

# Trabalhadores, fotografia documental e autoria

Eduardo Queiroga, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

**Resumo:** Este artigo busca discutir tensões existentes na relação entre autoria e fotografia documental. Se por um lado a fotografia carrega consigo uma série de possibilidades de interpretação, essa abertura dificulta a intenção fundamental do fotógrafo documental de relatar um fenômeno, de manter esse vínculo com o referente. Diversas estratégias autorais são empreendidas para controlar a dispersão, mas isso também é alvo de críticas na medida em que uma maior aparição do fotógrafo pode causar o apagamento do fotografado. A autoria é um conceito construído historicamente e deve ser visto em sua complexidade, que toma nuances distintas quando o campo é o da fotografia. Articularemos o debate a partir das contribuições teóricas de Michel Foucault, Antoine Compagnon, John Berger e Susan Sontag, tendo como horizonte a obra de Sebastião Salgado, especialmente seu livro “Trabalhadores”.

**Palavras-chave:** fotografia, fotografia documental, autoria, Sebastião Salgado

**Abstract:** This article discusses the tensions in the relationship between authorship and documentary photography. If on one hand the photography carries a number of possibilities of interpretation, this opening hinders the fundamental intent of the documentary photographer to report a phenomenon, to keep that bond with the referent. Several authorial strategies are undertaken to control dispersion, but it is also targeted to the extent that greater appearance of photographer may cause the deletion of the photographed. The author is a concept historically constructed and should be seen in its complexity, taking different nuances when the field is the photography. Will articulate the debate from the theoretical contributions of Michel Foucault, Antoine Compagnon, John Berger and Susan Sontag, articulating with the work of Sebastião Salgado, especially his book “Workers”.

**Keywords:** Photography, Documentary Photography, Authorship, Sebastião Salgado

O brasileiro Sebastião Salgado é autor de diversos livros e exposições de fotografia documental, uma vasta obra publicada em diversos idiomas. Nascido em Aimorés, Minas Gerais, Salgado seguiu primeiramente uma carreira de economista, tendo feito não apenas graduação, mas também mestrado e doutorado nesta área. Este dado é importante pois foi trabalhando na Organização Internacional do Café – na Inglaterra – que ele começou a dar forma à sua atuação fotográfica, tanto no que se refere a temáticas futuras, quanto na determinação de um olhar muito influenciado por questões econômicas. A “virada” para a fotografia acontece na década de 1970, quando passa a desenvolver pautas fotojornalísticas para diversas agências e organismos internacionais, como Sygma, Gamma, Magnum, Unicef, OMS e Anistia Internacional. Em 1994, funda a Amazonas Imagens, agência exclusivamente devotada ao seu próprio trabalho, onde até hoje desenvolve projetos com a esposa Lélia Warnick Salgado, que é responsável pela edição de seus livros<sup>1</sup>. Se atualmente Sebastião Salgado é lembrado por seus projetos de longa duração, não podemos esquecer que ele tem no currículo mais de dez anos dedicados ao atendimento de trabalhos encomendados e pautas cotidianas de veículos. Como, por exemplo, acompanhar o dia a dia de um presidente para uma reportagem do New York Times: em 1981, Salgado acompanhava Reagan quando ele sofreu um atentado. Essas fotos tiveram grande repercussão – inclusive financeira – mas o fotógrafo não queria ser marcado por esse tipo de trabalho ou fama.

Entre 1986 e 1991, Sebastião Salgado desenvolve uma série de reportagens, vinte e nove ao todo, enfocando o trabalho manual. Os ensaios são publicados isoladamente em diversos veículos ao redor do mundo e, em 1993, reunidos no livro “Trabalhadores”, que é lançado em nove edições

---

<sup>1</sup> Lélia atuou primeiramente com arquitetura, depois se interessando por fotografia. Acumulou uma grande experiência de edição, tanto em revistas de fotografia, quanto para galerias e livros (incluindo autores como Henri Cartier-Bresson).



internacionais<sup>2</sup>. No texto de introdução, ele explica que “estas imagens oferecem uma espécie de arqueologia visual de uma era que a história conhece com o nome de 'Revolução Industrial'. Uma época em que mulheres e homens, pelo trabalho, detinham em suas mãos o eixo central do mundo” (Salgado, 1993, p. 7). Ele observa um mundo dividido entre uns poucos que podem usufruir dos benefícios do desenvolvimento e outros tantos cujas vidas, saúde e recursos são o combustível para tal progresso, uma cisão entre uma crise de excesso e a crise de necessidade – primeiro mundo e terceiro mundo, respectivamente. Seu foco é o trabalho manual e aqueles que ainda desempenham tais atividades, quase que primitivas, porém inseridos na lógica industrial.

O trabalho é extenso, eis alguns números: o livro possui 400 páginas – mais um caderno extra de 24 páginas trazendo legendas e explicações sobre todas as imagens – com 350 fotografias em preto e branco, impressas, na maioria dos casos, com cerca de 50 cm de base – formato aberto. O primeiro dos assuntos fotografados foi o garimpo de Serra Pelada, no Pará, em 1986. Nos anos seguintes, até 1991, trabalhou uma média de cinco temas/países por ano, documentando desde a mineração de enxofre na Indonésia até a cana-de-açúcar no Brasil e em Cuba, passando pela demolição de navios em Bangladesh, fabricação de bicicletas na China, cultivo de chá em Ruanda, extração de petróleo no Kwait ou construção de grandes obras como o Eurotúnel – França/Inglaterra – ou o Canal de Rajasthan, na Índia, entre outros. A exposição deste trabalho percorreu algumas dezenas de países. Uma obra “monumental”, grande sob muitos pontos de vista.

Os vários anos dedicados a um projeto, subdividido em dezenas de temas, percorrendo diversos países nos quatro cantos do mundo, resultando numa publicação com centenas de imagens impressas em grande formato, tudo isso é resultado de um modo de trabalhar desenvolvido pelo fotógrafo. Um processo que aposta no tempo dedicado ao assunto como construção e maturação dos elementos que compõem suas imagens. Como afirma Maurício Lissovsky, “aos olhos de Salgado, é tudo uma questão de tempo, ainda que numa perspectiva cronológica. Ele recomenda ‘gastar tempo’ e não tem escrúpulos quanto à repetição” (Lissovsky, 2008, p. 78). Salgado se distancia da concepção defendida por Henri Cartier-Bresson que trabalha com a oportunidade, com a busca por um instante-clímax que alinhava forças na construção de sua imagem como um momento fugidío, passageiro. Ao contrário, acredita num resultado que cresce na medida em que avança sobre o terreno. “A espera do fotógrafo é a contrapartida do amadurecimento do instante. Ele nutre-se – cresce e aparece – da própria expectativa” (Lissovsky, 2008, p. 78).

Tal espera, tal relação com o tempo, a importância da expectativa na conformação da imagem são aspectos presentes não apenas no projeto “Trabalhadores” mas como nos demais, desenvolvidos também sob tais preceitos. É uma marca do seu trabalho e percebido ao longo da sua obra. Uma característica, segundo ele, necessária a todo fotógrafo, mas que ele teria aprendido já na mocidade, no trabalho na fazenda: “se tardava 45 [dias] em levar aos animais de meu pai ao matadouro situado a várias centenas de quilômetros de distância [...]. Meu pai, junto com alguns companheiros, fazia esse trajeto a pé. [...] Tinham tempo para falar, ver a paisagem. Esta lentidão é a mesma que a da fotografia” (Salgado, 2014, p. 17). Sebastião Salgado é um autor cuja obra se sustenta em premissas relativamente constantes tanto nos seus processos de criação, quanto nos resultados estéticos. Como ele mesmo afirma, referindo-se ao livro “África”, lançado em 2007,

neste livro, há fotografias de 1973 a 2006. Se você não olhar a data, não verá diferença alguma entre elas. Isso porque minha linguagem é mais ou menos a mesma; a forma como organizo o espaço é mais ou menos a mesma; a maneira como trabalho com a luz é mais ou menos a mesma. Não há grandes diferenças. (Salgado, 2008, p. 245)

Existem elementos processuais, estéticos e temáticos que possibilitam a identificação de uma amarração, uma espécie de fio que perpassa os vários trabalhos, trazendo uma unidade que envolve todo o conjunto de suas produções.

<sup>2</sup> Estados Unidos, Inglaterra, França, Portugal, Espanha, Alemanha, Japão, Itália e Brasil, por ordem de publicação. Neste artigo tomaremos por base a primeira edição, a norteamericana, embora existam poucas diferenças entre elas.

## Autor e obra na fotografia documental

Pudemos apreender, em linhas muito genéricas, alguns aspectos que caracterizam a fotografia de Sebastião Salgado. O intuito deste percurso é preparar o terreno para tratarmos mais especificamente de algumas questões sobre a autoria. Consideramos pertinente buscarmos noutros campos subsídios para nossa discussão<sup>3</sup>. Na Teoria Literária, Antoine Compagnon afirma que “o ponto mais controverso dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (Compagnon, 2010, p. 47), veremos que na fotografia existem algumas dificuldades extras, que passam pela defesa de uma técnica automática ou por conta de que tais questões ainda não passaram pelo mesmo amadurecimento teórico que podemos perceber na literatura. Se aconteceu todo um discurso que defendia o aspecto automático da fotografia, é natural que não houvesse ali espaço para o reconhecimento da autoria. Ou seja, é preciso vencer primeiro uma resistência à compreensão da existência do sujeito criador, para depois avançarmos no entendimento do seu lugar, do seu papel.

Precisamos, neste momento, dar alguns limites, pois a autoria é um campo complexo – como citado acima – e cheio de particularidades. Há uma ligação fundamental entre autor e o produto de sua criação, seja ele uma fotografia, um texto, uma música. Mas não devemos confundir produção com autoria: nem todo mundo que está envolvido na produção de uma fotografia, por exemplo, pode ser considerado autor. Da mesma forma que nem todo aquele que escreve é um autor. Por outro lado, nem tudo que é escrito por um “escritor reconhecido” é considerado sua obra. Michel Foucault estabelece uma relação importante entre as noções de autor e obra. “O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” (Foucault, 2009, p. 269). Ele também atenta para a necessidade de distinguirmos o nome do autor do nome próprio. Se o segundo designa uma pessoa – as características dessa pessoa podem mudar, mas o nome continua ligado a ela –, o primeiro vai além disso. “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (Foucault, 2009, p. 274). Daí entender que esta função está restrita a determinados escritos. “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2009, p. 279). A ruptura da qual nos fala aponta para a distinção entre literatura e a escrita comum, quando há um tensionamento da linguagem, quando esta passa a cumprir um papel além do meramente funcional. Transpassa a fronteira do conteúdo significado em direção ao significante.

A função autor poderia ser resumida em quatro características principais, segundo Foucault:

está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (Foucault, 2009, p. 279)

Ou seja, ela surge na medida em que o autor poderia ser punido, quando se instaura um regime de propriedade e, em paralelo, a possibilidade de transgressão. Existem variações de acordo com o discurso e também com o contexto: a necessidade de um autor para a aceitação do escrito. Mas a principal característica que nos interessa é a de que há “uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor” (Foucault, 2009, p. 276). O autor dá unidade à obra, alinhava diversos trabalhos a partir de um fio condutor estético ou conceitual, que permite superar possíveis contradições ou lacunas.

---

<sup>3</sup> Importante anotar que mesclaremos ao longo do texto contribuições de diversos campos, como já foi citado. Tais contribuições poderão atravessar as fronteiras entre esses campos sem que, necessariamente, destaquemos tais movimentos “migratórios”. Isso se dará muito mais por entendermos que tais conceitos/ideias se prestam a vários campos do que por negligência ou descuido.

No trabalho de Sebastião Salgado é possível identificar diversos aspectos levantados por Foucault sobre autoria. Um primeiro, talvez mais óbvio e gritante, é a coerência formal. Embora produzidos em épocas, situações e locais muito diversos entre si, os mais de vinte ensaios que compõem “Trabalhadores” seguem um rigor formal que vai além do uso do preto e branco: enquadramento e composição, relação de planos, definições de contraste e riqueza tonal, todos esses elementos de sua fotografia seguem uma unidade que se estende para outros trabalhos ao longo de sua carreira. Se aqui analisamos o seu primeiro “grande” livro, de 1993, tais constatações não seriam diferentes se tomássemos como objeto o mais recente, “Genesis”, lançado vinte anos depois, em 2013. O que reforça uma ideia bastante trabalhada por Jean-Claude Bernadet, quando trata do autor no cinema: a matriz, aquela característica que acompanha toda a produção de um cineasta, um elemento que poderá ser identificado ao longo da obra, garantindo uma unidade de conjunto, um reconhecimento de um percurso (Bernadet, 1994).

Em Salgado, tal unidade se estabelece nos resultados formais, mas também nos aspectos processuais: da escolha do tema à maneira de abordá-lo. Segundo suas palavras, isso seria resultado da sua forma de vida, das escolhas que faz como cidadão:

você quer saber se eu tenho preocupações sociais? Tenho, claro que tenho. [...] Eu tenho preocupação com a redistribuição de renda no mundo? Tenho. Tenho preocupação com a justiça social? Tenho. Então, como minha fotografia não poderia ser isso? A minha fotografia é exatamente isso. (Salgado, 2008, p. 236)

A importância do tema no seu trabalho – incluindo aí o tratamento que é dispensado a ele – é um ponto crucial em nossa discussão por se tratar de um fotógrafo documental. Para ele, “se não houver identificação total com o tema, se ele não tiver nada a ver com seu comportamento de vida, a pessoa não conseguirá fotografar direito. Fará apenas alguma coisa superficial, uma reportagem, por exemplo, mas não um trabalho” (idem, 2008, p. 240). Sebastião Salgado se dedica anos a fio, percorre os quatro cantos do planeta em busca de estabelecer uma discussão aprofundada sobre o trabalho manual. Mas não faz isso através da ficção ou de metáforas: sai em busca dos lugares e das pessoas que desempenham tais atividades. Como já dissemos, investe tempo na construção das reportagens, seu discurso se enriquece no contato aprofundado e estendido com o assunto retratado. “Os instantes de Sebastião Salgado são fruto de uma expectativa construtiva. A dramaticidade da luz e a constituição monumental da cena são valores que a imagem agrega ao longo da espera” (Lissofsky, 2008, p. 81). Sua fotografia é carregada de referências acessadas de sua bagagem cultural – estética e economia encontram-se amalgamadas no trabalho –, mas é no campo que a obra se faz, cujo aprofundamento no tema e ampliação do contato são ingredientes imprescindíveis.

A minha visão é uma tentativa de pensar não mais em momentos decisivos mas em fenômenos fotográficos, dos quais o fotógrafo participa até chegar ao ápice deste fenômeno. Aí o fotógrafo realmente conseguiu a fotografia mais forte, podendo então abandonar o fenômeno e passar para o outro, vivendo os fenômenos e não mais passar pela tangente. (Salgado apud Lissofsky, 2008, p. 78)

Não se trata daquele instante onde tudo converge para a foto, aquele clímax irrecuperável, o corte único, capturado pelo fotógrafo atento, mas uma construção crescente cuja maturação aponta para uma fotografia desenvolvida ao custo da espera, do tempo dedicado ao percurso fértil de imagens, como bem demonstra os números já citados.

O livro “Trabalhadores” é resultado de uma cadeia extensa, que envolve várias etapas e funções. Assim como toda fotografia, alguns desses “atores” são primordiais, não poderíamos tratar de fotografia sem pensarmos neles. Antoine Compagnon, novamente dos estudos literários, defende que “cinco elementos são indispensáveis para que haja literatura: um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente” (Compagnon, 2010, p. 25) e vai mais além, incluindo outras duas questões envolvendo a história e a crítica. É possível transpor para a fotografia o esquema proposto: aquele que fotografa, aquele ou aquilo que é fotografado, aquele que observa a fotografia, além do objeto e da linguagem. Deixemos de lado, por ora, a fotografia (objeto/livro) e a fotografia (linguagem). A simples listagem delas, com grafias idê-

ticas, já nos aponta para um vasto campo de (in)definições. Seguiremos com os aspectos – conforme propostos por Compagnon, num paralelo direto – do autor, do referente e do leitor.

Já discutimos até aqui os aspectos autorais da fotografia de Sebastião Salgado – a ruptura com a linguagem meramente funcional, as articulações formais e conceituais que conformam a noção de obra, a unidade ou matriz que conduz sua criação. Uma questão que se coloca neste debate e está diretamente ligada ao leitor é a intenção do autor. O quanto o autor é responsável pela significação de sua obra? Partindo de uma compreensão comum – e que dá sustentação a muitos estudos – a chave para o entendimento de uma criação está naquilo que o autor quis dizer? Compagnon fala em duas ideias cujo

conflito se aplica [...] aos partidários da explicação literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e aos adeptos da interpretação literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor). Para escapar dessa alternativa conflituosa e reconciliar os irmãos inimigos, uma terceira via, hoje muitas vezes privilegiada, aponta o leitor como critério da significação literária. (Compagnon, 2010, p. 47)

Observar esse conflito nos parece especialmente apropriado quando temos em conta a fotografia documental, que, a despeito das aberturas inerentes à representação fotográfica, não perde de vista o tema abordado. Se pensarmos, para efeito metodológico, em polos representados pelo documento e pela arte, onde o primeiro se faz pela objetividade e o segundo pelo seu oposto, devemos entender a fotografia documental entre esses dois polos. Isso porque, ao contrário de gêneros ficcionais ou artísticos, há uma ligação com o referente, uma espécie de preocupação icônica de reconhecimento do assunto fotografado. Para Margarita Ledo, há um contrato de credibilidade na fotografia documental, em que pesa a herança indicial da técnica, a existência de um referente, mas que não se resume a isso: entram em jogo convenções e estilos de realismo na produção do “efeito-verdade”. A fotografia documental é parte de uma estrutura de comunicação em que autor e leitor estão presentes e precisam compartilhar um repertório (Ledo, 1998).

Quando Salgado se propõe a abordar um tema e dedica anos a isso, importa a ele a forma como isso será recebida pelos leitores. A cadeia precisa “fechar”. Não há fotografia se esta não é vista, lida, recebida, e o alcance documental não se completa a depender desse percurso. Se tratamos dessa abordagem autoral, subentendendo todas as prerrogativas de inserção do sujeito que isso demanda, é porque consideramos que há uma tensão especial quando se trata da fotografia documental. Até que ponto é possível que o autor se coloque sem que haja um apagamento do assunto fotografado? Como se dá a negociação – obviamente velada e, possivelmente, inconsciente – entre a fala do autor e a fala do fotografado? Retomando os três elementos que listamos anteriormente – autor, assunto e leitor –, podemos formular algo como: há uma intenção do autor, que não pode perder de vista o assunto, nem a maneira como isso será recebido pelo leitor.

Compagnon afirma que podemos pensar no autor, no sentido sociológico, como um personagem moderno, mas que a questão da intenção do autor é muito mais antiga, sempre esteve presente e não é de fácil solução. Ao afirmar isso, promove um retorno a Platão – discorre sobre a distância entre a escritura e a palavra e entre esta e o pensamento – e a Aristóteles: “a dualidade do conteúdo e da forma está no princípio da separação entre história (*muthos*) e sua expressão (*lexis*). Enfim, toda tradição retórica distingue a *inventio* (busca das ideias) e a *elocutio* (emprego das palavras)” (Compagnon, 2010, p. 53). Há um perigo nestas colocações e isso nos interessa especialmente. Da forma como observamos aqui, temos um conflito entre conteúdo e forma ou intenção e estilo. Nos é cara esta discussão, uma vez que na fotografia documental o desenvolvimento da forma muitas vezes é criticado como prejudicial ao conteúdo.

Para Berger (1998), a fotografia compreende uma série de contradições fortemente marcadas por uma suspensão entre o momento de fotografar um acontecimento e o momento da visualização da foto resultante. Um imenso abismo pode se formar entre esses dois momentos se o leitor não possui alguma relação com o acontecimento, de modo que uma fotografia pode ser recontextualizada, colocada associada a uma série de novos textos e significados que não guardam mais relação

com o contexto inicial. Essa abertura para novas significações pode ser interessante para diversos usos da fotografia, mas não no documental, naquele que quer manter um vínculo com o referente. As estratégias para “controlar” dispersão passa pela produção de ensaios, combinação com textos, a busca por públicos específicos, como os de livros e galerias. Um público que possa “reconhecer” a intenção do autor. “A mensagem é um processo muito mais complexo que a coleta de informações, já que não só exige a existência de uma intenção de significar, como também o reconhecimento por parte do receptor dessa intenção e de seu objetivo específico” (Schaeffer, 1990, p.59).

Quando Salgado coloca em pauta a questão do trabalho manual de maneira documental, ele busca lançar uma crítica a fenômenos da sociedade, através da visibilidade de determinadas condições vivenciadas por personagens espalhados pelo mundo. Há ali um respeito ao assunto fotografado – respeito aqui entendido como uma certa submissão, estar a serviço de uma causa. No seu trabalho e nos seus depoimentos essa preocupação está muito presente. Mas na medida em que ele carrega suas fotografias com todos esses elementos formais e conceituais, quando ele coloca sua marca e seu modo de representar tais questões, não contribuiria para um distanciamento ao tema, à discussão proposta?

A monumentalidade de sua obra, o cuidado estético que se traduz nas composições inacreditavelmente equilibradas, a beleza de suas fotografias rendem muitas críticas no sentido de perda de valor documental. Como afirma Ingrid Sischy:

Salgado está ocupado com os aspectos compositivos de suas imagens – com encontrar a ‘graça’ e a ‘beleza’ nas formas contorcidas de seus sujeitos agonizantes. E tal embelezamento da tragédia produz imagens que em última instância reforçam nossa passividade para com a experiência que revelam. Estetizar a tragédia é o meio mais rápido de anestesiar os sentimentos daqueles que a estão testemunhando. A beleza é uma incitação à admiração, não à ação. (Sischy apud Tasca, 2010, p. 26)

Susan Sontag, que se refere a Salgado como “um fotógrafo especializado na desgraça mundial” (2003, p. 67), afirma que “o poder dúplice da fotografia – gerar documentos e criar obras de arte visual – produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer. Ultimamente o exagero mais comum é aquele que vê neste poder dúplice um par de opostos” (idem, p. 66). Embora coloque a questão como um exagero, a autora defende que essa característica, ao mesmo tempo que pretende denunciar um fato negativo, confunde-se em beleza. Ela também faz uma crítica direta ao trabalho de Salgado afirmando que ele não dá nome aos seus fotografados, reforçando um culto à celebridade: apenas os famosos têm a menção a seus nomes assegurada, enquanto rebaixa os demais a exemplos anônimos de suas etnias ou ocupações, sem falar num distanciamento que dificultaria qualquer ação de mudança. Ao mesmo tempo em que perturba com seu conteúdo, também “convida a sentir que o sofrimento e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogáveis, demasiado épicos para serem alterados, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção política local” (idem, p. 68).

O objeto principal de seu livro “Diante da dor dos outros” são as fotografias de guerra, mas ela amplia para todo tipo de imagem de choque, incluindo as veiculadas pela televisão. Da fotografia, espera-se uma autenticidade garantida pela não encenação, pela não construção da cena. Este fator, porém, traria limitações ao poder informativo, que segundo a autora, é melhor desempenhado pelas narrativas textuais. As fotografias podem nos incomodar, nos lembrar de determinadas atrocidades, mas não nos fazem compreender. Apenas as narrativas levam à compreensão. As imagens precisam estar associadas ao texto, para levar as informações necessárias ao entendimento e possíveis desdobramentos críticos. “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizeram uso” (idem, p. 36). Sontag revê seus pensamentos desenvolvidos em “Sobre fotografia”, escrito 30 anos antes, salientando que algumas questões merecem ser entendidas de maneira diferente. Tratando mais especificamente da televisão, afirma que “a saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada” (idem, p. 88). Tal pensamento é útil ao analisarmos ensaios com grandes volumes de fotografias, como é o caso aqui estudado.

Para Sontag – e também para Sischy –, uma maior articulação estética afastaria o foco do tema fotografado. Ou seja, nesta condição “dúplice”, quanto mais opaca for a obra, menos enxergamos o referente. O tratamento genérico – ao encarar personagens como representantes de categorias e não na sua individualidade – também contribuiria para a elevação das questões ali tratadas para um patamar distante, de contemplação. O uso de muitas imagens anestesiaria nossa relação com elas, não permitindo um contato aprofundado, estimularia a passividade. Além do mais, a imagem não seria capaz, ao contrário do texto, de permitir uma compreensão da situação, dependendo de informações suplementares para se atingir de fato o assunto abordado.

O livro “Trabalhadores” traz um texto curto – para as proporções do livro – com pequenas introduções sobre os ensaios publicados. Além disso um encarte com legendas sobre cada uma das 350 fotos faz parte da publicação. Este formato é replicado em outros livros de Sebastião Salgado ao longo de sua carreira, o que demonstra uma preocupação com a maneira como seu trabalho será recebido pelos leitores. Estamos tocando exatamente a questão da intenção do autor, que tem a ver com a forma como sua obra será recebida e compreendida. O fotógrafo acredita as críticas relativas à “estetização da miséria” a questões de mercado e de relações pessoais e afirma que o motivo dos ataques estão bem localizados: “sei porque muitos me atacam: eu incomodo as pessoas porque eu trabalho muito, fotografo muito, publico muito e acabo ocupando espaços que os outros gostariam de ocupar. Não sou eu que os incomodo pessoalmente, é meu trabalho que os incomoda...” (Salgado, 2008, p. 243).

Se há em Salgado uma preocupação em relatar fenômenos sociais que lhe causam perplexidade, quanto dessa intenção chega ao leitor? “Pensava que todo o mundo devia saber. Ninguém tem direito a se proteger das tragédias de seu tempo porque somos todos responsáveis, em certo modo, do que ocorre na sociedade em que escolhemos viver” (Salgado, 2014, p. 101). Nos parece que, frente a críticas como as de Sontag e considerando as contradições e lacunas inerentes à fotografia, como levantado por Berger, o fotógrafo documental enfrenta desafios muito maiores para alcançar seus objetivos. Pois não está somente na fotografia a chave para seus significados, mas numa rede complexa que envolve o contexto no qual ela é apresentada e o leitor. Apesar de termos destacados tanto a ambiguidade do texto quanto a passividade gerada pela grande quantidade de imagens como possíveis dispersadores de uma mensagem, entendemos que esses são possíveis antídotos também. Se uma imagem isolada permite muitos significados e recontextualizações, muitos fotógrafos documentais, mesmo que intuitivamente, apostarão nas séries como forma de se acercar de um tema, de envolvê-lo. Assim como se utilizarão de textos, títulos, legendas e outras associações para “explicar” a cena. Tais estratégias visam preencher as lacunas existentes nesta linguagem, diminuir o abismo entre ele – que estava presente no acontecimento fotografado – e o seu leitor. Não há garantias e as interpretações estarão, sempre com um grande peso, nas mãos dos leitores. Mas, não raro, reverberarão em opiniões similares a essa: “observar uma fotografia de Sebastião Salgado é conhecer ao outro como um mesmo. É experimentar a dignidade humana. É compreender o que significa ser mulher, homem, menino. Provavelmente porque Salgado abriga um amor profundo pelas pessoas que fotografa” (Francq, 2014, p. 9).

A fotografia documental, uma vez que tem como premissa sua vinculação ao tema abordado, é um campo onde algumas tensões especiais se localizam na medida em que tratamos de autoria. Diferentemente da fotografia de arte, que é o espaço legítimo do autor, a fotografia documental lida com determinadas contradições ou dificuldades quando o autor se coloca. Não apenas pelo entendimento comum, mas também no debate teórico, há uma espécie de frustração ou mesmo recusa quando nos deparamos com vestígios de uma presença maior do autor numa fotografia documental. A chave, claro, não estaria numa ausência – impossível. Mas o debate não pode ser observado por um viés simplista e nossa intenção aqui é enriquecer uma discussão que possui tantas lacunas quanto a questão da interpretação na fotografia.

## REFERÊNCIAS

- Berger, J. y Mohr, J. (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.
- Compagnon, A. (2010). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Foucault, M. (2009). O que é um autor? Em *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Franco, I. (2014). Prologo. Em S. Salgado, *De mi tierra a la Tierra : memorias. Con la colaboración de Isabelle Franco*. Madrid: La Fábrica.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo Fotográfico. Êxodos e Identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Lisovsky, M. (2008). *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Lombardi, K. H. (2007). *Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG). Belo Horizonte: UFMG.
- Salgado, S. (1993). *Workers, an archaeology of the Industrial Age*. New York: Aperture.
- (2008). Entrevista concedida a Paulo Boni. Em *Discursos Fotográficos, Londrina, 4(5)*, pp. 233-250.
- (2014). *De mi tierra a la Tierra : memorias. Con la colaboración de Isabelle Franco*. Madrid: La Fábrica.
- Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Catedra.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tasca, F. (2010). O outro em Sebastião Salgado e Santiago Sierra: modos de usar. *Revista Lindo- néia, 0*, pp. 24-28.

## SOBRE O AUTOR

**Eduardo Queiroga:** Mestre e Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Bolsista Capes proc. BEX 11114/13-4. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: imagem e educação, fotografia e história, fotojornalismo e fotografia contemporânea.