

## A FOTOGRAFIA DE SEBASTIÃO SALGADO: RETÓRICAS DA VISIBILIDADE

Renan Mazzola<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho propõe a análise de uma fotografia de Sebastião Salgado, denominada “Ala das crianças no acampamento de refugiados Korem”, na Etiópia, de 1984, por meio da Semiologia proposta por Roland Barthes em seus ensaios. Discute-se a relação entre o visível e o enunciável, por meio da tradição de análise linguística que dá origem ao método semiológico. Os meios propostos para a interpretação das imagens, a partir de Barthes, nos auxiliam a compreender a construção da fotografia documental e artística de Sebastião Salgado. A coletânea de imagens de que foi extraída a fotografia analisada retratou o sofrimento vivido pela população da região africana de Sahel, nos anos 1980, devido a uma grave seca que comprometeu os meios de subsistência locais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiologia; Retórica; Sebastião Salgado.

**RÉSUMÉ:** Ce travail propose l'analyse d'une photographie de Sebastião Salgado, appelée “Section des enfants dans le champ de réfugiés Korem”, Ethiopie, 1984, par le biais de la sémiologie proposé par Roland Barthes dans ses essais. On examine la relation entre le visible et l'énonçable, à travers la tradition de l'analyse linguistique qui donne lieu à la méthode sémiotique. Les moyens proposés pour l'interprétation des images, de Barthes, nous aident à comprendre la construction de la photographie documentaire et artistique de Sebastião Salgado. La collection d'images de laquelle a été extrait la photographie analysée dépeint les souffrances vécues par les populations de la région africaine du Sahel dans les années 1980, en raison d'une grave sécheresse qui a affecté les moyens de subsistance locaux.

**MOTS-CLÉS:** Sémiologie; Rhétorique; Sebastião Salgado.

### Introdução

Sebastião Salgado é um dos maiores fotógrafos brasileiros. Ao longo de seu trabalho nas agências fotográficas europeias Gamma, Sigma e Magnum, nos anos 1970, forjou sua identidade na fotografia documental do século XX. Seus livros e suas fotos atravessaram os tempos, desde os anos 80 com suas primeiras publicações *Autres amériques* (1986a) e *Sahel, l'homme en detresse* (1986b) até a atualidade, em que podemos citar, por exemplo, o livro *Genesis* (2013).

Ao retratar, por meio de suas fotografias e livros, as mazelas sociais – como a morte, a fome, os êxodos humanos, o trabalho nas Américas, a seca na África – Salgado sofreu algumas críticas que se voltavam para a questão da “estetização” dos desastres humanos. Conforme aponta Machado (2012), ao transformar as vítimas em heróis (em modelos fotográficos, contemplados em museus e exposições), cria-se um argumento segundo o qual essa estetização despolitiza os problemas sociais.

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística e Língua Portuguesa. Professor do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: renan.mazzola@unincor.edu.br

Por outro lado, podemos entender que a fotografia de Salgado visa justamente promover uma identificação entre os espectadores comuns e o sofrimento distante, aproximando os indivíduos a despeito de sua separação geográfica e social. Essa aproximação teria como efeito a inversão do conceito de sofrimento enquanto espetáculo (DEBORD, 1997).

Fundamentalmente, ambos os lados dessa polêmica ancoram-se em gestos de interpretação específicos da imagem. A fotografia de Sebastião Salgado é classificada ora como fotojornalismo, ora como fotografia documental, ora ainda como fotografia de arte. A inscrição nesses diferentes campos cria possibilidades de interpretação particulares. Afinal, o que diz a fotografia?

Essa pergunta revela um problema essencial para este trabalho: as relações entre o dizer e o mostrar em uma fotografia. Em outras palavras, questionam-se as relações entre as palavras e as imagens. Nesse sentido, partindo do visível e do enunciável, intencionamos demonstrar vias de análise de uma fotografia de Sebastião Salgado, encontrada no livro *Sahel, l'homme en detresse*, de 1986, por meio da semiologia barthesiana.

### **Roland Barthes: interrogar a imagem**

Para analisarmos a fotografia, é preciso de imediato que estabeleçamos um lugar teórico a partir do qual extrair as ferramentas e as reflexões adequadas ao objeto fotográfico. Uma fotografia, a princípio, não possui marcas linguísticas explícitas, e se caracteriza por uma materialidade não verbal. No entanto, esse pensamento começa a ser colocado em causa se considerarmos os gêneros fotográficos em que a imagem é posta em constante diálogo com a palavra, como é o caso do fotojornalismo. Um aprofundamento ainda maior dessa questão nos leva à dependência necessária da língua para a interpretação dos signos visuais, que só o sistema da língua é capaz de efetuar.

A análise de signos visuais exige de imediato uma teoria semiológica, isto é, uma teoria que dê conta de descrever e interpretar a materialidade não verbal de construção dos sentidos. Uma dessas teorias é a semiologia francesa, constituída nos anos 1960 em torno da figura de Roland Barthes.

Em *Elementos de semiologia*, podemos compreender o que Barthes (1977) entende por semiologia, pois, nesse livro, o autor francês se propõe a problematizá-la. Tendo em vista que

a semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, Barthes (1977, p. 11) alerta para o fato de que “o desenvolvimento das comunicações de massa dá hoje uma grande atualidade a esse campo imenso da significação [...]. Atualmente, há uma solicitação semiológica oriunda, não da fantasia de alguns pesquisadores, mas da própria história do mundo moderno.” Fotografia, cinema, músicas, pintura; substâncias complexas encontradas em ritos, protocolos, celebrações, compõem sistemas de significação. Para Barthes (1977, p. 12), “qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem.” Esse atravessamento operado pela linguagem nos sistemas de significação resgata, essencialmente, a relação entre linguagem e cognição.

A semiologia barthesiana é construída a partir de Ferdinand de Saussure, que em seu livro *Curso de linguística geral* (2002), aponta para a existência desse campo, que engloba a linguística, mas que ainda não está constituído. Barthes tenta inverter esse postulado de Saussure, colocando a língua em lugar de destaque com relação à interpretação de outras espécies de signos:

É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso. (BARTHES, 1977, p. 13, grifos do autor).

Para Barthes (1977), as mensagens icônicas encontram-se em uma relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua. Se o semiólogo é levado a encontrar, mais cedo ou mais tarde, a linguagem<sup>2</sup>, observa-se um terreno comum entre os sistemas de signos e os atravessamentos discursivos.

Uma teoria semiológica deve necessariamente herdar a metodologia derivada da análise linguística? O discurso é uma dimensão de sentidos, uma regulação que se materializa tanto em signos linguísticos como em outras espécies de signos. Barthes, ao tratar desse problema teórico, afirma:

Os *Elementos* aqui apresentados não têm outro objetivo que não seja tirar da Linguística os conceitos analíticos a respeito dos quais se pensa *a priori* serem suficientemente gerais para permitir a preparação da pesquisa semiológica. Não conjecturamos, ao reuni-los, se subsistirão intactos no decurso da pesquisa; nem se a Semiologia deverá sempre seguir estreitamente o método linguístico. (BARTHES, 1977, p. 13-14).

---

<sup>2</sup> Essa linguagem, explica Barthes (1977, p. 12), “não é exatamente a dos linguistas: é uma segunda linguagem, cujas unidades não são mais os monemas ou os fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso; estes remetem a objetos ou episódios que significam *sob* a linguagem, mas nunca sem ela.”

Em seu ensaio “A mensagem fotográfica”, componente do livro *O óbvio e o obtuso*, Barthes (1990) propõe um método de análise da fotografia jornalística – isto é, do fotojornalismo – cuja estrutura não emerge isoladamente, mas articula-se com o texto:

É evidente que, mesmo sob a ótica de uma análise puramente imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; identifica-se, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda fotografia jornalística. A totalidade da informação está, pois, apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais linguística); essas duas estruturas [...] não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes. (BARTHES, 1990, p. 12).

Nesse ensaio, visualizamos uma tradição estruturalista, influenciada pelos trabalhos de Roman Jakobson, nas teses barthesianas: nas primeiras linhas do ensaio, lemos “A fotografia jornalística é uma **mensagem** e, como tal, é constituída por uma **fonte emissora**, um **canal de transmissão** e um **meio receptor**.” (BARTHES, 1990, p. 11, grifos nossos). Em seguida, coloca a pergunta do que é transmitido pela fotografia e problematiza a hipótese segundo a qual a imagem fotográfica seria uma “mensagem sem código”:

O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. [...] Entre o objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. (BARTHES, 1990, p. 12).

Num segundo momento, Barthes (1990, p. 13, grifo do autor) complexifica essa questão: “cada uma dessas mensagens desenvolve [...] uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama o *estilo* da reprodução: trata-se de um sentido segundo.” Esse sentido segundo, chamado de estilo, refere-se à posição da câmera fotográfica, a focalização realizada, a disposição dos objetos, o enquadramento. Tais sentidos são construídos com a ajuda de técnicas que envolvem a prática do “fotografar”, instituindo a essa prática uma sintaxe e uma semântica características:

Em suma, todas essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada* que é o próprio *analogon* e uma mensagem *conotada* que é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida, o que ela pensa. (BARTHES, 1990, p. 13, grifos do autor).

A divisão do processo de significação em dois momentos (denotativo e conotativo) revela como Barthes apropria-se de mecanismos inicialmente pensados para o signo linguístico e estendem-nos para as materialidades não-verbais. Essencialmente, o processo de

denotação tratava da percepção simples, superficial; e o processo de conotação continha as mitologias, como chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões. A fotografia jornalística, por exemplo, é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas. Segundo ele, esses conjuntos ideológicos eram às vezes absorvidos despercebidamente, o que possibilitava e tornava viável o uso de veículos de comunicação para a persuasão. O paradoxo fotográfico consiste, portanto, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (*analogon*) e a outra codificada (*ars*, escritura, retórica da fotografia).

Em “A retórica da imagem”<sup>3</sup>, outro ensaio escrito em 1964, Barthes busca compreender também como se constrói o sentido na imagem. Para isso, elege uma publicidade, cuja significação é certamente intencional. Ao analisar a estrutura visual e semântica da *Panzani*, uma indústria de alimentos, Barthes nos diz que a publicidade contém três mensagens diferentes: a) uma mensagem linguística (a marca *Panzani*); b) uma mensagem icônica codificada (construída, tratada); e c) uma mensagem icônica não codificada (perceptiva, denotativa). Percebemos aqui a recorrência de uma metodologia semiológica que parte de elementos derivados da análise linguística, haja vista o emprego dos termos “conotação”, “denotação”, “mensagem”. Mais adiante no ensaio, ainda, empregam-se os termos “lexia” e “léxico” para referir-se a uma ou mais imagens. Essa ancoragem é veiculada pelo próprio título do ensaio, que nos remete ao mecanismo “retórico” presente nas imagens.

A partir dessas questões, princípios e procedimentos da semiologia barthesiana, intencionamos analisar uma imagem documental do século XX, de autoria do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, com vistas a compreender a configuração dos sentidos na imagem.

### **Sebastião Salgado: interrogar o humano**

Propomos analisar, nesta seção, uma fotografia cuja natureza é de difícil classificação. Ela pertence em partes ao fotojornalismo, em partes ao documentário, em partes à arte. Ela estabelece relações com vários campos do conhecimento e navega por diversos gêneros fotográficos. Os métodos propostos por Barthes em *Elementos de semiologia*, “A mensagem

---

<sup>3</sup> Também presente em Barthes (1990).

fotográfica” e “A retórica da imagem”, bem como aqueles encontrados em *A câmara clara*, servirão de esteio para a análise da fotografia de Salgado, reproduzida a seguir.



*Children's ward in the Korem refugee camp. Ethiopia, 1984.*  
Fonte: SALGADO (1986b)

i. **A mensagem linguística.** “Ala das crianças no campo de refugiados de Korem, Etiópia, 1984”<sup>4</sup> é o título da fotografia. A autoria é de Sebastião Salgado. O texto conota a imagem,

---

<sup>4</sup> Em inglês, *Children's ward in the Korem refugee camp, Ethiopia, 1984.*

atribui-lhe um sentido que vai além da mensagem denotada da fotografia, inscreve-na na história e na cultura, ativa a região do interdiscurso em que se inscrevem as memórias sobre a África: as mazelas de que são vítimas frequentes sua população. Sem essa indicação presente linguisticamente no título, a observação isolada da imagem, fora da coletânea em que se encontra, a relação com a região de Sahel seria indireta, relegada a espíritos que talvez encontrassem semelhanças pressupostas entre os personagens retratados e o contexto geopolítico do momento da publicação da fotografia;

ii. **A mensagem icônica perceptiva.** O que nos mostra a fotografia na dimensão de sua denotação? Uma mulher negra, que segura uma criança em seu colo, presumivelmente seu filho, o qual aperta seu seio direito num gesto de nutrição. As roupas esfarrapadas da mãe e do bebê, e também o lenço que contorna a cabeça dela, apontam para a origem humilde dessa família. No limite, percebemos as expressões faciais da mãe e acompanhamos a direção do seu olhar, que no plano das expressões, podem representar diversas emoções, as quais não podemos afirmar com certeza: tristeza, fome, fraqueza, desesperança, etc. Mas essa é uma fotografia documental e de arte, por isso a dimensão conotativa desempenha um papel essencial na produção do sentido;

iii. **A mensagem icônica conotada.** Em função do título e da autoria, essa fotografia apresenta um lugar definido de ancoragem: a agonia profunda dos personagens atingidos pela seca na região africana de Sahel, nos anos 1980. Souza (2012, p. 1) afirma que “na obra Sahel, Sebastião Salgado se propõe documentar e discutir a condição humana sofrida pela seca e pela fome ocasionada pela ausência de chuva, o esgotamento dos rios e bacias hidrográficas, a perda da vegetação, a super população, a guerra na região e suas conseqüências.” As ancoragens espaço-temporais materializam-se na fotografia, em grande parte em função de sua inscrição em uma coletânea, de um lado; e em função do título e da autoria, de outro. Esses elementos apontam, geograficamente, para o território africano do Sahel e, temporalmente, para a grande seca sofrida nos anos 80. O referente é revestido pela cultura.

iv. **A memória.** No plano da visualidade, existem configurações de formas cristalizadas na memória coletiva, que podem ser retomadas a todo instante. O enquadramento da fotografia, a

posição corporal da mãe e o cuidado que transmite à criança retomam, por meio da intericonicidade (COURTINE, 2011), a memória visual de *Pietà*, do artista italiano Michelangelo Buonarroti (1474 – 1564). Essa escultura em mármore, exposta hoje na Basílica de São Pedro no Vaticano, representa o tema bíblico da *mater dolorosa*, da Virgem Maria que segura em seus braços o corpo de Cristo após sua descida da cruz. A matriz visual-semântica da *mater dolorosa* forjou, no ocidente, o conceito de maternidade. A conotação da fotografia de Salgado funciona justamente a partir desse saber cultural acumulado pela sociedade, sobretudo porque é o “documento” e o “monumento” (FOUCAULT, 2007) de um processo histórico. A esfera sociocultural é ao mesmo tempo a origem e o destino da obra do fotógrafo mineiro. A manifestação dessa memória na fotografia nos situa automaticamente no domínio da história. Por essa razão, para que possamos resgatá-la a partir de sua materialidade, não basta uma sintaxe de leitura e uma semântica das formas, mas a retomada de um discurso – do discurso da maternidade perante o sofrimento.

Considerando ainda a “Ala das crianças no acampamento de refugiados de Korem”, sob a ótica de *A câmara clara*, temos outras vias de interpretação da sintaxe, da semântica e do discurso nessa fotografia. Vejamos quais são os elementos integrantes do ato fotográfico:

i. **Operator.** É o fotógrafo, o mineiro Sebastião Salgado, uma das referências da fotografia em preto e branco no Brasil e no mundo. Cabe ao *operator* – através do pequeno furo da câmera obscura – olhar, limitar, enquadrar e colocar em perspectiva o que se quer captar;

ii. **Spectator.** Somos nós. É quem interroga a fotografia, como fez Barthes (1980, p. 33, trad. nossa): “A desordem que desde os primeiros passos eu tinha constatado na Fotografia, todas as práticas e todos os sujeitos misturados, eu a encontrava nas fotos do *Spectator* que eu era e que gostaria agora de interrogar.”<sup>5</sup>;

iii. **Spectrum.** Aquele ou aquilo que é fotografado, o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro. Na fotografia, sabemos que a modelo é uma mulher africana tentando sobreviver e proteger seu filho de uma severa seca na região do Sahel. Salgado, o *operator*, acompanhando

---

<sup>5</sup> *Le désordre que dès le premier pas j'avais constaté dans la Photographie, toutes pratiques et tous sujets mêlés, je le retrouvais dans les photos du Spectator que j'étais et que je voulais maintenant interroger.*



uma expedição dos médicos sem fronteiras a essa região, pôde registrar essa cena – o *spectrum* – em uma das alas desses acampamentos.

Duas outras importantes categorias são trazidas por Barthes, mas estas se encontram em uma outra ordem de relações: o *studium* e o *punctum*. É através do *studium* que podemos enxergar a situação de uma mãe africana sobrevivente à seca. Por meio dele, a posição corporal, as roupas, o tecido na cabeça, o cabelo da criança, o cuidado, e suas articulações com o título da fotografia, fundam os caminhos de interpretação.

É por meio do *studium* que eu me interesso por muitas fotografias, seja recebendo-as como testemunhos políticos, seja apreciando-as como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que eu participo das figuras, das expressões, dos gestos, das decorações, das ações.<sup>6</sup> (BARTHES, 1980, p. 48, trad. nossa).

A conotação está presente no *studium*, afirma Barthes. Nessa perspectiva, o *spectator* pode recuperar os fios da memória arranjados a seu modo pelo *operator* através do *spectrum*. Para Barthes (1980, p. 50-51, trad. nossa), “Reconhecer o *studium* é fatalmente reencontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, [...] pois a cultura (de onde emerge o *studium*) é um contrato firmado entre os criadores e os consumidores.”<sup>7</sup>

O *punctum*, por sua vez, vem desestabilizar o *studium*. “Desta vez, não sou eu quem vai procurá-lo (como invisto minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me picar.”<sup>8</sup> (BARTHES, 1980, p. 49, trad. nossa). Na fotografia de Sebastião Salgado, essa pequena picada, essa pequena flecha que parte da cena e vem nos atingir é o fino laço entre o olhar da mulher africana e o gesto de nutrição da criança. Como ele desestabiliza os sentidos da imagem? Qual o efeito eles produzem no *spectator*? Nessa fotografia documental, o olhar da mãe transmite a desesperança com relação a si, ao seu filho e ao futuro incerto dessa região. Por outro lado, o gesto da criança contra o seio de sua mãe transmite o contrário: o apego à vida, à esperança, às forças que restam. Esses dois elementos da imagem – o olhar de desesperança da mãe e o apego à vida do filho – forjam o conceito de humanidade por meio da expressão facial e do gesto firme.

---

<sup>6</sup> *C'est par le studium que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le studium) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.*

<sup>7</sup> *Reconnaître le studium, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, [...] car la culture (dont relève le studium) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs.*

<sup>8</sup> *Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champs du studium), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer.*

Assim, observamos que vários elementos atuam na construção do sentido de uma fotografia documental/de arte. Aos elementos mecânicos – como são os aparelhos fotográficos – vêm juntar-se o olhar do fotógrafo e o olhar do espectador. Além deles, algo emana da cena representada e pode em qualquer momento atingir o público. Talvez a isso se dê o nome de emoção.

### **Mitologias: interrogar o signo**

Na seção anterior, tentamos desmembrar os elementos que constituem a imagem fotográfica, com vistas a analisá-los separadamente na construção do significado visual. Um outro laço, porém, resta a ser descrito: aquele que une todos esses elementos e faz da fotografia uma “fala”. Essa fala é da ordem do discurso, pois resgata o que, na fotografia, é de natureza mitológica.

Em *Mitologias*, Barthes (2009) analisa, em textos que foram escritos entre 1954 e 1956, os sistemas de significação tidos como fundadores, mas que se constiuem de falsas evidências. Ao analisar um combate de *catch*, um prato de cozinha, uma exposição de plásticos, a publicidade de sabão, os rostos no cinema, etc., Barthes contribui para a compreensão de nossos mitos contemporâneos que, do ponto de vista histórico, encontram-se no domínio da atualidade.

Uma imagem ou um conjunto de imagens, em uma sociedade, podem constituir um mito, uma vez que “o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da natureza das coisas.” (BARTHES, 2009, p. 200).

Como sistema semiológico, o mito altera a configuração do signo linguístico formulado por Saussure (2002), pois, para o autor genebrino, o signo compõe-se de um significante e um significado, isto é, de uma imagem acústica e de um conceito. No sistema semiológico do mito, esse sistema dual transforma-se em um sistema de três elementos. Confira a tabela seguinte:

1. Significante	2. Significado	
3. Signo		II. SIGNIFICADO
I. SIGNIFICANTE		
III. SIGNO		

Tabela extraída de Barthes (2009, p. 205)

Para ilustrar de forma concreta a tabela citada, podemos pensar na correlação das rosas com a paixão, ou seja, a rosa “significa” paixão. Num primeiro momento, podemos pensar em dois elementos: de um lado, a rosa (o significante) e, de outro, a paixão (o significado). Esses dois elementos (que compõem o primeiro signo) ganham novamente o estatuto de significante para que, num segundo momento, em função do vivido e do histórico, transformem-se em um signo segundo. Assim,

Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e minha paixão? Nem sequer isso: para dizer a verdade, só existem rosas “passionalizadas”. Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e adequadamente decompor em rosas e em paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntar e formar este terceiro objeto, que é o signo. (BARTHES, 2009, p. 203).

No caso da fotografia de Sebastião Salgado, o sofrimento materno encontra-se instaurado culturalmente. Não há, de um lado, a figura da mãe e, de outro, do sofrimento, mas a da maternidade manifestada através do mito. Para Barthes (2009, p. 199), “já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso.”

Dessa forma, um mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: trata-se de naturalizar determinadas ideologias, de forma que elas perpassem o real de forma imperceptível. Aqui, reencontramos uma das críticas mencionadas na introdução deste trabalho com relação à estetização da obra de Sebastião Salgado. Para Barthes (2009, p. 234, grifo do autor), o mito é uma fala despolitizada:

O que o mundo oferece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* desse real. E, do mesmo modo que a ideologia burguesa se define pela deserção do nome burguês, o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas; nele, as coisas perdem a lembrança de sua produção.

Nesse sentido, não só é um risco real, como a “des-politização” é um mecanismo previsto pelo próprio dispositivo do mito de alçar as fotografias consagradas – em função de

sua circulação, em função do modo como “isso fala” em uma sociedade – à condição de objetos estéticos, dos quais emergem as possibilidades de fruição, e, por consequência, da perda dos laços históricos que marcaram o acontecimento. Por esse motivo, a indefinição revelada na classificação da fotografia de Sebastião Salgado não se dá sem razão. Ora chamada de fotografia documental, ora chamada de fotografia de arte, esses dois rótulos traçam um combate com a história, ora para lembrá-la, ora para esquecê-la.

### Considerações finais

A partir do resgate do pensamento de Roland Barthes, presente em *Elementos de semiologia*, *O óbvio e o obtuso*, *A câmara clara* e em *Mitologias*, demonstramos vias de análise da fotografia documental e artística de Sebastião Salgado, detalhando os elementos que significam no plano de sua mensagem denotada e conotada, contribuindo para uma retórica da imagem. Descrevemos também seus elementos estruturais, como *operator*, *spectator*, *spectrum*; e seus elementos culturais e passionais, o *studium* e o *punctum*. Essencialmente, essa análise procurou delinear os mecanismos que inserem uma imagem em uma cultura e vice-versa, produzindo uma história do visível, ou, se quisermos, o visível da história.

### REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, R. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Editions de l’Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- COURTINE, J.-J. *Déchiffrer le corps : penser avec Foucault*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2011.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MACHADO, K. R. A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4, 2012/2013. Disponível em: <[http://www.revistaproa.com.br/04/?page\\_id=52](http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=52)>. Acesso em: 01/11/2016.

SALGADO, S. *Autres amériques*. France : Editions Contrejour, 1986a.

SALGADO, S. *Sahel. L'homme en detresse*. France : Prisma Presse pour Médecins Sans Frontières, 1986b.

SALGADO, S. *Genesis*. Paris: Taschen, 2013.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2002.

SOUZA, L. C. Um recorte fotográfico sobre a obra Sahel: the end of the road. *Revista Temática*, Ano VIII, n. 1, jan 2012. Disponível em <[http://www.insite.pro.br/2012/Janeiro/recorte\\_fotografico\\_sahel.pdf](http://www.insite.pro.br/2012/Janeiro/recorte_fotografico_sahel.pdf)>. Acesso em 01/11/2016.

**Artigo enviado em agosto de 2016.**

**Artigo aceito em outubro de 2016.**