conseguiu capturar a cena. As imagens feitas por Capa nesse episódio reúnem o refinamento estético e a informação factual, resultando em poderosas imagens que surpreendem tanto por sua beleza como pelo impacto de sua revelação testemunhal.

Ambas as produções – tanto de Picasso quanto de Capa – partem do mesmo referencial: a tragédia. Porém, há uma ressalva: aqui, a pintura pode assumir o caráter documental ao fugir do estreitamento do conceito de arte<sup>3</sup>, assim como o fotojornalismo estaria aberto à possibilidade de trazer um gesto pictórico no seu ato, adquirindo uma forma mais plástica e menos tênue com a “representação” do reflexo com o objeto. Assim, para Martins (2008, p.136), a fotografia de Robert Capa sobre a Guerra Civil Espanhola não fala menos do que a imaginação de Picasso.

Partindo de tal premissa, tanto a fotografia jornalística pode remeter ao componente artístico como um quadro elaborado como síntese de um pintor pode ser visto como um registro, um documento. “As pessoas acreditam na realidade das fotografias, mas não na realidade das pinturas. Isso dá uma vantagem para os fotógrafos. O problema é que os fotógrafos também acreditam na realidade das fotografias.”, afirma Duane Michals (1982, *apud* SOULAGES, 2010, p.80) em citação de François Soulages, ainda no debate entre pintura e fotografia. E ambos concordam: tanto a pintura quanto a fotografia, enquadradas no visual, estão encobertas pela subjetividade do olhar de quem a faz, como de quem recebe, mas o suporte comumente dirige parte da interpretação.

Para endossar tema, este artigo discute a “realidade” na fotografia e a forma como esse conceito impera, até hoje, sobre essa manifestação. José de Souza Martins (2008) contribui com a interpretação de uma fotografia de Sebastião Salgado e discute a questão documental da imagem, com a seguinte questão: afinal, quais são os efeitos de sentido com a construção simbólica, antes do ato fotográfico, pelo fotógrafo?

Para a análise, o autor debate alguns pontos importantes sobre a leitura técnica e a representação pela imagem, como o *momento decisivo* designado por Henri Cartier-Bresson (1952), e os conceitos *isto foi* e *punctum* de Roland Barthes (1980), partindo,

---

<sup>3</sup> A discussão sobre o que é arte ganharia bastantes linhas neste trabalho; para tentar defini-la quanto a seu aspecto interpretativo, trago uma citação de Umberto Eco: “A partir (...) de fenomenologias lúcidas e sutis, podemos compreender, pois, como é importante, perante um objeto a interpretar como obra de arte, pensar o que existe por detrás dele – dentro dele – uma intenção, a presença do autor. Sem essa presunção inicial, o objeto seria algo de morto e de mudo; por outras palavras, só se pode falar de arte como um fato humano.” (ECO, 2000, p.182)



portanto, para a teoria da imagem. Acrescenta-se, então, o que se entende por *magia do verdadeiro* na discussão de André Rouillé (2009) a fim de corroborar com a premissa de que a fotografia não atesta a mimese do real, nem é algo que *representa* o objeto fotografado. Mas, sim, que a partir dela é se configuram novas interpretações sobre o objeto, ideias tão subjetivas como as que nascem a partir do contato com a pintura.

É quando se veem novas formas de produções de imagens sobre os fenômenos, não as conectando ao caráter de representação, mas sim de observação sobre um objeto, segundo estudos da estética da fotografia postulados por François Soulages (2010). Ou, de uma maneira mais sutil, falar da imagem como se ela fosse um quadro em metamorfose, em que cada um pode ver e pintar os elementos de acordo com as referências no mundo de suas recordações: como a hipótese de que é permitido existir dentro de um quadro ou de uma imagem qualquer uma infinidade de memoráveis telas *irreversíveis e inacabadas*.

Antes de diluir a discussão entre os teóricos, traz-se o caráter representativo da fotografia e sua crença quanto à dimensão mágica de simulacro e cópia dos fenômenos do mundo, desdobrando suas características fenomenológicas. A fim de iluminar o jogo dos elementos simbólicos que identificamos e decodificamos, com base nos estudos de François Soulages (2010) e André Rouillé (2009), é analisada a configuração estética da fotografia, uma abordagem sobre a forma e as maneiras como nos comunicamos através da imagem.

## **A magia do verdadeiro**

A despeito do que, por ingenuidade, cegueira ou espírito polêmico, já foi bastante escrito e dito, nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia. [Por isso] (...) teremos de compreender uma produção de certezas, ou de crenças, e descrever os mecanismos dos enunciados e das formas que ela coloca em jogo. (ROUILLÉ, 2009, p.62)

Por bastante tempo creditou-se à fotografia o seu peso de registro do *real*. Em 1839, o jornalista Jules Janin usa a metáfora do reflexo, sendo o daguerreótipo<sup>4</sup> um espelho que reflete e conserva a impressão dos objetos. Nessa concepção objetivista, a realidade poderia ser material e a verdade estaria contida nos objetos, sendo esta

---

<sup>4</sup> O daguerreótipo é um processo de produção de imagem que utiliza lâmina de prata sensibilizada com vapor de iodo, e é feito sem uma imagem negativa; foi criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre em 1837 e divulgado dois anos depois na Europa.



acessível através da visão. O que se vê na imagem seria algo que de fato existiu, e a fotografia serviria de testemunho desse objeto (JANIN *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 69).

A fotografia teria nascido como a concretização das possibilidades de registrar aquilo que a pintura ainda não havia conseguido realizar perfeitamente. Essa característica *imperialista* teria iniciado uma confusão entre dois conceitos: o que teria sido a descoberta de *possibilidades* e a *essência* da fotografia. Desta forma, a membrana da fotografia foi enxertada de realismo, tendo como consequência a rejeição nas manifestações de arte ou como ficção de algo. Com a confusão entre o que seria possível e o que seria a essência, a novidade da cópia exata e fiel dos fenômenos foi mantida como estatuto da fotografia, descartando de seu alicerce o contato com a arte.

O realismo, que no início foi uma prática e uma doutrina necessárias, tornou-se imperialista, pois se confundiu e se quis confundir condição de possibilidade de um nascimento com condição de possibilidade de um funcionamento – em outras palavras, começo e essência. (SOULAGES, 2010, p.109)

De onde teria surgido essa certeza e exatidão da fotografia, esse caráter representacional ligado ao objeto? Soulages (2010) nos sugere alguns pontos iniciais: primeiramente, com o desenvolvimento do efeito da perspectiva, nascida com a pintura renascentista, o hábito perceptivo teria se desenvolvido. Com a introdução da câmara escura teria se renovado o procedimento do verdadeiro, tendo por base os processos físicos e químicos que condensariam a imagem como mimese de um objeto; é nesse momento que se rompe a ligação do homem no processo direto de produção da obra; sendo um processo de captura “direta” de um fenômeno, não caberia espaço na fotografia para a subjetividade - esta advinda da pintura já que a imagem neste caso surge da imaginação do artista - para um processo objetivo, químico e físico por sua forma de captura.

Percebeu-se muito rapidamente a possibilidade de um desvio do meio fotográfico: do realismo ao irrealismo, da fotografia como produção à fotografia como criação, ou melhor, da duplicação à ficção. No momento de tirar a foto, de revelá-la, de fazer a cópia, o fotógrafo podia intervir e, portanto, manipular a foto. (SOULAGES, 2010, p.109)

A fotografia em condições particulares participa como um artefato que equivale a um substituto de algo, como um símbolo reconhecido por uma cultura. A magia da



“verdade” documental da fotografia incide sobre a crença coletiva de um grupo numa espécie de confiança depositada, ao se interpretar na imagem os elementos trazidos como uma cópia ou simulacro dos fenômenos. Como aponta Roullié (2009), o traço de mimese alcançado com a fotografia tem distorcido esse tipo de representação, trazendo como efeito o depósito de credibilidade nesse suporte de imagem.

Para Soulàges (2010), a questão da realidade na fotografia se situa no mesmo plano que a pintura, mas ao partirem das diferentes formas em que se apresentam e no emblema que representa a crença de real ou imaginário, parte da interpretação dos processos está elaborada em seus suportes técnicos. Contudo, o autor defende: assim como a pintura é construída conforme a imaginação de seu autor, na fotografia essa abertura também está ao alcance através da manipulação de suas unidades sígnicas, as escolhas técnicas em laboratório ou ainda nos ajustes de segundos antes de apertar o botão. Eis a forma como a fotografia está aberta à construção através da luz, assim como o pintor escolhe seus pincéis e melhores materiais a fim de transformar a imagem pré-visualizada em algo material, vivo e aceso. Assim, a fotografia como um produto subjetivo, não sendo mais uma reprodução, estaria ao lado da ficção.

Dessa forma, aquele que vai olhar uma foto não a receberá mais como uma reprodução. Deverá reconhecer que ela está, antes de tudo, do lado da ficção. E isso é verdadeiro por duas razões: primeiro, porque toda foto pode produzir ficção, e, em seguida, toda recepção de uma foto tende à ficção. (SOULAGES, 2010, p.115 e 116)

No debate sobre a ficção, Soulàges nos apresenta a origem da palavra, que em francês remete a dois significados: “o que é mentiroso e falso e o que é imaginado e inventado, sem vontade de enganar.” (2010, p.115) Com a ideologia realística, a ficção incorpora o primeiro conceito, alegando à ficção a farsa na construção de algo; embora para o autor a ficção possa também ser fonte de verdade, mesmo sendo esta subjetiva. A credibilidade das fotos vistas em jornais, a exemplo, contém uma espécie de verdade embutida, confundindo fotografia com a realidade subjetiva dos fenômenos, atenuando a crença de reprodução do real.

Com esse paradigma, a fotografia ganha duas vertentes e se estabelece “em cima do muro”: enquanto traz uma sensação mágica de verdadeiro é também um espaço para a ficção. É nesse hibridismo que se faz ver seu suporte, o qual confunde a narrativa ao

assinalar de vez a questão sobre o crédito de crença de real, cópia ou a representação dado à fotografia. Ao partir de tal pressuposto esse tipo de registro não é uma forma de apresentar o visível, mas sim de tornar visível algum fenômeno para que se possa tentar compreender a condição humana fenomenal, já que “não se trata de tentar atingir a realidade pela fotografia, mas de visá-la na realidade da fotografia” (SOULAGES, 2010, p.115).

Soulàges (2010) conceitua a fotografia: o irreversível e o inacabado. O ato fotográfico sendo irreversível, não permite mudar o que está fixado no negativo/filme, a menos que se aja sobre ele: o fotógrafo não pode voltar no tempo e refazer a imagem ou, ainda um instante após o ato fazer a mesma imagem. O filme/sensor não é só mais virgem, como, sobretudo, o instante será sempre outro: eis o caráter irreversível da fotografia. Somente agindo sobre esse negativo é que ele poderá ser modificado, seja na revelação ou durante os processos de lavagem ou secagem: diferentes tempos revelarão diferentes imagens, e uma infinidade de fotografias poderá surgir do mesmo negativo. É onde o processo se vê inacabável, “à medida que pode ser retomado e realizado outra vez, e isto de maneira potencialmente diferente.” (SOULAGES, 2010, p.131) Desta maneira, a fotograficidade trabalharia na articulação entre dois aspectos: o que é irreversível; e aquilo que é inacabável. Para Soulàges (2010, p.132) “a fotografia é, pois, a articulação entre o que se perde e o que permanece.”

### **1, 2, 3... Sebastião Salgado entra em cena**

Conhecido como um dos mais importantes fotodocumentaristas em atuação, o brasileiro Sebastião Salgado traz como tema em grande parte de seus registros a denúncia social. O fotógrafo alcançou a marca de mais de dez livros publicados trazendo fotografias em preto e branco de paisagens e fenômenos de diversos lugares do mundo, desde países africanos, asiáticos a latino-americanos, sendo seu trabalho conhecido em grande parte do mundo. Apoiando diversas causas das “minorias”, seu trabalho rende críticas que advertem a exploração visual dos desfavorecidos, como também o oposto, sobre sua coragem em encarar situações difíceis de olhar e sentir.

Uma de seus registros (1996) (Figura 1), feito na Fazenda Giacometti, interior do Paraná (Brasil), é analisada pelo fotógrafo e sociólogo José de Souza Martins (2008) em “8X Fotografia”, em uma profunda avaliação estética, sígnica, técnica e sociológica.



A interpretação de Martins (2008) sobre a imagem de Salgado, discutida no artigo *A epifania dos pobres da terra*, revela além do que o fotógrafo provavelmente pretendia mostrar. Para o sociólogo, o *fingimento* teria sido necessário para se conseguir a imagem. Com a intervenção direta do fotógrafo na construção e disposição dos elementos na cena, e posteriormente no quadro, ele seria mais caracterizado como um diretor que fotógrafo, na visão de Martins (2008).

Essa fotografia de Salgado, em especial, contém várias e desconstruídas mensagens. Contém o que o autor quis mostrar e o que não sabia estar mostrando, mas pode ser visto mediante análise do conteúdo da foto. Ela é extensamente reveladora à luz do que tenho definido como sociologia do conhecimento visual. Essa é a razão da minha escolha. (MARTINS, 2008, p.137)

Para chegar a essa interpretação, Martins (2008) inicia o texto descrevendo os elementos da imagem, percebidos e identificados no percorrer do olhar sobre a foto. O lugar aparenta ser uma fazenda, por ser um espaço rural, cercado de vegetação. Há uma região demarcada com estacas e cerca de arame, caracterizando uma área privada, possivelmente uma fazenda. No centro da imagem se vê um homem de boné que levanta uma foice à frente de uma multidão; todos andam na mesma direção, e o líder, ao atravessar o portão, já dentro da fazenda, aponta o rumo da caminhada com uma foice virada para cima – no que se entende o utensílio não somente como uma ferramenta do campo, mas também um indicativo de luta e força, e até um símbolo comunista. Há bandeiras seguradas por alguns personagens atrás, carregando o símbolo do movimento social sem-terra, identificando quem são os participantes do ato; a travessia da porteira, ápice da cena, é identificada como uma ruptura com o sistema, e a invasão, a reivindicação do direito ao alcance de todos. A linha formada pela multidão conduz o olhar a um passeio por boa parte da fotografia: uma romaria estaria representando simbolicamente a busca da “Terra Prometida”, a narrativa bíblica referente a Moisés e seus seguidores.

Em seguida, em uma análise técnica, o autor descreve o ângulo da tomada: o fotógrafo fez a imagem do alto e de dentro da fazenda para dar noção de profundidade, e assegurar ao fundo a vista da multidão insurgente. E é a partir dessa observação que Martins (2008) atenta para a entrada do fotógrafo na cena: ao estar do lado de dentro da fazenda, Salgado teria sido o primeiro personagem a entrar no lugar. Com essa antecipação, teria se rompido o clímax e a proposta aparente da imagem: a ocupação

“forçada” dos sem-terra na fazenda. Aqui na foto, portanto, não caberia o retrato da invasão, apenas o seu imaginário.



**Figura 1**

Foto: Sebastião Salgado

Para essa conclusão, Martins (2008) discute a interferência do fotógrafo na cena mais outros fatores, como a vista de homens mais ao fundo de braços cruzados, sem expressão nenhuma de reivindicação, parecendo mais estarem posando do que participando de um ato de luta; ou ainda a presença da multidão em um lugar afastado dos centros urbanos, onde normalmente acontecem os protestos, já que partem da premissa que querem ser vistos, ouvidos e midiaticizados. E mais: a presença de apenas um fotógrafo, um [sortudo] fotógrafo [transeunte] que “flagrou” a cena. Com base nessas observações, a fazenda no interior do Paraná se torna palco para Salgado, e o calor do espetáculo é congelado quando Salgado o registra.

O que Martins propõe, por fim, é que ao se aprofundar na leitura desta imagem, são revelados indícios de uma geração de sentido “proposital”, no que se pretende retratar a invasão e o simbolismo da luta do MST. Contudo, à luz da sociologia do conhecimento, os personagens não mais lutam, e sim fazem pose para Salgado fotografá-los, assim como fazem os fotógrafos contratados para registrar um casamento. A fim de construir uma mensagem, o fotógrafo se torna diretor de cena, conduzindo os personagens assim como o diretor londrino Alfred Hitchcock (1899-1980), mestre em



fazer cinema e suspense. Assim, na leitura obtusa é aberta uma lacuna ao se perceber o oposto de um flagrante, pensada técnica e esteticamente.

### **Roland Barthes: óbvio e obtuso**

Outros dois conceitos sobre a teoria da imagem, o óbvio e o obtuso, designados por Roland Barthes (1980), ajudam a segregar as diferentes modalidades de reconhecimento e interpretação dos signos. A imagem seria, pois, pontuada por dois vieses de leitura: em um primeiro momento, o leitor, ao fazer uma avaliação “ingênua”, identifica os elementos constitutivos da narrativa clareando a possível mensagem: é a fase da leitura óbvia, que consiste no reconhecimento dos elementos. Após isso, há outra fase na assimilação da imagem: o caráter obtuso. É aqui onde o leitor decodifica os elementos dando-lhes sentidos conotativos, ao subverter a leitura com base nos seus conhecimentos culturais, agregando-lhes seu conhecimento e interpretação próprios com base em suas experiências anteriores: é onde nasce a diversidade das interpretações da imagem de forma geral.

Ao tomar esse ângulo, Salgado transfigura completamente, com seu ato e sua fotografia, o acontecimento em fingimento. E o fotógrafo se torna então o diretor da cena, a fim de construir imagetivamente uma mensagem pré-programada. Assim como se faz na pintura. Por isso, não somos surpreendidos pelo momento de ruptura, implica ainda Martins. Para Bresson (2010), esse possível flagrante do tempo, seria o espontâneo instante no em que os elementos se encontrariam em perfeita harmonia inscrita na banalidade do cotidiano: aquilo que o fotógrafo chama de “momento decisivo” é o momento único do tempo em um determinado espaço em que é possível registrar tal equilíbrio na escolha da composição dos elementos. Para Martins, o conceito de Bresson seria um jogo de “probabilidade imaginária de ocorrência de um momento fotograficamente decisivo numa cena banal dos fatos cotidianos” (2008, p.138). Observado como uma estratégia de composição do quadro e um jogo de sensibilidade do olhar, o decisivo momento de apertar o botão da câmera se enquadra em um momento único e mágico em que os elementos ganham sentido e equilíbrio.

Tendo por base o conceito bressoniano, Martins (2008, p.140) afirma que na imagem em questão, o momento decisivo não é “de escolha livre do fotógrafo. É uma fantasia política e uma construção ideológica”. Salgado não estaria aberto ao acaso, sabendo exatamente o que deveria fotografar, esperando e fazendo com que o “objeto” a



ser registrado se constituísse bem à sua frente, à sua espera. A fotografia, neste caso, não seria possível sem o fingimento, sem a pré-visualização do fotógrafo: apesar de o fotógrafo ter escolhido como melhor ângulo o lado interno da fazenda, em busca de enfatizar a simbologia da travessia da porteira e a dimensão da caminhada, mostra-se, assim também, dentro da imagem. O momento decisivo não partiria, aqui, de um momento mágico deslumbrado pelo fotógrafo, mas se teria no lugar o momento decisivo da história, em que o atravessar a porteira seria o gesto de conquista do grupo. Mas, que não é. Na fotografia de Salgado, portanto, não tem momento decisivo: “É mais teatral que pictórico. São o cálculo e a certeza, não o casual, que propõem as bases de criação dessa fotografia, acompanhado ainda de uma certeza imaginativa e uma certeza documental.” (MARTINS, 2008, p.140).

A construção da imagem, portanto, elimina de vez o flagrante, mas ainda qualifica a fotografia em sua estética: um aparato de ficção, que não consiste em experimentar a objetividade dos fenômenos, mas em figura-los, abertamente, em diversos sentidos. Sendo o casual um dos componentes constitutivos do momento decisivo bressoniano, a imagem de Salgado perde força por essa anulação do mágico. A teatralização considerada por Martins remeteria, assim, a um processo de escolha imposta, e não espontânea do acontecimento.

Contudo, a fotografia ainda é confundida com o verdadeiro, o *isto foi* de que fala Roland Barthes (1980). Para o teórico, a fotografia seria o atestado de que aquilo que se vê na imagem de fato aconteceu: é a esse referente “real”, existente, que ele chama de *isto foi*. “A noção empirista do ‘isto foi’ encarcera a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, e reduz a realidade somente às substâncias”. (ROUILLÉ, 2009, p.62) A autenticação que defende Barthes seria o grande diferencial da fotografia para os outros meios de reprodução visual, sendo o que ele chama de *noema*, carregada da certeza de que aquilo que se atesta na imagem foi algo que alguém presenciou e transformou em registro visual-espacial-temporal.

O que ela [a fotografia] produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar aquilo que vejo que existiu realmente. Trata-se, portanto, de um efeito verdadeiramente escandaloso. (BARTHES, 1980, p.92)



As diferentes formas de se construir e ler a imagem revelam que uma fotografia pode gerar diversos significados, dependendo das condições do espectador e da manipulação dos símbolos a partir de sua constituição. Portanto, aquilo que o espectador vê depende de uma série de fatores, como a contextualização da imagem, sua recepção, sua construção. “Representar não é assemelhar-se. Isso é verdadeiro também para a fotografia: a foto representa o objeto a ser fotografado, mas não se assemelha a ele. A confusão entre representação e semelhança está na origem de muitos erros teóricos referentes à fotografia.” (SOULAGES, 2010, p.100)

Da mesma forma que o instante decisivo, o *isto foi* de Barthes também não se enquadra no contexto da imagem de Salgado. Decerto, entregar-se plenamente ao que a fotografia nos mostra, nos deixa em dúvida tanto pelas facilidades de manipulações com os softwares de edição de imagem, como pela grande quantidade de imagens que circula na internet, num exorbitante exercício de compreensão e interpretação.

(...) o receptor, uma vez passado tempo da confusão, pode investi-la [a fotografia] de novos sentidos ligados a sua subjetividade e a seu imaginário: uma foto de alguma coisa permite sempre imaginar outra coisa. A fotografia é a arte do imaginário por excelência (...). A fotografia permite não captar a realidade, mas chegar à contrarrealidade que, por contragolpe, critica a realidade do mundo: a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade. (SOULAGES, 2010, p.78)

Também na tese do *isto foi* a fotografia de Salgado perde para a manobra da teatralização que impede de conduzir a leitura a um acontecimento que de fato aconteceu. O que se quer dizer é: os personagens da imagem até estiveram naquele lugar, naquele devido dia segurando bandeiras, atravessando uma porteira de madeira. Mas o que não se refere exatamente ao *isto foi* no registro de Salgado é denunciado por Martins: um fingimento dos personagens a fim de personificar uma ideologia em um registro visual transparecendo um “isto foi encenado”.

Dentre a teoria da imagem, outro aspecto trazido por Martins é o *Punctum*, também de Roland Barthes (1980). Para este autor, através de certo saber do leitor, assim, de sua cultura, a aparência natural dos elementos na fotografia antecipa uma interpretação. A conotação, sendo cultural, tem a denotação como ponto natural, aponta. Já a “significação é, em suma, o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural”. (BARTHES, 1980, p.23)



Dentro dessas duas categorias, em A Câmara Clara (1980), Roland Barthes faz menção a dois termos, o *studium* e o *punctum*. Quanto àquele, trata-se da análise com objetivos definidos, algo que engloba a metodologia para a abordagem da imagem. Já o *punctum* seria algo além do que o olhar busca, ferindo o leitor com algo que sobressai à imagem. Enquanto o *studium* "tem a ver como afeto médio" (1980, p.45), é um "campo muito vasto" (*ibidem*, p.47), um detalhe (p.69); o *punctum* seria "amor extremo" (*ibidem*, p.25) e de "interesse geral" (*ibidem*, p.47), um "pequeno corte" (*ibidem*, p.46), um detalhe ao acaso: "Sinto que a sua presença por si só modifica a minha leitura, que é uma nova foto que contemplo, marcada, aos meus olhos, por um valor superior. Este 'pormenor' é o *punctum* (aquilo que me fere)." (BARTHES, 1980, p.51)

Para Martins (2009), o *punctum* da imagem de Salgado seria a ferramenta que um dos personagens da imagem ergue em punho, por sua força simbólica em meio ao contexto da imagem. A foice é quem indica o líder, o qual mostra o rumo; além do que, pode-se falar numa referência a um "avante!" ao se observar seu braço erguido com a ferramenta.

No entanto, há nessa imagem dois aspectos a serem levados em consideração: primeiramente, por ser uma pontuação subjetiva e individual, o *punctum* dessa imagem também pode estar relacionado ao personagem à esquerda da fotografia, pois ele atravessa a "fronteira" sem passar pelo portão que os separa do "novo mundo", da Terra Prometida que buscariam os personagens. Essa é a parte tensa da imagem que reconstrói outro significado dentro da própria imagem. É um elemento contido que revela uma inquietação quando percebido.

### **Considerações**

A partir desses vieses José de Souza Martins (2008) segue a reconstrução da situação exposta na imagem conforme lhe dá sentidos conotativos; com isso alerta para a construção da imagem e para a possibilidade de uma teatralização da cena, de que o fotógrafo teria sido também um idealizador, ao construí-la através da disposição dos elementos e dos signos. No seio da avaliação obtusa, ancorada pelo conceito barthesiano, o sociólogo pontua que dentro da imagem há mais um personagem: Salgado, sendo este fotógrafo "visualizado" no lado direito do quadro, onde se posiciona para a tomada.



Ao acrescentar que toda imagem é construção de *realidades*, amplio a discussão não somente para o indivíduo que fotografa, diante da escolha que o fez enquadrar, escolher a objetiva, as melhores cores, luzes e uma construção de signos que querem dizer algo - mesmo que às vezes não se pretenda dizer coisa alguma, seja no jogo das imagens abstratas, como as telas de Pollock, ou nas confusões de signos e elementos jogados num contexto fora de seu habitat natural, como alguns apelos publicitários ou mesmo *Guernica* de Picasso já citado aqui.

Cada leitor de imagem a lê de uma forma de acordo com os caracteres que decodifica e de acordo com a tal "bagagem cultural" que lota seu universo, seus pensamentos a respeito das coisas abstratas ou materiais existentes em seu mundo. Mas, ressalto a importância de como o leitor absorve e interpreta a imagem, de como é importante o contexto em que ela está inserida, seja num jornal, numa exposição de galeria, num *outdoor* publicitário, em uma campanha política ou mesmo um mapa que explica dentro de um livro de geografia, que mostra onde está situado cada país. É claro que existem outros pontos relevantes no processo de leitura, como o contexto em que está inserida, além do suporte, como a mensagem verbal que acompanha a imagem que pode se apresentar na forma de legenda, subtítulo ou um nome que a batiza. São elementos externos à imagem que complementam e conduzem o leitor a assentar os pensamentos em algo já pré-determinado.

É na imaginação do espectador onde se formula e se extrai a mensagem, e é através do que ele aprendeu sobre o mundo que as qualidades do signo se revelam e ganham sentido na mostra visual. Por isso, a imagem – e em especial caso, aqui, a fotografia - é tomada de ilusão. Desconstruindo a afirmação de Barthes (1980, p.96), o qual dizia que "(...) para toda fotografia existente no mundo, a via da certeza: a essência da fotografia é ratificar aquilo que representa." Há razões para se acreditar no que se vê na fotografia, assim como há contrapontos que convencem o contrário; não se pode esperar da imagem uma verdade ou uma ligação direta com o real, tanto como já se sabe da pintura como a manifestação com a câmera fotográfica: não se pode obter da fotografia ou de uma tela um único texto.

É por isso que acredito que a imagem é como um conto: traz uma história, mas os personagens e elementos revelados se destacam e ganham suas devidas cores à medida que o espectador os absorve, ao conferir através de seus sentidos a porta da interpretação do que lhe é contado. E é através da interpretação sógnica do leitor que se



geram mensagens a partir que [nós] fotógrafos tentamos – intencionalmente ou não – lhes dizer. Assim, como na ilusão de um conto, a imagem se revela como a discrepância de seu argumento e que cada um vê e lê numa imagem uma distinta mensagem, mesmo vinda do mesmo referente.

Quanto à imagem de Salgado, o que não convence é sua estética pictórica, normalmente apreciada em quadros e telas e não em fotografia. Ou seja, ao sair dos padrões factuais do documentarismo, a imagem que foi encenada lembra os rabiscos de uma tela, e por isso perde sua força como documento, como uma fotografia documental. Analisada aqui, a mistificação da obrigatoriedade da fotografia como documento real se viu enfraquecida ao se perceber não só o dedo que aperta o botão do equipamento fotográfico, mas também a entrada de corpo inteiro na cena, a partir da análise da tomada do ângulo e da leitura detalhada a partir de Martins, desconstruindo a base do documento e salgando o argumento construído propositalmente. O que acrescenta à fotografia a mostra de perda de sua identidade de império: a ficção tanto da recepção como da produção da imagem.

### Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Portugal: Editora Edições 70, 1982.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Portugal: Editora Edições 70, 1980.

CARTIER-BRESSON, Henri. *El instante decisivo*. In: Fontcuberta, Joan (Ed.). *Estética fotográfica: uma selección de textos*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

ECO, Humberto. *A definição da arte*. Tradução de José de Mendes Ferreira. Portugal: Editora Edições 70, 2000.

HUBERMAN, Didi Georges. *Imagens de lamentação, imagens lamentáveis?* Revista Comunicação e Linguagem, edição 39, 2008, p.63-71)

MARTINS, José de Souza. *Sebastião Salgado: A epifania dos pobres da terra*. In: Mammi, Lorenzo e Schwarcz, Li

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora São Paulo, 2010.