

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

ANA CARMEM DO NASCIMENTO SILVA

O BRASIL N' O BERÇO DA DESIGUALDADE: uma abordagem analítica sobre os
significados das fotografias de Sebastião Salgado

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia,
da Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Itamar de
Morais Nobre.

NATAL-RN
2014

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Silva, Ana Carmem do Nascimento.

O Brasil n' O berço da desigualdade: uma abordagem analítica sobre os significados das fotografias de Sebastião Salgado / Ana Carmem do Nascimento Silva. – 2014.

122 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Itamar de Moraes Nobre.

1. Semiótica. 2. Fotografia - Brasil. 3. Igualdade - Brasil. 4. Problemas sociais - Brasil. 5. Salgado, Sebastião, 1944- - O berço da desigualdade. 6. Buarque, Cristóvam, 1944- - O berço da desigualdade. I. Nobre, Itamar de Moraes. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 316.34(81)

FOLHA DE APROVAÇÃO

A dissertação de mestrado sob o título “O Brasil n’O berço da desigualdade: uma abordagem analítica sobre os significados das fotografias de Sebastião Salgado”, elaborada por Ana Carmem do Nascimento Silva, foi apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (na linha de pesquisa Estudos da mídia e Produção de Sentido), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, e aprovada em 31 de janeiro de 2014, perante a banca examinadora composta por:

Prof. Dr. Itamar de Moraes Nobre
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Orientador

Profa. Dra. Maria Angela Pavan
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Membro titular interno

Prof. Dr. Paulo César Boni
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Membro titular externo

Profa. Dra. Valquíria Aparecida Passos Kneipp
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Membro suplente

À mãinha. Tudo isso é por ti, mãe. Sei que estás ao meu lado sempre. Sou grata pelos conselhos e a proteção que tu segues providenciando para mim, mesmo daí do outro lado. Amo-te. Saudades.

AGRADECIMENTOS

- ❖ Em primeiro lugar, agradeço à magnífica benevolência divina, por iluminar todos os meus caminhos.
- ❖ À minha mãe, Maria do Socorro (*in memoriam*) e a meu pai, Iran, que sempre acreditaram e investiram em mim, proporcionando-me uma vida serena e feliz.
- ❖ Às minhas tias e primos (a maioria distante geograficamente), que sempre vibraram com as minhas conquistas e expressaram carinho e orgulho por mim.
- ❖ À minha tia Joana Nascimento da Costa e ao meu tio Vivaldo da Costa, que por diversas vezes me acolheram com ternura, quando em prantos me encontrava.
- ❖ Ao meu noivo amoroso, Marcos Felipe, companheiro de tantos momentos turbulentos e decisivos em minha vida. Aquele que, além de me ouvir discursar, ininterruptamente, sobre a minha pesquisa, me compreendeu e participou desta etapa acadêmica, aumentando a minha autoestima e mostrando que as coisas não eram tão complicadas como eu imaginava, sempre me dizendo: “Você é preparada para isso, não precisa se preocupar”. Obrigada, “Mô”, por cuidar de mim: eu te amo.
- ❖ À minha sogra e meu sogro, Maria Helena e Gilvan, que sempre estão com as portas abertas para mim e vêm acompanhando de perto e com entusiasmo a minha trajetória de vida há quase seis anos.
- ❖ Ao meu respeitável orientador, professor Doutor Itamar de Moraes Nobre, que depositou tanta confiança em mim durante o percurso do Mestrado, a quem devo agradecer eternamente pelas oportunidades no âmbito científico, com ênfase na docência, e às suas orientações que vêm me impulsionando a novas e ótimas trajetórias. Àquele que confiou em minha capacidade profissional, me oferecendo liberdade para criar e opinar. Àquele a quem admiro pela ética, humanidade e integridade com as quais rege suas práticas; a quem devo ser grata pelas conversas e ensinamentos espirituosos na hora do café da tarde, que amenizaram a minha ansiedade e levantaram a minha autoestima.
- ❖ À professora Dra. Vânia de Vasconcelos Gico que contribuiu com apontamentos sociológicos valiosos durante os encontros do grupo de estudo Boaventura-CCHLA/UFRN, sob sua coordenação, iluminando e animando minhas reflexões sobre alguns aspectos sociais que seriam abordados em minha pesquisa.

- ❖ À minha amiga-orientadora Vilma Vitor Cruz, que tantas vezes dispôs espaço em sua agenda para que pudéssemos tecer longas conversas sobre diversos assuntos, em especial os acadêmicos.
- ❖ Aos meus amigos hilariantes do projeto de extensão FOTEC (coordenado pelo professor Itamar Nobre): Élmano Ricarte (amigo mestrando com quem compartilhei angústias), Ádria, Alice, Anderson, Bia, Ítalo, Katiane, Laís e Tamires: aqueles com quem ri, fiz piadas, e a quem ouvi: obrigada pelos momentos prazerosos e principalmente pela torcida organizada para a minha aprovação no Doutorado em Ciências Sociais da UFRN.
- ❖ Ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) pelo apoio a todos os mestrandos.
- ❖ À Banca Examinadora, o prof. Dr. Paulo César Boni, por aceitar o convite para ser membro externo, se deslocando de Londrina, Paraná, e sempre tão cordial nas conversas por e-mail comigo e com o professor Dr. Itamar Nobre; à profa. Dra. Maria Angela Pavan, pelas contribuições de leitura na fase de qualificação e pelo afeto sincero dedicado a mim, e à profa. Dra. Valquíria Aparecida Passos Kneipp, por reforçar com a leitura e observações em relação a minha pesquisa, nesta etapa final.
- ❖ Ao CNPq e à CAPES pelo apoio financeiro desta investigação.
- ❖ Por fim, agradeço a Deus, pois “Os benefícios de Deus não consistem somente nas coisas materiais; é preciso igualmente agradecer-lhe as boas ideias, as inspirações felizes que nos são sugeridas” (Allan Kardec).

Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato.

É vivendo que nós nos descobrimos; ao mesmo tempo que descobrimos o mundo exterior, ele nos forma, mas nós também podemos agir sobre ele. Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos, o interior e o exterior, que num diálogo constante formam apenas um, e é este mundo que precisamos comunicar.

(Henri Cartier-Bresson - O imaginário segundo a natureza)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1 - Escola em um assentamento do MST (1996)	58
FOTO 2 - Assentamento do MST na Bahia (1996)	59
FOTO 3 - Região do cacau na Bahia (1990)	59
FOTO 4 - Escola na zona do cacau (1990)	59
FOTO 5 - Escola em um acampamento do MST (1996)	60
FOTO 6 - Escola na aldeia Macuxi de Maturuca (1998)	60
FOTO 7 - Escola na aldeia Macuxi de Maturuca, Roraima (1996)	60
FOTO 8 - Alunos e professores em uma escola na Aldeia Macuxi de Maturuca (1998)	61
QUADRO 1 - Países nos quais as fotografias foram realizadas, quantidade de imagens e posição destas na obra <i>O berço da desigualdade</i> .	61
Figura nº 1 - Foto 1	78
Figura nº 2 - Foto 2	78
Figura nº 3 - Foto 3	79
Figura nº 4 - Foto 4	79
Figura nº 5 - Foto 5	80
Figura nº 6 - Foto 6	80
Figura nº 7 - Foto 7	81
Figura nº 8 - Foto 8	81
Figura nº 9 - Análise da foto 1	86
Figura nº 10 - Análise da foto 2	86
Figura nº 11 - Análise da foto 3	87
Figura nº 12 - Análise da foto 4	87
Figura nº 13 - Análise da foto 6	87

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 – Objeto de pesquisa	111
ANEXO 2 – Excertos do texto constitucional brasileiro	120

RESUMO

Analisa-se as oito fotografias produzidas no Brasil, componentes da obra *O berço da desigualdade* (2009), cuja autoria é de Sebastião Salgado (imagens e legendas) e Cristovam Buarque (textos poéticos), buscando apresentar possibilidades interpretativas de signos mediadores de problemáticas sociais. Além das fotografias, também se consideram os escritos complementares das imagens, que em conjunto discutem a temática da desigualdade socioeducacional no mundo. Delineia-se uma análise crítica dos signos – imagens, legendas e textos poéticos –, refletindo-se sobre a ocorrência da semiose no processo interpretativo e a representação da sociedade por meio destes textos. A investigação baseia-se na semiótica de Peirce – especificamente na Teoria dos Interpretantes – na linguagem fotográfica e na teoria da imagem. Considera-se relevante a linguagem como interface entre o ser social e a sociedade para a percepção do campo sócio-comunicacional. A fotografia pode até não ser vista como uma ferramenta de transformação social, mas pode ser compreendida como um signo componente do movimento de transformação, sendo carregada de potencialidades influenciadoras do pensamento e das ações humanas quer culturais, quer ideológicas.

Palavras-chave: Imagem Fotográfica; Análise Semiótica; Interpretação de Significados; Problemáticas Sociais.

ABSTRACT

This work analyzes the eight photographs produced in Brazil which are components of *O berço da desigualdade* (The Cradle of Inequality) (2009), by Sebastião Salgado (images and captions) and Cristovam Buarque (poetic texts), trying to present interpretive possibilities of mediators signs of social problems. Besides the photographs, the writings that complement the images are also analyzed. Both discuss the issue about social and educational inequality in the world. This research outlines a critical analysis on the signs – images, captions and poetic texts –, reflecting about the interpretive possibilities of such content. It also investigates the occurrence of semiosis during this interpretive process and reflects upon the representation of society as well. The research is based on Peirce's semiotics – specifically the Theory of Interpretants – in the photographic language and in the image theory. Language as the interface between the social being and society is considered relevant for the perception of the socio-communicational field. The photograph may not even be seen as a tool for social transformation, but it can be understood as a sign, a component of the transformation movement, carrying potentialities which can influence thought and human actions, both cultural and ideological.

Key words: Photographic Image; Semiotic Analysis; Interpretation of Meanings; Social Problems.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ENQUADRAMENTO INVESTIGATIVO	25
2.1 SITUANDO AS PERSPECTIVAS DA ANÁLISE	25
2.2 A SEMIÓTICA PEIRCIANA APLICADA AO PERCURSO ANALÍTICO DA FOTOGRAFIA	33
2.3 TEORIA DOS INTERPRETANTES	40
3 A OBRA E O CONTEXTO BRASILEIRO FOTOGRAFADO	50
3.1 SEBASTIÃO SALGADO E CRISTOVAM BUARQUE: PENSAMENTOS E AÇÕES	50
3.1.1 Sebastião Salgado	50
3.1.2 Cristovam Buarque	54
3.2 O BERÇO DA DESIGUALDADE	56
3.3 REPRESENTAÇÕES DA EDUCAÇÃO NO BRASIL NA DÉCADA DE 90: O MST, A ZONA DO CACAU (BA) E A ALDEIA MACUXI DE MATURUCA (RORAIMA)	64
3.3.1 Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)	65
3.3.2 Zona do Cacau (Bahia)	65
3.3.3 Aldeia Macuxi de Maturuca (Roraima)	66
3.4 O BERÇO SOCIOEDUCACIONAL	67
4 UMA ABORDAGEM ANALÍTICA SOBRE OS SIGNIFICADOS DAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO	72
4.1 PASSO ANALÍTICO I	73
4.2 PASSO ANALÍTICO II	89
4.3 PASSO ANALÍTICO III: EM BUSCA DO INTERPRETANTE FINAL	98
5 À GUIA DE CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXOS	
APÊNDICE	

1 INTRODUÇÃO

De algum modo, as imagens fotográficas atuam na sociedade, podendo afetá-la e representá-la. Os fatos captados não estão apenas em seu próprio tempo e espaço e os que experimentam os acontecimentos registrados não são apenas aqueles que os constroem (fotógrafo e fotografados), mas também os seres que enxergam essas imagens. As fotografias nos fazem viajar para longe, a lugares para os quais, talvez, nunca nos deslocaremos ou, quem sabe, não estejam mais como foram retratados.

Reconhecemos a existência da esfera artística da imagem fotográfica, todavia nosso interesse é discuti-la na função de documento social e como signo mediador de mensagens, construtora de conhecimento e modo de ver um segmento da sociedade. Tentar assimilar quais elementos nas imagens produzem significado, como estes elementos constroem sentido, e como determinados aspectos sociais podem se apresentar por meio das imagens são questões que nos levam a investigar sobre a linguagem visual.

Nesse percurso, entendemos que os sistemas de signos, os códigos, oferecem possibilidades para o ator social se expressar no ambiente em que vive como também ampliam as formas de compreensão a respeito desse ambiente. Nesse contexto os indivíduos e os signos são protagonistas, pois é preciso haver uma interação entre eles. A atuação do indivíduo, em um primeiro momento, é dependente da percepção, fator indispensável na produção de significado. A ação dos signos baseia-se na mediação, âmbito no qual há a transmissão de informação e se concretiza a produção de representações. A produção e interpretação de imagens compreendem esse processo e, no universo imagético, nos debruçamos, nesta investigação, sobre a imagem fotográfica.

Além de função informativa e fonte de conhecimento, a fotografia também atua como expressão artística e, ainda, passou a ser aplicada como instrumento base em pesquisas científicas. As diversas utilizações da fotografia desde a sua origem, as condições nas quais foi produzida, a história dos fotógrafos e o caminho do desenvolvimento técnico fotográfico constituem o percurso e as transformações desse tipo de imagem, que deve ser situada num contexto espacial e temporal, considerando as questões ideológicas do seu emprego.

As imagens fotográficas são cada vez mais produzidas e utilizadas pelos sujeitos no intuito de expressar pensamentos e ações. Tal fato se intensificou com a popularização da sua produção e disseminação; o desenvolvimento técnico possibilitou a multiplicação do papel fotográfico e, atualmente, de *hardwares* e *softwares* que facilitam o fluxo das imagens em redes sociais e o compartilhamento através dos suportes; assim, confere-se à fotografia o

caráter de fenômeno comunicacional social. Registrar é um ritual, todos são “fotógrafos” e quase tudo é “fotografável”. As imagens são agrupadas em *pixels* nas memórias fixas e removíveis, ou, após serem registradas sem qualquer objetivo mais planejado, são compartilhadas em prol da satisfação pessoal. Sobre isso, Kossoy (2012, p. 26) amplia nosso entendimento com o seguinte trecho:

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais.

Percebemos então que, além da imprensa, as produções fotográficas têm cada vez mais o apoio da tecnologia física e virtual. Assim, evidencia-se a facilidade multiplicativa dos signos, em um contexto que se torna proveitoso para os atores sociais desejosos de emitir e receber informações (visuais ou não). E para aquelas pessoas cujo exercício da profissão gira em torno de imagens, as comodidades e possibilidades cresceram ainda mais. No entanto, o cerne de qualquer linguagem é a complexidade, porque o indivíduo está nela, e a fotografia, especialmente, possui características singulares com relação à esfera social. Acreditamos que Martins (2011, p. 36) é oportuno neste início, nos complementando com a seguinte afirmação:

Nesse sentido, a fotografia é um dos componentes do funcionamento desta sociedade intensamente visual e intensamente dependente da imagem. Mas, obviamente, não é ela o melhor retrato da sociedade. É nessa perspectiva que se pode encontrar o elo entre a cotidianidade e a fotografia, a fotografia como representação social e memória do fragmentário, que é o modo próprio de ser da sociedade contemporânea. Mesmo que tenha tido uma origem difusa e funções inespecíficas, a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos desencontrados do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da cotidianidade.

Quando Martins (2011) cita: fotografia, cotidianidade, sociedade contemporânea, ocultação e revelação, de forma quase imediata vinculamos a fotografia a duas modalidades fotográficas profissionais: o fotojornalismo e o fotodocumentarismo. De um modo geral, na primeira modalidade, há menos tempo para a produção das imagens e os temas fotografados

são mais diversificados, enquanto na segunda, o tempo da elaboração das imagens é maior e o fotógrafo permanece mais tempo em uma só temática abordando-a com maior profundidade. Contudo, em ambas as atividades, prevalecem as pessoas, os grupos e suas práticas sociais.

Nesse contexto, em meio ao fotojornalismo e ao fotodocumentarismo, sobressaem mundialmente, em nossa concepção, as obras e o profissionalismo do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. O trabalho de Salgado perpassa estes dois campos da fotografia, incidindo no fotodocumentarismo o propósito de grande parte de seus trabalhos. Com mais de quarenta anos de carreira, começou a fotografar para agências em 1974 e com o tempo passou a realizar projetos pessoais de grande porte. O brasileiro possui um entendimento muito perspicaz sobre as imagens na atualidade, na qual os suportes midiáticos e os aplicativos se diversificaram e estão em contínuo aperfeiçoamento e adequação às necessidades dos usuários. Em entrevista ao jornalista Luís Giron, da revista *Época*, em 30 de maio de 2013, Salgado declara:

ÉPOCA – O que o senhor acha da popularização da fotografia depois de aplicativos como o *Instagram*, que levam muitos de seus colegas a decretar o fim da fotografia?

SALGADO – Não sei o que é *Instagram*. Mas eu vejo toda democratização de forma positiva. Hoje as coisas são assim. Antigamente era uma placa de vidro, depois veio o filme. A fotografia nunca teve um lugar tão destacado na sociedade como tem hoje. São milhares de galerias e fotógrafos trabalhando nisso. A fotografia está atingindo a maioria agora. Está mais importante do que há 20 anos. Isso pela quantidade. A qualidade nunca mudou.

Situamos nossa pesquisa no fotodocumentarismo de Sebastião Salgado. Em meio a tantas obras do fotógrafo, decidimos tratar especificamente de imagens que representam as carências do Brasil. Elegemos como objeto de pesquisa, oito fotografias produzidas no Brasil presentes na obra *O berço da desigualdade* (2009), cuja autoria é de Salgado e Buarque (2009). O livro é composto de 192 páginas, nas quais são expostas 76 imagens fotográficas de 26 lugares do mundo e o Brasil está representado fotograficamente em oito dessas imagens – duas produzidas em 1990, quatro em 1996 e duas em 1998 – nos seguintes locais: Bahia (em um assentamento do Movimento Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST - e na Zona do Cacau) e em Roraima (Aldeia Macuxi de Maturuca); sendo que a primeira e a quinta fotografias foram produzidas, respectivamente, em um assentamento e um acampamento do MST, em locais não especificados pela legenda. As imagens do livro¹ versam sobre a

¹ O objeto de análise é apresentado no segundo capítulo e no anexo um.

temática da desigualdade educacional no mundo, apresentando a conjuntura socioeconômica em diversos países.

Acreditamos que Sebastião Salgado, por meio de suas fotografias, torna proeminente a discussão sobre problemáticas sociais específicas, no sentido de reivindicar a dignidade, como também a democracia nos direitos humanos e sociais dos seres fotografados, tendo em vista a “sub-inclusão²” social a qual estas pessoas estão e são condicionadas.

Por ser o Brasil um país que possui em sua base o sistema econômico capitalista, o interesse de muitos indivíduos integrantes desta sociedade está no consumo (tanto material quanto simbólico³) e na propriedade privada, visando-se o querer, o poder e a posse; enquanto isso, outros aspectos sociais, como valores morais e humanos são secundarizados. Esse sistema, diversas vezes, obscurece ou desfoca o olhar crítico e sobre essa perspectiva são construídos pensamentos e condutas sociais. As fotografias de Salgado estão inseridas nesse cenário revelando o que não é visto ou aquilo que só é percebido superficialmente, instigando o ver e o pensar sobre o porquê, o como e à custa do quê os fatos e os sujeitos são desta ou daquela forma.

Conjecturamos que os cenários fotografados por Sebastião Salgado fazem emergir, para o observador, as dívidas sociais que o Estado tem em relação às crianças, aos jovens, aos índios e aos trabalhadores rurais. Débitos estes originados de um esquema explorador que se beneficia em detrimento da infância, dos semianalfabetos, dos desprovidos de moradia e de grupos étnicos específicos.

Entendemos que a fotografia, como as de Salgado, podem abrir um caminho para o ator social perceber e refletir a respeito tanto do contexto do qual participa, como daquele que experimenta por meio da imagem. Tal fato poderá influenciar nas formas de agir e, possivelmente, na construção de novos hábitos. Podemos pressupor que exista uma construção ideológica como alicerce na produção da imagem fotodocumental, estimulando à reflexão e ao conhecimento. Logo, a leitura crítica dessas imagens pode contribuir para uma melhor percepção visual da sociedade; se soubermos ler imagens, saberemos pensar sobre o que o mundo nos apresenta.

Em torno desses questionamentos e proposições, nosso objetivo geral é: analisar criticamente as oito fotografias do Brasil na obra *O berço da desigualdade* e os seus textos

² Criamos o termo sub-inclusão para tratar da estrutura de classes em nossa sociedade, muitas pessoas estão incluídas em camadas abaixo daquelas que se encontram os indivíduos abastados.

³ O consumo ultrapassa a barreira do produto concreto e ingressa na esfera do simbólico: valores, conceitos, estilo de vida que estão atrelados à coisa pela qual se paga.

escritos complementares pelo ponto de vista da semiótica peirciana, apresentando possibilidades interpretativas desses signos mediadores de problemáticas sociais.

Com relação aos objetivos específicos, determinamos: apontar algumas possibilidades interpretativas sobre esses textos (visuais e escritos); discutir sobre a ocorrência da semiose (a ação do signo), neste processo interpretativo no contexto da Teoria dos Interpretantes de Peirce, apoiando-nos também na Teoria da Imagem (com Aumont (2008) e Flusser (1985, 2007, 2008) e em questões técnicas da linguagem fotográfica com Freeman (2012a, 2012b) e Tarnoczy Jr. (2010)); refletir a representação de um seguimento social por meio de signos produzidos por atores sociais defensores de concepções específicas a respeito da sociedade como um todo.

Buscamos, por meio desta investigação, nos aperfeiçoar em assuntos que há certo tempo vêm sendo interesse de nosso estudo acadêmico: as imagens fotográficas, modos de interpretação de imagens e os significados destas no âmbito social e da comunicação midiática. Destacamos, então, a monografia intitulada *Leitura Crítica de “Imagens do Dia”: temáticas de fotojornalismo no portal de notícias G1*, a qual, no final do ano de 2010, apresentamos como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo (SILVA, 2010).

A interpretação de imagens com a complementação de textos retorna nesta investigação com mais fôlego e um embasamento teórico, metodológico e conceitual bem mais apurado. Interpretamos as imagens juntamente com a legenda e também o que denominamos como texto poético, pois esses três itens são constituintes da obra e do nosso objeto de pesquisa. O texto escrito favorece uma objetivação do olhar sobre a imagem, tendo em vista que nesta há informações sógnicas orientadoras de pistas a outros elementos, logo, o texto nos auxilia direcionando (parcialmente) o caminho interpretativo sobre as fotografias. Bonfiglioli (2009, p. 191-192) esclarece sobre o sentido da interpretação:

Em termos gerais, na tradição do pensamento e da ciência ocidental, interpretação é a explicação, explanação, esclarecimento ou elucidação da significação de um fenômeno observado, de um dado (obtido por experimentação ou por dedução), de uma palavra, enunciado, texto, lei ou obra de arte. [...] A interpretação pode ser tanto a análise que se faz desses *objetos* do conhecimento como expressão do pensamento que se refere à tal análise, e que pode, por sua vez, consistir na descoberta da significação de algo novo ainda não explorado pela análise ou explicação inicial.

Analizamos fotografias do Brasil registradas por um brasileiro com formação acadêmica em Economia, fator influenciador do olhar sobre o tema e os cenários fotografados. Salgado emprega a fotografia em preto e branco como uma importante ferramenta documental e de denúncia social e suas representações visuais, de apurada produção estética, medeiam os sujeitos com realidades sociais desconhecidas ou pouco abordadas pelos meios de comunicação.

Em nossa pré-pesquisa, quando investigamos o campo geral de estudo, percebemos o quanto as abordagens sobre a obra *O berço da desigualdade* são escassas. Aproveitamos o fato como uma oportunidade, pois outras obras de Salgado como: *Êxodos*, *Trabalhadores*, *Terra*, *África* e a última, *Gênesis*, já são bastante evidentes. Outro detalhe sobre a obra *O berço da desigualdade* é que, até o início desta pesquisa, no ano de 2011, era a mais recente publicação do fotógrafo brasileiro com imagens do Brasil.

Devido a toda uma carreira previamente construída em agências e às fotografias do atentado ao presidente norte-americano Ronald Reagan, em 1981, os trabalhos de Salgado frequentemente foram divulgados pelos veículos de comunicação. Com o aperfeiçoamento e a multiplicação dos *hardwares*, *softwares* (suportes tecnológicos) e das redes sociais, as fotografias recebem significativa divulgação.

O estudo sobre as imagens, principalmente no que tange a interpretação de fotografias, possibilita (re)conhecer, por outras perspectivas, o meio no qual se vive no “presente”, como também conhecer outros tempos e espaços no passado. Tendo em vista a multiplicação de formas de transmissão de imagens, a velocidade e a facilidade da disseminação de informação, muitas vezes apresentada numa combinação entre texto visual e texto escrito, torna-se importante compreendermos os significados da comunicação dessas linguagens.

Acreditamos que esta interpretação da fotografia pode ser considerada como um protótipo admissível para outras análises de imagem. Esta investigação pode ainda despertar a consciência dos sujeitos, no sentido de uma leitura mais crítica e organizada das imagens apresentadas no cenário sócio-midiático o qual experimentamos. Nessa conjuntura, consideramos salutar a seguinte citação:

A fotografia não nos indica a transparência da realidade, mas, ao contrário, sua opacidade, seu enigma, seu segredo. A longo prazo, ela nos ensina o que, por outras vias, ciência e filosofia nos trouxeram: não conhecemos o real, mas devemos interrogar e continuar a interrogar os fenômenos para ser menos cegos (SOULAGES, 2010, p. 107).

Tomando como base os conceitos e teorias da imagem e da semiótica e considerando que a obra *O berço da desigualdade* trata-se de um produto bibliográfico de referência no âmbito da fotografia mundial, este trabalho pode contribuir como possível fonte de conteúdo científico no campo das ciências sociais aplicadas, ou ser referência de estudo para futuras pesquisas científicas – referentes à Semiótica e à Fotografia – a serem desenvolvidas nos programas de pós-graduação sobre comunicação social e áreas afins. Quiçá pode também auxiliar na construção de métodos pedagógicos que almejem a interpretação de imagens. Coutinho (2010, p. 330-331) auxilia e complementa esse pensamento:

É precisamente essa capacidade das imagens de comunicar uma mensagem que constitui o aspecto principal de sua análise. Em outras palavras, interessa à Análise da Imagem compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais, especialmente aquelas inseridas em meios de comunicação de massa.

Assim, para esta investigação, o método de análise aplicado é o semiótico, mais especificamente os procedimentos da semiótica de Charles Sanders Peirce⁴ (1839-1914) por meio da Teoria dos Interpretantes. Utilizamos conceitos e operações semióticas no sentido de investigar uma fenomenologia da imagem. Um dos conceitos é o da mediação, sobre o qual adiantamos a seguir: “A mediação é, desta maneira, uma complexa operação semiótica – designável também como semiose – que articula relações de *determinação* e de *representação*” (SODRÉ, 2006, p. 92).

Entendemos a aplicação da semiótica, neste estudo, com a finalidade de ampliar a interpretação, não em busca de uma categorização em classes de signos ou de descrições técnicas da produção fotográfica, mas almejando compreender a representação da fotografia em variadas relações.

A teoria dos signos de Peirce é constituída por conceitos complexos e abstratos devido aos seus aspectos filosófico e lógico, no entanto esse arcabouço conceitual é útil para traçarmos um caminho de compreensão sobre o percurso do raciocínio, ou seja, o processo interpretativo a respeito das coisas percebidas no mundo e construtoras do que denominamos como realidade. Porém, é imprescindível definirmos, cuidadosamente, por qual viés da teoria peirciana aspiramos analisar o fenômeno. Por isso, para investigar esse âmbito da

⁴ Convencionou-se que as citações de Peirce na obra dos *Collected Papers* devem ser abreviados em CP, seguido do número do volume e parágrafo. Também há outras abreviações para citar Peirce, como: MS para os *Manuscripts*; NEM para *New Elements of Mathematics*; S.S para *Semiotics and Significs: Letters to Lady Welby*. Entre outros que não serão necessários neste trabalho.

fenomenologia da imagem, aderimos à Teoria dos Interpretantes de Peirce, na qual são tratados efeitos interpretativos.

Tendo em vista a pertinência da metodologia escolhida na interpretação dos significados, nos preocupamos em construir uma análise imagética compreensível e aplicável a qualquer objeto de estudo com estrutura semelhante a que temos neste trabalho, como também incluir este caminho interpretativo de aspectos sociais. Essa trajetória demonstra a construção de um processo de produção de sentido iniciado na presença latente de informação e “finaliza” na mediação de conhecimento. O especialista em semiótica, Morentin (2008, p. 135), reconhece a utilização da semiótica como instrumento metódico na explicação dos significados dos fenômenos sociais, como atesta a citação a seguir:

A tarefa do método semiótico não é produzir o significado dos fenômenos sociais, mas sim, explicar como tal significado ocorreu ou como foram produzidos os múltiplos significados que adquire certo fenômeno social em determinado momento de uma determinada sociedade.⁵ (tradução nossa).

Alguns fatores são importantes para a eficácia desse esquema interpretativo, sobre o contexto social, como: a capacidade do intérprete perceber visualmente a fotografia, de conhecer o código alfabético constitutivo do texto escrito que complementa a imagem e de reconhecer os signos culturais apresentados na imagem. Outros fatores externos podem contribuir para uma interpretação mais elaborada como experiências anteriores que possibilitem um maior número de relações cognitivas no momento da leitura do texto imagético e do texto escrito que complementa a imagem.

Construímos os passos metodológicos de acordo com uma teia interpretativa complexa, a qual envolve a fotografia, complementada pelos textos escritos (legenda e texto poético), os fatos representados e os autores dos textos (visuais e escritos). Concordamos com Soulages (2009) que vai além dessas relações:

É preciso, portanto, pensar essas tensões e esses conflitos entre as fotos e o referente, entre o material e o objeto a ser fotografado, entre as formas e o acontecimento passado: eles constituem o valor da unicidade da fotografia. Devem ser postos em relação com outras relações e tensões que alimentam a fotografia: a arte e a técnica, a arte e o sem-arte, o sujeito que fotografa e o objeto a ser fotografado, o sujeito a ser fotografado e o objeto a ser fotografado, o sujeito que fotografa e o sujeito que recebe a foto, o irreversível e o inacabável, o imaginário e o real, o presente e o passado, a

⁵ *La tarea del método semiótico no consiste en producir la significación de los fenómenos sociales, sino en explicar cómo se ha producido tal significación o cómo se han producido las múltiples significaciones que adquire, en determinado momento de determinada sociedad, determinado fenómeno social.*

coisa e a existência. Uma foto é, portanto, uma relação de relações (SOULAGES, 2010, p. 224-225).

O autor considera aspectos que também são pensados nesta investigação. A cada etapa da análise é exigido mais da capacidade interpretativa, como também tenacidade e paciência na condição de investigadores. Sabendo que é preciso cientificamente deliberar um espaço analítico e metodológico, advertimos que o percurso analítico incide sobre os interpretantes. Relacionamos as etapas com todos os níveis do interpretante: interpretante imediato; interpretante dinâmico; interpretante final.

Tanto analisamos as fotografias de modo individualizado, pela ordem apresentada no livro, considerando apenas aspectos da linguagem fotográfica, como interpretamos as imagens com os textos que as complementam, acreditando, em um primeiro instante, que a imagem, em comparação ao texto escrito, se manifesta mais fortemente à percepção do sistema visual.

Identificamos e refletimos sobre os aspectos do interpretante dinâmico por meio de um esquema descritivo-interpretativo elaborado para as imagens e textos do Brasil, tendo ciência de que as imagens são parte de uma obra fotodocumental. Tratamos, portanto, dos efeitos reais produzidos cognitivamente como resultado da observação fotográfica. Nessa relação texto poético e foto, e vice-versa, o interpretante dinâmico é distinto em cada mente (consciência) e ato interpretativos. As experiências anteriores e no percurso da análise imagética determinam as reações e estas os significados do signo (fotografia e texto).

Há uma subdivisão do interpretante dinâmico em: emocional, energético e lógico. Os objetos existentes na imagem, após serem identificados pelo observador, geram o efeito da qualidade de sentimento do signo, o que denominamos como interpretante emocional. Este último tipo de interpretante não trata da emoção ou do sentimento de forma literal apenas, mas também do fato de “sentir” visualmente a presença de outros signos no interior da fotografia.

Além disso, pode haver um esforço espontâneo mental (imaginativo) do leitor em prol da tradução do signo em um conceito. Tal esforço enquadra-se como uma reação denominada de Interpretante Energético. Este segundo interpretante (segunda subdivisão do Interpretante Dinâmico) não pode ser considerado como o próprio significado do conceito intelectual a respeito de determinado signo. Quando denominamos – expressamos por palavras escritas, ou faladas – o que é visto ao percorrer (visualmente) a fotografia, obtemos assim o interpretante lógico.

Santaella (2008a, p. 40) afirma que ao “falarmos sobre o interpretante imediato [...] já estamos antecipando as conclusões do interpretante dinâmico, quer dizer, já estamos nos colocando na pele de um intérprete singular com sua interpretação particular. Isso é inevitável”. Logo, no decorrer da análise semiótica, enfatizaremos o interpretante dinâmico:

Quando, na análise de uma semiose, chegamos à etapa do interpretante dinâmico, estaremos explicitando os níveis interpretativos que as diferentes facetas do signo efetivamente produzem em um intérprete, no caso, o próprio analista (SANTAELLA, 2008a, p. 40).

Aplicamos a Teoria dos Interpretantes no percurso da análise, que está dividido em três principais passos metodológico, detalhados a seguir:

- Passo analítico I: nesta primeira etapa de análise, ressaltamos os interpretantes dinâmicos dos elementos morfológicos de cada imagem fotográfica. O significado é construído pela técnica, determinando itens da linguagem fotográfica a serem analisados. Há sete aspectos da composição fotográfica que foram analisados: iluminação; enquadramento; razão áurea; movimento; profundidade de campo; linhas e figuras geométricas; linhas dos olhos ângulos de captação.
- Passo analítico II: valorizamos nesta segunda etapa de análise os interpretantes dinâmicos produzidos na relação entre cada fotografia e seus respectivos textos poéticos e legendas. Enquanto os textos-legendas informam o tempo e espaço de modo objetivo, os textos poéticos ao lado das fotografias, traduzidos em quatro idiomas, possuem um caráter metafórico. Nesta fase, a complexidade está na produção dos interpretantes dinâmicos em duas perspectivas:

Foto → texto escrito: aqui, iniciamos a leitura da imagem e em seguida, o texto escrito – nessa relação, empregamos nosso olhar subjetivo de intérprete sobre a foto e, em um segundo momento, efetuamos a leitura do texto (poético ou legenda) sobre a imagem.

Texto escrito → foto: nesse viés, iniciamos a leitura da perspectiva interpretativa exposta por Buarque no texto poético e os dados fornecidos por Salgado na legenda e com relação à imagem – o texto poético conduz nosso olhar e a legenda nos posiciona histórica e geograficamente no mundo.

- Passo analítico III: especificamente neste último passo, optamos por situar nossa busca pelo interpretante final sob o aspecto ideológico das imagens fotográficas. É necessário esclarecer que o caminho ao interpretante final não é edificado apenas pelos dois passos anteriores: o capítulo dois é especialmente relevante para esta última etapa.

A última etapa analítica refere-se ao ponto mais avançado, o qual pudemos alcançar, tendo em vista todos os fatores implicados em cada instância interpretativa e as nossas condições teóricas, práticas e cognitivas apreendidas até a finalização desta pesquisa. Por meio dos interpretantes dinâmicos obtivemos determinado limite interpretativo e apresentamos um caminho que nos conduz a nossa série de interpretantes finais. Propomos os aspectos ideológicos como interpretantes finais, sendo que, para alcançá-los, são considerados todos os passos anteriores. Santaella (1992, p. 198) comenta que: “Todo intérprete tem de projetar um ideal como meta, independentemente do fato de o atingir ou não. (...) O interpretante final equivale a essa meta”.

O interpretante final sempre está em progresso, é, portanto, uma meta parcialmente concluída, tendo em vista que as possibilidades interpretativas são contínuas. Foram os signos que mediarão a argumentação formulada durante a análise e as conclusões (provisórias/parciais) configuram-se como interpretantes finais, alcançados ao fim do percurso analítico por meio dos interpretantes dinâmicos. Os significados assimilados não estão apenas presentes no objeto de pesquisa selecionado, mas também fora dele e dentro de nossa cultura. Sobre o aspecto metodológico do nosso objeto e os interpretantes, Santaella (2008b, p. 86) elucida:

Enfim, cada situação concreta da geração do interpretante tem de ser examinada na sua singularidade. Entre a teoria, na sua abstração, e a circunstância real da aplicação da teoria sobre um fenômeno concreto, é preciso haver a intervenção heurística do investigador no atendimento aos apelos que o próprio fenômeno gera em relação à teoria.

Para a fundamentação teórica no percurso completo da pesquisa, são imprescindíveis as contribuições do filósofo Charles Sanders Peirce e de Lúcia Santaella. No *Enquadramento investigativo*, denominação para o nosso segundo capítulo, com os seguintes subtópicos: *Situando as perspectivas de análise; A semiótica peirciana aplicada ao percurso analítico da fotografia; Teoria dos Interpretantes*. As contribuições teóricas mais evidentes são de Eagleton (1997), Aumont (2008), Kossoy (2009, 2012) e Santaella (1992, 2004, 2008a,

2008b). No capítulo, como um todo, trazemos considerações de maior caráter teórico, quando refletimos sobre as teorias e as explicitamos e apresentamos conceitos basilares na construção da pesquisa. Desenvolvemos uma reflexão que diz respeito à produção de significado da percepção à representação fotográfica no fotodocumentarismo. Detalhamos também sobre a semiótica de Peirce, destacando a Teoria dos Interpretantes.

No terceiro capítulo: *A obra e o contexto brasileiro fotografado*, apresentamos sinteticamente as concepções, a vida e obra dos autores de *O berço da desigualdade*. As informações foram obtidas por meio na pesquisa bibliográfica, através da qual também localizamos entrevistas, reportagens e *sites* oficiais. Em um primeiro momento, abordaremos a respeito de Sebastião Salgado e, em seguida, sobre Cristovam Buarque.

É no terceiro capítulo que o objeto de pesquisa é definitivamente visualizado e, através de uma tabela elaborada, descrevemos a obra de uma forma geral, a quantidade de fotografias, o local e ano em que foram produzidas e ainda indicamos no decorrer da discussão semelhanças e distinções entre algumas imagens feitas no Brasil e em outros lugares do mundo. Contextualizamos todos os locais em que as fotografias foram captadas, Ciavatta e Frigotto (2003) e Martins (2011) nos auxiliam nas inferências sobre questões sociais e econômicas não apenas desses ambientes, mas também um pouco sobre o regime capitalista que interfere diretamente na dinâmica social de grande parte do mundo.

O capítulo quatro, *Uma abordagem analítica sobre os significados das fotografias de Sebastião Salgado*, trata da aplicação metodológica sobre o objeto de pesquisa. As contribuições de Peirce e Santaella, apresentadas no segundo capítulo, fundamentam grande parte da quarta divisão deste trabalho, nos auxiliando a compreender melhor a produção dos significados nas imagens fotográficas e nos textos que as complementam. É no quarto capítulo que delineamos a análise crítica sobre os signos (objeto de pesquisa), apresentando as possibilidades interpretativas. O teórico Aumont (2008), com a Teoria da Imagem, Freeman (2012a, 2012b) e Martins (2012), com as questões da linguagem fotográfica e os significados que seus elementos morfológicos produzem e Tarnoczy Jr. (2010) nos auxiliam na conceituação de elementos constituintes da fotografia, especialmente sobre a composição da imagem.

Consideramos que a teorização que apresentamos com base em Santaella e Peirce no segundo capítulo se concretiza no quarto capítulo, sendo identificada mais especificamente quando identificamos os elementos sógnicos em cada etapa interpretativa e desenvolvemos nossa argumentação, contudo constitui um percurso cíclico, que evolui em seus significados (interpretantes) gradativamente. Completamos ainda que não há como o ser e a linguagem

estarem ausentes quando interpretamos textos percebidos no campo sócio-comunicacional. A semiótica, portanto, não pode estar desvinculada dos seres e suas ações.

As fotografias e os textos, de Salgado e Buarque, podem abrir um caminho para que o ator social perceba e reflita a respeito tanto do contexto do qual participa quanto daquele que experimenta por meio da imagem. Essa tem em si uma capacidade latente de influenciar as formas de agir e, possivelmente, na construção de hábitos. Refletimos sobre a possível existência de uma construção ideológica como alicerce na produção da imagem fotodocumental, que incita a reflexão e o conhecimento.

2 ENQUADRAMENTO INVESTIGATIVO

2.1 SITUANDO AS PERSPECTIVAS DA ANÁLISE

Apresentamos neste primeiro capítulo uma discussão sobre os conceitos e teorias que elegemos aplicar nesta investigação, cujo amparo está nos seguintes eixos temáticos: fotojornalismo/fotodocumentarismo de Sebastião Salgado; ideologia; imagem fotográfica e interpretação dos significados; percepção e representação; mediação da fotografia e Semiótica de Peirce. Uma organização com a intenção de compreender o que em nosso objeto de estudo produz significado, de refletir como estes significados representam a sociedade, e apontar quais são as possibilidades interpretativas encontradas sobre esses textos (visuais e escritos).

É imprescindível perceber que o trabalho de Salgado amplia-se muito além das fotografias produzidas, pois quando há publicações a respeito do trabalho fotográfico há também implícita ou explicitamente referências ao conjunto de projetos documentais, à história de vida, às concepções ideológicas e evidentemente à temática versada pelas fotografias. A discussão sobre ideologia percorre o âmbito da sociologia e abrange outras teorias, no entanto, mesmo não constituindo um estudo profundo sobre o termo, é necessário inserirmos este fator-chave nesta investigação. Compartilhamos a explanação de Eagleton (1997, p. 15-16) sobre o termo:

A palavra “ideologia” é, por assim dizer, um *texto*, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por divergentes histórias, e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens a reunir-se em alguma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado.

Para indicar essa variedade de significados, deixe-me listar mais ou menos ao acaso algumas definições de ideologia atualmente em circulação:

- a) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social;
- b) um corpo de idéias característico de um determinado grupo ou classe social;
- c) idéias que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- d) idéias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- e) comunicação sistematicamente distorcida;
- f) aquilo que confere certa posição a um sujeito;
- g) formas de pensamento motivadas por interesses sociais;
- h) pensamento de identidade;

- i) ilusão socialmente necessária;
- j) a conjuntura de discurso e poder;
- k) o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo;
- l) conjunto de crenças orientadas para a ação;
- m) a confusão entre realidade linguística e realidade fenomenal;
- n) oclusão semiótica;
- o) o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social;
- p) o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural.

Torna-se importante ressaltar que não estamos tratando de o intérprete concordar ou não com a proposta ideológica e/ou estética do trabalho fotodocumental, pois consideramos os efeitos da fotografia, sobre o sujeito, impossíveis de serem controlados totalmente pelo fotógrafo e pelo próprio intérprete, pois é algo dependente apenas de aspectos biológicos e culturais construídos historicamente. “Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e *organizado* estética e ideologicamente” (KOSSOY, 2012, p. 114). É impossível alcançarmos uma verdade absoluta, encontrar todos os significados de uma fotografia, por exemplo; é natural compreendermos o mundo parcialmente. Acreditar que poderíamos interpretar o mundo como ele é realmente, descobrindo todas as verdades, é uma grande pretensão. Somos capazes de interpretar o que *deve ser* sobre as coisas, pois temos uma tendência a traçar nossos entendimentos sobre aquilo que para nós é “real”.

No caso do fotodocumentarismo, as imagens são construídas a partir de uma temática, há um projeto, um todo coeso que narra um contexto, propondo um conceito e/ou revelando problemáticas vigentes no cenário social. A imagem fotográfica é o objeto principal, mas também há textos escritos como legendas, títulos e sucintas explicações que complementam as imagens fotodocumentais, estejam estas expostas em salões, nos livros, revistas e jornais impressos ou na *web*. Quando a fotografia é lida, ocorre um processo de compartilhamento de experiência do fotógrafo para o leitor, provocando um efeito neste último, alguma emoção, por exemplo.

Aspectos ideológicos serão, portanto, determinados por diversos fatores, alguns deles são: a linguagem fotográfica; os cenários selecionados pelo fotógrafo; a diagramação do conteúdo (imagem e textos) na obra; o conteúdo da legenda e do texto poético; as concepções dos autores e o contexto social brasileiro.

Logo, evitamos tratar ideologia⁶ por um aspecto negativo, pois dessa forma seríamos generalistas, mas não deixaremos de considerar em nossas reflexões a existência de ações empregadas ideologicamente de modo a subestimar pessoas e grupos. Eagleton (1997, p. 24) explica que, de acordo com Aristóteles, a maior parte das crenças contém um elemento verídico, por isso grupos inteiros de seres humanos alimentariam, por um longo período histórico, determinadas ideias e crenças.

Crenças profundamente persistentes têm de ser apoiadas, até certo ponto, e ainda que de maneira limitada, pelo mundo que nossa atividade prática nos revela; acreditar que um número maciço de pessoas viveria e por vezes morreria em função de idéias absolutamente vazias e disparatadas é assumir uma postura desagradavelmente aviltante com relação aos homens e mulheres comuns. Ver os seres humanos como atolados em preconceito irracional, incapazes de raciocinar de modo coerente, é uma opinião tipicamente conservadora; e uma atitude ainda mais radical é afirmar que, embora possamos de fato ser atingidos por todos os tipos de mistificações, algumas delas inclusive endêmicas da própria mente, ainda assim temos a capacidade de explicar nosso mundo de maneira relativamente convincente.

Dessa forma, passamos a enxergar ideologia não somente como uma construção dos dominantes de uma sociedade, pois Eagleton (1997) explicita que no interior das ideias, pelas quais muitos agentes sociais seriam dominados, existem pontos de verdade, e é por causa dessa verdade existente e percebida que o sujeito acredita e segue com base nessa crença. Concordamos, assim, com o que nos diz Marcondes Filho (1985, p. 28):

Ideologia, portanto, é um conjunto de ideias, de procedimentos, de valores, de normas, de pensamentos, de concepções religiosas, filosóficas, intelectuais, que possui uma certa lógica, uma certa coerência interna e que orienta o sujeito para determinadas ações, de uma forma partidária e responsável.

Percebemos, então, que há muitas facetas sobre o conceito de ideologia. Entendemo-la no contexto das ideias e das ações, sem as qualificar em boas ou más, nem mesmo em dominados e dominantes. Todavia, não devemos omitir o fato de a sociedade ser estruturada em camadas, o que provoca desigualdades entre os atores sociais. Existem aqueles com maior poder econômico e isso permite também maior poder de dominação, estes formam grupos

⁶ Para Karl Marx (2008), ideologia é considerada uma falsa consciência, na qual o sujeito tem expropriada a sua força de trabalho, se tornando alienado. Em sua teoria, a sociedade é baseada no modo de trabalho, o manual e o intelectual. Neste sentido os intelectuais (ideólogos) atuam em favor da dominação, por meio de ideias com o poder de distorcer o entendimento dos trabalhadores (e menos favorecidos economicamente) sobre as relações de produção. Assim, a ideologia (no papel de falsa consciência) inverteria ou deturparia a realidade.

hegemônicos e disseminam concepções que passam a ser majoritárias no campo social em um movimento vertical de cima para baixo. Marcondes Filho (1985, p. 82) completa:

As idéias dominantes não são as *idéias* que todos naturalmente incorporam, mas as idéias dos grupos *dominantes da sociedade*, sejam eles proprietários, políticos, religiosos ou militares. Conforme o lugar e a época em que dominam, impõe-se aos demais e com isso encobrem outras visões de mundo, impedindo que idéias diferentes das suas se manifestem⁷.

Durante cada parte da análise do objeto de pesquisa, a questão ideológica estará presente. Contudo, em nível metodológico, é necessária a elaboração das etapas nas quais iremos considerar esse fator, que, no caso, serão as últimas. Além disso, os aspectos ideológicos trazidos à tona são também analisados com base em nosso arcabouço ideológico. Dessa forma, também será lida e refletida de forma distinta por outros intérpretes. Kossoy (2012, p. 115) auxilia esse entendimento, explicando que:

No esforço de interpretação das imagens fixas, acompanhadas ou não de textos, a leitura das mesmas se abre em leque para diferentes interpretações a partir daquilo que o receptor projeta de si, em função do seu repertório cultural, de sua situação socioeconômica, de seus preconceitos, e sua ideologia, razão por que as imagens sempre permitirão uma leitura plural.

Na interpretação de cada imagem, é preciso considerar a época, local, nacionalidade, classe social, tradições e uma série de fatores, não só daquilo que foi fotografado, mas de quem interpreta a imagem, como também de quem produziu a foto. Logo, são três vias longas, ramificadas e sinuosas, que devem ser ponderadas na interpretação de uma fotografia: o fotógrafo, o fotografado, o leitor da foto.

Santaella e Nöth (2008) afirmam a existência do domínio das imagens como representações visuais e o domínio imaterial das imagens em nossa mente. Estes dois domínios sempre estão vinculados, e os conceitos que os integram são o de signo e o de representação; esses dois termos permanecem atrelados a qualquer que seja a imagem investigada e precisam ser compreendidos quando discutimos sobre a concepção de imagem fotográfica e imagem mental construída no ato interpretativo, isso quer dizer: imaginação. Para Flusser (1985), quando o homem compõe ou decifra imagens, ele está imaginando. A imaginação ocorre quando se utiliza a mente, como também quando se produz uma imagem fotográfica, destarte, imaginar é o ato de criar imagens. Imagens construídas mentalmente

⁷ Grifos do autor.

podem ser representadas visualmente por meio da fotografia, ou vice-versa. Fotografias são definidas como imagens técnicas por Flusser (2008), são determinadas assim porque são produzidas por aparatos técnicos; as imagens fotográficas são ainda superfícies imaginadas.

Flusser (2007, p. 163) discute a imaginação como capacidade única de afastamento do mundo das coisas e de regresso para a própria subjetividade; assim, o ato de criar imagens “é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo. Ou ainda, é a singular capacidade de *ex-sistir* (*ek-sistieren*) em vez de *insistir* (*in-sistieren*). Esse gesto começa, digamos, com um movimento da abstração, de afastamento-de-si, de recuo”. É prudente compreendermos que: a imagem mental não trata de um tipo de imagem fotográfica interna daquilo que é real (visual) para o sujeito, ela é uma representação constituída por códigos da realidade.

É difícil deliberarmos a real exatidão, mesmo baseados em reflexões das ciências cognitivas, como se dá o processo de encontro das imagens visuais (fotografia) com as imagens mentais, ou ainda, as inconscientes. Mas, tudo aquilo que é imaginado estabelece um leque coletivo ou individual de outras imagens, este seria nomeado de “imaginário” (SODRÉ, 2006, p.117). Aumont (2008) nos auxilia nesta reflexão, e diz: “toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha” (AUMONT, 2008, p. 120).

Sobre o termo imaginar, Flusser (2008, p. 55) afirma que “significa a capacidade de concretizar o abstrato, [...] e que foi apenas com a invenção de aparelhos produtores de tecno-imagens que adquirimos tal capacidade”. Mas, podemos considerar do mesmo modo a imaginação, como no entendimento de Joly (2007, p. 20), para quem “a imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, a impressão de o *ver* quase como se lá estivéssemos”.

A produção de significado sofre variações de acordo com o intérprete em um processo que é cíclico, no qual o leitor é ativo, pois este não apenas recebe a mensagem, mas também imagina e efetua a ação. É nesse sistema: mente do fotógrafo – fotografia – mente do leitor, onde ocorre a produção de sentido. O código visual media a informação até o leitor, comunicando conhecimento.

Destarte, esse processo é correspondente ao da produção do significado, que é *ad infinitum*. Imagens fotográficas contribuirão para a formação de imagens na mente do leitor, as quais estão conectadas a conceitos e significados, ou seja, à cultura deste indivíduo. Desse modo, algumas informações visuais fotográficas serão acrescentadas à cultura do intérprete.

Pesquisas em neurobiologia agora dão algumas respostas por que temos gostos e desgostos com relação a imagens, e muito disso tem a ver com as conexões profundas do nosso sistema visual. Por exemplo, sabe-se hoje que imagens vindas do nervo óptico são processadas por dois sistemas no cérebro, chamados pela neurobióloga de Harvard, Margaret Livingstone, de sistemas O Quê e Onde. (FREEMAN, 2012a, p. 82).

Devemos sempre lembrar de algo muito óbvio sobre a utilização da câmera fotográfica, mas que nos permite estabelecer, ou não, algumas inferências quando refletimos sobre percepção. A máquina nos providencia uma perspectiva monocular, enquanto que a nossa captação é, normalmente, por um par de olhos. O equipamento não é atingido da mesma forma que a nossa visão, seja no que diz respeito aos fatores temporais de percepção ou intensidade pelos raios luminosos, o que irá interferir diretamente na construção dos volumes, contrastes, iluminação etc., na foto. Por conseguinte, uma imagem fotográfica não corresponde exatamente ao olhar humano que teria sido congelado.

Há um processo iniciado na mente do fotógrafo, que atravessa a tecnologia da máquina e alcança posteriormente a mente do receptor. Este *espectador* não olha uma fotografia de uma paisagem da mesma forma como olha para essa paisagem, mesmo que ele (*espectador*) tenha também sido o próprio produtor da imagem. Considerando ainda que o sistema visual sofre transformações nervosas, químicas e ópticas, as imagens produzidas pela câmera estarão na maioria das vezes aquém ou além do criado mentalmente.

Uma fotografia além de ser um signo, é também uma imagem formada por signos. Qualquer imagem fotográfica vista por uma pessoa gera alguma impressão; mesmo que a fotografia não seja interpretada em escalas mais complexas (pelo fato de o leitor não ter familiaridade com o código apresentado), haverá ao menos algum significado percebido pelo leitor a partir do momento em que ele tem consciência da existência da foto. Algum ponto da imagem irá tocar o indivíduo, um item ou detalhe chamará a atenção, mesmo esse indivíduo nunca tendo visto nada parecido, não havendo recebido informações prévias daquele contexto representado, isso porque a partir do momento que se pode ver, identifica-se ao menos a cor, luz e/ou sombra; essas qualidades são percebidas, mesmo não sendo interpretadas em nível técnico.

É evidente a existência de outros fatores influenciadores na constituição da imagem (fotodocumental) que se referem não só às qualidades plásticas em si. Há também aspectos subjetivos, pois na construção da imagem fotográfica, o fotógrafo emprega seu modo de pensar e decide como representar tal circunstância, por meio dos ângulos, planos, momentos. Para demonstrar as interferências entre quem fotografa e quem é fotografado, apresentamos

cinco circunstâncias durante o trabalho fotográfico: quando o fotógrafo é percebido pelo “modelo”, desse modo, a expressão não é captada de forma natural; o fotógrafo é percebido pelo “modelo” de forma que este não se incomoda e, assim, consegue-se registrar a naturalidade de seu(s) gesto(s); o fotógrafo não é percebido e por isso consegue realizar uma imagem representativa do personagem; o fotógrafo não é percebido e mesmo assim, não consegue captar um momento singular do “modelo”; o fotógrafo é percebido e solicita que o “modelo” se posicione e se expresse de determinada maneira para o registro. Assim, podemos falar da fotografia como uma construção social além de ser o produto de uma relação, como pontua Soulages (2010, p. 126-127): “Quando o objeto a ser fotografado é um ser humano, este reage por sua vez não só ao fato de ser fotografado, mas à personalidade particular do sujeito que fotografa: fotografar é fotografar uma relação”.

Há ainda outra situação a ser considerada: no ato fotográfico, pode ser feito um acordo entre o fotógrafo e aquele que é fotografado; a imagem final pode até parecer um instantâneo, mas sempre será resultado de uma montagem no intuito de transmitir algum conceito. O simples fato de o fotógrafo estar presente no ambiente com a câmera na mão já pode causar algum tipo de interferência, pois, mesmo sem haver combinação, para elaborar determinada cena, entre o produtor da imagem e os sujeitos presentes no local, o simples fato de os indivíduos terem a consciência de que a câmera está ali prestes a captá-los pode também fazer a diferença: os sujeitos podem se portar de forma que não reflita o que eles são realmente.

Logo, há todo um conjunto de questões cognitivas que contribuem para a formação da imagem fotográfica. No entanto, não há como saber exatamente como essas relações, em cada consciência, ocorrem. Se buscássemos uma noção aproximada, teríamos que estabelecer um estudo profundo e complexo sobre as conexões dos neurônios e isso não vem ao caso. Mas é certo que, para interpretar os significados presentes nas imagens, é preciso estar familiarizado com o mundo que é representado, possibilitando a mediação pelo signo. Sodré (2006, p. 91) desenvolve essa discussão e explica:

Mediação é o ato originário de qualquer cognição, porque implica o trânsito ou a “comunicação” da propriedade de um elemento para outro, por meio de um terceiro termo. Este terceiro é precisamente o signo, um meio de articular dois elementos diversos, por exemplo, um objeto e uma ideia interpretante. O signo é, portanto, um meio (*médium*) de comunicação por tornar possível a partilha de uma experiência [...].

Por conseguinte, assimilamos que essa capacidade mediadora do signo está vinculada também à ação da fotografia. Atuando como mediadora, a imagem fotográfica tem a natureza

de “omitir” e “descobrir”, ou seja, a característica da imagem fotográfica de inclusão e exclusão. Refletimos que é no intuito de revelar uma circunstância que a fotografia deixa de mostrar outras. O *click* faz um corte no fluxo e esse segmento constitui uma escolha orientada por um pensamento, sendo, assim, apenas um fragmento de uma circunstância. Essas seleções sobre o conteúdo do quadro fotográfico envolvem aspectos ideológicos.

A forma como o fotógrafo compreende o mundo e as crenças que ele possui a respeito deste estão conectadas aos signos estéticos, sociais e culturais presentes nas imagens. No caso das imagens do fotógrafo Sebastião Salgado, em busca de uma interpretação mais profunda, precisamos fazer, por exemplo, considerações de seu comprometimento com o meio ambiente e com as problemáticas sociais, mencionando as características antropológicas em seu trabalho fotográfico.

Assim, para existir significado é necessária uma relação. E para haver a comunicação é necessária a produção de sentido. Tudo isso é também uma realidade semiótica, porque não é possível que apenas uma deliberação unilateral seja determinante da produção de sentido que provoca e elucida a realidade. Santaella e Nöth (2004, p. 202), com base em Peirce, complementam a relação existente entre comunicação e a necessidade de uma relação entre consciências.

Por isso mesmo, Peirce considerou que a noção de comunicação é um traço essencial de toda a semiose, visto que, em todo processo de comunicação, deve haver uma mediação que permita a passagem, a comunicação, de uma cognição a outra. Essa mediação é exercida pelo signo. Tanto é assim que, em seus últimos escritos, a função mediadora do signo levou Peirce a postular que o signo é uma espécie de *médium* de comunicação entre duas idéias, ou entre um objeto a uma idéia, ou melhor, entre um objeto e uma idéia interpretante que o signo produz ou modifica.

É função do signo representar algo que não é ele e sim aquilo que é diferente dele: o objeto manifestado pelo signo. Este representa aquele numa certa medida e dentro de uma certa competência, de uma maneira definida e, assim, com algumas limitações, sendo o signo sempre parcial, incompleto por natureza. E somente após um signo interpretante ocorrer é que podemos afirmar a ação do signo como efetiva, nesse instante é que o signo gera um outro signo.

2.2 A SEMIÓTICA PEIRCIANA APLICADA AO PERCURSO ANALÍTICO DA FOTOGRAFIA

Neste subtópico expomos as probabilidades interpretativas sobre estes signos (imagens e textos), e a respeito da diversidade sígnica produzida quando estão vinculados. Dissertaremos então sobre a semiose e, para tal, precisaremos abordar a semiótica peirciana e a sua lógica triádica.

A fotografia está além daquilo visto em seu quadro, a semiótica juntamente com técnicas e teorias da imagem nos auxiliam a ver (pensar) fora dos limites em que a imagem é delimitada. Os signos fazem referência ao que está ausente e presente no quadro fotográfico. Essa discussão faz parte do nosso trajeto investigativo, e não almejamos estudar os signos em todas as classificações peircianas, pois efetuar somente uma tipificação dos signos não traria tantas contribuições para a comunicação midiática e a própria sociedade. É evidente a necessidade de compreender a função dos signos, mas dissertar a respeito de uma teoria tão presente em trabalhos científicos é tornar estante a discussão sobre uma temática que visa contribuir com a sociedade por meio da análise de uma linguagem indispensável e cada vez mais presente na comunicação dos atores sociais – a fotográfica. Linguagem esta que se complexifica à medida que a ela são atribuídos outros elementos, como o texto escrito.

Um dos eixos do pensamento de Peirce é a representação; as representações podem ser chamadas de signos. Estes são elementos que podem ocupar o lugar de outras, mas não no sentido de anulação, e sim no sentido de construção de um significado mais amplo; se tentarmos substituir algo por outro algo sempre haverá incompletude, pois algo não está no lugar de outra coisa em todos os aspectos. Por exemplo, a câmera fotográfica está no lugar do fotógrafo em um sentido, mas o fotógrafo não é a máquina.

A pluralidade de sutilezas que a interpretação semiótica expõe nos faz compreender quais são os poderes de referência dos signos, quais informações comunicam, como se estruturam em sistemas, como são enunciados, produzidos e empregados, quais tipos de reações são capazes de provocar no intérprete. Então, consideramos o que o filósofo pronuncia sobre signo no contexto da mediação, cuja constituição envolve o signo, o objeto e o interpretante numa interação que origina outro signo e, portanto, outro sistema triádico que acarreta outro e assim por diante. Peirce (2010, p. 28) nos fundamenta:

A mediação genuína é o caráter de um *Signo*. Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para

uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*. Se a série é interrompida, o Signo, por enquanto, não corresponde ao caráter significante perfeito.⁸

Neste contexto, vale ressaltar que interpretante é o efeito originado no sujeito intérprete no processo interpretativo; logo, a mediação só ocorre com a existência do interpretante, e se este existe também haverá um objeto e um signo. Entendemos então, que por meio dos signos é possível representar, consolidando o pensamento, o qual relaciona com outros signos em cadeia infinita, aumentando à medida que se tenta explicar. “Ora, o Signo e a Explicação em conjunto formam um outro Signo, e dado que a explicação adicional que, em conjunto com o já ampliado Signo, formará um Signo ainda mais amplo [...]” (2010, p. 47)⁹. A comunicação social e humana, dessa forma, é caracterizada pela cristalização, produção de signos e a evolução destes. A fotografia – além de ser construída por signos – é signo e mediadora do ser social com o mundo; essa mediação ocorre concomitantemente à interação: signo, objeto e interpretante. “A mediação é, desta maneira, uma complexa operação semiótica – designável também como semiose – que articula relações de *determinação* e de *representação*” (SODRÉ, 2006, p. 92).

Nesse cenário, a linguagem fotográfica é um conjugado de signos destinado ao estabelecimento de conexões, com base na transmissão de informações registradas por um determinado ponto de vista. A nossa ideia sobre o mundo não é exatamente o mundo; é um tipo de mapa deste. Quando se pensa em um objeto qualquer, aquilo presente na mente não é o objeto, mas uma representação dele, um signo. Assim “A influência da imagem sobre essas operações do psiquismo é compreensível quando se leva em consideração que ela é igualmente uma dessas operações. Trata-se, com efeito, da representação interna de um objeto concreto, formada em sua ausência” (SODRÉ, 2006, p. 81).

Para mais clareza, compreendamos os três modos de se perceber o mundo, de acordo com Peirce: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A Primeiridade não é concretizada por nós, é uma sensação indefinida; ela é difusa e não é constatada por nós; é extremamente

⁸Trecho original extraído dos Collected Papers: [...] Genuine mediation is the character of a *Sign*. A *Sign* is anything which is related to a Second thing, its *Object*, in respect to a Quality, in such a way as to bring a Third thing, its *Interpretant*, into relation to the same Object, and that in such a way as to bring a Fourth into relation to that Object in the same form, *ad infinitum*. If the series is broken off, the Sign, in so far, falls short of the perfect significant character. It is not necessary that the Interpretant should actually exist. A being *in futuro* will suffice. (CP 2.92)

⁹ Trecho original extraído dos Collected Papers: *Now the Sign and the Explanation together make up another Sign, and since the explanation will be a Sign, it will probably require an additional explanation, which taken together with the already enlarged Sign will make up a still larger Sign* (CP 2.230)

fugaz. A Primeiridade é o tempo presente, pois no momento em que pensamos nela, ela já se foi. Essa é a primeira impressão fenomenológica e não somos capazes de afirmar que estamos na Primeiridade, apenas conjecturar sobre ela em uma análise crítica. A Secundidade é a relação entre dois: ação e reação/aqui e ali. Na Secundidade abstraímos e percebemos o passado, este tem uma relação binária: “eu” e a coisa no passado. A binariedade é quando entendemos que vemos, apontamos o dedo criando uma relação binária com aquilo mostrado: aponta-se aquilo antes presente.

Poderíamos comparar a Primeiridade e Secundidade de Peirce, respectivamente, ao que Kossoy (2009) define como *primeira realidade* e *segunda realidade* da fotografia. A *primeira realidade* está conectada à imagem em si, antes de o intérprete entrar em contato com ela, ou seja, é o passado, é o fato independente da representação, e a *segunda realidade* seria o espaço e o tempo de um tema (assunto/objeto) concebido e registrado pela fotografia em um determinado material bidimensional, ou seja, a representação fotográfica e suas respectivas qualidades. Nesses termos:

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representador, pista decisiva para desvendarmos o passado (KOSSOY, 2009, p. 22, grifos do autor).

A partir do momento no qual tentamos interpretar o assunto representado fotograficamente (*segunda realidade*) ingressamos no contexto do interpretante. Esta seria a terceira forma de percepção, a Terceiridade. Ela ocorre quando entendemos, nomeamos algo no mundo e sabemos sobre ele. Essa categoria envolve lei, convenções e a relação entre o ser humano e as coisas existentes no mundo. A convencionalidade é gerada na memória, a convenção do nome do objeto somada à convenção da imagem do objeto que é a linguagem.

Assim, de acordo com Peirce, toda nossa linguagem é uma linguagem de três, Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Por exemplo, quando dizemos que houve uma festa, queremos saber quase que instantaneamente qual foi a comemoração, onde foi e quem estava participando. O processo interpretativo é dinâmico e abarca estas três categorias – que são onipresentes – desenvolvendo leis e regras. Logo essas três dimensões formam a ação cognitiva em qualquer situação, condição onde há raciocínio, produção de significado.

Para Peirce, em qualquer caminho interpretativo, com base no raciocínio semiótico, é necessária a abstração para conseguirmos alcançar conclusões válidas. Sendo assim, expomos o que Peirce (2010, p. 45) nos fala sobre a semiótica e o processo de abstração:

Em um sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para *semiótica* (σημειωτική), a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase-necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo a que não objetarei denominar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que ‘devem ser’ caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência.¹⁰

Peirce considera a abstração intrínseca ao processo interpretativo. Por meio dela chegamos a afirmações sobre o que *seria* verdadeiro com relação ao signo, pois, de acordo com a teoria peirciana, não é possível termos uma noção real do signo, mas do que ele *deve ser* com base na percepção, observação, reflexão e experiência. Morentin (2008, p. 137) complementa argumentando a existência do significado além de uma cognição particular, compreendendo uma relação entre o ser e o seu contexto. Haverá sentido quando existe o efeito.

A questão sobre *onde estabelecer determinado significado* se encontra no interpretante (mas é uma indicação puramente especulativa, exceto quando se tem materializada em uma semiose); a pergunta sobre *onde se manifesta determinado significado* se encontra em um *signo ou enunciado* (o texto ou discurso); a pergunta sobre qual entidade do ambiente é ontologicamente identificada ao atribuir tal significado encontra sua resposta no *objeto semiótico*. Ou seja, o significado não é uma interioridade particular de um sujeito, nem uma entidade que repousa nas mentes dos membros de uma dada sociedade, mas sim consiste naquela *representação* de um fenômeno social concreto *materializado* (ou materializável) *mediante uma determinada semiose* (como proposta de percepção a respeito da forma de existência possível direcionada à comunidade), *que confere*, a tal fenômeno, *uma determinada existência cognitiva*. (tradução nossa, grifos do autor)¹¹

¹⁰ Trecho original extraído dos Collected Papers: *Logic, in its general sense, is, as I believe I have shown, only another name for semiotic (σημειωτική), the quasi-necessary, or formal, doctrine of signs. By describing the doctrine as quasi-necessary, or formal, I mean that we observe the characters of such signs as we know, and from such an observation, by a process which I will not object to naming Abstraction, we are led to statements, eminently fallible, and therefore in one sense by no means necessary, as to what must be the characters of all signs used by a scientific intelligence, that is to say, by an intelligence capable of learning by experience. (CP 2.227)*

¹¹ *La pregunta relativa a establecer dónde se produce determinado significado se encuentra en el interpretante (pero es una indicación puramente especulativa, salvo que se haya materializado en una semiosis); la pregunta relativa a establecer dónde se manifiesta determinado significado se encuentra en un signo o enunciado (o texto*

A percepção é uma questão importante na interpretação e, para Peirce a interpretação do mundo está relacionada aos sentidos. Logo, durante a análise de uma imagem fotográfica o órgão da visão é o mais estimulado sendo a partir dele o início da compreensão, pois é ele “[...] um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo”, conforme Aumont (2008, p. 77). Quando percebemos o mundo, estamos percebendo os signos desse mundo, mas a percepção humana não é igual, quer dizer, não é o mundo genuinamente. Cada indivíduo olha o mundo de forma diferente e essa diversidade tem início no sistema visual de cada um, na forma como se percebe o mundo biologicamente e culturalmente. Desse modo, a interpretação da fotografia será sobre uma forma ou outra, aquém ou além do que ela é, pois só conseguimos interpretar aquilo para o qual estamos habilitados a ver, abstrair e experimentar.

Não existe forma de se pensar e interpretar sem signos. Não se pode fundar comunicação sem signos. Ao mesmo tempo em que o signo faz manifestar o objeto, o signo também diz que ele (objeto) não está presente. Logo, o signo ao mesmo tempo se torna visível e não visível. Antes de tudo esta percepção depende que o indivíduo sinta-se parte de uma realidade e que tal coisa a constitua, além disso, o conhecimento, a condição social, a cultura, a história e as crenças deste indivíduo são decisivos na construção do significado. Portanto, estará na análise de uma fotografia mais daquilo do que nela está evidente; os signos farão conexões com outros signos gerando efeitos possíveis de serem interpretados, motivando assim outros efeitos, que semioticamente são denominados de interpretantes.

A teoria dos signos é aplicada nesta pesquisa, pelo fato de acreditarmos numa produção de sentido da fotografia realizada não só por um ser social, mas por tudo o que o envolve e com o que se relaciona; sendo assim, a fotografia é referente a uma trama de significação. De acordo com a lógica peirciana, todas as coisas interpretadas pelo homem são construção social deste, não havendo visão pura das coisas, sendo a realidade construída cognitivamente com base em elementos sígnicos.

O semiótico norte-americano, defende o pensamento anticartesiano, considerando que a dinâmica do processo de construção de significado nunca termina. Um processo sempre gera outro processo. Peirce, que também era filósofo, nos permite explicar como a mente do leitor da fotografia, ao identificar um signo qualquer, fará relação à utilização anterior desse

o discurso); la pregunta relativa a establecer qué entidad del entorno resulta ontológicamente identificada al atribuírsele tal significación encuentra su respuesta en el objeto semiótico. O sea, la significación no es una interioridad privativa de un sujeto, ni una entidad que se asienta en la mente de los integrantes de determinada sociedad, sino que consiste en aquella representación de un concreto fenómeno social materializada (o materializable) mediante una determinada semiosis (en cuanto propuesta perceptual, acerca de la forma posible de su existencia, dirigida a la comunidad) que le confiere, a tal fenómeno, una determinada existencia cognitiva.

signo e essa utilização anterior será causadora de outra relação sógnica. É nessa trama infinita de significados que Peirce nos faz estabelecer uma ordem metodológica na tentativa de compreender, explicar os significados e ainda explicar como foi possível compreendê-los. Iasbeck (2010, p. 194) reforça nosso entendimento da semiótica no âmbito científico-metodológico:

A semiótica é uma ciência que propõe metodologias para pesquisa em todas as ciências, sem agredir ou contestar os paradigmas de cada uma delas. Uma das características mais marcantes dessa parceria é o respeito e a inclusão produtiva de sistemas de organização e sistematização do conhecimento em formatos por vezes imprevistos porque multiplanares e multidirecionais. O resultado costuma ser uma ampliação das possibilidades exploratórias do objeto.

Iasbeck (2010) nos mostra a aplicação da semiótica em um domínio vasto, no qual as possibilidades de conhecimento e as formas de compreensão a respeito do objeto são ampliadas. Desse modo, exige-se, em um primeiro instante do investigador, ao utilizar a semiótica, o entendimento sobre o signo, pois as “possibilidades exploratórias” estão relacionadas com a produção de significados. Peirce apresenta várias definições de signos, cada uma com algum acréscimo ou redução de palavras, mas todas convergem para um único sentido. Consideramos o que o filósofo diz sobre signo no contexto da mediação, na qual envolve três condições: o signo, o objeto e o interpretante. Nessa interação, há produção de significado e, conseqüentemente, construção de outros signos, portanto, outro sistema triádico que acarreta outro e assim por diante.

Em cada imagem fotográfica produzida há um leque de aspectos a ser ponderado. A fotografia atinge o indivíduo de alguma forma a partir do instante em que é vista. E mesmo que uma fotografia não seja percebida por algum leitor-intérprete, a mensagem estará em estado latente, sendo o sentido construído pelo indivíduo que percebe a imagem. E quando há percepção, inicia-se o primeiro passo à mediação, um processo complexo exercido na relação com a fotografia, ao qual atribuímos importância neste texto. Sobre a definição de *mediação*, aderimos ao que é dito no *Dicionário de Comunicação*, por Silva (2009, p. 249).

Mediação é a articulação entre práticas de comunicação e movimentos sociais; é a modalidade da comunicação dentro da qual se inserem os meios e que estão ligadas ao *sensorium* (lat.: lugar em que reside o sentimento) dos modos de percepção e da experiência social. Compreende, numa acepção formal, sistemas de regulação – controle social – que atuam no nível cognitivo e relacional; na cultura da massa, a mediação cotidiana e fundamental é a comunicação do real com o imaginário.

Sodré (2006)¹² e Silva (2009) convergem em nossa apreensão sobre a mediação na esfera da experiência: esta é possível através da cultura e da linguagem. Num sentido peirciano, podemos qualificar a fotografia como um signo comunicador de um mundo onde seus significados são dependentes de um conhecimento previamente construído e que serão alcançados no plano da Terceiridade, quando existe o efeito sobre o intérprete por meio do processo interpretativo em um único instante e a nossa mente progride produzindo sentido. As imagens de forma individualizada estabelecem relação com determinados signos e, quando interligamos as fotografias, elaboramos combinações, elegemos distinções e semelhanças entre as fotos espontaneamente.

Além de identificar a complementação dos textos e imagens, percebemos uma diferença na dimensão das letras utilizadas nos textos escritos (legenda e texto poético) e, assim, a tendência maior é de, em um primeiro instante, lermos o texto poético, que está escrito em uma fonte maior, o que nos conduz a um pensamento dentro de uma conjuntura específica. A capacidade de ler é uma construção e nem todas as pessoas no mundo foram alfabetizadas e o fato de não o ser limita e ao mesmo tempo amplia o olhar sobre a imagem. Limita no sentido informativo de tempo e espaço e da temática tratada especificamente pelos autores; e amplia o olhar, pois permite a esse leitor imaginar mais, construir significados além do contexto no qual foi produzida a representação. Então, para focarmos na interpretação sobre a imagem fotográfica em questão, traçamos um limite do campo analítico. A legenda e o texto poético serão importantes nesse sentido: “tenhamos em mente que a imagem só tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal” (AUMONT, 2008, p. 249).

Quando se utiliza da semiótica não apenas como teoria, mas principalmente como estratégia metodológica de análise, é necessário indicar claramente por qual ponto de vista compreende-se o signo. No caso desta pesquisa, entendemos que, a cada fotografia, tratamos de um signo; o seu objeto diz respeito ao local e às pessoas fotografadas, como também a uma parcela da sociedade existente antes, durante e depois do *click*; e os interpretantes são os objetivos desta análise. Tanto a legenda, quanto o texto poético remetem à fotografia e ao contexto social registrado, sendo assim, percebemos que a nossa atenção deve se ater a representação fotográfica e aos aspectos histórico-sociais, especialmente, brasileiros. Peirce (2010, p. 162) ilustra nossa explicação:

¹² Cf. página 33.

Tome-se, como exemplo de Signo, uma pintura de gênero. Numa tela desse tipo há, geralmente, muitas coisas que só podem ser compreendidas através de uma familiaridade com os costumes. O estilo dos vestidos, por exemplo, não faz parte da *significação*, *i.e.*, do discurso da pintura. Só diz qual é seu *sujeito*. *Sujeito* e *Objeto* são uma mesma coisa exceto por algumas distinções insignificantes... Mas aquilo que o autor pretendeu indicar ao leitor, presumindo que o leitor tenha toda a informação colateral necessária, o que quer dizer exatamente a qualidade do elemento entendedor da situação, em geral um elemento bastante familiar – provavelmente algo que o leitor nunca visualizou de forma tão clara antes – *isso* é o Interpretante do Signo - sua ‘significância’.¹³

Com relação aos interpretantes, especificamente, aprofundamos no próximo item, procurando explicar a teoria sobre a qual nos baseamos.

2.3 TEORIA DOS INTERPRETANTES

Detalhamos nesta última parte do primeiro capítulo a lógica de raciocínio como base metodológica para nossas análises e reflexões por grande parte desta investigação. Para o nosso objeto de pesquisa, a semiótica de Peirce, além de ser alicerce a respeito das ações signícas por meio das fotografias, também é estruturadora na esfera metodológica. Durante toda a sua vida, o filósofo norte-americano construiu e aperfeiçoou conceitos e terminologias que auxiliaram no pensamento lógico sobre a codificação e decodificação de significado em várias áreas do conhecimento. Nesse sentido, Santaella (1992, p. 192) afirma que:

Em termos peircianos, não falamos mais em significação e sentido. Ele substitui esses nomes por um termo técnico: o interpretante. O processo de geração do interpretante é o processo através do qual o significado se move. Se comparada à teoria dos interpretantes, as noções tradicionais de significado e sentido parecerão restritas, chapadas, incapazes de dar conta das complexidades da movimentação do sentido. Conforme o processo de semiose nos indica, o significado projeta-se para frente, enquanto o real recua para trás. Estamos sempre apostando corrida com o sentido, pois o que chamamos de real não é um dado, mas um processo. Quanto mais cresce o signo em interpretantes, mais cresce o objeto dinâmico ou real. Devido à incompletude do signo, jamais poderemos afirmar que conhecemos o real inteiramente e que possuímos a verdade totalmente. Nós também somos signos e estamos incessantemente imersos nesse constante movimento de procura.

¹³ Trecho original extraído dos Collected Papers: *Take as an example of a Sign a **genre** painting. There is usually a lot in such a picture which can only be understood by virtue of acquaintance with customs. The style of the dresses for example, is no part of the **significance**, i.e. the deliverance, of the painting. It only tells what the **subject** of it is. **Subject** and **Object** are the same thing except for trifling distinctions But that which the writer aimed to point out to you, presuming you to have all the requisite collateral information, that is to say just the quality of the sympathetic element of the situation, generally a very familiar one -- a something you probably never did so clearly realize before -- **that** is the Interpretant of the Sign, -- its "significance". (CP 8.179)*

Mesmo que o nosso foco seja o da teoria dos interpretantes, é importante estabelecer uma visão mais detalhada sobre essa semiótica, por isso, daremos continuidade expondo as minúcias das tricotomias e classes de signos¹⁴. No entanto, não abordaremos sua totalidade, visto que seriam necessárias várias dissertações para tal façanha.

A Primeiridade tem caráter de apresentação; é o signo consigo mesmo ou a natureza material do signo, tendo a ver com espontaneidade e sentimento. A esta categoria pertencem os signos: qualissigno, que é a percepção do que é qualidade; ícone, que denota somente caracteres em virtude da existência real do objeto (ou não); é o signo que se assemelha ao objeto que representa; rema, que se refere a uma possibilidade qualitativa e entende-se como a representação de um objeto possível.

Na Secundidade o signo faz relação com o seu objeto, existindo uma dependência ou relação entre o signo e o objeto. Os signos dessa categoria são: sinsigno, que é a percepção do que é existente, concreto; é uma coisa ou evento existente e real; índice, signo que está em virtude de ser verdadeiramente afetado pelo objeto, possuindo um vínculo direto de indicação; dicente, que é um signo de real existência; é uma quase-proposição.

A Terceiridade refere-se ao poder interpretativo, é a relação entre o signo com seu interpretante (ato interpretativo somado ao intérprete), ou ainda é a representação e mediação e os signos correspondentes são: legissigno, que é a percepção do que é uma lei estabelecida socialmente; símbolo, que denota em virtude de uma convenção (lei) ou associação de ideias; argumento, que é um signo de lei, definindo uma proposição com base em leis consagradas.

As dez classes¹⁵ são:

(I) Qualissigno Icônico Remático (nível abduativo), que se caracteriza por ser um tipo de intuição; é a mera possibilidade de uma semelhança (qualidade);

(II) Sinsigno Icônico Remático (nível abduativo), que se caracteriza por ser um indício de semelhança possível com algo;

(III) Sinsigno Indicial Remático (nível abduativo): é basicamente uma pista pelo fato de chamar a atenção de um objeto que determina sua presença, uma possível evidência de algo particular;

(IV) Sinsigno Indicial Dicente (nível indutivo): é a identificação, evidência de uma informação a respeito do objeto;

¹⁴ Para esta exposição mais detalhada sobre as classes e tricotomias dos signos, nos baseamos nos *Collected Papers* (CP 2.227 – 2.273).

¹⁵ Cf. SE, p 45-61.

(V) Legissigno Icônico Remático (nível abduativo): é uma analogia (ou metáfora), um tipo de possível lei baseada em um objeto semelhante;

(VI) Legissigno Indicial Remático (nível abduativo): é o diagnóstico da possibilidade de uma convenção (norma) a partir de evidências;

(VII) Legissigno Indicial Dicente (nível indutivo): é um prognóstico de uma lei admissível;

(VIII) Legissigno Simbólico Remático (nível abduativo): é a explicação, possível lei que generaliza em um conceito;

(IX) Legissigno Simbólico Dicente (nível indutivo): é uma prévia conclusão fundamentada em leis, sabe-se que o signo realmente é afetado pelo objeto;

(X) Legissigno Simbólico Argumento (nível dedutivo): é a conclusão verdadeira baseada em premissas válidas.

Cientes do elevado caráter abstrato da semiótica, cremos ser importante exemplificar alguns signos. Por exemplo: a foto de uma menina sentada na carteira de uma sala de aula não é a menina verdadeiramente, é apenas uma representação daquela menina, que não é igual, mas sim semelhante à realidade, sendo então a fotografia (por este ponto de vista) um ícone. Sabemos também, que as fotografias pesquisadas são de origem analógica, portanto, o negativo de uma foto é um legissigno, pelo fato de por meio dele ser possível a produção de inúmeras réplicas do mesmo. Porém, em sua singularidade, cada cópia (réplica) é um sinsigno. E, segundo Santaella (1992, p. 196): “Embora não possamos ter acesso direto ao real, ele não obstante insiste e produz efeitos sobre o signo. Esse efeito repercute no efeito produzido no intérprete e no signo que será produzido por esse intérprete, e assim por diante”.

Na fotografia de um incêndio, a fumaça passa a ser um Sinsigno Indicial Dicente, se interpretarmos que a fumaça passa a existir, sendo signo singular (portanto: sinsigno), que indica incêndio (índice), e constatamos que a fumaça está forte (dicente). A descrição dos elementos constitutivos da imagem é um signo dicente. Logo, após este processo interpretativo, cuja inferência é “há uma fumaça forte originada de um incêndio”, temos um Sinsigno Indicial Dicente.

As fotografias investigadas, ao primeiro contato, causam uma reação, sendo assim, o tipo de raciocínio que surge é a abdução, pois se concebe uma hipótese explicativa para um fenômeno ainda sem esclarecimento. Em seguida, essa conjectura pode ser testada, quando se atrela aquilo apresentado na imagem com outros signos mentais pré-construídos e conclui-se; age-se assim no nível da Terceiridade.

O qualisigno é uma qualidade que é um signo, independentemente se ele se materializa em um objeto ou não; o preto e branco é uma qualidade (elementos da linguagem fotográfica), por exemplo. O Sinsigno atua como coisa ou fato existindo realmente como um signo e a foto em preto e branco serve de exemplo. O Legisigno é um signo de lei; exemplo disso é quando afirmamos a fotografia como sendo em preto e branco quando ela não possui outras cores, apenas tons de cinza que formam o preto e o branco.

Desse modo, um signo pode reunir as três categorias, dependendo da forma como ocorre o processo de semiose. Após estas etapas puramente metodológicas, refletiremos, relacionando o que fora analisado e interpretado às concepções de mundo e experiências pessoais do fotodocumentarista.

“A teoria dos interpretantes de Peirce é um conjunto de conceitos que fazem uma verdadeira radiografia ou até uma microscopia de todos os passos através dos quais os processos interpretativos ocorrem” (SANTAELLA, 2008a, p. 23). Essa teoria divide o interpretante em três níveis principais: *interpretante imediato*; *interpretante dinâmico* – subdividido em emocional, energético e lógico – e o *interpretante final*. A fotografia, ao ser olhada, provoca um efeito (interpretante).

O primeiro interpretante existe antes da existência de qualquer intérprete, objetivamente (e não subjetivamente). Este efeito é uma abstração, uma possibilidade que não existe no plano concreto, sendo da ordem da Primeiridade. O interpretante imediato está interno ao signo, que ainda não foi percebido pelo intérprete.

Os interpretantes imediatos se dividem em três níveis: 1) aqueles que são interpretáveis na forma de qualidade de sentimento; 2) aqueles que estão aptos a produzir uma experiência concreta e 3) aqueles que estão aptos a produzir um pensamento ou um outro signo da mesma espécie. Os potenciais interpretativos dependem da natureza do signo, se ele é quali, sin ou legisigno (SANTAELLA, 1992, p. 196).

Isso quer dizer que, antes mesmo de a fotografia passar a ser interpretada, ela contém um potencial para tal (interpretante imediato), logo, “esse interpretante fica no nível das possibilidades, apenas latente, à espera de uma mente interpretadora que venha efetivar, no nível logicamente subsequente, o do interpretante dinâmico ou atual, algumas dessas possibilidades” (SANTAELLA, 2008a, p. 38). A autora ainda acrescenta:

1. Meu interpretante Imediato está implicado no fato de que cada Signo deve ter sua interpretabilidade peculiar, antes que ele alcance qualquer intérprete (SS, p. 111).
2. ...É uma abstração consistindo numa possibilidade (SS, p. 111).
3. O interpretante representado ou significado no Signo (8.343).
4. É tudo que o Signo imediatamente expressa (8.314).
5. O interpretante como ele se revela no entendimento correto do Signo ele mesmo, e é comumente chamado de significado do Signo (4.536)
6. O efeito total inanalizado que se calcula que um Signo produzirá, ou que naturalmente se espera que ele produza [...] ele é da natureza de um impressão (SS, p. 110).
7. O interpretante Imediato consiste na Qualidade da Impressão que um Signo está apto a produzir, não diz respeito a qualquer reação de fato (8.315). (SANTAELLA, 2012, p. 71).

O interpretante dinâmico pertence à categoria da Secundidade. O interpretante dinâmico é o efeito da mente interpretadora quando entra em contato com o signo; é o efeito que o signo produz em uma cognição passando por três níveis: emocional, energético e lógico. É o significado que certo intérprete apreende sobre o signo, sendo concretamente experimentado em cada ato de interpretação, dependendo, assim, do intérprete e da condição interpretativa. Santaella (2012, p. 72-73) segue nos auxiliando teoricamente:

1. Interpretante Dinâmico: efeito realmente produzido na mente pelo Signo (8.343).
2. Efeito real que o Signo, como Signo, de fato, determina (4.536).
3. Consiste no efeito direto realmente produzido por um Signo sobre uma intérprete [...] Efeitos do Signo sobre uma mente individual, ou sobre um número de mentes individuais reais através de ação independente sobre cada uma delas (SS, p. 110).
4. Meu interpretante Dinâmico é aquilo que é experienciado em cada ato de interpretação e em cada um é diferente daquele de qualquer outro. [...] O interpretante Dinâmico é um evento real, singular (SS, p. 111).
5. O interpretante Dinâmico é qualquer interpretação que qualquer mente realmente faz do Signo. Este interpretante deriva seu caráter da categoria diádica, a categoria da ação [...] O significado de qualquer Signo sobre alguém consiste no modo como esse alguém reage ao Signo (8.315).

O interpretante dinâmico pode ser emocional, energético ou lógico. Emocional quando provoca algum sentimento ou emoção. É energético quando “corresponde a uma ação física ou mental” de reação ou associação (SANTAELLA, 2008a, p. 25). É lógico quando “é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete” (SANTAELLA, loc. cit). Nesse interpretante, o leitor da fotografia associa, por meio de uma convenção cognitiva, os signos que identifica como objetos concretos. Por exemplo, para alguns brasileiros a estátua do Cristo Redentor em uma foto, instantaneamente seria relacionada

simbolicamente com o Estado do Rio de Janeiro e/ou com o Brasil. Após estes três efeitos pertencentes ao interpretante dinâmico, Peirce acrescenta o interpretante final e ainda, em seguida, a possibilidade do interpretante lógico último, este que não seria um signo, mas sim a mudança do hábito no processo interpretativo. Este interpretante leva em conta as informações adquiridas durante o processo interpretativo e as regras internalizadas biologicamente e culturalmente. Santaella (2008b, p. 78) assevera:

Pode provar-se que o único efeito mental, que pode ser assim produzido e que não é um signo, mas é de aplicação geral é um ‘mudança de hábito’; entendendo por mudança de hábito uma modificação nas tendências de uma pessoa para a ação, que resulta de exercícios prévios da vontade ou dos atos, ou de um complexo de ambas as coisas.¹⁶

O interpretante dinâmico e o interpretante imediato sempre irão implicar no interpretante final. Este efeito é produzido pelo signo sobre o intérprete em condições que permitem ao signo praticar seu efeito absoluto, sendo o resultado interpretativo atingido por todo e qualquer intérprete, evidente se o signo receber a suficiente consideração, ou seja, caso o intérprete se proponha a se debruçar reflexivamente sobre o signo¹⁷.

1. O interpretante Normal, ou efeito que seria produzido na mente pelo Signo, depois de desenvolvimento suficiente do pensamento (8.343).
2. Finalmente, há o que provisoriamente eu chamo de interpretante Final, que se refere à maneira pela qual o Signo tende a se representar como estando relacionado ao seu Objeto (4.536).
3. Meu interpretante Final é o efeito que o Signo produziria sobre uma mente em circunstâncias que deveriam permitir que ele extrojetasse seu efeito pleno (SS, p. 110).
4. Meu interpretante Final é o resultado interpretativo ao qual todo intérprete está destinado a chegar se o Signo for suficientemente considerado [...] O interpretante Final é aquilo para o qual o real tende (SS, p. 111).
5. O interpretante Final não consiste no modo pelo qual qualquer mente realmente age, mas no modo pelo qual toda mente agiria. Isto é, ele consiste numa verdade que poderia ser expressa numa proposição condicional deste tipo: ‘Se tal e tal tivesse de acontecer a qualquer mente, este Signo determinaria esta mente a tal e tal conduta’. Por ‘conduta’ quero significar ‘ação’ sob uma internação de autocontrole. Nenhum evento que ocorre em qualquer mente, nenhuma ação de qualquer mente pode constituir a verdade dessa proposição condicional (8.315).

¹⁶ Trecho original extraído dos Collected Papers: *It can be proved that the only mental effect that can be so produced and that is not a sign but is of a general application is a habit-change; meaning by a habit-change a modification of a person's tendencies toward action, resulting from previous experiences or from previous exertions of his will or acts, or from a complexus of both kinds of cause.* (CP. 5.475-476)

¹⁷ No decorrer do estudo, mostraremos que o interpretante final não é deliberadamente alcançável, tendo o caráter de possibilidade, pois não podemos afirmar uma conclusão única e “final” categoricamente.

6. O interpretante Final é o efeito último do Signo, na medida em que ele é intencionado ou destinado pelo caráter do Signo, sendo mais ou menos de uma natureza habitual e formal (MS 339d, pp. 546-7) (SANTAELLA, 2008b, p. 73-74).

Este interpretante permite que qualquer cognição humana alcance um único resultado interpretativo: “é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível” (SANTAELLA, 2008a, p. 26), compreendemos como sendo o que *deve ser*. Santaella (2012, p. 66), com base em Peirce, teoriza que:

A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo ‘representa’ algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é o seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas por roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade. E como representação também possui interpretante. Eis aí uma nova série infinita (1.339).¹⁸

Neste contexto, vale ressaltar que o interpretante não pode ser confundido com o intérprete, este se refere ao sujeito que lê a imagem e aquele (interpretante) se refere ao efeito (reação) causado sobre o sujeito no instante no qual ele interpreta o signo (fotografia); logo, a mediação só ocorre com a existência do interpretante. Entendemos, então, que por meio das imagens é possível representar, incitar o pensamento, relacionando-o a significados em cadeia infinita crescente à medida que se codifica (produz) ou decodifica (interpreta).

A *semiose*, ou processo de significação, pelo ponto de vista do leitor da imagem, inicia-se no instante em que há contato visual com o *objeto* (fotografia). O intérprete,

¹⁸ Trecho original extraído dos Collected Papers: *The easiest of those which are of philosophical interest is the idea of a sign, or representation. †2 A sign stands for something to the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its object; that which it conveys, its meaning; and the idea to which it gives rise, its interpretant. The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. But an endless series of representations, each representing the one behind it, may be conceived to have an absolute object at its limit. The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off; it is only changed for something more diaphanous. So there is an infinite regression here. Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handed along; and as representation, it has its interpretant again. Lo, another infinite serie (CP 1.339).*

instantaneamente, decodifica relacionando a fotografia a outra imagem, conceito e/ou ideia, ou seja, um *signo*. Logo, o efeito gerado sobre o intérprete nesta conexão entre *objeto e signo*, é denominado *interpretante*. É o leitor quem irá atribuir valor ou não à fotografia de Sebastião Salgado, todavia, mesmo que a organização sígnica existente na imagem não permita ao leitor compreender de qual temática se trata, existe ainda a complementação pelos textos escritos, como a legenda e o título.

O procedimento analítico segue, de forma sucinta: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final. Contudo, explanaremos no decorrer da pesquisa que a produção de significado é construída logicamente, mas, não é simples. Entendemos que o interpretante dinâmico e final conduzem a uma conduta do indivíduo, ou seja, o interpretante último, enquanto que o interpretante final (o que deve ser com base na ação do signo sobre nossa mente) está num âmbito abstrato assim como o interpretante imediato (potencial latente do signo e não interpretado).

A partir do conhecimento mediado pelo signo, é provocada no sujeito a mudança de hábito no sentido de ação e/ou de um pensamento que foi transformado. É o que Peirce denomina de interpretante lógico último. Esse interpretante não é um signo, por isso não tratamos dele durante os passos metodológicos, mas ao final deste trabalho, incluímos o interpretante lógico último em nossa reflexão e, de certa maneira, a implicação deste no processo analítico. Santaella (2008a, p. 26) explica-nos:

De fato, se as interpretações sempre dependessem de regras interpretativas já internalizadas, não haveria espaço para a transformação e a evolução. A mudança de hábito introduz esse elemento transformativo e evolutivo no processo de interpretação.

A ação de mudança com base no resultado interpretativo caracteriza o interpretante lógico último e o especifica no âmbito concreto. Desse modo, percebemos a mediação durante o processo interpretativo da fotografia, compreendendo que o conhecimento mediado estimula o pensamento e promove a partilha da experiência do fotógrafo com o leitor, como também pode vir a transformar as ações do sujeito.

Nesse cenário, entendemos o interpretante final como todo o contexto do interpretante dinâmico. O interpretante final está em constante evolução, pois existe uma diversidade de possibilidades interpretativas do signo (fotografia). Sodré (2006, p. 85) complementa ao comentar sobre a capacidade de as imagens nos remeterem a outros signos, causando uma cadeia de efeitos.

[...] as imagens evocam umas às outras por associação, combinam-se e reproduzem-se à maneira de um vírus, permeando e oferecendo novos repertórios culturais ou ‘vocabulários’ (lineares e análogos) para hábitos, percepções, sensações e práticas sociais.

O interpretante final é, portanto, uma interminável busca por uma definição total do significado. Algo inalcançável tendo em vista a incompletude interpretativa. O interpretante final é sempre um *deve ser*, o sujeito sempre irá interpretar algo de modo parcial tendendo a certo significado sobre os fenômenos. Esta tendência é deliberada por ideias construídas previamente: as crenças, as quais traçam nossos hábitos, denominados por Peirce de interpretantes lógicos. Peirce (CP 5.491) explica que o interpretante lógico é inferior ao interpretante lógico último, pelo fato de aquele ser na verdade um conceito que nos leva ação habitual, e este, a mudança dessa ação.

Assim, o interpretante final é determinado por hábitos prévios. E, quando o indivíduo percebe o signo, desenvolve um pensamento analítico, assimilando outras informações, estas irão fundir com as já existentes, modificando o hábito anterior. Alcançamos assim o interpretante lógico último.

O interpretante final reflete-se como a reação de sanar uma dúvida ou de estar à procura de uma crença, esta influenciará na construção de outros hábitos, que seguirá sendo modificando, em grandes ou pequenas proporções e em diversificados modos. Por tudo isso, Peirce clarifica em seu artigo *Como tornar nossas ideias claras*.

397 Quando sossega a irritação da dúvida, que é o motivo do pensamento, o pensamento acalma-se, e descansa o momento em que chega à crença. Mas, visto que a crença é uma regra de ação, cuja aplicação implica posterior dúvida e posterior pensamento, ao mesmo tempo que é um lugar de paragem é também um novo lugar de recomeço para o pensamento. O resultado ‘final’ do pensar é o exercício da volição, e disso já não faz parte o pensamento; mas a crença é apenas um estádio da ação mental, um efeito da nossa natureza sobre o pensamento, que influenciará o pensamento futuro.¹⁹

¹⁹ Trecho original extraído dos Collected Papers: *As it appeases the irritation of doubt, which is the motive for thinking, thought relaxes, and comes to rest for a moment when belief is reached. But, since belief is a rule for action, the application of which involves further doubt and further thought, at the same time that it is a stopping-place, it is also a new starting-place for thought. That is why I have permitted myself to call it thought at rest, although thought is essentially an action. The final upshot of thinking is the exercise of volition, and of this thought no longer forms a part; but belief is only a stadium of mental action, an effect upon our nature due to thought, which will influence future thinking (CP 5.397).*

Compreendemos por meio das reflexões sobre o signo interpretante de Peirce que a importância em compreender os significados dos fenômenos não reside na descoberta da realidade (verdade) ou em conter uma crença imutável e absoluta, mas sim em perseguir a dúvida, manter um questionamento constante, sem se preocupar com um significado estanque a respeito das coisas. São as indagações que permitem um maior trabalho da consciência.

Se fosse possível atualizar todos os interpretantes de um signo, chegaríamos à sua verdade (interpretante final). No entanto, estamos sempre a meio caminho. Esse caminho inclui desvios, veredas, atalhos. Nenhum signo tem o seu fim predeterminado. A semiose é um processo em aberto, que sofre a interferência tanto do acaso quanto da força bruta, mas é movido, guiado por uma tendencialidade (teleonomia). Embora os interpretantes dinâmicos, os intérpretes, sejam falíveis, sujeitos a erros e equívocos, são eles, na sua singularidade psicológica, causarão eficiente, que vão atualizando a interpretabilidade do signo (SANTAELLA, 1992, p. 197).

Apresentamos neste primeiro capítulo o conteúdo teórico sobre semiótica que acreditamos ser necessário, não apenas para a análise, mas também para a compreensão do que abordamos no segundo capítulo desta dissertação, pois além do rigor científico com relação às questões metodológicas e aos eixos sistemáticos da pesquisa, também observaremos que a produção de significados adentra na esfera da dinâmica social, na qual os atores interagem por meio das linguagens, dentre as quais destacamos a visual.

3 A OBRA E O CONTEXTO BRASILEIRO FOTOGRAFADO

3.1 SEBASTIÃO SALGADO E CRISTOVAM BUARQUE: PENSAMENTOS E AÇÕES

Tratamos, neste início do segundo capítulo, da vida e obra dos autores de *O berço da desigualdade*. Apresentamos algumas concepções defendidas pelo fotógrafo e pelo escritor que são refletidas por toda a publicação em questão. As informações foram obtidas por meio da pesquisa bibliográfica, que também nos permitiu localizar entrevistas, reportagens e *sites* oficiais. Em um primeiro momento, abordaremos a respeito de Sebastião Salgado e em seguida sobre Cristovam Buarque.

3.1.1 Sebastião Salgado

O percurso profissional de Sebastião Salgado abrange o fotojornalismo e o fotodocumentarismo, mas foi nesta última prática que ele se especializou. O brasileiro iniciou-se no fotodocumentarismo sem nenhuma pretensão, em 1973, quando sua esposa Lélia Wanick Salgado, na época estudante de arquitetura, emprestou-lhe sua câmera fotográfica para que ele fizesse fotografias na África, lugar onde Salgado trabalhou coordenando um projeto sobre o cultivo do café. Com o passar do tempo as imagens o conquistaram mais do que o seu próprio trabalho com os números. O fotógrafo, em entrevista, declarou ao jornal *The Guardian*²⁰: “A câmera me dava prazer, dez vezes mais. Finalmente, eu abandonei tudo e comecei uma nova vida como fotógrafo. Isso ainda hoje é minha vida” (tradução nossa)²¹. Então, demitiu-se de seu emprego na *Organização Internacional do Café*, em Londres, onde trabalhou durante dois anos, decidindo seguir a carreira de fotógrafo por volta dos 27 anos de idade.

O fotojornalismo começou a fazer parte da vida de Salgado em 1974, iniciando a carreira na agência fotográfica *Sygma*. Em 1975 ingressou na *Gamma*, onde fotografou até 1979 e entre 1979 e 1994 trabalhou na *Magnum*, agência renomada criada por Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, destacando-se como o fotógrafo brasileiro que fez as fotos do

²⁰ Entrevista cedida em 28 de fevereiro de 2012. Cf. Salgado (2012).

²¹ *The camera gave me 10 times more pleasure. Eventually, I abandoned everything and started a new life as a photographer. That is still my life today.*

atentado²² contra o presidente, estadunidense, Ronald Reagan, em 30 de março de 1981; a venda das fotos contribuiu para Salgado financiar seu primeiro projeto autoral, viajou então à África e registrou a relação do povo com a terra. Paralelamente ao trabalho como repórter fotográfico na *Magnum*, Salgado dedicou-se aos seus planos pessoais, sempre com fotos em preto e branco. Em 1994, em parceria com sua esposa, criou sua agência, a *Amazonas Imagens*, em Paris.

Fotodocumentando problemáticas sociais, recebeu entre 1982 e 2010 mais de 25 prêmios²³ internacionais. Na atualidade, Sebastião Salgado é destaque como um dos melhores fotodocumentaristas do mundo. Por meio de seus projetos, contribuiu com organizações humanitárias, incluindo o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), a Organização Mundial da Saúde (OMS), a ONG Médicos sem Fronteiras e a Anistia Internacional. Sousa (2002, p. 36) diz que “o brasileiro Sebastião Salgado recuperou para o fotodocumentarismo a tradição dos grandes fotógrafos humanistas e o preto e branco”. Outra forte característica estética das suas fotos é a contraluz. Seus projetos costumam demandar entre quatro e oito anos de empenho e são transformados depois em livros²⁴.

Salgado emprega a fotografia como uma importante ferramenta documental e de denúncia social e suas representações visuais, de apurada produção estética, medeiam os sujeitos com problemáticas sociais desconhecidas ou superficialmente abordadas pelos meios de comunicação. Os trabalhos do fotodocumentarista são publicados periodicamente por *Paris Match*, na França, *The Guardian*, na Inglaterra, *La Vanguardia*, na Espanha, *Visão*, em Portugal, *La Repubblica*, na Itália e *Rolling Stone*, nos Estados Unidos.

Assim como em qualquer trabalho existe algum tipo de desgaste e os mais severos são os psicológicos. Ver e viver por tantos anos seguidos momentos de tristeza, dor, fome, doenças e misérias transforma o ser humano. No ano de 1999, quando finalizava o projeto *Êxodos*, o fotógrafo estava desgastado pela violência que fotografava e cogitou parar por um tempo sua carreira. Aquele momento coincidiu com o seu retorno ao Brasil por motivos familiares e resolveu, juntamente com sua esposa Lélia Deluiz Wanick Salgado, dar início ao

²² Outro repórter que também fotografou o atentado foi o americano Ron Edmonds, vencedor do Prêmio Pulitzer no mesmo ano.

²³ Informação coletada em fevereiro de 2013 no sítio eletrônico da agência *Amazonas Imagens*.

²⁴ *Outras Américas* (1986), *Um Incerto Estado de Graça* (1990), *Trabalhadores* (1993), *Terra* (1997), *Serra Pelada* (1999), *Retratos de Crianças do Êxodo* (2000), *Êxodos* (2000), *O Fim da Pólio* (2003), *O berço da desigualdade* (2005), *África* (2007), *Gênesis* (2013).

reflorestamento em sua fazenda Bulcão, no município de Aimorés, em Minas Gerais, por meio do Instituto Terra²⁵ e que contou com a colaboração da Reserva Natural da Vale.

Salgado então não conseguiu mais parar. Embora decidido a se afastar das imagens de grande impacto, foram os assuntos ambientais que o revitalizaram. O trecho da reportagem de Luís Bulcão sobre o fotógrafo brasileiro, em 27 de maio de 2013, revela:

A vontade e a inspiração acabaram retornando quando o fotógrafo se envolveu em um projeto de reflorestamento no território de uma fazenda que herdara junto com a esposa, Lélia Wanick, que é curadora de suas exposições. ‘A Terra estava morta. Tão doente como eu’, compara. Devolver a vida à fazenda, localizada na bacia do Rio Doce, em Minas Gerais, trouxe a ideia de *Gênesis*, uma tentativa de focar naquilo em que ainda se pode salvar. ‘A partir daí, nasceu a minha vontade de fotografar novamente’.²⁶

Em 2001 o brasileiro elaborou um trabalho com o apoio do Unicef e da Organização Mundial de Saúde (OMS): *O Fim da Pólio* (2003), que retrata a tentativa de encontrar e vacinar crianças em cinco dos dez países nos quais a poliomielite ainda era endêmica em 2001: a República Democrática do Congo, a Índia, o Paquistão, a Somália e o Sudão. E em 2002 também viajou a muitas regiões de produção de café; a empresa *Illycaffé* o contratou para registrar imagens de produtores de café e o habitat deles: no Brasil, em 2002, na Índia, em 2003, na Etiópia, em 2004, na Guatemala, em 2006 e na Colômbia, em 2007. O material fotográfico ainda não foi publicado em livro.

Em 2013, completando exatamente 40 anos de carreira fotográfica, Salgado finaliza a construção de longos e caros projetos com a obra: *Gênesis*. Entre 2004 e 2012, o fotógrafo viajou por todo o planeta produzindo imagens em lugares inóspitos ou ainda intocáveis pelo ser humano. As exposições²⁷ desse trabalho iniciaram-se em 11 de abril de 2013 e finalizar-se-ão em 25 de agosto de 2014, percorrendo 11 locais pelo mundo. Tal fato não é relevante apenas para a obra em questão, mas resgata todo o trabalho de Salgado, constituído durante décadas, no qual despendeu energia física e mental na produção de fotografias com temáticas relacionadas ao trabalho escravo, à exploração da mão de obra infantil, às desigualdades sociais, à saúde pública, aos massacres e, por último, ao que ainda é puro e sadio na fauna e flora do planeta terra.

²⁵ O Instituto Terra, idealizado por Lélia Wanick e Sebastião Salgado, tem a meta principal de reflorestar mais de 7.000 hectares de áreas degradadas. O casal mobilizou parceiros, captou recursos e fundou, em abril de 1998, a organização ambiental dedicada ao desenvolvimento sustentável do Vale do Rio Doce.

²⁶ Matéria jornalista produzida para o portal *GI*, do Rio de Janeiro. Cf. Bulcão (2013).

²⁷ O cronograma da exposição foi divulgado na página eletrônica da editora *Taschen* (do livro ‘*Gênesis*’). Cf. Taschen (2013).

Desse modo, as fotografias fazem parte de um contexto e as concepções do fotógrafo Sebastião Salgado estão impregnadas em suas imagens. Como o próprio fotógrafo afirma: “[...] Tenho minha maneira de pensar, tenho uma formação ideológica. Portanto, meu trabalho é uma simples correlação com minha forma de vida.”. E, como Albornoz (2005) observa sobre a obra do fotógrafo: “O trabalho de Salgado tem uma intencionalidade, a de criar uma consciência sobre determinados aspectos de nossa contemporaneidade” (ALBORNOS, 2005, p. 101).

O trabalho do fotógrafo brasileiro é permeado por uma ideologia – uma construção de significados – edificada historicamente. Citamos alguns desses fatores, como exemplo: a infância e adolescência em contato com a natureza; a participação durante a juventude em movimentos estudantis; a preocupação com a distribuição de terra e com as agressões ao meio ambiente e sua formação de economista, na graduação, no mestrado e no doutorado. Devido a essa trajetória acadêmica, Salgado desenvolveu a capacidade de compreender a sociedade, de analisar sinteticamente determinado contexto histórico, além de ter uma ótima noção geopolítica, antropológica e sociológica daquilo que se propõe a fotografar.

O modo como utiliza o preto e branco, a técnica da contraluz e compõe suas imagens fizeram de Salgado alvo de críticas severas, sendo muitas vezes mal interpretado e acusado de estetizar a miséria alheia. No entanto, o refinamento estético das fotografias do brasileiro é uma maneira de fazer emergir no plano social algumas problemáticas que merecem ser discutidas e solucionadas. Em entrevista à jornalista Kênya Zanatta, da *Revista Bravo*, edição do mês de abril de 2013, Salgado compara: “Ninguém criticou Goya por ele ter produzido gravuras belas e perfeitas sobre os desastres da guerra”.

Salgado também considera fundamental a interação com o ambiente que fotografa. Suas viagens duram entre uma semana até, muitas vezes, meses de convívio. Ao portal *GI* ele expõe:

Jamais cheguei a uma comunidade e ataquei a fotografia. Eu tive que me explicar. Tive que viver, que passar o tempo com as pessoas para poder compreender o que estava se passando e para as pessoas me compreenderem também e me darem de retorno a fotografia. Na verdade, eu fiz muito pouco na fotografia, eu as recebi de presente.²⁸

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, em 16 de setembro de 2013, o fotógrafo explica que, enquanto fotografa, tem o hábito de cantar. Segundo ele, a música o ajuda a se concentrar durante os *clicks*. Esse hábito começou quando ele produzia fotografia analógica e

²⁸ Cf. Bulcão (2013).

era preciso trocar de filme. A troca do filme tomava o pouco do seu tempo e quebrava a sequência das imagens, como também o envolvimento do fotógrafo com o fato. A música atua, portanto, como um fio condutor, permitindo o fluxo quando se fotografa pelo método analógico.

O berço da desigualdade tem, como foto de capa, uma cena no Brasil e a última foto do livro também é do nosso país. Percebe-se uma ênfase sobre o Brasil no livro, também pela quantidade de imagens fotográficas contidas na obra. Diferentemente das obras: *Trabalhadores* (1996), *Terra* (1997), *Serra Pelada* (1999), *Êxodos* (2000), *O fim da Pólio* (2003), *África* (2007) e *Gênesis* (2013), não foram feitas exposições itinerantes pelo mundo com as fotografias de *O berço da desigualdade* (2005), que fora construído a partir de fotografias produzidas durante a realização de outros projetos.

3.1.2 Cristovam Buarque

Quanto a Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque, Senador brasileiro, nasceu no mesmo ano em que Salgado, mas em Recife, Pernambuco. Sua família, de classe média baixa, trabalhava em uma tecelagem. Buarque, quando adolescente, auxiliava na venda dos tecidos e na contabilidade comercial dos negócios. Trabalhou ministrando aulas particulares de física e matemática. Em 1966, graduou-se em engenharia mecânica pela Universidade Federal de Pernambuco. Era um período de revolta contra a ditadura militar, e ele escolheu fazer parte da militância na Ação Popular (AP), de origem católica, que tinha como um dos fundadores o sociólogo Herbet de Souza, o Betinho. Tal fato o aproximou de uma das principais lideranças da esquerda na época, Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife.

Com o aumento da tensão política pós-AI 5²⁹, Dom Hélder ajudou Buarque a obter uma bolsa de estudos para cursar o Doutorado em Economia na tradicional Sorbonne, em Paris. Entre 1973, quando finalizou o doutorado, e 1979, trabalhou no Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), em Washington, Estados Unidos. E em meados de 1979 passou a ser docente na Universidade de Brasília (UnB), da qual foi reitor de 1985 a 1989.

Buarque é lembrado como um grande idealizador de diversas soluções criativas para combater a pobreza, sendo que a mais conhecida no Brasil e no exterior é o programa *Bolsa-Escola*. Em 1986, quando estava na UnB, o economista projetou as linhas gerais do programa,

²⁹ O Ato Institucional nº 5, AI-5, redigido em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Vigorou até dezembro de 1978. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados.

que consiste em fazer o Estado pagar às famílias pobres para manterem seus filhos nas escolas, uma tentativa de desenvolver projetos de renda mínima, vinculados à assistência social, defendidos pela esquerda. Em 1995, Buarque foi eleito para o governo do Distrito Federal, onde implantou o *Bolsa-Escola* e dezenas de outros programas sociais que escapavam à lógica da esquerda corporativista e da direita assistencialista. No setor econômico, propôs parcerias com a iniciativa privada em áreas fundamentais para o desenvolvimento regional.

Cristovam Buarque foi governador do Distrito Federal até 1998. Entre 1999 e 2002, dividiu seu tempo entre a UnB, criando em 1999 a organização não-governamental *Missão Criança*, que manteve de pé o Bolsa-Escola em um momento no qual o governo federal ainda não havia implantado programa semelhante. Após muitas discussões políticas, o Bolsa-Escola foi adotado em países da América Latina e da África. Em fóruns econômicos mundiais, Buarque defendeu a ideia de trocar parte da dívida externa dos países do Terceiro Mundo por investimentos em educação. Medida que beneficiou, por exemplo, o governo argentino, que obteve da Espanha o perdão de parte de sua dívida em troca de investimentos em educação.

Em 2002, Buarque foi eleito senador pelo PT (Partido dos Trabalhadores) com a maior votação dada a um político no Distrito Federal. Tendo em vista sua defesa acirrada da educação como o caminho para o desenvolvimento e a justiça social, passou a ser conhecido, no Senado Federal, como o senador da educação. Em sua página eletrônica (<http://www.cristovam.org.br>), sustenta a seguinte declaração, no que diz respeito ao âmbito educacional no Brasil:

Estamos passando por um momento especial da história brasileira. Temos condições de mudar o futuro. Podemos escolher agora qual a direção que vamos tomar. O Brasil poderá ser só um pouquinho melhor do que é hoje ou poderá ser um país desenvolvido, com justiça social e grande produtor de conhecimento. Podemos escolher entre seguir melhorando aos pouquinhos em várias áreas e piorando em outras (violência, meio ambiente). Podemos continuar a ser um país dos mais desiguais do mundo, ou um país onde todas as pessoas tenham condições de desfrutar da riqueza gerada por todos. É hora de investir em educação. Não um pouquinho. Nada de gambiarra. Precisamos superar os conservadorismos e corporativismos. É hora de uma revolução na educação. Hora de uma mobilização nacional efetiva e responsável. A juventude precisa se encantar com o magistério, com as escolas sendo centros de cultura e tecnologia. O Brasil somente será um país de oportunidades se a educação for o caminho do desenvolvimento. É por isso que precisamos de uma Revolução na Educação.³⁰

³⁰ Esse trecho está ao final da página eletrônica de Cristovam Buarque, não há especificação de data.

Nesse trecho está claro seu posicionamento político. Buarque, que atualmente, no ano de 2013, é membro do Instituto de Educação da UNESCO, no percurso de sua carreira, publicou 20 livros. Também trabalhou como consultor de diversos organismos nacionais e internacionais do sistema das Nações Unidas. No Senado, presidiu a Comissão de Relações Exteriores e Defesa Nacional, Comissão Mista de Controle das Atividades de Inteligência, Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa e Comissão de Educação, Cultura e Esportes.

Em maio de 2013 apresentou o Projeto de Lei nº 155/2013 que determina que o Piso Salarial do Profissional do Magistério da Educação Básica seja pago pela União a todos os professores da Educação Básica Pública do Brasil conforme a Lei 11.738/2008. De acordo com o projeto o Governo Federal pagará diretamente ao professor que tenha sido selecionado com base em critérios definidos pelo MEC, estabelecendo que todo professor que já esteja no exercício de sua atividade de magistério na data da publicação desta proposta e que tenha sido contratado por concurso público realizado até 180 dias antes desta data, passará a receber diretamente da União, no mínimo, o piso salarial de R\$ 1.567, referente ao ensino para os níveis fundamental e médio, com a jornada de 40 horas semanais.

3.2 O BERÇO DA DESIGUALDADE

Com 192 páginas e 76 fotografias, a produção da obra fotodocumental *O berço da desigualdade* foi apoiada pela Representação da UNESCO no Brasil e pelo Instituto Sangari. Portanto, o trabalho é baseado em causas sociais. Os próprios autores declaram este comprometimento na introdução do livro:

Este livro é uma diminuta contribuição para esse esforço mundial. Uma contribuição pequena para uma grande ambição: o despertar de uma humanidade que, a partir de suas crianças, reconstrua o sonho do humanismo, no qual todos os seres humanos sejam semelhantes. A ambição de que o berço que hoje cria desigualdade seja o berço da semelhança reconstruída (BUARQUÊ; SALGADO, 2009, p. 18).

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - a UNESCO - nasceu no dia 16 de novembro de 1945. As suas ações consistem em contribuir para a construção de uma cultura da paz, para o desenvolvimento sustentável, para a erradicação da pobreza e para o diálogo intercultural. Suas cinco áreas temáticas são:

educação, ciências naturais, ciências sociais, cultura, comunicação e informação. Sua representação no Brasil é um escritório nacional da região da América Latina que auxilia na formulação e operacionalização de políticas públicas que estejam em sintonia com as estratégias acordadas entre os Estados Membros da UNESCO.

Em Brasília, o escritório da UNESCO iniciou suas atividades em 1972. A partir de meados da década de 1990, o escritório brasileiro fortaleceu sua ação por todo o país, disponibilizando sua envergadura técnica a serviço de inúmeros projetos e iniciativas no âmbito de suas áreas temáticas.

Aos poucos, suas atividades foram se ampliando, multiplicando-se as articulações e convênios de cooperação técnica, tanto com o governo como com a sociedade civil. A importância dessas ações resultou no fato de o escritório da UNESCO em Brasília (UBO) ter-se tornado um de seus principais escritórios no mundo.

No livro *O berço da desigualdade*, Vicent Defourny, Representante da organização no Brasil, afirma que:

O livro de Sebastião Salgado e Cristovam Buarque tem um interesse especial para a UNESCO. Ele expõe muitos dos desafios que a Organização enfrenta nos diversos continentes e que tenta superar por todos os meios ao seu alcance, sensibilizando governos e mostrando aos países a desumanidade da exclusão (DEFOURNY, 2009, p. 6).

O outro apoio institucional para a elaboração da obra foi o Instituto Sangari³¹, que também está envolvido em vários projetos com o objetivo de disseminar a importância da educação científica para a inclusão social e o desenvolvimento econômico e defende a discussão da política de educação no Brasil em nível nacional.

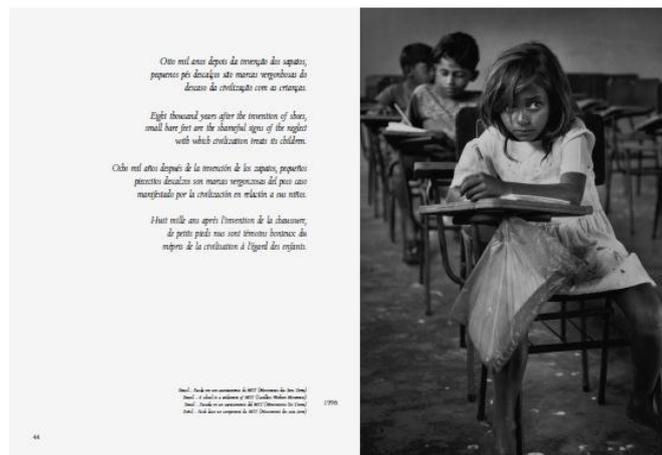
O fato de receber apoio da Unesco e do Instituto Sangari, as imagens publicadas em *O berço da desigualdade* não são apenas signos de um tempo e espaço; elas passam a ter relevância social, pois representam o Brasil e o mundo, qualificando a obra como uma referência bibliográfica e um documento no âmbito social e econômico, com ênfase educacional. Além das fotografias presentes, essas instituições também autenticam essa obra fotodocumental. Ben Sangari, Presidente do Instituto Sangari, deixa registrado na apresentação da obra.

³¹ Sua missão é disseminar a cultura científica no país por meio de exposições, publicações e projetos de popularização da Ciência, realizados com uma ampla rede de parceiros, do Brasil e do exterior, igualmente comprometidos com a causa. Desde sua criação, em 2003, o Instituto Sangari já realizou inúmeras iniciativas que atraíram o interesse de quase um milhão de pessoas, em sua maioria crianças e jovens. Fonte: <http://noticias.sangari.com/pages/200909/O-que-e-o-Instituto-Sangari-14203.html>

De um lado, o poder da imagem. De outro, o poder do discurso. *O berço da desigualdade* tem o mérito de reunir, pela primeira vez, o impacto da fotografia de Sebastião Salgado e a força das palavras de Cristovam Buarque. Ambos ajudam a despertar o fruidor desta obra para a gênese tanto do desenvolvimento quanto do atraso. Está na escola o futuro de uma nação. Uma educação de qualidade para todos ao longo da vida representa desenvolvimento. Uma educação medíocre e elitista conduz ao atraso. Entre um e outro, repousa a desigualdade (SANGARI, 2009, p. 10).

Ao contrário de dados estatísticos, números e porcentagens, as imagens são mais acessíveis informativamente. As imagens conseguem, por si sós, trazer à tona muito do que é enfatizado pelos números. Quando passamos a ver as imagens, o efeito de indignação é muito maior, do que apenas com palavras ou números. A seguir exibimos a reprodução do nosso objeto de pesquisa³²:

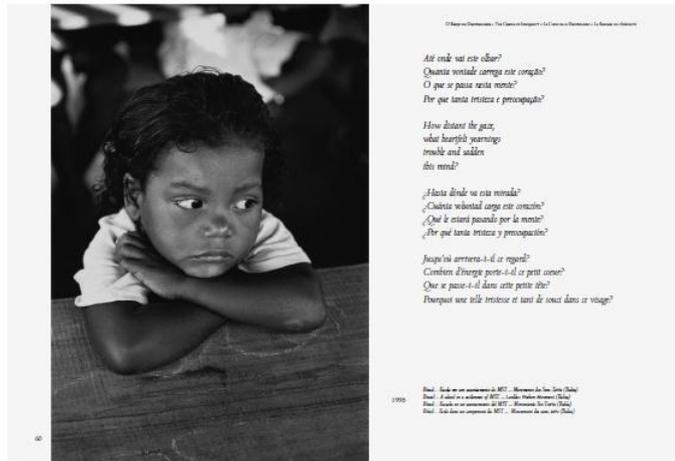
Foto 1: Escola em um assentamento do MST (1996)



Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 44-45)

³² Cf. Anexo 1.

Foto 2: Assentamento do MST na Bahia (1996)



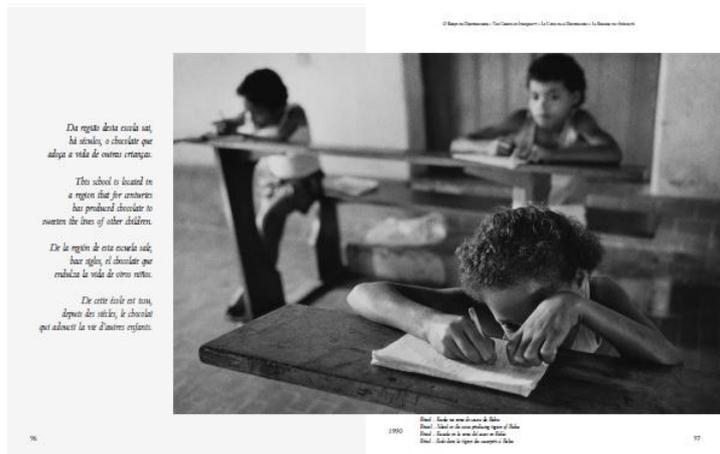
Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 60-61)

Foto 3: Região do cacau na Bahia (1990)



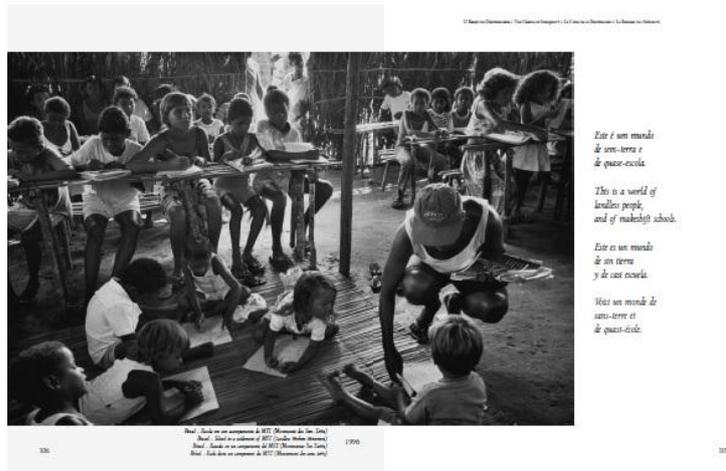
Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 92-93)

Foto 4: Escola na zona do cacau (1990)



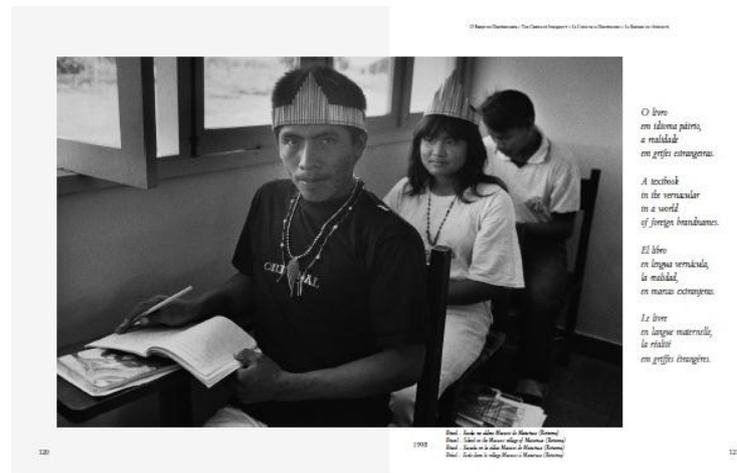
Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 96-97)

Foto 5: Escola em um acampamento do MST (1996)



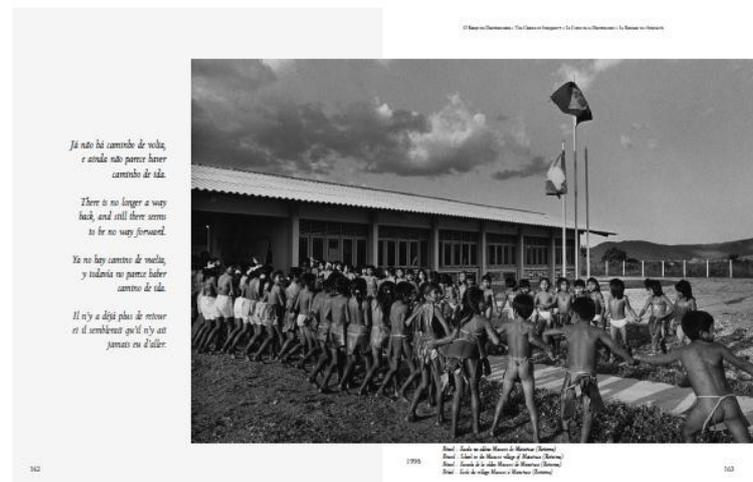
Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 106-107)

Foto 6: Escola na aldeia Macuxi de Maturuca (1998)



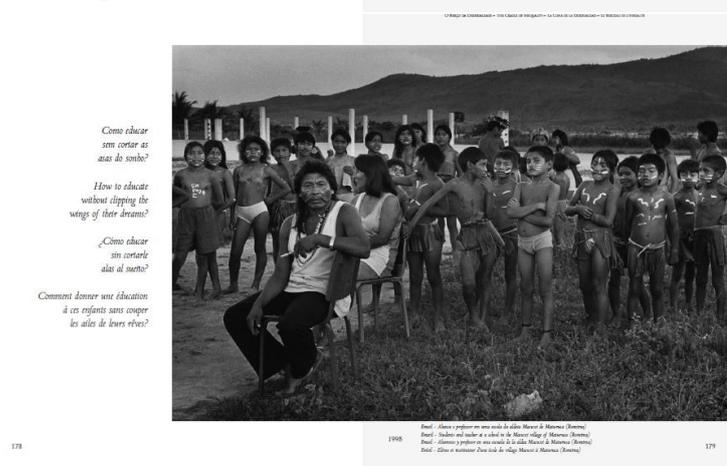
Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 106-107)

Foto 7: Escola na aldeia Macuxi de Maturuca, Roraima (1996)



Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 162-163)

Foto 8: Alunos e professores em uma escola na Aldeia Macuxi de Maturuca (1998)



Fonte: O berço da desigualdade (2009, p. 178-179)

Estruturamos um quadro no intuito de fazer um mapeamento geral, com relação à quantidade de fotografias, os locais e anos em que foram produzidas, página em que estão localizadas na obra e, em seguida, tecemos uma sintética análise sobre esses dados.

QUADRO 1 – Países nos quais as fotografias foram realizadas, quantidade de imagens e posição destas na obra *O berço da desigualdade*

PAÍS	QUANT. DE FOTOS	PÁGINA (ANO DO REGISTRO FOTOGRÁFICO)
Quênia	11 (onze)	p. 38-39 (1993), p. 40-41(1993), p. 90-91 (1986), p. 98-99 (1986), p. 152-153 (1986), p. 158-159 (1986), p. 160-161 (1993), p. 166-167 (1986), p. 68-69 (1986), p. 140-141 (1986), p. 64-65 (1986).
Brasil	8 (oito)	p. 44-45 (1996), p. 92-93 (1990), p. 96-97 (1990), p. 106-107 (1996), p. 162-163 (1996), p. 60-61 (1996), p. 120-121 (1998), p. 178-179 (1998).
Índia	7 (sete)	p. 32-33 (2003), p. 48-49 (1997), p. 84-85 (2001), p. 72-73 (2001), p. 146-147 (2001), p. 148-149 (2001), p. 104-105 (1989).
Afganistão	7 (sete)	p. 62-63 (1996), p. 66-67 (1996), p. 94-95 (1996), p. 100-101 (1996), p. 172-173 (1996), p. 154-155 (1996), p. 132-133 (1996).
Tailândia	6 (seis)	p. 34-35 (1987), p. 86-87 (1987), p. 174-175 (1987), p. 74-75 (1987), p. 136-137 (1987), p. 76-77 (1987).
Paraguai	3 (três)	p. 36-37 (1978), p. 88-89 (1978), p. 50-51 (1978).
Somália	3 (três)	p. 46-47 (2001), p. 52-53 (2001), p. 118-119 (2001).

Angola	3 (três)	p. 54-55 (1997), p. 82-83 (1997), p. 116-117 (1997).
Hong-Kong	3 (três)	p. 70-71 (1995), p. 112-113 (1996), p. 78-79 (1995).
Estados Unidos	3 (três)	p. 80-81 (1994), p. 150-151 (1994), p. 142-143 (1994).
Guatemala	2 (duas)	p. 164-165 (1978), p. 30-31 (1978).
Sul do Sudão	2 (duas)	p. 56-57 (1995), p. 58-59 (1995).
Líbano	2 (duas)	p. 102-103 (1998), p. 168-169 (1998).
Congo	2 (duas)	p. 108-109 (2001), p. 170-171 (2001).
China	2 (duas)	p. 128-129 (1998), p. 130-131 (1998).
Moçambique	2 (duas)	p. 144-145 (1994), p. 156-157 (1994).
Espanha	1 (uma)	p. 28-29 (2003).
Kurdistão iraquiano	1 (uma)	p.42-43 (1997).
Zâmbia	1 (uma)	p. 110-111 (1997).
Paquistão	1 (uma)	p. 114-115 (2001).
Equador	1 (uma)	p. 122-123 (1978).
Honduras	1 (uma)	p. 124-125 (1998).
Ruanda	1 (uma)	p. 126-127 (1995).
Itália	1 (uma)	p. 134-135 (2001).
Filipinas	1 (uma)	p. 138-139 (1999).
México	1 (uma)	p. 176-177 (1998).
Total de países: 26		Total de fotografias: 76

Fonte: elaborado pela autora

O Quênia e o Brasil são, respectivamente, os países mais presentes na obra. Nas fotografias, a Espanha, a China, os Estados Unidos e Itália são os países que se destacam visualmente, pois as vestimentas, as feições, os acessórios utilizados por crianças, jovens, adultos e as instalações conservadas e limpas registradas pelo fotógrafo, transmitem a mensagem de que o acesso à educação e às condições financeiras são contrastantes com relação aos outros países representados nas imagens.

Nem mesmo no registro feito em uma periferia dos Estados Unidos há sequer um mínimo de semelhança visual quando confrontamos com qualquer uma das fotografias do Brasil. As imagens destes quatro países (Espanha, China, Estados Unidos e Itália) estão

distribuídas por todo o livro, de forma a se sobressaírem dentre as fotografias de outros países, enquanto o leitor folheia o livro, obtendo-se um contraste social. É uma minoria de sete fotografias, dentre as 76 publicadas na obra, que representam o mesmo desequilíbrio social existente no mundo. Os jovens e crianças espanhóis, estadunidenses, chineses e italianos estão representados em sete imagens, nas quais percebemos visualmente condições sociais dignas, enquanto que há um número de 69 fotografias de crianças e jovens, e até mesmo de adultos, que expõem o outro lado do mundo, no qual a maioria é representada pela pobreza e deficiência no âmbito da saúde

Ainda no intuito de efetuar um breve comentário sobre a tabela, observamos como as imagens dos países mais abastados estão dispostas nas páginas do livro. Verificamos o seguinte: os Estados Unidos estão entre Hong-Kong (p. 78-79) e Angola (p. 82-83), entre o Quênia (p. 140-141) e Moçambique (p. 144-145) e entre a Índia (p. 148-149) e o Quênia (p. 152-153). China está entre Ruanda (p. 126-127) e Afeganistão (p. 132-133). Ao lado da Espanha (p. 28-29, primeira fotografia no livro) está a Guatemala (p. 30-31). A Itália encontra-se entre o Afeganistão (p. 132-133) e a Tailândia (p. 136-137). Notamos ao folhearmos a obra, de maneira linear, o impacto visual quando comparamos, naturalmente, a imagem de um país rico em uma página à de outro país pobre na página anterior e/ou posterior.

As legendas reforçam a representação da desigualdade social tanto quando informam o local, como também o ano em que o fato ocorreu, pois percebemos que mesmo quando o intervalo de tempo não ultrapassa três anos entre o registro de um local para o outro, há uma discrepância nas condições socioeducacionais entre alguns países, configurando-se um atraso de décadas, quando estabelecemos comparações quase instantâneas entre um contexto social e outro. Constam ao todo 76 fotografias tomadas entre os anos de 1978 e 2003, um período de 25 anos na história mundial sobre a desigualdade na educação e que estão sintetizados na obra.

Na obra, os textos-legendas de Cristovam Buarque, traduzidos em inglês, espanhol e francês complementam a leitura das fotografias. Além de serem construídos de maneira afirmativa e reflexiva, questionam a existência de oportunidades iguais, o acesso à educação de qualidade, existindo, na maioria dos lugares fotografados, problemas sociais de: expropriação da terra; exploração da mão de obra; violência; doenças; pobreza e fome. As desigualdades sociais e culturais vêm à tona nas imagens que ao mesmo tempo atraem o olhar e chocam pela realidade representada.

3.3 REPRESENTAÇÕES DA EDUCAÇÃO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1990: O MST, A ZONA DO CACAU (BAHIA) E A ALDEIA MACUXI DE MATURUCA (RORAIMA)

Compreendemos que é necessário contextualizar os locais nos quais as fotografias foram produzidas, para que assim possamos efetuar uma leitura mais rica sobre os textos apresentados. Martins (2011) explica que durante a pesquisa o cientista social além de obter e produzir conhecimento, ao adentrar na realidade pesquisada, interage e altera essencialmente o conhecimento de senso comum referencial das populações estudadas, logo, as informações colhidas estão necessariamente contaminadas por sua presença.

É certo que Martins (2011) insere sua discussão no campo das ciências sociais e da antropologia, no entanto, é de extremo proveito a sua contribuição para este estudo tendo em vista que a imagem fotográfica não pode se reduzir a meio de reprodução e documentação, mas deve se ampliar para um meio de se ver a sociedade, refletir a respeito e aperfeiçoá-la. O sociólogo defende que o pesquisador antropólogo quando vai à campo, a simples presença deste no local, age como fator de mudança nas ações cotidianas. Estabelecemos uma analogia deste pensamento com o trabalho fotodocumental de Salgado, pois é provável que exista uma interferência no comportamento dos indivíduos que são fotografados, a partir de momento que reagem de algum modo ao outro (fotógrafo).

Contudo, em um trabalho como o que exerce o fotógrafo brasileiro, não há garantias de não ser percebido, sendo assim, um dos fatores que faz com que a informação imagética captada passe a não ser um referente exato do real, mesmo que essas pessoas não tenham notado o fotógrafo no instante em que as mirava pelo visor da câmera, o registro é apenas um excerto de um tempo e espaço sociocultural escolhido por uma mente que o tenta traduzir em imagem.

Sebastião Salgado faz emergir em suas fotografias certas problemáticas que, normalmente, são camufladas e/ou esquecidas por governantes e atores sociais. Lendo as realidades representadas – salas de aula improvisadas, com carteiras quebradas ou até mesmo sem tê-las, materiais didáticos precários sem o mínimo de condições para uma educação digna – nessas imagens fotográficas, é difícil argumentarmos que a maioria dessas crianças, jovens e seus filhos terão um futuro diferente de seu presente. A seguir, tecemos uma breve contextualização sobre os locais do Brasil fotografados.

3.3.1 Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra afirma em sua página oficial (<http://www.mst.org.br>) que uma das suas principais contribuições para a nação é produzir alimentos para o povo brasileiro. Estes trabalhadores produzem alimentos de forma coletiva para, e estão organizados em mais de 100 cooperativas e mais de 1,9 mil associações em assentamentos.

As três fotografias referentes ao MST na obra *O berço da desigualdade* foram produzidas em assentamentos e uma delas indica que fora no Estado da Bahia. O assentamento é um espaço para o conjunto de famílias rurais viverem, trabalharem e produzirem, oferecendo uma função social à terra e garantindo um futuro menos tortuoso a essa população. Nos assentamentos, as famílias tentam por si próprias garantir direitos sociais que não o são para todo o povo brasileiro: moradia, escola e alimentação.

Os componentes do MST se esforçam para tentar manter a dignidade nas áreas de alimentação, educação e saúde. Eles reivindicam por terra, pela reforma agrária e por mudanças na sociedade. Busca-se, em cada assentamento, desenvolver a função social de produzir alimentos, reduzindo a fome no meio das famílias rurais. A origem do movimento encontra-se nas lutas isoladas na região sul do Brasil, sobressaindo-se as ocupações das Fazendas Macalli e Brilhante, em 1979, no Rio Grande do Sul. Os Estados do nordeste brasileiro começaram a integração ao movimento em 1986. A primeira ocupação na região ocorreu em 1987, na Bahia, em Alcobaça, na Fazenda Projeto 4045.

Por envolver a questão da reforma agrária, o MST é uma organização que incomoda a grandes latifundiários e entre esses estão políticos e empresários, tanto nacionais como internacionais. A discussão sobre as intenções sociais do MST é posta em questão quando alguns de seus componentes passam a saquear lojas, invadir bancos e empresas privadas. Sendo assim, por muitos momentos, as reivindicações politicamente pacíficas transformam-se em lutas armadas e violentas.

3.3.2 Zona do Cacau (Bahia)

A Zona do Cacau na Bahia é caracterizada pela presença da lavoura cacaueteira e da Mata Atlântica. A região sofreu uma crise histórica na produção, que foi afetada pela praga da “vassoura de bruxa”, um fungo que afeta a planta. Até os anos 1980, a Bahia era um dos maiores produtores de cacau do mundo. Atualmente, os problemas são com relação às

importações, devido à defasagem nos preços do produto. No porto da principal cidade da região, Ilhéus, o movimento gira em torno da soja plantada no oeste baiano, além do papel e da celulose produzidos quase no limite com o Espírito Santo.

Recentemente, com o desenvolvimento de técnicas de enxertia de hastes de plantas resistentes à “vassoura de bruxa” – também chamada de “clonagem” - naquelas que não suportam a doença, pela Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira (Ceplac), órgão do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, as plantações da Bahia vêm timidamente recuperando o fôlego. Mas nada comparável ao esplendor de décadas passadas. Na safra recorde de 1984/1985, mais de 400 mil toneladas de amêndoas de cacau foram colhidas no país. Porém, em apenas 15 anos, esse volume caiu em 60%. Os números não deixam dúvida sobre o impacto desse fungo.

Por trás das cortinas da produção do cacau está uma história de exploração, violência e desigualdades, que são contados por Jorge Amado de forma arguciosa na literatura brasileira. O autor escreveu, em alguns de seus romances sobre as relações que envolviam a produção cacaueira. A socióloga Lopes (2013) elabora uma análise da representação que faz a literatura romanesca de Jorge Amado sobre a dinâmica do capitalismo, a partir das circunstâncias histórico-sociais que geraram a chamada “civilização do cacau” no sul da Bahia. A autora descreve:

Amado expos em suas obras os conflitos relativos às ocupações de terras para o plantio de cacau no início do século XX, narrando o auge da exploração econômica e da dominação social, intrinsecamente relacionadas aos negócios dessa atividade produtiva, que tem como expressão máxima, em determinado momento, a ascensão dos coronéis no sul da Bahia e sua identidade com a excludente estrutura da sociedade brasileira, assentada no poder centralizado pelas elites agrárias, vigente à época (LOPES, 2013, p. 3).

Há, portanto, nessa dinâmica social, o enriquecimento de poucos e a exploração de muitos, que não apenas são empobrecidos materialmente, mas também culturalmente.

3.3.3 Aldeia Macuxi de Maturuca (Roraima)

A aldeia Macuxi de Maturuca há pouco anos deixou de ser parte de uma região de conflitos, chamada *Raposa Serra do Sol*, que possui mil quilômetros de perímetro e é habitada por cerca de 20 mil indígenas das etnias Makuxi, Uapixana, Ingarikó e Patamona, distribuídos por 190 comunidades. O povo Macuxi é o mais numeroso. A única escola indígena que existe

em Maturuca ensina a língua portuguesa e a língua macuxi, para que esta não caia no esquecimento.

Em 1977, os índios passaram a exigir judicialmente o reconhecimento da *Raposa Serra do Sol* como terras exclusivamente indígenas. O processo de demarcação e homologação durou décadas, sendo marcado por perseguições, prisões, incêndios e assassinatos de nativos. De um lado, estava o Conselho Indígena de Roraima (CIR), entidade que representava a maior parte dos indígenas e, opondo-se a eles, estavam fazendeiros e garimpeiros, estabelecidos na região desde meados do século 20, e que contavam com o apoio do governo estadual.

O antropólogo Santilli (2001), em sua pesquisa sobre os índios Macuxi, explica que os conflitos são originados no século XIX, época em que a economia extrativista na Amazônia decaía e a pecuária era vista como alternativa. Colonos avançaram por terras indígenas impondo rupturas drásticas no modo de vida dos nativos. Em um primeiro momento, criou-se uma relação clientelista, na qual, em troca da colaboração dos índios na ocupação de terras adjacentes, os posseiros ofereciam bens industrializados. Não demorou muito para que os índios se indignassem com as explorações que passavam a sofrer. Suas terras estavam sendo destruídas e as crianças indígenas eram exploradas como mão-de-obra.

Apenas em 2009 aconteceu o fim do julgamento, com a determinação do STF de retirar os não-índios da área reservada. Atualmente, a *Raposa Serra do Sol* é uma terra indígena, com 1,7 milhão de hectares, homologada, demarcada e registrada pelo Supremo Tribunal Federal e constitui uma área contínua, reservada aos povos indígenas. De 15 a 20 de abril de 2010 ocorreu uma grande festa, na qual o ex-presidente Lula estava presente. Maturuca foi o local escolhido para festejar a demarcação das terras indígenas da *Raposa Serra do Sol*, que simboliza a luta contra fazendeiros e políticos do próprio Estado de Roraima. Os índios esperaram quase 34 anos para voltarem a ter a posse da terra que por direito lhes pertencia. Uma alegria, fruto de sofrimento, resistência e intolerância. Durante estes longos anos, foram assassinados 21 líderes – *tuxauas* em língua macuxi.

3.4 O BERÇO SOCIOEDUCACIONAL

Desigualdade social, desigualdade cultural, educação universal, oportunidades iguais, acesso à educação, qualidade educacional, pobreza, desnutrição, fome. Estas são as palavras-chave que estão na ficha catalográfica da obra. Quando pensamos sobre esses termos e somamos ao nosso entendimento sobre os problemas sociais brasileiros e, principalmente, a

partir de uma visão ampla (que será detalhada no próximo capítulo) sobre as imagens do livro como um todo, escolhemos esta última parte do segundo capítulo para realizamos uma breve reflexão a respeito das questões socioeducacionais no Brasil. Martins (2011, p. 51-52) faz contribuições preciosas que conduzem nossas ponderações:

Pode-se notar nas fotografias de Sebastião Salgado. Os ‘excluídos’ estão lá, na fratura de seu cotidiano, no cotidiano impossível em sociedades e situações em que a repetição é negação da reprodução e da possibilidade da vida cotidiana. Identificando-se com o discurso ideológico da nova esquerda popular, na América Latina e em outras partes, vê no drama dos pobres a busca da sociedade alternativa, quando as próprias fotos demonstram que todos buscam uma brecha de entrada na ordem capitalista que os rechaça. Portanto, populações cujo cotidiano é a impossibilidade da cotidianidade. Esse alheamento em relação à cotidianidade aparece nas fotos dos documentaristas que registram a vida cotidiana dos marginalizados, os ‘excluídos’, em todas as partes.

As imagens fotográficas do brasileiro Sebastião Salgado, além de potencializar a denúncia das consequências da globalização, por outro lado revela o esteticismo gratuito naqueles que se deliciam apenas com a fotografia bela de forma e de conteúdo, pobres de conscientização. É quase inevitável não reconhecer nas imagens produzidas por Sebastião Salgado uma preocupação estética intensa e ao mesmo tempo espontânea. O seu trabalho inicia-se na preparação do projeto, perpassa pelo ato de fotografar e se estende ao ato de escolher as fotos para uma exposição ou um livro. A partir de uma avaliação geral, não por isso menos cuidadosa, do trabalho do fotodocumentarista, é possível perceber como ele estabelece um equilíbrio complexo de se produzir, entre o drama social que presenciou e registrou e a versão fotográfica dessas situações para a exposição e/ou publicação. Acreditamos que o fotógrafo não deve ter apreensão somente pelas questões estéticas, pois dessa forma pode simplificar uma narrativa fotográfica sobre temas sociais pungentes. No entanto, ao mesmo tempo, um denunciamento visual simplório também pode arruiná-la. Martins (2011, p. 106) defende:

A despeito dessa circunstância, no caso particular de Salgado, mesmo que o fotógrafo se dedique a temas sociais, é timidez limitante desconhecer que seu trabalho é também obra de arte, que pode ser apreciado como obra de arte, e é legítima modalidade de conhecimento. Não levar em conta que o cuidado estético presente na fotografia social, particularmente na dos temas sociais pungentes, é a única e legítima forma de expressar a indignação do fotógrafo, e seu protesto propriamente social, é manifestação de uma certa pobreza de compreensão da fotografia. É a riqueza estética da fotografia que decodifica as misérias do que foi fotografado. Impugnar a reflexão legítima

do intelectual sobre a fotografia é mais do que intolerância: é obscurantismo, como o é questionar em Salgado a emoção do belo na imagem da adversidade.

Embora, no caso das fotografias de *O berço da desigualdade*, a desigualdade nas condições educacionais seja a temática principal, percebemos no trabalho de Salgado uma perspectiva econômica e política implícita, nos transportando, então, para uma reflexão mais ampla sobre as dinâmicas sociais e aos marginalizados. É importante ter em mente que, as imagens e os textos escritos sobre os três lugares que representam o Brasil, não apenas instituem um juízo de valor que os autores da obra carregam sobre o berço socioeducacional brasileiro mas também estabelecem uma visão de mundo que eles pretendem transmitir. As dificuldades econômicas e educacionais nas quais a maioria dos brasileiros se encontra é produto de uma estrutura que vai além dos limites geográficos do país e que possuem uma origem externa e secular.

Remetemo-nos, portanto, a um clássico da sociologia, para tentar explicar aspectos sociais e educacionais dos textos que analisamos. Marx (2008) expõe que as relações sociais de produção constituem a base de toda a estrutura social e define os dois grupos da sociedade capitalista: de um lado, os trabalhadores, aqueles com a disposição para o trabalho braçal; do outro, os burgueses, que possuem os meios de produção necessários para transformar a natureza e produzir mercadorias. O sociólogo português, Santos (2010, p. 38), percebe que o capitalismo possui a seguinte lógica.

O capitalismo, enquanto formação social, não tem de sobre-explorar todos os trabalhadores e por definição não pode excluir e descartar todas as populações, mas, por outro lado, não pode existir sem populações sobre-exploradas e sem populações descartáveis.

Retomando a reflexão com base em Marx (2008), o que ocorre é: o trabalhador contribui com a etapa de produção, entretanto o produto, o projeto e a ideia não pertencem a ele. Configurando-se, portanto, a alienação, originada pela divisão social do trabalho e do aparecimento da propriedade privada. Na medida em que o homem não se percebe no produto de seu trabalho, esse produto é alheio, logo, o homem também não se percebe como um ser social nas relações sociais. E a divisão entre trabalho material e trabalho espiritual, ou seja, entre os “trabalhadores” e aqueles os “pensadores”, ou então entre indivíduos “passivos” e “ativos”, reproduz a divisão de classes. A classe dominante tem a função de fazer com que os homens não se percebam como sujeito da práxis, como produtores de suas representações e

valores. As ideias dos burgueses são impostas à classe operária, se caracterizando a ideologia dominante, uma concepção camuflada da realidade, equivalente a uma falsa consciência.

Marx (2008) entende que as relações de produção, marcadas pela existência de classes sociais com posições e interesses antagônicos, desenvolvem uma relação de conflito e é a mola propulsora das transformações e mudanças históricas. A resolução do conflito entre os proprietários dos meios de produção e do proletariado, ou seja, da relação de exploração do capitalismo, só pode ser conseguida com a luta de classes, em que seja superada a causa dos conflitos: a propriedade privada dos meios de produção. Desse modo, está formada a teoria do socialismo científico, constituinte do processo de transição pelo qual a sociedade passa até o comunismo.

Tecemos um esboço a respeito da sociedade capitalista no intuito de tornar compreensíveis as problemáticas sociais que as imagens e os textos presentes em *O berço da desigualdade* trazem à tona por meio dos signos. Problemas esses envolvendo, resumidamente, os direitos dos cidadãos. Ciavatta e Frigotto (2003, p. 100) são pontuais na explicação desses aspectos:

Historicamente, entendemos o problema da cidadania, no Brasil, como uma questão mal resolvida. A questão da cidadania é, originalmente, uma questão alheia à constituição da sociedade brasileira pós-colonial, situação que teria se prolongado sob o fenômeno da exclusão dos “cidadãos” brasileiros de diversas instâncias da vida social. A questão que lhe está subjacente é sobre quem pertence à comunidade política e, por extensão, quem são os cidadãos e quais são os seus direitos de brasileiros.

A questão da cidadania e dos direitos sociais está presente nos dramas vividos pelas pessoas fotografadas por Salgado no Brasil, na década de 1990, ou nas circunstâncias pelas quais essas pessoas ainda passam. A constituição brasileira³³ determina como direito social a educação, contudo, o que as imagens de Salgado refletem não está de acordo com a Carta Magna.

A educação é algo primordial na construção da consciência, tendo por objetivo suscitar e desenvolver, na criança, estados físicos e morais que são requeridos pela sociedade política no seu conjunto. Entendemos a educação numa perspectiva de contribuir para uma compreensão crítica do indivíduo na sociedade. A educação não serve apenas para conter a imoralidade e o desregramento, mas para o sujeito pensar a respeito de suas ações e das de outrem e suas consequências, reivindicar direitos e exigir mudanças.

³³ Cf. Anexo 2.

No mundo, a força produtiva mais importante são as ideias; o país que possui um índice de educação elevado produz muitas ideias tecnológicas que têm um alto valor agregado no mercado internacional. Por isso é que os países ricos vendem ideias, tecnologia e projetos inovadores. Ciavatta e Frigotto (2003, p. 102-103) confirmam:

A educação é tanto um direito social básico e universal quanto vital para romper com a histórica dependência científica, tecnológica e cultural do país, e fundamental para a construção de uma nação autônoma, soberana e solidária na relação consigo mesma e com outras nações. A educação é, portanto, ao mesmo tempo determinada e determinante da construção do desenvolvimento social de uma nação soberana. Além de ser crucial para uma formação integral humanística e científica de sujeitos autônomos, críticos, criativos e protagonistas da cidadania ativa, é decisiva, também, para romper com a condição histórica de subalternidade e de resistir a uma completa dependência científica, tecnológica e cultural.

As problemáticas sociais, também presentes no terceiro e último capítulo, estão configuradas nos elementos sígnicos das imagens, legendas e textos poéticos, sobre os quais efetuaremos a análise crítica, refletindo baseados nas possibilidades interpretativas desses conteúdos. A representação da sociedade, que foi contextualizada neste segundo capítulo, será abordada a seguir no campo do processo interpretativo no qual ocorre a semiose.

4 UMA ABORDAGEM ANALÍTICA SOBRE OS SIGNIFICADOS DAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO

São as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado. Seus conteúdos, entretanto, jamais deverão ser entendidos como meras 'ilustrações ao texto'. As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou.

(Boris Kossoy)

Neste último capítulo aplicaremos os passos metodológicos com o objetivo de compreender o que em nosso objeto de estudo produz significado, de refletir como esses significados produzidos por meio das imagens atuam para representar a sociedade e apontar quais são as possibilidades interpretativas encontradas nesses textos (visuais e escritos). Sendo assim, “decodificamos”³⁴ algumas mensagens possíveis de serem comunicadas, tendo em vista que há formas distintas de lermos essas representações fotográficas sobre a educação no mundo. Buscamos os signos estéticos e socioculturais das imagens fotográficas e suas relações produtoras de significados (interpretantes). Martins (2011) nos auxilia neste início, pondo em discussão o sentido estético e social das imagens fotográficas de denúncia:

Se há sentido sociologicamente apreensível e compreensível na vida cotidiana, que possa se evidenciar na imagem fotográfica, só a dimensão propriamente estética da fotografia, como intencional obra de arte, pode documentar suas tensões e o invisível das ocultações que lhe são próprias. A estética fotográfica propõe uma perspectiva crítica sociologicamente desafiadora ao registro fotográfico documental, ao expor suas insuficiências e sua cinzenta banalidade. O ver estético da fotografia erudita é que pode levantar o véu dos mistérios do viver sem graça (MARTINS, 2011, p. 61).

³⁴ A palavra “decodificamos” está entre aspas pelo fato de entendermos que no processo de decodificação ocorre também uma codificação. Se o intuito é decodificar para ser possível comunicar, isto seria então a codificação em outra linguagem mais eficaz para determinada finalidade, pois é por meio da linguagem que o ser humano estabelece a comunicação.

4.1 PASSO ANALÍTICO I

Nesta primeira etapa de análise, além de abordar um pouco sobre a Teoria da Imagem, ressaltamos os interpretantes dos elementos morfológicos de cada imagem fotográfica e o significado construído pela técnica, determinando itens da linguagem fotográfica a serem analisados. Boni (2000, p. 50) complementa no que diz respeito à técnica e aos significados produzidos na fotografia:

Alguns recursos técnicos e uma série de elementos que compõem a linguagem fotográfica são largamente utilizados pelos profissionais da fotografia, em particular o repórter fotográfico, para auxiliar a manifestação do seu pensar através de uma foto. Ele lança mão desses elementos para ‘descrever’ ao leitor o seu pensar sobre o que fotografou. Esses elementos são uma espécie de vocabulário utilizado para ‘traduzir’ para o leitor o significado que o fotógrafo havia construído antes de apertar o disparador de seu equipamento fotográfico.

Os interpretantes finais agem quando apreendemos o modo como as composições do fotógrafo Sebastião Salgado são caracterizadas por um equilíbrio, tanto a organização das pessoas e objetos no quadro, como a iluminação e os ângulos. Boni (2000, p. 102) reitera que:

O equilíbrio dos elementos na composição fotográfica é, sem dúvida, o maior apelo para a leitura da imagem. É o convite. Mas o conteúdo da mensagem expressa a intencionalidade de comunicação do fotógrafo. É a forma pela qual manifesta o seu pensar. É o meio do qual se utiliza para traduzir aos que não puderam estar presentes ao local, o significado que havia concebido antes de destacar um fragmento, um registro espaço temporal, daquela realidade.

As contribuições de Freeman (2012a, p. 110) são importantes para analisarmos os aspectos estéticos das imagens, pois o autor escreve sobre linguagem fotográfica procurando revelar o que está por trás da produção da foto e nos faz utilizar a nossa mente de forma criativa tanto no intuito de fazer a fotografia como também de interpretar os elementos da linguagem fotográfica.

A técnica mais simples e útil de se influenciar o olhar do espectador é ‘apontar’. Isso significa tirar proveito dos elementos gráficos em uma imagem para apontar para alguma coisa, que de outro modo poderia não chamar atenção. [...] Linhas, o jogo de luzes, perspectiva e foco, todos podem ter um forte efeito.

Aumont (2008, p. 179) considera três níveis que intervêm na produção de sentido da fotografia: “o equipamento de que se dispõe para realizar determinado ato”, “a técnica de emprego desse equipamento”, “o discurso sobre a técnica em geral e as consequências que são tiradas em casos particulares”. O autor explica que esses níveis estão interligados. Nesse sentido, identificamos alguns pontos que seriam interessantes para esta análise. Inicialmente podemos destacar que na época em que a obra *O berço da desigualdade* foi elaborada, Sebastião Salgado utilizava câmera analógica³⁵, ou seja, com filmes. Tal fato influencia no modo pelo qual a fotografia foi capturada, pois além do processo físico-mecânico, há o processo químico na revelação da película. Somando-se o fato que ele produzia fotografia com a iluminação existente no próprio ambiente, o brasileiro não era (e ainda não é) adepto a utilização de *flash*³⁶. Dessa forma, as fotografias ganham um aspecto natural, porque a pele da pessoa fotografada não recebe interferência de luz artificial.

O tipo de equipamento utilizado também é algo que precisa ser conhecido. Até 2008, Salgado possuía três câmeras Leica. A maior parte do tempo utilizava lentes 28mm, 35mm e 60mm, cada uma acoplada em um corpo de câmera. Quanto menor o número em milímetros maior o ângulo de captação de área da cena, como também há um aumento de distorção na imagem. Os filmes preferidos do brasileiro eram os Kodak Tri-X preto e branco e, em situações de baixa luminosidade, gostava de usar a película T-Max 3200, este número correspondia a ASA, ao que atualmente denominamos de ISO³⁷, um recurso que aumenta a sensibilidade à luz, este último no sensor das máquinas digitais e aquele nos filmes das câmeras analógicas. A utilização da película T-Max dispensava o uso do *flash*³⁸.

As máquinas fotográficas analógicas de Salgado tinham a característica *rangefinder*, além de serem menores e mais silenciosas do que as *Reflex*³⁹ atuais. Seu mecanismo silencioso também é favorável ao fotografar em locais onde ruídos podem ser um problema. As objetivas de uma câmera *rangefinder* ficam mais perto do plano do sensor ou do filme, permitindo menor profundidade e grande qualidade óptica. O termo significa medidor de distância e se traduz por telêmetro, um dispositivo óptico usado para verificar a distância entre

³⁵ Salgado apenas começou a utilizar câmera digital (Canon 1D Mark III) em meados de 2008 para a realização de seu último grande projeto, Gênesis. Antes disso o fotógrafo sempre teve preferência pela câmera Leica.

³⁶ Há várias declarações de Sebastião Salgado afirmando não gostar de usar luz artificial e de até mesmo dizer não saber usá-la, uma dessas afirmações pode ser vista no endereço eletrônico da agência ‘Amazonas Images’: <http://www.amazonasimages.com/grands-travaux>

³⁷ ISO significa International Organization for Standardization (Organização Internacional de Normalização).

³⁸ Informações sobre o equipamento em <http://leicarumors.com/2009/04/13/sebastiao-salgado-a-conversation.aspx/>

³⁹ Câmeras do tipo *Reflex* são dotadas de um espelho giratório no interior de seu mecanismo, que se move de acordo com o acionamento do obturador.

o aparelho e um determinado ponto, sendo utilizado para muitas aplicações, como a topografia. O dispositivo foi acoplado às câmeras fotográficas para que fosse possível, de forma fácil, verificar a distância entre a câmera e o objeto fotografado.

Antes do desenvolvimento analítico em cada item, iniciamos uma análise ampla sobre todo o conjunto da obra, tecemos algumas considerações sobre o estilo de Sebastião Salgado, especialmente no que diz respeito a sua forma de compor as imagens. Tecnicamente, Sebastião Salgado possui um estilo fotográfico, que segundo Freeman (2012a, p. 78), “é uma maneira identificável, personalizada de fazer coisas [...], resulta das muitas escolhas específicas que um fotógrafo faz quanto à composição, distância focal, tempo e iluminação”.

Tratamos agora de outros aspectos da estética. Interpretantes emocionais (referentes ao primeiro nível do interpretante dinâmico) atuam quando “sentimos” visualmente alguns elementos, como: a forma geométrica externa correspondente ao quadro fotográfico retangular na vertical ou horizontal, as formas geométricas internas referentes às imagens no interior do enquadramento fotográfico, os tons de cinza e a cor amarela do plano de fundo nas páginas do livro e que, por ser pouco intensa, permite às fotografias serem os elementos principais nas páginas, equilibrando o olhar. O preto e branco da fotografia contribui para o clima um tanto triste e reflexivo da foto e acrescenta Freeman: “Em termos visuais, o preto e branco permite maior expressão na modulação do tom, na apresentação da textura, na modelagem e definição da forma” (FREEMAN, 2012b, p. 126). O tempo ao qual a imagem foi submetida a cada emulsão, por exemplo, interfere em sua constituição final, na construção da mensagem e, por conseguinte, na mediação. “Os filmes preto e branco são ideais para realizar fotos cuja força se concentre na forma, na textura e na expressão do motivo. Sem a utilização da cor, a composição se sobressai e a imagem ganha dramaticidade” (MARTINS, 2012, p. 73).

Para cada fotografia há um signo principal (em nossa concepção) que simboliza mais fortemente a temática da educação, agindo neste momento os interpretantes lógicos, pois é a partir destes elementos que efetuamos a relação com esta temática. Destacamos os seguintes: menina na escola escrevendo no caderno; garota com braços cruzados sobre uma mesa riscada; menina escrevendo no caderno sobre a mesa em uma casa; menina escrevendo no caderno sobre a mesa; professora abaixada ensinando aos alunos; índio com o caderno aberto sentado em sala de aula; bandeira do Brasil hasteada no pátio de uma escola e professor sentado em uma cadeira constatamos que esses signos se evidenciam, quais sejam, respectivamente às imagens mencionadas: caderno, mesa, professor e bandeira do Brasil;

esses são emblemáticos na leitura visual, que além de se apresentarem repetitivos nos conduzem à inferências recorrentes configurando-se então nos interpretantes lógicos.

O fotógrafo equilibra esses signos na diagramação do livro, pois, nas Fotos 1, 4, 5 e 7 os signos emblemáticos estão do lado direito, e nas Fotos 2, 3, 6 e 8 os signos estão do lado esquerdo. Nenhuma das fotografias tem seu ponto principal (ou pelo menos o ponto que consideramos como tal) prejudicado pela medianiz entre as duas páginas, pois os responsáveis pelo projeto gráfico tiveram o cuidado em afastar ou alinhar uma das bordas da fotografia com o limite da página.

Há sete aspectos da composição fotográfica que foram analisados: iluminação, enquadramento, movimento, profundidade de campo, linhas e figuras geométricas, linhas dos olhos e ângulos de captação. A determinação desses aspectos a serem analisados constituem a nossa esfera dos interpretantes finais, pois para ingressar neste ambiente foi necessário um esforço cognitivo na análise da composição das imagens de uma forma geral, e em seguida, em meio a observação se instaurou as regras formadoras do conhecimento técnico.

Enfatizamos que o nosso interesse não é necessariamente tratar de todas as oito imagens em cada item desses. E sim apontar nas imagens suas características mais relevantes que juntas produzem interpretantes sobre a obra *O berço da desigualdade*, tendo ciência de que o objetivo é interpretar essas representações no interior de uma sociedade com determinadas particularidades, e entendendo essas fotografias como um modo de Salgado construir e evidenciar a problemática da desigualdade dos direitos educacionais no mundo.

1- Iluminação

O primeiro tópico de análise é a iluminação, pois sem uma quantidade mínima de luz não é possível fotografar. O fato de as fotografias serem em preto e branco requer uma leitura da luz diferenciada, caso as fotos fossem coloridas. Percebemos que os olhos, o contorno das formas, as roupas claras e as sombras são evidenciados. A imagem em preto e branco somada ao modo como o fotógrafo utiliza a luz natural e, claro, a pós-produção fotográfica são fatores usados para estabelecer um contraste singular às imagens de Salgado, que declara a revista *Época*⁴⁰:

Sou um fotógrafo do lado de fora, que fotografa à luz natural, domino essas luzes, eu sei o momento em que corro atrás delas e combinam. No instante em que você tira uma foto, não há tempo para pensar em composição,

⁴⁰ Entrevista de Sebastião Salgado ao jornalista Luís Antônio Giron à Revista *Época* em 30/05/2013.

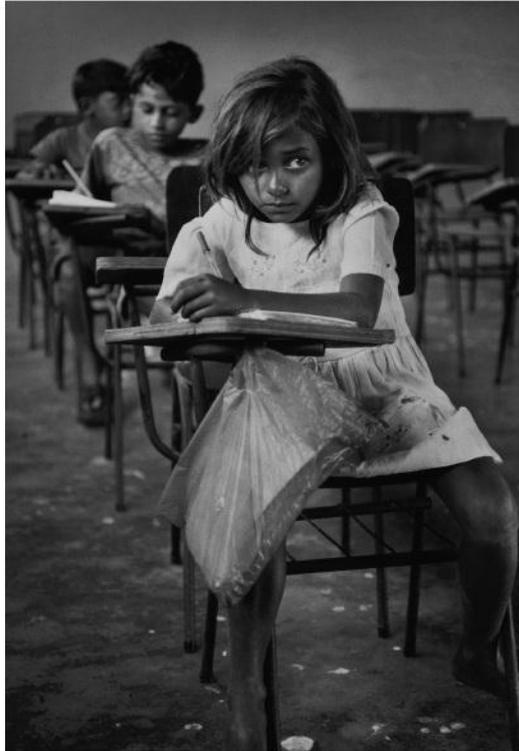
diagonal, na luz, na dinâmica. Isso é intrínseco. Por isso muita gente usa câmara, mas poucos são fotógrafos. Luz, composição, são as constantes. Depois vêm as variáveis: a ideologia – o conjunto de coisas que você viveu, sua ética, suas escolhas. Nenhuma fotografia é objetiva. Ao contrário, é subjetiva.

Na maioria das fotografias, a sensação que temos durante a análise é que o direcionamento da principal fonte de luz é da esquerda para a direita, com exceção da última fotografia do Brasil, captada ao ar livre e que não tem formação de sombras definidas, onde foi preciso um pouco mais de minúcia na leitura para compreender a iluminação produzida. Tarnoczy Jr. (2010, p. 143) completa:

A luz desempenha um papel primordial na fotografia. Podemos afirmar que a luz, ao lado da composição, é o elemento mais importante de uma foto [...]. Com ela o fotógrafo gera volumes através das sombras, introduz suavidade à cena, mostra o realismo, capta a tensão do instante decisivo, produz transcendência e, ao fotografar contra a luz, produz silhuetas e com isso realça o mistério que envolve o momento.

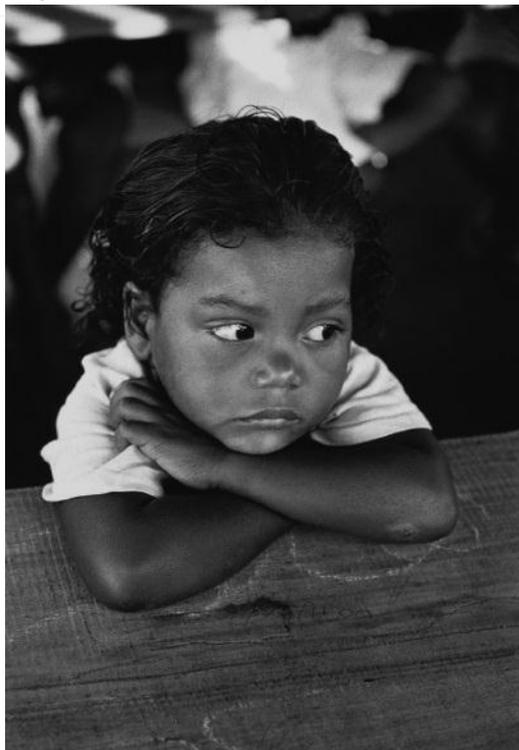
Na Foto 1, as bordas do quadro estão levemente mais escuras do que o centro. A garota, além de estar no centro da foto e usando vestido branco, acaba refletindo mais luz, enfatizando-se a sensação de luminosidade central como também formando uma pseudo-moldura com o chão e a parede ao fundo menos iluminados. O rosto da menina está bem iluminado, a incidência maior de luz está no lado direito dela, ou seja, pode haver uma fonte favorecendo janela essa maior entrada de luz.

Figura nº 1: Foto 1



Na Foto 2, a criança está totalmente iluminada. Mais uma vez, como na primeira foto, a roupa clara é destacada na fotografia contrastando com o tom de pele. O plano de fundo é predominantemente escuro, exceto uma parcela superior central localizada exatamente sobre a cabeça da menina, que está mais um pouco mais clara e nos chama a atenção.

Figura nº 2: Foto 2



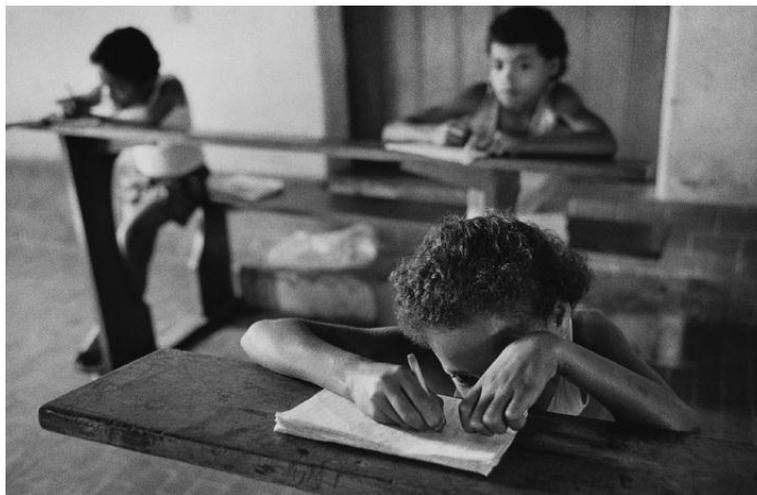
A terceira fotografia mostra o primeiro plano bem iluminado, enquanto o segundo plano é mais escuro. Havendo mais luz no lado esquerdo do enquadramento, no qual a menina está escrevendo, tem mais luz, favorecendo a leitura do segundo plano.

Figura nº 3: Foto 3



A Foto 4 demonstra uma luz forte vindo do canto superior esquerdo para o inferior direito do quadro da imagem. O caderno, no qual a garota está escrevendo, reflete a luz e se destaca.

Figura nº 4: Foto 4



Na Foto 5, a luz invade o ambiente de sala de aula por uma única porta. A iluminação vem de cima para baixo, do centro do terço superior da fotografia e se difunde por toda a sala. Mas o caminho da luz é mais contínuo do lado direito da imagem e oferece mais destaque

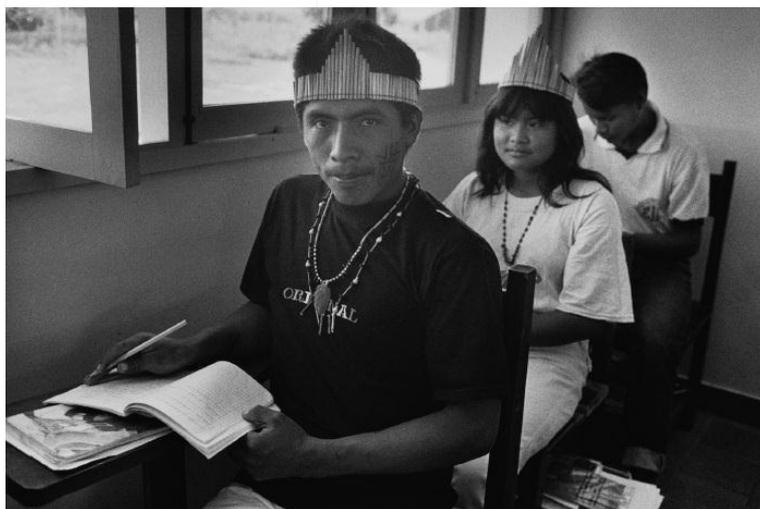
àqueles que foram enquadrados no ao lado direito da fotografia. Os raios de luz incidentes por trás das crianças constroem contornos favorecendo a sensação visual de volume.

Figura nº 5: Foto 5



A iluminação da sexta fotografia é advinda principalmente das janelas dispostas do lado direito dos personagens. Elas foram enquadradas a partir do canto direito superior da imagem e seguem por grande parte do terço superior horizontal. O caderno aberto e o lápis de cor clara nas mãos do índio são enfatizados pela iluminação. Aproveitando a luz da janela, o fotógrafo evitou uma imagem muito escura, pois o ambiente interno não favorece o rebatimento da luz, o chão é escuro e as carteiras também.

Figura nº 6: Foto 6



A penúltima foto é ao ar livre, as crianças estão consideravelmente iluminadas por uma luz natural originada do lado esquerdo, pois as sombras estão bem definidas, e estão dispostas totalmente à frente daqueles que estão de costas para o sol e atrás dos que estão de frente. O fotógrafo elaborou a imagem a favor da luz natural facilitando para o observador identificar bem a crianças e o local, evitando silhuetas.

Figura nº 7: Foto 7



Na Foto 8, também ao ar livre, a luz está menos intensa do que na sétima fotografia; percebemos isso pela ausência de sombras fortes. A escolha da incidência da iluminação permite boa visibilidade sobre todos os componentes da cena e também do plano de fundo da imagem onde está um terreno acidentado caracterizando uma serra. Observando ausência de sombras significativas abaixo dos olhos nem nos pescoços, anula-se a possibilidade de luz dura, e como não há evidência de iluminação pelas costas dos índios e ainda notando a serra iluminada ao fundo, podemos inferir que a luz solar também incide da esquerda para a direita.

Figura nº 8: Foto 8



2- Enquadramento

Sebastião Salgado prefere o enquadramento na horizontal, apenas duas fotografias, entre as oito, estão no formato vertical. As fotografias horizontais ocupam o espaço da página do lado direito e esquerdo, já as verticais ocupam apenas um dos lados. As imagens horizontalizadas são maiores do que as verticais, oferecendo uma visão mais ampla do contexto ao leitor, enquanto as fotografias na vertical conseguem enfatizar mais um referente do que as na horizontal. É interessante ressaltar que a leitura de imagens em posição horizontal é mais cômoda à visão.

O enquadramento também diz respeito à disposição escolhida pelo fotógrafo para posicionar tanto o assunto principal quanto este com relação aos objetos e pessoas presentes no ambiente em geral. Pensamos aqui sobre a questão dos planos: as fotos variam entre plano geral de pessoas (Foto 1), plano médio fechado (Foto 2) e plano conjunto (Fotos 3, 4, 5, 6, 7, 8). A aplicação deste último declara o interesse do fotógrafo em mostrar o cotidiano das pessoas de uma forma mais ampla. Um curto passo do fotógrafo para qualquer direção no momento do enquadramento é fator de mudança na produção de sentido.

3- Razão Áurea

A Razão Áurea é denominada também de regra dos terços, porque “divide-se o quadro em linhas perpendiculares entre si, dividindo a horizontal e a vertical em três partes. O encontro dessas linhas gera quatro ‘pontos de ouro’. Nesses pontos, o fotógrafo escolhe, se quiser, locar o centro de interesse da fotografia” (TARNOCZY JR., 2010, p. 134). Para Freeman (2012a, p. 102), “A divisão harmoniosa mais conhecida é a Razão Áurea, ainda que, de modo algum, ela seja a única”. Tarnoczy Jr. (2010, p. 133) explica a descoberta da regra dos terços e alguns significados a respeito:

A descoberta da proporção áurea deve-se aos gregos, mais precisamente à escola pitagórica. Os matemáticos dessa escola descobriram que a divisão de um segmento de reta em duas partes tais que a proporção entre elas fosse a mais harmoniosa, seria o número 1,6188. Ou seja: dado um segmento AB, procura-se um ponto C em AB tal que $AC/CB = 1,6118$. [...] Como essa proporção, quando aplicada, gerava a noção de beleza e harmonia, ela também foi chamada de razão divina. [...] O pintor Leonardo da Vinci utilizou largamente esses conceitos nas suas pinturas. O retrato da Mona Lisa segue rigorosamente as proporções áureas.

Sebastião Salgado utiliza a regra dos terços em quase todas as fotografias, com exceção da Foto 2, na qual o referente está centralizado. Mesmo assim há uma aproximação dos olhos da menina aos pontos ouro superiores. O fotógrafo manifesta claramente sua precisão estética quando inclui os símbolos da educação escolar e do Brasil nessa regra.

4- Movimento

Com relação às pessoas fotografadas, elas aparentam estar estáticas ou em movimentos lentos. (Considerando não só as fotos do Brasil aqui analisadas, mas de uma forma geral, daquilo que conhecemos da obra de Sebastião Salgado). O brasileiro não é adepto de imagens que demonstrem movimentos de forma deliberada; ele prefere paralisar o movimento, construído por nossa mente. Não há movimento nem mesmo provocado por linhas curvas, nem os tipos de diagonais reforçadoras de movimento e são ausentes também efeitos de câmera provocados pela objetiva como: *panning*, *zooming* ou *zoomout*⁴¹.

Dentre as fotografias do nosso corpus de análise, apenas na penúltima, representando crianças indígenas no pátio da escola, podemos afirmar que o movimento é mais acelerado. Quando observamos as crianças e a bandeira do Brasil hasteada no mastro, todos estão “congelados”. Notamos que as bandeiras não demonstram indícios de movimentos, elas estão imóveis e, para se ter esse resultado, é necessário um tempo de exposição rápido do obturador, como por exemplo 1/300 (isso dependendo da força do vento sobre a bandeira), indicando, assim, que o fotógrafo intencionou uma foto de um instante preciso: ação do movimento que ele quis captar foi essa. Mesmo com a probabilidade de terem sido efetuados vários cliques da mesma experiência, o recorte do tempo e espaço desejado foi esse, por isso foi publicado na obra.

5- Profundidade de campo

A profundidade de campo na fotografia tem relação direta com abertura do diafragma e a distância focal da objetiva. Embora, apenas analisando a fotografia, esses fatores não possam ser deliberadamente afirmados, pois seria necessária a informação do próprio fotógrafo ou a nossa participação na produção da fotografia. É possível arriscar algumas

⁴¹ No *panning* o fotógrafo escolhe uma velocidade baixa para o obturador, foca o assunto em movimento e o acompanha movendo a câmera. No *zooming* e *zoomout* o efeito é obtido ao girar a objetiva *zoom*, no sentido de aproximar ou afastar o assunto principal, transportando o espectador para dentro ou fora da imagem.

inferências a partir do que está visível na imagem: o foco e o desfoque. Freeman (2012a, p. 110) explica um pouco sobre estes efeitos na imagem.

O foco seletivo com a câmera é provavelmente uma das formas mais evidentes de se conduzir o olhar. Em termos de fazer o olho viajar pelo quadro, em vez de apenas capturar a atenção imediatamente, as áreas de foco suave precisam ser muito maiores do que as nítidas, e se a progressão de borrado a nítido é contínua, o efeito de ‘condução’ é mais claro. Uma abertura grande é uma necessidade clara.

O foco no primeiro plano e o desfoque nos segundo e terceiro é outra característica nas Fotos 1, 4 e 6. Tarnoczy Jr. (2010, p. 111) esclarece a respeito da ênfase sobre o primeiro plano:

A rigor, o primeiro plano serve para chamar a atenção do observador, principalmente se a imagem contém cenas distantes, localizadas nos planos posteriores. Além disso, ele conduz o olhar do observador para o ponto de interesse da cena.

Quando combinamos o conceito de diagonal com o de primeiro plano, adicionamos mais uma ferramenta para a geração da noção de tridimensionalidade.

Na Foto 1, há um desfoque iniciado na ponta superior do encosto da carteira (lado esquerdo de quem vê a foto) atrás da menina, propagando-se até a última cadeira da fila. Ao mesmo tempo em que o fotógrafo enfatiza a garota, ele produz uma profundidade de campo o qual auxilia ao observador definir os outros planos, ou seja, identificar o ambiente no qual ela está inserida. A disposição do desfoque constrói uma profundidade de campo rasa. Martins (2012, p. 62) explica que:

Profundidade de campo é a distância entre as partes mais próximas e mais afastadas do objeto que podem ser fotografadas com nitidez aceitável para um determinado ajuste de foco da objetiva [...]. Esta zona variável da imagem nítida de cada lado (perto-distante) do objeto focado chama-se profundidade de campo.

Na Foto 2, a profundidade de campo causada é muito curta; o fundo está totalmente confuso, a nitidez está totalmente sobre a menina e a mesa. O desfoque, portanto, passa a emoldurar a criança.

Na Foto 3, a profundidade de campo é longa e notamos que houve um interesse em expor bem o ambiente e o cotidiano. A profundidade de campo utilizada nos permite identificar os signos culturais e sociais caracterizadores da infância registrada.

A profundidade de campo da Foto 4 é construída de forma semelhante à Foto 1, sendo que aquela fotografia está na horizontal e esta na vertical. Acreditamos que a escolha do enquadramento tenha sido pela disposição dos alunos nas carteiras. Enquanto na primeira foto eles estão em fila, na quarta fotografia eles estão espalhados.

Na Foto 5, a profundidade de campo apresenta-se longa e ocorre a partir do segundo plano, onde está a professora. O desfoque é sutil no plano de fundo onde se localiza a entrada da sala e no primeiro plano, onde podemos apontar um menino no canto esquerdo inferior e outro próximo ao canto direito inferior da imagem, esse último em frente à professora. A ideia foi, evidentemente, retratar todo o contexto e, mesmo assim, enfatizar a educadora.

A Foto 6 se apresenta análoga às Fotos 1 e 4 pelo fato de serem três alunos sentados em sala de aula, sendo que a profundidade de campo é um pouco maior que as anteriores. Nessa sexta imagem, o ponto de maior nitidez encontra-se no lado esquerdo da fotografia, enquanto que, na Foto 1, o maior foco está no centro e, na Foto 4, está no canto direito inferior da imagem.

A profundidade de campo longa na Foto 7 e na última foto é quase a mesma, pois em ambas o leitor consegue identificar facilmente todos os componentes da cena.

6- Linhas e figuras geométricas

Nas imagens de Sebastião Salgado, as linhas diagonais são muito presentes, promovendo a formação de figuras geométricas, no caso da Foto 1, o triângulo. De acordo com Tarnoczy Jr. (2010, p. 100), o triângulo “é a figura mais simples a ter estabilidade”. Como exemplo, podemos citar a primeira foto da sequência, há um triângulo no lado direito superior e outro no lado esquerdo inferior, gerando assim uma perspectiva linear até o fundo da sala.

Figura nº 9 - Análise da foto 1

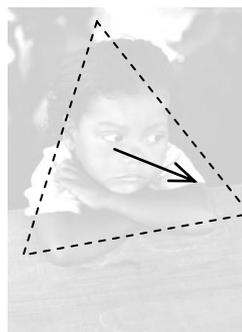


Freeman (2012a, p.110) explica:

O ângulo da linha também desempenha seu papel. Em termos de energia, como é mais evidente, e sensação de movimento, a mais forte é a diagonal e a mais fraca é a horizontal. As verticais ficam em algum lugar entre as duas, relacionando-se a uma sensação de gravidade, seja acima ou abaixo. Portanto, uma diagonal bem definida, com uma ponta próxima a um canto e a outra próxima ao centro, quase sempre ajudará a levar o olhar para dentro.

A Foto 2 apresenta linhas retas nas laterais e nos ombros cruzados da criança, formando então um triângulo “flutuante” dentro do quadro fotográfico. Percebemos ainda o olhar da menina, distante e cabisbaixo. O fotógrafo estabelece um espaço maior do lado direito da imagem direcionando ainda mais o olhar da criança. Essas linhas imaginárias, formando um triângulo solto na imagem, somadas à expressão facial da menina, nos levam a uma maior abstração.

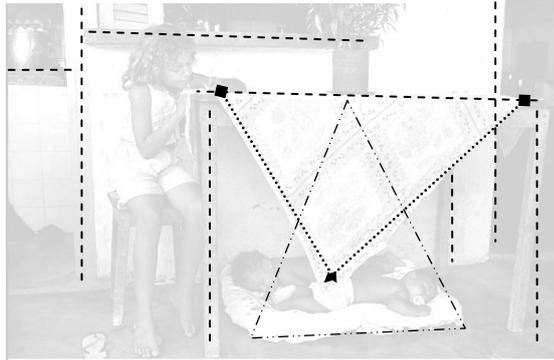
Figura nº 10 - Análise da foto 2



Na Foto 3, existem linhas verticais e horizontais que nos oferecem uma sensação de estaticidade. Chama a atenção um detalhe na cena: uma ilusão de ótica causada pela decoração sobre a mesa. A dúvida é: o prato está à frente ou sob a lata com a planta?

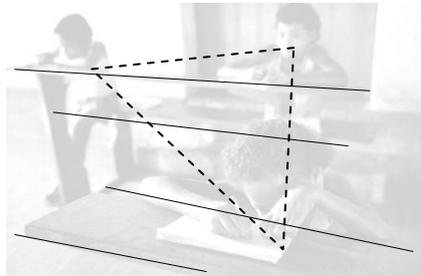
A forma como foi colocada a toalha da mesa e os desenhos no plano constroem uma geometria interessante, que nos dirige o olhar para os bebês embaixo da mesa. “A famosa fórmula de Henri Cartier-Bresson, ao definir a (boa) fotografia como ‘o encontro do instante com a geometria’” (AUMONT, 2008, p. 167) .

Figura nº 11 - Análise da foto 3



Podemos indicar na Foto 4 linhas diagonais e a formação de um triângulo central.

Figura nº 12 - Análise da foto 4



A Foto 6 apresenta no canto esquerdo superior uma janela aberta construindo assim uma seta que aponta para o cadernos.

Figura nº 13 - Análise da foto 6



7- Linhas dos olhos e ângulo de captação

Nas fotografias tratadas nesta investigação, os olhos das pessoas das fotos recebem destaque, não somente os olhos em si, mas o olhar, mais precisamente. Abrimos espaço neste final da análise dos elementos morfológicos para comentar sobre os interpretantes dinâmicos. Em algumas imagens em que o olhar dos atores sociais está direcionado para o fotógrafo

acaba também causando em nós intérpretes alguns sentimentos – interpretantes emocionais –, sobre os quais, pensamos espontaneamente – interpretantes energéticos –, e percebemos que a causa deste sentimento é o olhar dos personagens registrados nas imagens – interpretantes lógicos. Uma vez que refletimos sobre como estes sentimentos são construídos por meio da técnica fotográfica, adentramos no âmbito do interpretante final.

As linhas dos olhos e os ângulos de captação formam um único aspecto, pois a linha dos olhos (imaginária) em relação à câmera construirá o ângulo, e vice-versa. Resta então a dúvida sobre a produção da fotografia: se o fotógrafo solicitou que olhassem para a sua câmera, ou se as pessoas olharam espontaneamente; se os indivíduos se davam conta de que estavam sendo fotografados ou não. Esses são detalhes úteis para nos auxiliar na interpretação das imagens, mas, como não é possível ter essa informação, então nos detemos no direcionamento da linha dos olhos e no ângulo de captação. Freeman (2012b, p. 84), completa:

Nossa atração por imagens do rosto humano é tão forte que instantaneamente prestamos atenção a qualquer rosto que apareça com clareza em uma fotografia. Em particular, se a pessoa na fotografia está olhando para alguma coisa, nossos olhos seguem aquela direção [...]. O olhar nos ‘aponta’ para outro elemento na imagem ou, se ele dirige-se para fora do quadro [...] fica não resolvido e cria certa dúvida na mente do espectador.

Na Foto 1, a captação ocorreu na mesma altura do referente; a menina carrega um olhar concentrado, enquanto, na Foto 2, o olhar é triste e reflexivo; foi produzida em câmera-alta, de cima para baixo, que contribui para as nossas conclusões. A Foto 3 traz uma menina olhando para o caderno enquanto escreve, o que conduz o leitor também a olhar para o caderno.

A Foto 4 apresenta, em primeiro plano, a menina olhando para o caderno: o raciocínio funciona da mesma forma que na foto anterior, mas nesta foto ainda, há outro olhar, em segundo plano e desfocado, outra menina olha para aquela que está escrevendo, ou talvez seria para o fotógrafo que faz a foto. O que podemos afirmar é sobre um ponto de vista câmera-alta, que possibilita notarmos o segundo plano e as letras escritas no caderno.

Na Foto 5, aparentemente, não há nenhuma criança com um olhar que inquieta, mas, para nós existe. Em nossa interpretação, o olhar mais enfático está sobre o ponto ouro esquerdo superior; a menina olha para frente e copia algo, mas o quadro não está registrado na foto. Ao enquadrá-la mentalmente, lembramos-nos da Foto 1, que nos traz a mesma sensação de curiosidade: Onde está o quadro? Como é o quadro?

Na Foto 6, o olhar do índio é fixo, da mesma forma como o fotógrafo o mira, ele o faz com relação à máquina, é quase um enfrentamento, ele não se constrange, o fotógrafo capta com uma ponto de vista picado⁴²; enquanto que a garota no segundo plano, mesmo não sendo o assunto principal, tem um olhar fugidio.

A Foto 8 também apresenta um olhar semelhante ao da penúltima foto. Existe um olhar principal, que é o do índio educador, que apenas olha. O fotógrafo faz a tomada em ângulo normal, ou seja, na linha dos olhos daquele a quem fotografa. Interessantes os olhares das crianças; entendemos que algumas têm curiosidade, outras desconfiança; há aquelas que têm vergonha e outras que não olham para o fotógrafo; continuam conversando entre si.

Notamos que nas imagens analisadas, o fotógrafo não utiliza ângulos de captação muito extremos, evitando distorções, ares de superioridade ou inferioridade.

4.2 PASSO ANALÍTICO II

Aprofundaremos nesta segunda etapa de análise os interpretantes dinâmicos e finais produzidos na relação entre cada fotografia e seus respectivos textos poéticos e legendas. Enquanto os textos-legendas informam o tempo e espaço de modo objetivo, os textos poéticos, ao lado das fotografias e traduzidos em quatro idiomas, possuem um caráter metafórico. No que diz respeito às fotografias realizadas em um mesmo local no Brasil, o fotógrafo não insere nas legendas nenhum juízo de valor, assim, percebemos que o fotógrafo tenta ao máximo não interferir no olhar do leitor sobre a imagem, apenas indicando o essencial por meio do texto: o “onde” e o “quando”.

A subjetividade é consideravelmente maior nas linhas elaboradas por Buarque, exigindo do intérprete uma gama de conhecimento mais larga, começando pelo conhecimento do alfabeto como código (português, inglês, espanhol ou francês), sendo também necessário associar o texto à imagem. Enquanto que a legenda especifica geograficamente e historicamente, o texto poético conduz o intérprete a um olhar – interpretantes dinâmicos – e a formas de pensar – interpretantes finais. O texto acompanhante da foto pode ser “um meio de segurar a atenção do espectador por mais tempo suficiente” (FREEMAN, 2012b, p. 142).

Abordaremos outras possibilidades de interpretantes dinâmicos nesta leitura conjunta (texto visual e escrito). Retomando a subdivisão do interpretante dinâmico, destacamos o

⁴² Também denominado de câmera-alta, quando há uma inclinação da câmera para baixo.

interpretante emocional como as nossas reações emotivas, ao perceber as imagens, ainda não analisadas⁴³ e, quanto ao interpretante energético, podemos afirmar que esta etapa requer um esforço maior do que as etapas anteriores.

Santaella (1992, 2004, 2008a, 2008b) explica que o primeiro interpretante dinâmico (emocional) corresponde ao fato de perceber (sentir) a existência de algo visualmente sem ao menos pensar a respeito, e o segundo interpretante refere-se ao esforço cognitivo sobre o que foi percebido, mas não significa o conceito em si. Há, portanto, um limite muito tênue entre eles. Assim, o interpretante lógico é o resultado desse esforço: o efeito de relacionar o signo com o objeto. Por fim, a determinação do significado daquilo que é percebido após vincular o signo ao objeto (as palavras que se lê ao que elas representam) é denominado de interpretante dinâmico, que apenas pode ser constituído completamente quando suas subdivisões são realizadas.

Procuramos na imagem o dito no texto poético, este que poderá ou não provocar uma “visão de túnel” no intérprete; ou seja, por meio do texto o intérprete será induzido – pelos interpretantes dinâmicos (especialmente o nível do interpretante lógico) – a ver na imagem, possivelmente, aquilo dito no texto poético ou, ainda, o intérprete poderá sentir frustração por não conseguir identificar (ou interpretar) a proposta do autor do texto – neste caso os interpretantes finais do intérprete seriam distintos dos pretendidos pelo autor (Buarque). Mas ressaltamos que o texto conduz apenas parcialmente o olhar à imagem. “O modo como alguém vai ler uma fotografia definitivamente será influenciado pela legenda, e a influência mais básica é o que o fotógrafo (ou autor da legenda) declara ser o assunto da foto” (FREEMAN, 2012b, p. 143). Por isso não alcançamos o interpretante final único e sim ingressamos no campo do interpretante final onde há um leque de possibilidades conclusivas.

É presumível deliberar algumas sequências da leitura da imagem fotográfica juntamente com os textos. Criamos algumas possibilidades. Pode-se então:

- 1- Ver a imagem e depois ler o texto poético.
- 2- Ver a imagem e depois ler a legenda.
- 3- Ver o texto poético e depois ler a imagem.
- 4- Ver a legenda e depois ler a imagem.
- 5- Ver o texto poético, ver a legenda e depois ler imagem.
- 6- Ver a legenda, o texto poético e depois ler a imagem.

⁴³ Não confundir com o interpretante imediato que é o efeito “inanalísável” no entendimento de Peirce. O interpretante imediato é toda a potencialidade do signo ainda em estado latente.

Os caminhos de leitura poderiam ir além, paramos em seis possibilidades apenas, mas é certo que é simplificar por demais a percepção do leitor sobre o objeto de estudo em questão.

Não é possível forçar alguém a olhar para uma imagem de um modo particular, a não ser que seja filmando a imagem e movendo o espectador sobre ela em *close-up* [...]. O rastreamento ocular, pelo qual o olhar pode ser medido por meio do acompanhamento da rotação do globo ocular, é a técnica usada para registrar a sequência em que as pessoas olham para as coisas (FREEMAN, 2012a, p. 108).

Como o nosso objetivo não é elaborar nenhum estudo sobre rastreamento ocular ou algo semelhante, e sim ir à busca da produção de sentido, adiantamos que não escolhemos nenhuma sequência e nenhum arranjo de sequência para a análise dentre os expostos acima. Seríamos capazes de nos lembrar por qual percurso seguimos ao lermos as imagens e os textos? O que lemos e vimos primeiro, os textos ou as imagens? Como podemos efetuar tal afirmação? Como pontua Freeman: “A composição de legendas é uma habilidade editorial por seu próprio mérito, mas, novamente, a importância para nós está em como ela muda a percepção do espectador da imagem ao direcionar sua atenção para um elemento ou para outro” (FREEMAN, 2012b, p. 182).

Destarte, é possível partirmos da capacidade interpretativa que possuímos neste instante e considerar uma análise cíclica, cujo objetivo é expor e discutir os efeitos que o conjunto de signos postos a nossa frente acarreta. Rejeitamos a ideia de que é um equívoco estabelecer uma ordem de análise linear, como por exemplo: texto com relação à foto, em seguida, foto com relação ao texto etc. Todavia, em nossa concepção e no contexto desta pesquisa, esta estratégia unidirecional não comportaria a forma com a qual desejaríamos identificar, expor e discutir os interpretantes. Acrescentamos que entendemos ser coerentes conosco e com os leitores desta investigação, não só apresentar uma análise sobre os interpretantes baseando-nos metodologicamente e teoricamente, mas também pôr em evidência uma interpretação científica humanizada, na qual há sentimentos inevitáveis em todo o processo investigativo, principalmente no que tange o objeto de pesquisa, visto, tocado e revisitado por diversas vezes.

Desse modo, não há como garantirmos que uma obra fotodocumental será lida desta ou daquela forma; o intérprete é livre até um determinado ponto. O limite está na construção sígnica, tanto do texto visual como dos textos escritos e na combinação destes; no recorte

temporal e espacial definidos; na prioridade dada à fotografia (claramente perceptível na obra); aos idiomas escolhidos para o texto poético; ao posicionamento das fotografias nas páginas; ao uso das técnicas da linguagem fotográfica. Essas são demarcações interferentes na interpretação e que se estendem a particularidades, como a cor das páginas do livro; o tipo de papel; o tamanho do livro; a foto de capa e o tipo e fonte da letra utilizada nos textos.

Sendo assim, o leitor é livre, no entanto, esta liberdade apenas pode ser exercida no interior de um sistema instituído pelos autores. O que existe, portanto, é uma organização estrategicamente pensada, semioticamente constituída. Mesmo não havendo garantias totais do controle de uma cognição, as formas, conteúdos e combinações dos textos são fundamentais na tentativa de evitar fugas extremas do pensamento, restringindo esse controle a uma razoável aproximação da intenção dos produtores da mensagem.

A única escolha linear que efetuamos nesta etapa de análise foi a ordem na qual as fotografias estão no livro *O berço da desigualdade*.

- Foto 1

A primeira fotografia no Brasil apresentada em *O berço da desigualdade* encontra-se na página 45. A imagem foi produzida em 1996, em uma escola de um assentamento do Movimento Sem-Terra (MST). Nessa fotografia, o texto poético⁴⁴ de maneira direta nos faz lançar o olhar sobre os pés da menina. Mas, caso não ocorresse esta citação, observaríamos o olhar compenetrado da garota para um quadro (que não está fotografado, porém é construído mentalmente) em vez dos pés, registrados parcialmente.

Características físicas como “pequenos” e “descalços” enfatizam o aspecto indefeso e carente. Essas “marcas” (a falta de sapatos) para o autor são inadmissíveis, levando em consideração que os sapatos são invenções tão antigas do ser humano e deveriam ser de comum acesso a todos após “oito mil anos”. Essas “marcas” desconstroem a qualidade de sociedade desenvolvida, visto que, mesmo antes de Cristo, os sapatos já haviam sido inventados, mas foi um período em que apenas os nobres tinham proteções nos pés, havia uma relação entre estar calçado e ser abastado.

As palavras do autor realçam as falhas sociais, no entanto, o fato captado é de crianças estudando em uma sala de aula. Elas estão atuando no processo educacional. Raciocinando dessa forma, sem atribuir qualquer adjetivo, as crianças estão sendo membros de uma

⁴⁴ “Oito mil anos depois da invenção dos sapatos, pequenos pés descalços são marcas vergonhosas do descaso da civilização com as crianças” (BUARQUE, 2009, p. 44).

sociedade civilizada. Porém, a imagem nos permite refletir melhor sobre as condições nas quais elas estão estudando, pois estabelecemos relações com a fotografia e o nosso arcabouço sócio-cultural, comparando-a com o parâmetro construído de uma estrutura digna de sala de aula.

- Foto 2

A segunda fotografia produzida no Brasil está na página 60 do livro. Também feita em 1996, em um assentamento do MST, mas, nessa imagem, o fotógrafo especifica o lugar, Bahia. Somente vendo a imagem, não é possível sabermos se a menina está com os braços cruzados sobre a mesa da sala de aula, ou a mesa na qual se faz refeições. Porém, na mesa há riscos brancos semelhantes a marcas de giz. O texto da legenda oferece uma informação, mas a imagem nos fornece a dúvida. A ferida em fase final de cicatrização no cotovelo esquerdo significa o quê? Esta marca provém de uma brincadeira de criança, do trabalho infantil, um caso acidental ou de uma agressão? A expressão corporal e facial da criança nos deixa pensando e compartilhamos, assim, da mesma indagação de Buarque: “O que se passa nesta mente?”⁴⁵.

A imagem nos expressa que no espaço do MST a infância não é vivenciada de modo tranquilo, se compararmos a crianças de classe média e o seu acesso às condições básicas de saúde, educação e moradia. As reivindicações, as mudanças de local e as dificuldades financeiras, tão presentes no contexto dessa menina, provavelmente influenciaram sua expressão corporal. O texto poético nos conduz a refletir sobre quais seriam os desejos da criança. Os sonhos dela podem ser também comuns a muitas outras em contextos parecidos. Sebastião Salgado mostra na imagem como estão as crianças do MST e como são desfavorecidas por um sistema econômico complexamente contraditório.

- Foto 3

A terceira fotografia de Sebastião Salgado sobre o Brasil está na página 92 do livro. Produzida na Região do Cacau, na Bahia, a imagem mostra as crianças de uma família. Em um plano aberto, o fotógrafo registra no quadro uma menina com aproximadamente 12 anos de idade; ela está sentada em um banco de madeira sem amparo nas costas, a altura do banco não permite que os pés da menina consigam tocar totalmente no chão. Ela escreve em um caderno, em uma mesa também de madeira, que está coberta por uma toalha estampada.

⁴⁵ “Até onde vai este olhar? Quanta vontade carrega este coração? O que se passa nesta mente? Por que tanta tristeza e preocupação?” (BUARQUE, 2009, p. 61).

O que nos chama mais a atenção na imagem são os dois bebês debaixo da mesa; eles dormem sobre um colchão improvisado, com chupetas na boca. A impressão que se tem, pela fotografia, é que foi feita do lado de fora de uma casa, pois além da cena principal, também é possível identificar um ambiente interno semelhante a uma cozinha, onde há panelas. Essas crianças são membros agora de uma realidade social na qual as oportunidades são poucas, sendo difícil alcançar a vida adulta em condições melhores destas que lhes são oferecidas – uma reflexão relacionada ao interpretante final.

Essa imagem nos conduz a dois sentimentos: um com relação ao texto poético⁴⁶ sobre a desigualdade entre uns e outros, constatada também na visualização de outras imagens na obra, comparada ao que conhecemos das discrepâncias socioeconômicas no mundo. E o outro sentimento é de esperança na garota que escreve e não precisa de aparatos novos e modernos para estudar: o lápis, o caderno e a vontade ultrapassam as barreiras da dificuldade econômica e, de certo modo, ela vem a ser um exemplo e quiçá uma abertura, mesmo sendo mínima, para quem, ainda, está no berço (se assim podemos denominar) de olhos fechados para o seu mundo severo.

- Foto 4

Na página 97 está localizada a quarta fotografia registrada no Brasil. A imagem, produzida na Região do Cacau, da Bahia, em 1990, é de uma sala de aula. No quadro da cena, estão três crianças com pouco mais de dez anos de idade, aparentemente. O impacto visual está na garota com deficiência na mão esquerda – interpretante dinâmico – que nos conduz a pensar que, talvez tenha sido resultado de paralisia infantil, e instantaneamente lembramos-nos do acesso à saúde pública (não apenas na época em que a foto foi produzida, mas também agora, no século XXI) que está relacionada à conscientização e a condições financeiras – uma concepção referente ao interpretante final. A menina escreve no caderno com cuidado, seu rosto está bem próximo deste. O ambiente de sala de aula é carente de investimento, as carteiras de madeira estão bastante desgastadas pelo tempo e uso. A menina, o motivo principal da foto, tem um pequeno furo na orelha, indício do mínimo de vaidade foi permitida em meio a condições de vida complicadas.

O texto poético⁴⁷ e a legenda⁴⁸ nos fornecem a dica sobre a atividade dessas crianças exercem além de estudar. Elas auxiliam no cultivo e colheita do cacau. Enquanto o cacau para

⁴⁶ “O berço da desigualdade está na desigualdade do berço” (BUARQUE, 2009, p. 93).

⁴⁷ “Da região desta escola sai, há séculos, o chocolate que adoça a vida de outras crianças” (BUARQUE, 2009, p. 96).

estas crianças é trabalho, para outras do Brasil e de outros países é prazer. O texto de Buarque nos remete a uma prática de opressão secular, ou seja, uma exploração mantida não só em grande intervalo de tempo, mas sobre descendentes, pessoas que não tiveram, em sua maioria, oportunidade de mobilização, de uma camada social desfavorecida da qual permanecem integrantes.

- Foto 5

A quinta fotografia do Brasil está na página 106 do livro. O fotógrafo fez um plano geral de ambiente. Uma sala de aula improvisada repleta de crianças, muitas estão no chão, porque não há cadeiras suficientes para todas. O lugar é bastante precário, as paredes são de palha e sustentadas por estacas de madeira. Não está visível no quadro, mas possivelmente deve haver uma lousa, pois algumas crianças olham para frente e copiam a atividade elaborada pela professora, que está agachada, no lado direito da fotografia, talvez oferecendo instruções a um menino ou simplesmente distribuindo o material da atividade.

Observando cada criança, podemos afirmar que a variação da faixa etária varia, por isso, a professora é obrigada a adaptar atividades diferentes em um mesmo tempo e espaço, uma tarefa que exige de quem ensina a prática mesmo sendo comum em determinados locais agrupar várias séries em uma mesma sala de aula. No chão, estão crianças de idade menor; elas estão deitadas e sentadas sobre um tapete de palha e as maiores estão sentadas nos bancos. Além destas, também existem crianças fora da sala de aula apenas observando as outras. Nessa imagem, com certeza podemos afirmar que o esforço dessa professora é imenso, dadas as condições de ensino, e que o pouco que for transmitido fará diferença no futuro dessa infância.

O texto poético⁴⁹ estabelece concordância direta entre a legenda e a imagem. A legenda informa que o fato ocorre em um acampamento do MST; o texto de Buarque diz “mundo de sem-terra”, construindo um sentido ambíguo tanto com relação ao MST quanto a todos aqueles cidadãos que não têm moradia. O autor insere também o termo “quase-escola”, uma menção direta ao ambiente improvisado no qual são ministradas aulas.

- Foto 6

⁴⁸ “Brasil - Escola na zona do cacau da Bahia – 1990” (SALGADO, 2009, p.97).

⁴⁹ “Este é um mundo de sem-terra e de quase-escola” (BUARQUE, 2009, p. 107).

Na página 120, Sebastião Salgado fotografou indígenas em uma sala de aula. Dessa vez, as condições materiais parecem ser um pouco melhores, se comparadas às da Foto 7. Os índios, mesmo de forma simples, estão bem vestidos; as carteiras não estão quebradas, pelo menos as fotografadas; o material escolar, visível no quadro fotográfico, está conservado; a parede do ambiente está bem pintada e sem pichações; o chão não é de barro e sim de cerâmica; as janelas estão em bom estado e a expressão facial dos três índios não demonstra dor nem sofrimento.

Notamos no índio do primeiro plano uma camisa de marca estrangeira (norte-americana) e por cima da camisa estão colares, parte de sua cultura. Portanto, imaginamos que o índio fala seu dialeto, mas frequenta a sala de aula com uma camisa importada. A escola é na própria aldeia Macuxi de Maturuca, é o que indica a legenda. Estariam esses índios aprendendo sobre sua cultura ou não? Buarque responde no texto poético⁵⁰ quando diz “O livro em idioma pátrio”, o que nos induz a afirmar que é o idioma português.

Refletimos assim a respeito dessa transformação cultural na vida desses indígenas, porque aprender o idioma português pode ser aceitável, mas, não o é no momento em que passa a anular ou reprimir a cultura indígena. Ensinar um idioma não é apenas instruir na utilização de regras gramaticais, no âmbito da escrita e da fala, mas também introduzir o sujeito em uma cultura. De qual forma é ministrada essa aula? Com o quê o conteúdo é associado? Quais são os valores transmitidos? Essa é uma educação regulada ou que emancipa o sujeito?

Outro fator a ser observado nesta fotografia é a pluralidade de signos de culturas distintas. Os indígenas aprendem português, usam acessórios indígenas e vestem roupas que caracterizam a cultura estadunidense: a camisa com a marca bordada e calça comprida (jeans branco da garota). As imagens nos causam dúvidas e trazem à tona reflexões sociais interessantes.

- Foto 7

A sétima fotografia, localizada na página 162, foi produzida em plano conjunto, enquadrando aproximadamente cinquenta crianças, todas indígenas, usando trajes indígenas, shorts ou roupas íntimas. As crianças estão no pátio do colégio, ao ar livre; no *hall* principal há um caminho cimentado que dá acesso à entrada principal; os alunos se dividiram em duas

⁵⁰ “O livro em idioma pátrio, a realidade em grifes estrangeiras” (BUARQUE, 2009, p. 121).

grandes filas: uma fila do lado e outra do outro lado da pista de entrada para a escola. Em ambas as filas, os alunos estão de mãos dadas e as crianças de uma fileira estão em frente às outras, ou seja, um estudante fica do lado do outro numa fila de frente a outros que estão também lado a lado.

As crianças estão se movimentando para frente, a posição das pernas denuncia. Nos pés das crianças não existem calçados. E não foi incluído na fotografia nenhum adulto, não há professor ou responsável coordenando as crianças na atividade. Outro detalhe é a bandeira do Brasil hasteada juntamente com outra bandeira e que não é possível identificar a qual Estado pertence, no caso Roraima. Esta última seria uma dedução por meio do interpretante dinâmico presente na legenda⁵¹.

Buarque afirma no texto poético⁵² que “não há caminho de volta” nem “parece haver caminho de ida”. Em primeira instância, interpretamos como uma afirmação pessimista sendo, então, contraditório com relação a uma imagem tão dinâmica e alegre. O autor escreve como se não houvesse passado nem futuro para essa infância representada na imagem. No entanto, também podemos entender por outra perspectiva, que o que temos é o presente sendo neste que edificaremos o caminho de ida.

- Foto 8

Na página 179, Sebastião Salgado expõe a cena de crianças indígenas pertencentes à aldeia Macuxi de Maturuca, no Estado de Roraima. As crianças estão em pé ao ar livre, descalças e com os pés sobre a areia e algumas sobre o mato baixo. Aparentemente a foto demonstra que o fotógrafo solicitou que as pessoas se posicionassem em frente à câmera; os sinais são as expressões e os olhares fixos de alguns índios, mas principalmente do índio o qual deduzimos ser o professor da turma, e também a forma como este está sentado na cadeira – raciocínio no terceiro nível do interpretante dinâmico, o interpretante lógico. Chama-nos a atenção uma mulher sentada em uma cadeira atrás do índio (adulto); é curioso, porque ela parece não ser indígena, pois suas vestes não têm tais características; ela não possui pintura no corpo (pelo menos que possa ser vista na fotografia); ela é branca e tem cabelos distintos do estilo indígena.

⁵¹ “Brasil - Escola na aldeia Macuxi de Maturuca (Roraima) – 1996” (SALGADO, 2009, p. 163).

⁵² “Já não há caminho de volta, e ainda não parece haver caminho de ida” (BUARQUE, 2009, p. 162).

O fato de ter visto as outras fotografias do Brasil no livro e principalmente devido à legenda⁵³ é que podemos afirmar: o índio que está sentado na cadeira pode ser o professor da turma e que a mulher sentada atrás dele é membro de alguma organização com intuito de auxiliar os índios no aprendizado, como também pode ser uma pesquisadora interessada em aprender sobre essa cultura.

O texto⁵⁴ de Buarque para esta fotografia, em nossa análise, não é tão específico com relação à imagem. Esse não é um texto que complementaria esta fotografia ao nosso ver. O entendimento alcançado é que o escritor questiona como educar sem reprimir a criação e manter a liberdade intelectual.

4.3 PASSO ANALÍTICO III: EM BUSCA DO INTERPRETANTE FINAL

Seria muita ousadia apontarmos os interpretantes finais deliberadamente; essa realização não é possível, tendo em vista o progresso contínuo da semiose. Expusemos até agora, neste esquema analítico, um caminho que nos levará ao encontro de interpretantes finais. E, especificamente neste último passo, optamos por situar nossa busca pelo interpretante final no aspecto ideológico das imagens fotográficas. É necessário esclarecer que o caminho ao interpretante final não é edificado apenas pelos dois passos anteriores, o capítulo dois é especialmente relevante para esta última etapa.

Durante o percurso analítico o interpretante imediato da fotografia, do texto-poético e da legenda compreende o que cada um deles pode vir a expressar, sem haver estabelecido mediação. Os interpretantes dinâmicos são os efeitos reais que as imagens e os textos escritos exercem sobre nós por toda a investigação, incluindo as hipóteses e os objetivos determinados na investigação. Consideramos que a construção dos passos analíticos estão inseridos no âmbito do interpretante final, tendo em vista as reflexões que obtivemos para sistematizar de forma coerente a aplicação metodológica. A soma de significados que estivemos destinados a ter ao sermos condicionados por tais interpretantes dinâmicos, alcançamos os interpretantes finais com base nos sentimentos, esforços e raciocínio lógico. E os interpretantes finais nos conduzem a evolução do interpretante lógico último.

⁵³ “Brasil - Alunos e professor em uma escola da aldeia Macuxi de Maturuca (Roraima) – 1988” (SALGADO, 2009, p. 178).

⁵⁴ “Como educar sem cortar as asas do sonho?” (BUARQUE, 2009, p. 179).

Retomamos então o segmento do segundo capítulo quando dissertamos sobre os apoios institucionais para a obra *O berço da desigualdade*. Os nomes UNESCO e Instituto Sangari agregam valor simbólico vinculado à preocupação com as problemáticas sociais. Os nomes Sebastião Salgado e Cristovam Buarque, engendram interpretantes relacionados ao comprometimento com a educação, o trabalho e as lutas sociais, por exemplo.

O valor da obra não é apenas financeiro, mas, está sobretudo, numa perspectiva de disseminar um trabalho fundamentado nos direitos humanos e faz emergir imagens de fatos por vezes ocultados pelos meios de comunicação, que não discutem os problemas, apenas os exibem sem nenhum interesse em apontar a causa das desigualdades, alegando curto tempo na TV, que é preciso instantaneidade na internet e há pouco espaço para tanta matéria no impresso.

Ao mesmo tempo em que o conjunto da obra tem qualidade simbólica e valor mercadológico, obras com esse perfil são de interesse de certo público. A começar pelo preto e branco, em uma época na qual as cores e a disposição destas nos produtos midiáticos são a atração e a distração principal. As fotografias dessa obra são bonitas e ao mesmo tempo dolorosas; são diferentes da obra *Gênesis*, a começar pela temática e a finalidade, pois são constituídas de imagens deslumbrantes da natureza e de povos desconhecidos por grande parte do público.

Outra característica assimilada especificamente nas fotografias de Salgado é a forma com a qual compõe suas fotografias, o que permite que sejam acessíveis visualmente, pois seguem regras interpretativas já internalizadas socialmente – interpretantes lógicos –, pelo fato de o próprio subgênero fotográfico do fotodocumentarismo se caracterizar por registrar uma temática da vida “real”, captando-a sem distorções nem superedições. Compreendemos, portanto, que suas imagens possuem aquilo que Freeman (2012a, p. 78) denomina de composição clássica:

A composição clássica é o estilo que usa convenções amplamente aceitas de enquadramento, posicionamento, equilíbrio, divisão e assim por diante. [...] muitas de suas propriedades foram herdadas diretamente da pintura, dando a ela um legado de séculos. Ideias que ocorrem constantemente são as de harmonia, correção, equilíbrio satisfatório e ordem.

Neste último passo metodológico, interpretamos a esfera ideológica do objeto de pesquisa como um todo, pesando as reflexões estabelecidas nas duas etapas anteriores. Então, uma vez que nosso interpretante final está no âmbito ideológico, conseqüentemente o

interpretante lógico último estará com base em questões ideológicas. Ou seja, a mudança de hábito foi mediada pelo conhecimento transmitido pelas imagens e textos – signos – e são fundamentadas numa construção ideológica. Como Eagleton coloca: “O termo ‘ideologia’ é apenas uma maneira conveniente de classificar em uma única categoria uma porção de coisas diferentes que fazemos com signos” (EAGLETON, 1997, p. 171). Para esse olhar analítico geral, aspiramos a trazer à tona aspectos ideológicos, determinando-os como o nosso interpretante final. Assim, relacionamos: a linguagem fotográfica; os cenários selecionados pelo fotógrafo; a diagramação do conteúdo (imagem e textos) na obra; o conteúdo da legenda e do texto poético; as concepções dos autores (apresentadas nos capítulos anteriores) e o contexto social brasileiro (de igual modo apresentado em capítulos anteriores).

É devido ao percurso esquematizado que trazemos possibilidades interpretativas conclusivas para esta investigação, pois o poder de crescimento do signo interpretante é maior do que as interpretações que poderíamos traçar dentro dos limites de tempo e espaço para esta pesquisa. Assim, nesta última fase, expomos o máximo a respeito das manifestações de significado do objeto de pesquisa. Este terceiro passo corresponde à construção dos efeitos ideológicos produzidos após um desenvolvimento suficiente de nossas reflexões: o interpretante final.

O interpretante final tem o caráter de ser geral, enquanto que o interpretante lógico último, a mudança de hábito após a reflexão, age como um efeito particular no sujeito. Sendo assim, para alcançarmos definitivamente um único interpretante final, teria que haver um consenso imutável de grupo a respeito de determinado fenômeno.

Nesse sentido, nos remetemos a Morentin (2008, p. 33) quando explana a respeito da semiótica como metodologia na busca pela explicação dos significados.

A semiótica é uma metodologia, porque a semiótica pode explicar a gênese (produção) e a eficácia (interpretação) de qualquer classe de significados que qualquer discurso social atribuiria a qualquer fenômeno (seja este originariamente natural ou social). A gênese e a eficácia de determinado significado são sempre problemáticas, pelo fato de necessitarem ser explicadas. Toda explicação implica a precedente (implícita ou explícita) problematização do significado de um fenômeno; o conteúdo da explicação e o processo da problematização são ações subjetivas e ideológicas. (grifos do autor, tradução nossa).⁵⁵

⁵⁵ La semiótica es una metodología, porque la semiótica puede explicar la génesis (producción) y la eficacia (interpretación) de cualquier clase de significación que cualquier discurso social le atribuya a cualquier fenómeno (sea éste originariamente natural o social). La génesis y la eficacia de determinada significación son siempre problemáticas, por lo que necesitan ser explicadas. Toda explicación implica la previa (implícita o explícita) problematización de la significación de un fenómeno; el contenido de la explicación y el proceso de la problematización son acciones subjetivas e ideológicas (MORENTIN, 2008, p. 33).

Passamos a analisar não só as imagens individualmente, mas o contexto representado, que envolve questões sociais e ideológicas. Quando temos as informações de tempo e espaço na legenda, podemos compreender, por exemplo, a estrutura precária do ambiente, os pés descalços e o saco plástico amarrado na carteira (Foto 1). Desse modo, a fotografia provoca o pensamento de que as crianças da escola em assentamentos do MST são desprovidas de recursos financeiros e que os locais de estudo são precários. O fato de Salgado ter fotografado uma menina pobre em um ambiente pobre nos informa que há uma estrutura educacional defasada considerando que ocorreu no século XX, mas também nos comunica que no MST há, de alguma forma, uma organização preocupada com o ensino, pois se há crianças em uma sala de aula, há também professores para ministrar essas aulas.

O Brasil é representado por três locais onde há determinados dilemas sociais e culturais. A nação brasileira não é apenas o que está representado nas imagens, nem mesmo o era na década de 1990. São três problemas, em síntese, que estão presentes: a luta por terra e moradia; a exploração capitalista sobre a infância e a aculturação do povo indígena. Pobres, mulatos, negros e indígenas, essa é a origem social de grande parte da nação brasileira captada pelas câmeras de Salgado.

O discurso das fotografias do brasileiro não gira em torno apenas da educação, mas se desdobra nas questões de saúde, trabalho, alimentação, moradia e lazer. As imagens nos dizem que o acesso digno a qualquer uma dessas esferas é muito difícil. Apenas os índios da aldeia Macuxi de Maturuca são os que aparentam exercerem de forma digna a cidadania.

Em seus textos, Buarque utiliza variadas metáforas – interpretantes lógicos – , mas, especificamente nas fotografias do Brasil, destacam-se as seguintes: “pés descalços são marcas vergonhosas” (Foto 1) o que pode se referir às pegadas em um terreno arenoso, por exemplo: “chocolate que adoça a vida” (Foto 2), quando caracteriza a vida de crianças que trabalham na Região do Cacau enquanto outras crianças apenas comem os chocolates; “asas do sonho” (Foto 8), para se referir à inocência.

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos. Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, todos nós os temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade (KOSSOY, 2009, p. 44).

É inquietante a afirmação de Martins (2011, p. 28), mas nos transporta a uma reflexão que auxilia neste último passo da análise:

O que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente no que fotografa, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do autoengano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza.

Os significados que essas imagens produzem revelam-se por meio de uma relação entre as concepções pessoais daqueles que engendram a mensagem e aqueles que as interpretam baseados em suas idiossincrasias. Assim, as fotografias comunicam, mesmo que o fotógrafo tente compartilhar a sua experiência e que seja compreendido de forma distorcida pelo intérprete. O signo produzido pelo emissor não é o mesmo quando é interpretado pelo receptor, este passa a produzir outro signo com base no que foi produzido pelo emissor, caracterizando assim o signo interpretante. A utilização da técnica na linguagem fotográfica auxilia, tentando pôr limites na abstração do intérprete. Os elementos enquadrados na imagem também atuam neste sentido de restrição, pois a imaginação está condicionada ao que lhe é apresentado. Efeito mais contundente ainda é o da legenda e, em segundo lugar, o do texto poético, pois este não é tão objetivo quanto aquele, já que se constitui de signos metafóricos. Aumont (2008, p. 248) contribui tratando sobre a combinação do texto e das imagens e as implicações ideológicas e culturais na construção do significado:

Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e o problema do sentido da imagem é, pois, o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem.

A teorização apresentada com base em Santaella e Peirce no primeiro capítulo se concretiza neste último capítulo em particular e pode ser identificada mais especificamente quando identificamos os elementos sógnicos em cada passo analítico e desenvolvemos uma argumentação que pode ou não ser aceita, contudo constitui um percurso cíclico, evoluindo em seus significados (interpretantes) gradativamente.

5. À GUIA DE CONCLUSÃO

Apresentamos algumas considerações que se fundamentam em toda a abordagem realizada nesta investigação, na qual refletimos sobre: a semiótica peirciana; a linguagem fotográfica; os cenários selecionados pelo fotógrafo; a diagramação do conteúdo (imagem e textos) na obra; o conteúdo da legenda e do texto poético e as concepções dos autores, e o contexto social brasileiro.

Percebemos que os cenários fotografados por Sebastião Salgado e os textos de Cristovam Buarque fazem emergir as dívidas sociais que o Estado-nação tem com as crianças, os jovens, os índios, os pobres e os trabalhadores rurais. Embora a fotografia não seja vista como transformadora social, ela é um signo que compõe o movimento de transformação e, especificamente, o objeto de estudo aqui investigado faz parte de um contexto; as crenças dos autores estão impregnadas em seus textos, atuando como instrumentos de mudança, mesmo que seja somente para alguns atores sociais.

Percebemos que o signo (a foto, o texto) se transforma juntamente com o intérprete, havendo surpresas, compartilhamentos e frustrações durante e após o percurso analítico. Através do emprego da semiótica no itinerário metodológico, é possível demonstrar como ocorre a evolução e as relações de significado. Cremos que no processo comunicativo as imagens se encontram em uma posição anterior à palavra, pois antes de o texto ser produzido verbalmente ou na forma escrita, cognitivamente somos remetidos a imagens indiciais, simbólicas ou icônicas. Por meio das reflexões sobre o signo interpretante, pudemos traçar um curso analítico, apresentando possibilidades interpretativas. No entanto, os interpretantes dinâmicos podem variar em complexidade e quantidade, de acordo com o intérprete.

Os interpretantes se espalham durante a análise. Percebemos que mesmo num trabalho de tentativas incansáveis de ordenar os interpretantes em sua ordem categórica pelo trajeto analítico, não foi obtida uma linearidade na ocorrência dos signos interpretantes, e quando começávamos a acreditar em uma ordem e numa previsibilidade, descobríamos que não passava de um estratagema armado pela semiose.

Notamos também que o processo interpretativo ocorre em todos os capítulos da pesquisa, pois o objeto de pesquisa é citado e/ou discutido e/ou interpretado durante as três grandes divisões da dissertação, havendo uma sequência de significados crescente a respeito das fotografias e dos textos investigados. O terceiro capítulo serviu como repositório social onde pudemos delimitar os passos metodológicos para a análise do referente de pesquisa,

fundamentando a interpretação em uma argumentação lógica, que foi desenvolvida de forma laboriosa, pois o esquema foi refeito diversas vezes no decorrer do amadurecimento teórico e da relação com o nosso referente de pesquisa e suas particularidades. Pensamos que tal fato ocorreu, porque, estando no papel de intérpretes-investigadores, reagimos aos signos, acarretando, assim, outros interpretantes, que interferiram no que fora predeterminado, emergindo, então, significados inesperados movedores e animadores do processo interpretativo, consumando-se aquilo que Peirce nos fala sobre o conhecimento mediado pelo signo, capaz de provocar no sujeito a mudança de hábito no sentido de ação e/ou do pensamento.

No segundo momento de análise, poderiam ocorrer dois tipos de sentimentos com relação à mensagem visual e escrita: a discordância ou o compartilhamento. A discordância se dá quando o leitor não identifica a combinação entre o texto poético e a imagem, seja por uma leitura partindo do texto para foto, ou ao contrário. O compartilhamento ocorre quando existe concordância de opinião do leitor com os autores, seja porque aquele fora convencido ou já possuía em sua mente tal compreensão. Todavia, a discordância, em uma primeira leitura, pode se transformar em compartilhamento em uma segunda leitura, se considerarmos um intervalo de tempo curto ou longo, pois não podemos descartar as influências externas (culturais, sociais) e internas (biológicas) sofridas pelo sujeito entre uma leitura e outra. Sendo assim, é possível confirmar as transformações constantes na produção de sentido, que vão desde a solidificação de um pensamento existente, a uma variação deste ao longo do tempo.

Na esfera social, compreendemos que as imagens fotodocumentais analisadas representam a sub-inclusão de crianças e jovens, que além de serem pobres materialmente, o são também politicamente. A distância entre países ricos e pobres, percebida no Brasil e no mundo é avassaladora; as imagens podem representar isso e os textos escritos fortalecem essa interpretação.

Entendemos que fotografias, como as de Salgado, podem abrir um caminho para que o ator social perceba e reflita a respeito tanto sobre o contexto do qual participa, quanto daquele que experimenta por meio da imagem. É certa a existência de uma construção ideológica como alicerce na produção da imagem fotodocumental, que incita a reflexão e o conhecimento; logo, a análise desses textos (visuais e escritos), por essa estrutura metodológica, auxilia a se ter uma percepção visual mais aguçada sobre alguns aspectos da sociedade.

As redes sociais vêm criando espaços de discussões e reivindicações e, como as imagens fazem parte da cultura, podem auxiliar nesses debates. A imagem, portanto, tem o

potencial de fazer emergir no coletivo social questões que estão ausentes nas vias de comunicação tradicional. É evidente que a educação não pode ser vista como panaceia, pois existem vários tipos de educação; enquanto há o tipo que age em prol da manutenção de uma ordem, tendo um caráter regulamentador, limitando os caminhos reflexivos e as percepções de mundo, o outro tipo de educação atua de forma emancipatória, promovendo a liberdade de pensamento fundamentada em uma lógica na qual o indivíduo percebe a dinâmica social e se compreende nela, sem deixar de lado a esfera humanitária.

A análise das imagens, especificamente, poderia ser feita também se nos aprofundássemos no âmbito da linguagem corporal, das expressões faciais, tendo em vista que o corpo comunica, emite sinais, sendo portador de significados. Igualmente, por meio da educação, ao lado de estratégias comunicacionais, há possibilidades de conscientizar as mentes, visando as práticas prudentes. Seria, de certa maneira, “o conhecimento prudente para uma vida descente”, a causa defendida por Boaventura de Sousa Santos (2006).

Por fim, observamos que não podemos ignorar o ser e a linguagem da interpretação de textos que estão presentes no campo sócio-comunicacional. A semiótica, portanto, não pode ser utilizada de forma estanque, apenas como teoria ou ciência; ela deve ser fluída, vinculada aos seres, a suas ações e cognições, caso contrário, é certo que haverá uma lacuna no processo interpretativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAZONAS IMAGES. Disponível em: <<http://www.amazonasimages.com>> Acesso em: 9 jul. 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 13. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BONFIGLIOLI, Cristina. Interpretação. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário da Comunicação.** São Paulo: Paulus, 2009.

BONI, Paulo César. Entrevista: Sebastião Salgado. **Discursos fotográficos.** Londrina, v.4, n.5, p.233-250, jul./dez. 2008.

_____. **O discurso fotográfico:** a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. São Paulo: Tese (Doutorado) ECA/USP, 2000. Doutorado em Ciências da Comunicação (Conceito CAPES 5).

BUARQUE, Cristovam. Disponível em: <<http://www.cristovam.org.br>> Acesso em: 25 dez. 2013.

BUARQUE, Cristovam; SALGADO, Sebastião. **O berço da desigualdade.** 3. ed. Brasília: UNESCO, Instituto Sangari, 2009.

BULCÃO, Luíz. Fotógrafo explica o planeta preto e branco que traz ao Rio. **G1 – o portal de notícias da Globo.** Notícia. Rio de Janeiro. Entrevista com Sebastião Salgado em 27 mai. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-explica-o-planeta-em-branco-e-preto-que-traz-ao-rio.html>> Acesso em: 20 dez. 2013.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

CIAVATTA, Maria; FRIGOTTO, Gaudêncio. **Educação Básica no Brasil na Década de 1990:** subordinação ativa e consentida à lógica do mercado. Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 82, p. 93-130, abril 2003. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>> Acesso em: 21 jan. 2013.

DEFOURNY, Vincent. Imagens da Omissão (p. 7). In: BUARQUE, Cristovam; SALGADO, Sebastião. **O berço da desigualdade.** 3. ed. Brasília: UNESCO, Instituto Sangari, 2009.

EAGLETON, Terry. **Ideologia:** uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FREEMAN, Michael. **A mente do fotógrafo: pensamento criativo para fotografias**. Porto Alegre: Bookman, 2012a.

_____. **O olho do fotógrafo: composição e design para fotografias digitais incríveis**. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

GIRON, Luis Antônio. Sebastião Salgado: “Não sei o que é Instagram”. **Revista Época**. Seção Cultura, publicada em 30 de março de 2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-nao-sei-o-que-e-instagram.html>> Acesso em: 22 junho de 2013.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. Método semiótico. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

INSTITUTO SANGARI. Notícias Sangari. O que é o Instituto Sangari. Disponível em: <<http://noticias.sangari.com/pages/200909/O-que-e-o-Instituto-Sangari-14203.html>> Acesso em: 15 jan. 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 4. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LOPES, Anatórcia Ramos. **A imaginação romanesca de Jorge Amado: um mosaico de ideias sobre civilização, modernidade, progresso e barbárie**. Artigo apresentado no GT 18 Sociología de la Cultura y de las Artes. FES - Federación Española de Sociología, 12 de julho de 2013 Disponível em: <http://www.fes-web.org/congresos/11/ponencias/1577/> Acesso em: 02 jan. 2014.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O que todo cidadão precisa saber sobre ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

MARTINS, Nelson. **Fotografia da analógica à digital**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

MARTINS, José de Souza **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2. ed., São Paulo, Contexto, 2011.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Livro Primeiro: Volume I, Capítulos I, XI, XII, XIII; Volume II, Capítulo XXIV.

MORENTIN, Juan Magariños de. **La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica**. Córdoba Comunicarte, 2008.

PEIRCE, C. S. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Ed. C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-1958. 8 v. Citado como CP, seguido pelos números do volume e do parágrafo respectivamente.

_____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010 [tradução de José Teixeira Coelho Neto].

SALGADO, Sebastião. Entrevista em 16 de setembro de 2013 ao Programa Roda Viva. TV Cultura. (91 min). Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/sebastiao-salgado>> Acesso em: 17 set. 2013.

SANGARI, Ben. Apresentação. Mostrar e Dizer (p. 10). In: BUARQUE, Cristovam; SALGADO, Sebastião. **O berço da desigualdade**. 3. ed. Brasília: UNESCO, Instituto Sangari, 2009.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____; _____ **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008a.

_____. **Teoria geral dos signos: como as imagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2008b.

SANTILLI, Paulo. **Pemongon Patá: território Macuxi, rotas de conflito**. São Paulo. Editora da Unesp. 2001.

SILVA, Ana Carmem do Nascimento. **Leitura Crítica de “Imagens do Dia”**: temáticas de fotojornalismo no portal de notícias G1. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Comunicação Social, Natal, 2010.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006 (P.73-123).

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2002.

SILVA, Josimey Costa da. Mediação. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

TARNOCZY JR, Ernesto. **Arte da composição**. 2ª ed. Florianópolis: Photos, 2010.

UNESCO. Representação da Unesco no Brasil. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil>> Acesso em: 27 dez. 2013

ZANATTA, Kênya. Viagem às Origens do Mundo. **Revista Bravo**. Edição 188 - Abril 2013, seção Artes Visuais., por . Disponível em:

<<http://bravonline.abril.com.br/materia/viagem-as-origens-do-mundo>> Acesso em: 21 dez. 2013.

Bibliografia consultada

ALBORNOZ, Carla Victoria. Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na Fotografia Humanista. **Revista Contemporânea**. Nº 04, 2005.1. Sessão: Ideias em Movimento, p. 93-103. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_09_CarlaVictoria.pdf> Acesso em: 9 jul. 2012.

AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY. Disponível em: <<http://www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/water-h2o-life/collaborators/instituto-sangari-sao-paulo-brazil>> Acesso em: 27 dez. 2013.

BARROS, Carlos Juliano. A saga do cacau na Bahia. **Reporter Brasil**. Reportagem publicada em 01/05/2005. Disponível em <<http://reporterbrasil.org.br/2005/05/a-saga-do-cacau-na-bahia/>> Acesso em: 10 jul. 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BRASIL. **As desigualdades na escolarização no Brasil**: Relatório de observação nº 4. Brasília: Presidência da República, Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social - CDES, 2ª Edição, 2011.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** : Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 51/2006 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94. – Brasília : Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2006. 369 p.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC). Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br>> Acesso em 02 jan. 2014.

GOMES, Pablo Nogueira e Guilherme. A Próxima Luta. **Revista Unespciência**. Seção Estudo de Campo, publicada em março de 2013. Disponível em: <http://www.unesp.br/aci_ses/revista_unespciencia/acervo/39/estudo-de-campo> Acesso em: 30 dez. 2013

JOLY, Martine — **Introdução à Análise da Imagem**, Lisboa, Ed. 70, 2007.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/taxonomy/term/260>> Acesso em: 12 jun. 2013.

PEIRCE, C. S. **Como Tornar Nossas Ideias Claras**. Tradução para o português: António Fidalgo. Universidade de Beira Interior. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-peirce-how-to-make.pdf> Acesso em: 10 jun. 2013.

SALGADO, Sebastião. Portrait of the artist: Sebastião Salgado, photographer. **The Guardian**. Londres, 28 fev. 2012. Seção Culture, série Portrait of the artist. Entrevista Concedida a Laura Barnett Disponível em:

<<http://www.guardian.co.uk/culture/2012/feb/28/sebastiao-salgado-photographer#start-of-comments>> Acesso em: 17 jul. 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo** – para uma nova cultura política. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Introdução. In _____. **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências**. 2. ed. (revisitado) São Paulo: Cortez, 2006

TASCHEN. Sebastião Salgado. GENESIS - What's up. Disponível em: <http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/02613/events.sebastio_salgado_genesis.1.htm>. Acesso em: 12 jun. 2013.

ANEXO 1: objeto de pesquisa

Ocho mil años después de invención de los zapatos,
pequeños pies descalzos son marcas vergonzosas de
desnivel de civilización entre las criaturas.

Eight thousand years after the invention of shoes,
small bare feet are the shameful signs of the neglect
with which civilization treats its children.

Ocho mil años después de la invención de los zapatos, pequeños
pies descalzos son marcas vergonzosas del poco caso
manifestado por la civilización en relación a sus niños.

Huit mille ans après l'invention de la chaussure,
de petits pieds nus sont légitimes boutons de
mépris de la civilisation à l'égard des enfants.

Small, bare feet are an indication of neglect (Illustration by John Steal)
Small, bare feet are a evidence of neglect (London: Modern Illustrations)
Small, bare feet are an indication of neglect (Illustration by John Steal)
Small, bare feet are a sign of neglect (Illustration by John Steal)

1970



Até onde vai este olhar?
Quanta vontade carrega este coração?
O que se passa nesta mente?
Por que tanta tristeza e preocupação?

How distant the gaze,
what heartful yearnings
trouble and sadden
this mind?

¿Hasta dónde va esta mirada?
¿Cuánta sobrecarga este corazón?
¿Qué le esteri pasados por la mente?
¿Por qué tanta tristeza y preocupación?

Jusqu'où arrivera-t-il ce regard?
Combien d'énergie porte-t-il ce petit cœur?
Que se passe-t-il dans cette petite tête?
Pourquoi une telle tristesse et tant de souci dans ce visage?

Final - Until he or she comes to rest - Movement of the Eyes (Black)
Final - Until he or she comes to rest - Little child's heart (Black)
Final - Until he or she comes to rest - Movement of the Eyes (Black)
Final - Until he or she comes to rest - Movement of the eyes (Black)

1998





Photo 1. Right to work in the
 Photo 2. Care seeking after a fall
 Photo 3. Right to work in the
 Photo 4. Right to work in the

172

1790

O berço da desigualdade
 está na desigualdade
 do berço.

The cradle of inequality
 lies in the inequality
 of the cradle.

La cuna de la desigualdad
 está en la desigualdad
 de la cuna.

Le berceau de l'inégalité
 est dans l'inégalité
 au berceau.

173

*Da regis deis curis sat,
hi curis, o curis que
adipis a vobis de curis curis.*

*This school is located in
a region that for centuries
has produced chocolate so
sweeten the lives of other children.*

*De la región de esta escuela sale,
haz regis, el chocolate que
endulza la vida de otros niños.*

*De cette école est issu,
depuis des siècles, le chocolat
qui adoucit la vie d'autres enfants.*



*Escuela
Escuela
Escuela
Escuela*

1990

97

98



*Este é un mundo
de sans-terre e
de quasi-escola.*

*This is a world of
landless people,
and of makeshift schools.*

*Este es un mundo
de sin tierra
y de cast escuela.*

*Here's un mundo de
sans-terre et
de quasi-école.*

*Boat / Balsa en un campamento de MTZ (Municipio de San José)
Boat / Balsa en o campamento de MTZ (Municipio de San José)
Boat / Balsa en un campamento de MTZ (Municipio de San José)
Boat / Balsa en un campamento de MTZ (Municipio de San José)*

© Museo de Chetumal - The Children's Department, U.C.R. de la Universidad de Yucatán - La Música en el aula



1993

Book - *En la escuela* (En la escuela de Música) (En la escuela de Música)

O libro
em idioma pátria,
a realidade
em grifos estrangeiros.

A textbook
in the vernacular
in a world
of foreign bandwagons.

El libro
en lingua vernácula,
á realidade,
em nuasas extranjeiras.

Le livre
en langue maternelle,
la réalité
em griffes étrangères.

120

121

*Já náto bí carintúo de volúo,
e atúalú náto pánter háver
carintúo de ná.*

*There is no longer a way
back, and still there seems
to be no way forward.*

*Ya no hay carintúo de volúo,
y todavía no pánter háver
carintúo de ná.*

*Il n'y a déjà plus de retour
et il semblerait qu'il n'y ait
jamais eu d'aller.*

11) *Barro e Chantarras - The Children's Songbook - 147 Child song - Chantarras - 14. Barro e Chantarras*



*Barro - Grupo de niños Barro e Chantarras (Barro)
Barro - Grupo de niños Barro e Chantarras (Barro)
Barro - Grupo de niños Barro e Chantarras (Barro)
Barro - Grupo de niños Barro e Chantarras (Barro)*

1995

162

163

*Como educar
sem cortar as
asas do sonho?*

*How to educate
without clipping the
wings of their dreams?*

*¿Cómo educar
sin cortar
alas al sueño?*

*Comment donner une éducation
à ces enfants sans couper
les ailes de leurs rêves?*

O Projeto de Desenvolvimento - Tux Chocó (e Jacóguere) - La Casa de la Democracia - la Biblioteca y el Internet



Brazil - Alunos e professor em uma aula da escola Marconi de Maravosa (Roraima)
Brazil - Students and teacher at a school in the Maravosa village of Maravosa (Roraima)
Brazil - Alumnos y profesor en una escuela de la villa Maravosa de Maravosa (Roraima)
Brazil - Elèves et instituteur d'une école du village Maravosa à Maravosa (Roraima)

1998

179

178

ANEXO 2

Excertos do texto constitucional brasileiro promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nº 1/92 a 51/2006 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nº 1a 6/94.

TÍTULO I Dos Princípios Fundamentais

Art. 3º Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil:

I - construir uma sociedade livre, justa e solidária;

II - garantir o desenvolvimento nacional;

III - erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais;

IV - promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

CAPÍTULO II Dos Direitos Sociais

Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, o trabalho, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.

APÊNDICE

Durante a elaboração desta pesquisa, surgiu uma série de questionamentos e fatos interessantes que poderiam ter servido como ponto de partida para reflexões no campo das representações fotográficas, da semiótica ou, até mesmo, da psicologia. Alguns desses episódios ocorreram em circunstâncias nas quais eu buscava afastar-me dos conceitos, teorias e metodologias inerentes ao trabalho acadêmico. Resolvi narrar um desses momentos, que, pela simplicidade, impeliu-me a pensar sobre as interpretações das imagens e ter certeza de que os interpretantes engendrados são diversos e imprevisíveis, principalmente quando se põe de lado qualquer resquício de ciência e passa-se a ler o mundo das imagens pelo ponto de vista do “senso comum ingênuo”.

Gian, meu cunhado de seis anos de idade, disse: “Eu não quero ficar velho, tenho medo”. E meu noivo, Marcos, perguntou a ele por quê. Um tanto desconfiado, Gian respondeu que não queria ficar igual às crianças do livro. E logo me lembrei de que, no início do dia, havia mostrado a ele o livro *O berço da desigualdade* e então, dissemos a Gian que naquelas fotografias estavam crianças (e não idosos), mas, logo em seguida a essa explicação ele ainda persistiu na afirmação: “Não! Elas não são crianças! São velhos!”.

Para o pequeno Gian, aquelas fotografias haviam impactado muito mais do que imaginávamos. A ideia de infância que ele construía, até aquele momento, era, em primeiro lugar, de uma infância colorida e não em preto e branco. Gian não compreendia como aqueles nas fotos poderiam ser crianças, já que eles não sorriam, não brincavam, eram doentes, tristes e estavam em lugares “feios” e em preto e branco.

Tentamos explicar para Gian que aqueles meninos e meninas não tinham as mesmas coisas que ele possuía, como brinquedos, livros e roupas e que os pais deles trabalhavam muito, mas ganhavam pouco, contudo, mesmo com poucas coisas, aquelas crianças estavam estudando bastante. E concluímos dizendo que ele precisaria estudar bastante e entender que a vida dele era muito feliz, pois havia muitos no mundo que não podiam ser crianças como ele.

Gian apenas havia lido as imagens. As legendas e os textos poéticos não lhe interessavam. Mas, a leitura das fotografias fora suficiente para ele entender que existiam outras realidades, que são difíceis, e até cruéis, constituídas por outros signos, códigos e significados. Ele sabia o que era ser criança, mas tudo aquilo que observara nas imagens era desconectado do que ele vivia e do que nós adultos denominamos infância.

Ao final da conversa, Gian continuava inconformado e raivosamente indignado, pois, para ele, as nossas explicações não correspondiam às suas crenças. Com apenas seis anos de

idade, ele compreendia que aquelas imagens não eram para ser daquele jeito. Embora conseguisse perceber, nas fotografias, meninos e meninas escrevendo e assistindo aula, ninguém conseguiu convencê-lo de que todos aqueles eram crianças. Gian continuou acreditando que todos eram “velhos”.