



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
MESTRADO EM EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA**

IZABELA DE MAGALHÃES ALEXANDRE

**DO ESQUECER AO RELEMBRAR:
ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS DA OBRA *TERRA* DE
SEBASTIÃO SALGADO QUE REVERBERAM EM NOSSAS MEMÓRIAS**

BELO HORIZONTE (MG)

2021

IZABELA DE MAGALHÃES ALEXANDRE

DO ESQUECER AO RELEMBRAR:

**ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS DA OBRA *TERRA* DE
SEBASTIÃO SALGADO QUE REVERBERAM EM NOSSAS MEMÓRIAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa

BELO HORIZONTE (MG)

2021

Alexandre, Izabela de Magalhães.
A381d Do esquecer ao lembrar : análise dos imaginários sociodiscursivos da obra Terra de Sebastião Salgado que reverberam em nossas memórias / Izabela de Magalhães Alexandre. – 2021.
133 f. : il.
Orientador: Cláudio Humberto Lessa.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Fotografia. 2. Salgado, Sebastião, 1944-. 3. Semiótica. 4. Análise do discurso. 5. Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (Brasil). 6. Imaginário – Aspectos sociológicos. I. Lessa, Cláudio Humberto. II. Título.

CDD: 779.981

IZABELA DE MAGALHÃES ALEXANDRE

DO ESQUECER AO RELEMBRAR:

**ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS DA OBRA *TERRA* DE
SEBASTIÃO SALGADO QUE REVERBERAM EM NOSSAS MEMÓRIAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 9 de setembro de 2021, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

PROF. DR. CLÁUDIO HUMBERTO LESSA (CEFET-MG) – (ORIENTADOR)

PROF. DR. ANTÔNIO AUGUSTO BRAICO ANDRADE (CEFET-MG)

PROF^a. DR^a. MÍRIAN SOUZA ALVES (CEFET-MG)

PROF^a. DR^a. LUCIANA MARTINS ARRUDA (UEMA)

Belo Horizonte, 29 de Outubro de 2021

*A todos que acreditam que somos um, e por isso, a transformação do
Eu é também a transformação do Outro. **Ubuntu.***

AGRADECIMENTOS

A gratidão pode ser comparada com o processo de se desenhar com a luz, visto que uma cena, se fotografada em meio a escuridão, nada irá revelar. Contudo, se for exposta ao mínimo de luz, pode criar uma memória que perdurará para sempre. No caso da gratidão, a luz que cria a memória é materializada pelas pessoas que me ajudaram em todo o percurso, até aqui, de evolução na Terra e à todas elas, eu sou imensamente grata.

Sendo assim, sou grata, primeiramente, aos meus ancestrais e aos meus guias e mentores espirituais, à Deus, por sempre me guiarem pelo caminho que devo seguir. Sou grata aos meus pais, Goreth e Evandro, por terem me dado a vida, por todo amor, por todo cuidado, por todo carinho e por todo incentivo à minha carreira como fotógrafa e pesquisadora. Sou grata à minha irmã, Rafa, por todo colo, por ter me divertido e ter me dado conselhos nos momentos de caos extremo. Sou grata ao meu amigo, Mateus, por todo suporte ao longo de quase toda caminhada até aqui; e por ter me ajudado a evoluir como pessoa. Sou muito grata à minha psicanalista, Dani, minha acupunturista, Cidinha, minha amiga, Regis, que foi meu anjo da guarda, me dando suporte emocional e psicológico ao longo de todo o processo (um tanto sofrido) de escrita. Sou grata às minhas eternas amigas da graduação para a vida toda: Anne, Vanessa e Lorena. Também sou grata aos meus amigos Gabi, Lara, Miriã, Jaque, William e Georgia, que fizeram minha caminhada ser mais leve.

Sou grata também ao meu orientador, Cláudio, por ter dado valor a minha pesquisa, ter me escolhido como orientanda e por todo o suporte e dedicação e à Larissa, pela revisão deste trabalho. Sou grata à professora Mírian, por ter me incentivado a amar o estudo da arte de fotografar, ao professor James por ter me instigado a continuar meu percurso acadêmico, com o desenvolvimento desta pesquisa, ao professor Renato pelos ensinamentos sobre a análise de imagens e do mundo da docência. Além disso, sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo custeio de parte desta pesquisa foi de grande valia. Por fim, sou imensamente grata a todos aqueles que me deram o privilégio de fazer com que o meu caminho se desenvolvesse nesta pesquisa e sou grata por até aqui ter valido a pena.

Mas enquanto houver amor, eu mudarei o curso da vida

Farei um altar pra comunhão

Nele, eu serei um com o mundo até ver

O ponto da emancipação

Porque eu descobri o segredo que me faz humano

Já não está mais perdido o elo

O amor é o segredo de tudo.

Emicida e Pastor Henrique Viera

RESUMO

Neste trabalho, buscamos fazer uma análise semiolinguística de algumas fotografias e suas respectivas legendas da obra *Terra*, do fotógrafo mineiro Sebastião Salgado. O livro foi publicado em 1997, pela Companhia das Letras e conta com 109 fotografias em preto e branco, além de músicas exclusivas de Chico Buarque e um prefácio de José Saramago. Contudo, para esta pesquisa, utilizamos apenas cinco fotografias e suas respectivas legendas, desconsiderando as outras imagens e paratextos. Nesse livro, Salgado busca representar brasileiros que ainda não tiveram seu direito à terra garantido, tais como os povos indígenas, pessoas em situação de rua e os camponeses do MST. Sendo assim, por meio de nossas análises, buscamos examinar algumas memórias que Salgado desperta em nós, a partir de possíveis dizeres explícitos e implícitos em sua obra. A partir das análises, observamos que Salgado mobiliza os imaginários de resistência, de luta e de cooperação, apesar de sua mensagem denotada mostrar a pobreza, condições sub-humanas de trabalho, a mendicância e condições precárias de estudo. Para isso, utilizamos os conceitos de Barthes (1990) acerca da Retórica da Imagem, o método de Kossoy (2012) para a análise das fotografias, e a teoria de Charaudeau (2008; 2017), para explicar as condições de produção do discurso e a construção dos imaginários sociodiscursivos (ora apagados, ora explicitados) presentes nas legendas. Observamos que Salgado utiliza tanto elementos plásticos (tais como enquadramento, luz, contraste), para despertar esses imaginários quanto elementos verbais (tais como adjetivos, expressões que estão presentes no imaginário coletivo), para reforçar a ideia de luta e de descaso do Estado com relação à essas pessoas, que lutam pelo seu direito a condições próprias de trabalho. Logo, nosso objetivo foi perceber de que forma esses elementos verbais e não verbais colaboram para a construção e/ou reformulação de imaginários associados à luta, à resistência pela vida e pela terra, à marginalização de presos, de crianças de rua e de nordestinos.

Palavras-chave: Fotografia. Sebastião Salgado. Semiolinguística. Análise do Discurso. MST. Imaginários sociodiscursivos.

ABSTRACT

In this work, we seek to make a semiolinguistic analysis of some photographs and their respective captions of the work *Terra*, by photographer Sebastião Salgado, from Minas Gerais. The book was published in 1997 by Companhia das Letras and has 109 black and white photographs, as well as exclusive music by Chico Buarque and a preface by José Saramago. However, for this research, we used only five photographs and their respective captions, disregarding the other images and paratexts. In this book, Salgado seeks to represent Brazilians who have not yet had their land rights guaranteed, such as indigenous peoples, homeless people and MST peasants. Therefore, through our analyses, we seek to examine some memories that Salgado awakens in us, based on possible explicit and implicit sayings in his work. Based on the analyses, we observe that Salgado mobilizes the imaginaries of resistance, struggle and cooperation, despite his denoted message showing poverty, sub-human working conditions, begging and precarious study conditions. For this, we use the concepts of Barthes (1990) about the Rhetoric of the Image, the method of Kossoy (2012) for the analysis of photographs, and the theory of Charaudeau (2008; 2017), to explain the conditions of production of discourse and the construction of socio-discursive imaginaries (now erased, sometimes made explicit) present in the subtitles. We observe that Salgado uses both plastic elements (such as framing, light, contrast) to awaken these imaginaries and verbal elements (such as adjectives, expressions that are present in the collective imagination) to reinforce the idea of struggle and neglect of the State with relation to these people, who fight for their right to their own working conditions. Therefore, our objective was to understand how these verbal and non-verbal elements collaborate to the construction and/or reformulation of imaginaries associated with the struggle, resistance for life and land, the marginalization of prisoners, street children and people from the Northeast.

Keywords: Photography. Sebastião Salgado. Semiolinguistics. Discourse Analysis. MST. Sociodiscursive imaginaries.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representação da imagem na câmara escura.....	22
Figura 2: Primeira fotografia feita por Niépce	23
Figura 3: Daguerriótipo.....	24
Figura 4: Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. 1932. Paris. De Henri Cartier Bresson.....	28
Figura 5: Guerra Civil Espanhola de 1936 a 1939 por Robert Capa	29
Figura 6: Capa do livro Terra.....	41
Figura 7: Camponês com seu filho, Ceará, 1983	80
Figura 8: Trabalhadores da Serra Pelada, Pará, 1986	88
Figura 9: Pessoas no lixão do Ceará, Ceará, 1983.....	94
Figura 10: Crianças da FEBEM, São Paulo, 1996	101
Figura 11: Crianças estudando no acampamento MST, Sergipe, 1996	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: O Ato de Linguagem e os Sujeitos	54
Quadro 2: Relação triádica do signo, segundo C. S. Peirce	74

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEFET-MG- Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

AD- Análise do Discurso

TS- Teoria Semiolinguística

MTS- Movimento dos Sem-Terra

ONG- Organização não governamental

OMC- Organização Mundial do Café

MSF- Médico sem Fronteiras

SUMÁRIO

1. A FOTOGRAFIA COMO FORMA DE EXPRESSÃO DO EU	21
1.1. Do primeiro manuseio da luz ao fotojornalismo	21
1.2. Do fotojornalismo de salgado ao fotodocumentarismo	30
1.3 Terra e o movimento dos sem-terra.....	38
2. ANÁLISE DO DISCURSO E A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA	42
2.1 A Análise do Discurso e o processo de formação ideológica	43
2.2 Teoria semiolinguística, contrato de comunicação, os modos de organização do discurso e os imaginários sócio-discursivos.....	48
2.2.1 O ato de linguagem e o contrato de comunicação	49
2.2.2 O sujeito comunicante salgado como fotógrafo e (re) produtor de discursos	55
2.2.3 Modos de organização do discurso: modo enunciativo e modo descritivo	60
2.2.4 O conceito de imaginários sociodiscursivos	67
3. METODOLOGIA.....	70
3.1 O processo de análise fotográfica e a semiótica: algumas reflexões	70
3.2 As contribuições de Kossoy e Barthes para as análises das fotografias ..	75
3.3 Interdiscursos e imaginários sociodiscursivos presentes em terra e seus possíveis interpretativos	78
4. INTERDISCURSOS, IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS PRESENTES EM TERRA E OS POSSÍVEIS INTERPRETATIVOS	79
4.1 Gente da terra.....	79
4.2 Trabalhadores da terra	86
4.3 A luta pela vida	93
4.4 Migrações para as cidades.....	100
4.5 A luta pela terra	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
APÊNDICES.....	119
REFERÊNCIAS.....	120

PREÂMBULO



A fotografia sempre foi algo importante na minha vida. Desde pequena, sempre gostei de estar por trás da objetiva. Pegava a câmera dos meus pais, ainda de filme, e saía fotografando tudo pela frente. Um dia meu pai me chamou atenção e disse para eu enquadrar as coisas dentro da máquina e “não sair fotografando qualquer coisa”. Por ser criança não entendia bem o poder que aquele “qualquer coisa” tinha. Contudo, hoje, como fotógrafa, sei bem o que ele quis dizer. Percebi, então, que a fotografia se relaciona mais ao sentimento da cena que se quer materializar, do que somente a cena em si.

Quando adolescente, passei a assumir a fotografia como *hobby*, fiz três cursos, aprendi a base sobre a técnica e pedi aos meus pais, como presente de aniversário, uma câmera semiprofissional. Depois que me formei no ensino médio, ainda estava deslumbrada com as possibilidades que a arte de fotografar poderia me dar e, na fase de escolher o que iria fazer da vida profissional, decidi que seria jornalista. Por isso, quando estava prestes a escolher meu curso de graduação, constatei que na grade do curso de Letras do CEFET-MG, no 7º

período, havia uma matéria sobre fotografia e fiquei empolgada. Nesse momento, estudar sobre a arte de se desenhar com a luz passou a ser muito mais do que uma distração, para se tornar uma profissão.

Já na graduação, mais uma vez, a fotografia se fez presente em minha vida. Comecei participando de um grupo de iniciação científica que visava estudar fotografias da ex-presidenta Dilma Rousseff, feitas pelo fotógrafo Orlando Brito, publicadas pela revista *Piauí* em 2016. Nessa época, a presidenta estava em meio ao seu processo de *impeachment*, e nosso trabalho consistia em analisar aquelas imagens e perceber o que estava além de sua materialidade fotográfica.

Com base nos conhecimentos sobre análise de imagens que obtive na iniciação, lendo Barthes (1990), Jacques Aumont (1993), André Mendes (2011), Kossoy (2012), compus meu projeto de TCC¹, sobre a fotografia do mineiro Sebastião Salgado. Agora, focada em continuar meus estudos acerca da fotografia de Salgado, transformei a monografia sobre o livro *Terra* (1997), que abordava sobre os excluídos da terra, neste projeto de pesquisa.

Assim, após ter realizado todos esses estudos, aprendi que a fotografia pode ser usada como uma ferramenta de transformação de nós mesmos e do outro. Aprendi, igualmente, que cada clique revela a essência de quem está por trás da objetiva, bem como o reflexo do outro pode mostrar o amor do mundo, o qual muitas vezes, se perde em meio ao superficial. A fotografia, muito mais do que uma arte, é uma extensão do nosso olhar, sobre o mundo, sobre nós mesmos e sobre o amor.

¹ A força da vida: uma análise das fotografias de Sebastião Salgado na obra *Terra*, sob orientação da professora doutora Mírian Sousa Alves

INTRODUÇÃO

Foi o poder da fotografia como objeto documental o que sempre me motivou a querer estudar mais sobre o assunto. Não somente por causa das técnicas fotográficas empregadas, como também por conta do seu potencial de provocar impacto social, por meio do discurso imagético que reverbera na pessoa inserida e determinada pela coletividade, visto que “(...) toda imagem que mostra uma realidade problemática do mundo social politiza, para o bem ou para o mal, seus receptores” (MACHADO, 2013, p. 2). Sendo assim, concluo que a fotografia, de uma forma geral, tem muito mais a ver com o sentimento que nos impacta, do que somente com a técnica a ser apreciada. Nesse sentido, é preciso considerar, então, a lembrança que a fotografia desperta em nós, o choque que ela pode nos causar, ou como diria Barthes (1980), o *punctum*, conceito proposto pelo supracitado autor, o qual indica o potencial que uma foto possui para nos instigar a reagir.

A escolha pelo fotógrafo Sebastião Salgado não se deu de maneira aleatória, e ela se justifica não somente pelo gosto que temos pelas obras dele, como também pela força ativa que seu trabalho produz e a atemporalidade de sua arte. Salgado busca, com cada um de seus trabalhos, problematizar questões, que, muitas vezes, são deixadas de lado pela nossa sociedade e nos força a ver a mortalidade infantil, a situação de vida dos trabalhadores rurais, o êxodo rural, o número crescente de moradores de rua e a falta de um governo que defenda o direito de sua população. Portanto, ao escolhermos esse fotógrafo, queríamos (re)lembrar os problemas que foram fotografados nos anos 90, e que, ainda hoje, permanecem sem solução.

Sendo assim, para esta pesquisa, em específico, selecionamos algumas fotografias da obra *Terra*, produzida por Salgado e publicada em 1999, pela Companhia das Letras. A obra contém 109 fotografias em preto e branco, que retratam a situação dos brasileiros ainda sem-terra: indígenas, pessoas em situação de rua e pequenos agricultores. Contudo, para nosso trabalho, selecionamos apenas cinco fotografias cada uma de um capítulo, nomeados por Salgado de, respectivamente: *Gente da Terra*; *Trabalhadores da Terra*; *A Força da Vida*; *Migrações para as Cidades* e *A Luta pela Terra*.

O objetivo desta pesquisa foi compreender de que forma a narrativa fotográfica de Salgado mobiliza, a partir de diversos estratos semióticos, uma memória discursiva associada à luta pela vida e também pela terra, visto que, muitas dessas imagens, trazem símbolos que indicam imaginários sociodiscursivos associados à construção de aspectos histórico-culturais brasileiros múltiplos, tais como a desapropriação da terra indígena, o êxodo rural, a exploração do trabalho nas lavouras e as pessoas em situação de rua; temáticas salientadas por Salgado em sua obra.

Para isso, buscamos analisar as técnicas fotográficas empregadas nesse processo (contraste, jogo de claro/escuro, enquadramento) e relacioná-las a uma dimensão retórico/argumentativa e aos interdiscursos. Além disso, também investigamos, por meio da análise das legendas produzidas por Salgado, de que forma esses elementos paratextuais colaboram para a construção e/ou reformulação de imaginários associados à luta, à resistência pela vida e pela terra, à marginalização de presos, de crianças de rua e de nordestinos.

Assim, pudemos analisar de que maneira tanto as fotografias quanto as legendas apresentam recursos linguísticos/discursivos e semióticos que visam despertar as emoções do leitor. Nossa intenção foi mostrar que Salgado, apesar de utilizar elementos simbólicos que nos remetem à fragilidade, à vitimização e à piedade, propõe, com seu trabalho, um discurso de crítica aos dirigentes políticos. Sendo assim, para desenvolver essa premissa, baseamo-nos em Caujolle (2011) e em Machado (2013).

Nesse sentido, o primeiro autor afirma que “da economia às imagens, tudo é política” (p.7), enquanto o segundo defende a tese de que Salgado vislumbra “incitar o espectador a ver a condição deplorável das pessoas fotografadas, não com um olhar fatalista, mas sim, inquiridor das causas produtoras dos sofrimentos sociais” (MACHADO, 2013, p.7). Segundo esse ponto de vista, Salgado teria como objetivo mostrar que as pessoas ali são vítimas do mal do Estado e não da vida. Logo, seu objetivo não é despertar a piedade nas pessoas; mas, sim, criar um senso de consciência coletiva, da qual todos nós fazemos parte.

Dessa forma, ao pesquisarmos no banco de teses e de dissertações da CAPES, pudemos perceber que o fotógrafo Sebastião Salgado tem sido

bastante estudado em diversos campos, tais como ciências sociais, ciências humanas, literatura e linguística. Consideramos que isso se deve ao fato de suas imagens serem muito mais do que apenas arte, elas são registros que revelam as mazelas sociais. Sendo assim, percebemos que um dos trabalhos mais antigos é uma dissertação de Moraes (1999), *A Construção de um Olhar Dentro da Fotografia de Documentação: Análises de Algumas Séries de Sebastião Salgado*; nela, a autora buscou investigar sobre a fotografia documental contemporânea de Salgado e os possíveis conflitos presentes nessa documentação, visto que a fotografia não apenas busca representar o real, como há um apelo estético. Pudemos observar que, mesmo essa pesquisa tendo sido desenvolvida há mais de vinte anos, o conflito sobre a estética das imagens² de Salgado, e uma possível interferência desse esteticismo em sua documentação, ainda são um tema relevante nos dias atuais.

Outra pesquisa que consideramos de suma importância, e que dialoga com o mesmo objetivo nosso, é a monografia produzida por Osorio (2013), *Possíveis Diálogos entre Fotodocumentarismo e a Fotografia-Expressão: o retrato fotográfico na obra “Terra”, de Sebastião Salgado*. Nela, o autor discorre sobre a subjetividade presente no ato fotográfico de Salgado e também sobre os conceitos de uma nova era dentro do fotodocumentarismo na obra *Terra* (1997). Nessa pesquisa, o autor busca mostrar a diferença entre uma “fotografia urgente” e uma fotografia mais elaborada, como a do fotógrafo em questão. Mais uma vez, vemos, aqui, um questionamento sobre a estética presente nas fotografias de Salgado e suas interferências na documentação.

Além disso, há outras três pesquisas que merecem destaque e as quais se voltam para a análise semiótica das fotografias de Salgado. A primeira pesquisa é uma dissertação de Soares (2017), *Trabalhadores e Serra Pelada: uma análise sociosemiótica das fotografias de Sebastião Salgado*, no qual a autora relaciona a análise das imagens de dois livros de Salgado, *Trabalhadores* (1993) e *Serra Pelada* (1999), com a Análise Crítica do Discurso e a Semiótica Social. Dessa forma, a autora constrói a relação entre essas fotografias e a

² Alguns pesquisadores acreditam que as fotos de Salgado perdem seu potencial de denúncia devido ao seu esteticismo, contudo essa discussão não é o objetivo do nosso trabalho.

narrativa proposta pelo fotógrafo, levando em conta o contexto de produção das obras. A segunda é também uma dissertação e foi produzida por Silva (2014), *O Brasil N'O Berço da Desigualdade: uma abordagem analítica sobre os significados das fotografias de Sebastião Salgado*, nela, a autora analisou oito fotografias do livro *O Berço da Desigualdade* (2009), bem como suas respectivas legendas e textos de Cristovam Buarque, com o intuito de levantar possíveis interpretativos de signos que funcionam como ponto para problematizar as mazelas sociais. Uma última pesquisa que nos chamou a atenção e que dialoga, de certa maneira, com a nossa, foi uma tese produzida por Lavarda (2017), *Desmontando o "formigueiro humano": uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada por Sebastião Salgado*; neste trabalho, o autor discorre sobre as fotografias de Serra Pelada, publicadas no livro *Trabalhadores* (1996). Nessa pesquisa, o autor busca contemplar a análise das imagens com base na semiologia de Roland Barthes, de forma mais específica, o conceito de "mito".

Sendo assim, com base nessa revisão da literatura, a partir da qual pudemos destacar as pesquisas relevantes desenvolvidas, tanto na área de Análise do Discurso quanto na área da semiótica, pudemos observar que nenhuma das pesquisas abordam, especificamente, a obra *Terra* tal como a nossa o faz; apesar de termos a monografia de Osorio (2013), percebemos que as vertentes estudadas são diferentes, bem como os referenciais teóricos. Por isso, pensamos que nossa pesquisa pode contribuir, de forma valiosa, para os estudos acerca da obra do fotógrafo, por ser, parece-nos, a mais recente na área de Estudos da Linguagem, como também por abranger um livro que ainda não foi muito explorado.

Para demonstrar a potencialidade do discurso de Salgado, dividimos nossa pesquisa em quatro partes. Na primeira parte, intitulada *A fotografia como forma de expressão do eu*, buscamos contextualizar, brevemente, a história da fotografia, bem como do fotojornalismo, a fim de mostrar ao leitor que a fotografia, muito mais do que uma simples representação de uma realidade, é, acima de tudo, a marca da intencionalidade de alguém. Também trouxemos uma pequena biografia do fotógrafo Salgado, que dialoga com a fortuna crítica e com outros autores que estudaram sobre o fotógrafo, bem como um resumo de todas suas obras lançadas até o presente momento. Além disso, também definimos,

sucintamente, sobre o que é o *Movimento dos Sem-Terra*, que faz parte do tema central da obra.

Na segunda parte, intitulada *Os imaginários e os interdiscursos presentes em Terra*, apresentamos os marcos teórico-metodológicos que sustentaram nossa investigação, a partir de um diálogo com referenciais teóricos do campo da análise e da crítica fotográfica, bem como da semiótica e referenciais próprios da Análise do Discurso. Quanto ao âmbito dos estudos da fotografia e da semiótica, ancoramo-nos em Barthes (1980), Kossoy (1999) e Joly (2012), de modo a refletir não apenas sobre o processo de fotografar, como também sobre as mensagens por trás da imagem.

Quanto à Análise do discurso, fizemos um resgate do surgimento deste campo disciplinar no âmbito dos Estudos da Linguagem, destacando a relação entre língua, discurso e ideologia, a partir de um diálogo com Orlandi (2013), Mussalim (2012) e outros. Posteriormente, apresentamos o principal referencial teórico-metodológico que guia nossas análises, estamos nos referindo à Teoria Semiolinguística, enfatizando a noção de contrato de comunicação e os modos enunciativo e descritivo, uma vez que são tais categorias que nos auxiliaram na análise do corpus, pelas quais pudemos refletir sobre a intencionalidade do projeto de palavra subjacente ao livro, as determinações do papel social desempenhado por Salgado na encenação dessa obra, os possíveis destinatários idealizados, as marcas de subjetividade mobilizadas nos textos que compõem as legendas, o suporte, as relações entre texto verbal e imagens fotográficas, bem como os signos (sintoma de imaginários presentes tanto no plano imagético quanto no plano verbal). Nesta parte, já iniciamos nossas análises buscando explicar os elementos que compõem o contrato de comunicação subjacente à obra. Para tanto, apresentamos os traços que compõem o sujeito comunicante Sebastião Salgado, destacando o seu papel social, suas possíveis intencionalidades, sua visadas discursivas, bem como as determinações histórico-sociais que estariam influenciando sua prática profissional e artística.

Na terceira parte, intitulada *Metodologia*, buscamos explicar mais sobre o processo de fotografar e sua relação com os estudos semióticos proposto por Joly (2012). Além disso, também buscamos trazer algumas contribuições de

Barthes (1980) e Kossoy (1999) para o estudo das mensagens por trás da fotografia.

Na quarta e última parte, intitulada *Interdiscursos presentes em Terra e os possíveis interpretativos*, buscamos apresentar o conceito de interdiscurso e de imaginários sociodiscursivos, proposto por Charaudeau (2017). Também falamos sobre as contribuições da semiótica para o processo de análise fotográfica e apresentamos a metodologia utilizada por nós para esta pesquisa. Finalmente, encerramos o capítulo com as análises fotográficas e partimos então para as considerações finais da nossa pesquisa.

1. A FOTOGRAFIA COMO FORMA DE EXPRESSÃO DO EU

A fotografia, muito mais do que uma arte, revela-nos também nuances do nosso imaginário, ou seja, aqueles símbolos que nos constituem como sujeito, por assim dizer, bem como constituem a nossa visão de mundo. Essas nuances perpassam os imaginários de quem está na frente da objetiva, mas, principalmente, de quem se coloca atrás. Por isso, neste capítulo, buscamos trazer um pouco mais sobre os percursos do desenvolvimento da fotografia e sobre a construção desses imaginários. Contextualizamos, brevemente, as histórias da fotografia e do fotojornalismo, a fim de mostrar ao leitor que a fotografia, muito mais do que uma simples representação de uma realidade, é, acima de tudo, a marca da realidade de alguém e, como mostra Charaudeau (2017), a construção de um real simbólico. Também trouxemos uma pequena biografia do fotógrafo Sebastião Salgado, que dialoga com a fortuna crítica e com outros autores que estudaram sobre ele, tais como Caujolle (2011) e Defourny (2009), bem como um resumo de todas suas obras lançadas até o presente momento. Além disso, também abordamos um pouco sobre o Movimento dos Sem-Terra, o qual faz parte do tema central da obra.

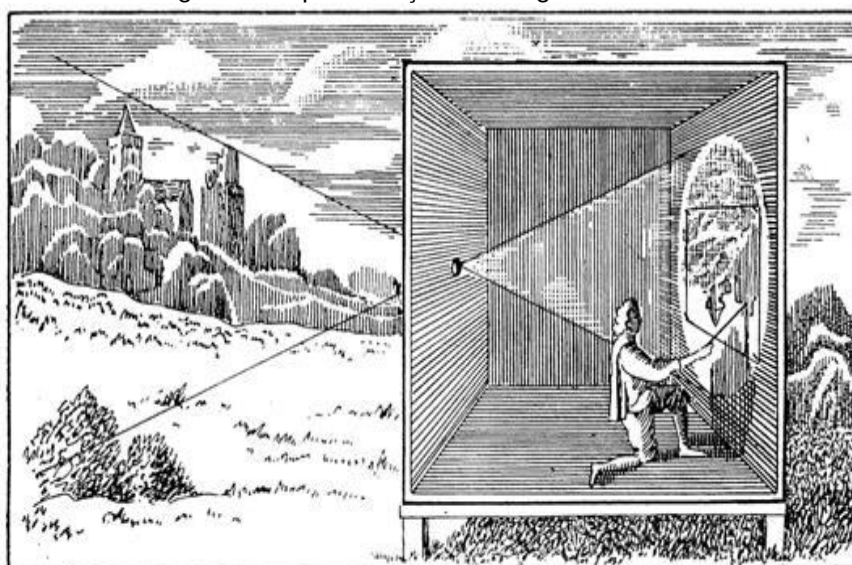
1.1. DO PRIMEIRO MANUSEIO DA LUZ AO FOTOJORNALISMO

De origem grega, o termo fotografia vem do grego *phosgraphien*, que significa “escrever com a luz”, ou como gosto de dizer, “desenhar com a luz”. Prefiro o segundo termo, pois parece expressar melhor que o ato de fotografar sempre se liga a uma intencionalidade, a uma subjetividade. Apesar de ambos estarem ligados à linguagem, ou seja, à (re)produção de signos que juntos formam um significado, o processo de se desenhar com a luz, diferentemente da escrita, passa, por vezes, por uma produção mais efêmera, a meu ver, já que tiramos uma fotografia em segundos; e, ao elaborar um texto escrito, precisamos nos delongar mais.

Dessa forma, segundo Helmut e Alison Gernsheim (1955), a história do manuseio da luz para a produção de imagens do “real” começou em 1558, quando o pintor italiano renascentista Giovanni Baptista Della Porta, mais conhecido como Leonardo Da Vinci, começou a utilizar-se das técnicas da

câmara escura para realizar, com mais precisão, as suas pinturas. Esse objeto já havia sido descoberto por Aristóteles no século IV a. C, porém era utilizado nas observações astronômicas do filósofo e não para criar imagens. Dessa forma, esse objeto ótico, que ficou conhecido como câmara escura, consistia em uma caixa (ou também sala) com um buraco no canto, o qual permitia a passagem de luz de um lugar externo que atingia uma superfície interna, dentro da caixa, produzindo assim uma imagem invertida e enantiomorfa, ou seja, produzia uma imagem cujo par de elementos eram opostamente simétricos, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 1: Representação da imagem na câmara escura



Fonte: <http://garatujafotografia.blogspot.com.br/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html>

Por meio desse processo, já era possível ao pintor imprimir sua marca de subjetividade em relação ao objeto retratado, já que a realidade era capturada por meio de uma imagem oposta ao que realmente era apresentado. Além disso, somente uma parte do que era visto era copiado, ou seja, escolhas já eram feitas desde essa época, o que se perpetuou com o processo de criação da fotografia, como afirma o fotógrafo mineiro Sebastião Salgado “Você não fotografa com a sua máquina. Você fotografa com toda sua cultura.”

Após a descoberta do fenômeno da câmera escura, aconteceu, então, o surgimento da primeira “fotografia”³, tirada apenas em meados dos anos de 1826, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce. Sua imagem foi “fotografada” por meio de uma placa de estanho coberta com um material derivado do petróleo que era sensível à luz, chamado de betume de judeia. Para tal feito, o inventor precisou deixar a placa exposta ao sol por longas oito horas, para que assim, uma imagem fosse capturada em sua placa. Devido a esse processo de exposição à luz solar, Joseph deu nome ao fenômeno de heliografia, ou gravura com a luz do Sol.

Figura 2: Primeira fotografia feita por Niépce



Fonte: Marien (2006, p.11)

Dessa forma, anos depois, após a morte de Niépce, Daguerre, que era sócio do inventor, acabou por melhorar o processo de “fotografia” e reduziu o tempo de revelação das imagens que antes era de 9 horas, para 50 minutos, por meio da fixação delas, com uso do vapor de mercúrio; esse processo foi chamado de daguerreotipia. Em 1839, é anunciado, na Academia de Ciências de França, o daguerreótipo, que seria o primeiro objeto fotográfico a se tornar popular para a produção de imagens através da impressão na placa de cobre, revestida com prata e revelada através do vapor de mercúrio.⁴

³ Não podemos chamar, necessariamente, de fotografia, pois esse tipo de imagem não podia ser reproduzida em papel.

⁴ <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html>

Figura 3: Daguerriótipo



Fonte: <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html>

Com a criação do daguerreótipo e um menor tempo de exposição da imagem, a fotografia passou a ser algo mais difundido no meio social; e, se antes, o objetivo da fotografia era apenas registrar o social, com o avanço da técnica, principalmente, com a reprodução de cópias fotográficas, a fotografia se tornou algo revolucionário. Segundo Sousa (1998), em meados do século XIX, surgiram as primeiras fotografias, muito voltadas para retratos com poses forçadas e fundos pintados, que ainda remetiam muito às pinturas.

Assim, devido a vários feitos e conquistas dentro da história da fotografia, não podemos afirmar que a imagem de Joseph foi realmente a primeira a ser produzida, pois esse processo de “desenhar com a luz” já estava sendo desenvolvido por outras pessoas, muito antes de ganhar o nome “fotografia”. Diversos criadores foram melhorando a tal arte, cada qual adicionando um pouco de seus conhecimentos para imprimir uma imagem que pudesse representar o “real” da forma mais fiel possível. Porém, sabemos que a fotografia, ou qualquer outra imagem produzida pelo homem, é parte do nosso imaginário⁵ e, assim, ela se torna apenas um recorte dessa realidade, como pontua Charaudeau (2017):

O imaginário é uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual, conforme dito, constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de

⁵ Conceito que iremos definir no capítulo 2: Os imaginários e os interdiscurso presentes em Terra, seção 2.2.

simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se deposita na memória coletiva. (p.578)

Dessa forma, a fotografia é um bem construído e constituído por meio dos imaginários, tanto de quem está por trás da objetiva quanto de quem faz a leitura das fotografias. Desse modo o fotógrafo, como produtor de um discurso, não mais controla os possíveis interpretativos, os efeitos de sentido e os interdiscursos que ele irá despertar no outro; e, por isso, novos imaginários e novos significados são formados a partir da análise.

Nesse sentido, por meio de nossa pesquisa, observamos que demorou um tempo para que as imagens forçadas se transformassem em captura dos acontecimentos do cotidiano com menos esteticismo, ou seja, com uma menor preocupação em colocar os sujeitos em poses, ou objetos posicionados de maneira simétrica na cena, se assim podemos dizer. Assim, as primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal (SOUSA, 1998, np).

Diante disso, a emergência da fotojornalismo veio com a guerra, que trouxe os primeiros fotojornalistas à vida. A primeira guerra a ser registrada foi a Guerra da Crimeia (1854-1855). Segundo Sousa (1998, np), foi o editor Thomas Agnew que convidou o fotógrafo Roger Fenton, o qual, na época, era o fotógrafo oficial do Museu Britânico, para estar à frente do campo de batalha e, assim, cobrir os conflitos. Há indícios de que ele se tornou o primeiro repórter fotográfico e, diferentemente do que se esperava, as fotos de Fenton não mostram os horrores da época; mas, sim, “imagens de soldados e oficiais, por vezes sorridentes, posando para o fotógrafo, ou imagens dos campos de batalha, limpos de cadáveres, embora juncados de balas de canhão.” (SOUSA, 1998). Ainda nessa época, a fotografia era muito produzida e forçada, principalmente pela falta de costume das pessoas com a objetiva, por isso as poses e a preocupação excessiva com a estética.

Contudo, com a criação do primeiro tabloide fotográfico em 1904, a fotografia, bem como a fotojornalismo, tomou outro rumo, e a fotografia passou a ser tão importante quando a escrita, de forma que passou a ser usada para

registrar o social, mais especificamente, os fenômenos sociais da época. Isso levou a um maior desenvolvimento das técnicas fotográficas, além do dos próprios equipamentos, que se tornaram menores e mais fáceis de manusear (SOUSA, 1998, np). Dessa forma, para que possamos compreender melhor a definição, do que se convencionou chamar de fotojornalismo, optamos pela definição dada por Sousa (1998):

a actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade. Neste sentido, a actividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das *spot news* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos "ilustrativas" e às *feature photos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa. (np)

Esse estilo de fotografia, apesar de ter sido datado da primeira metade do século XIX, teve sua popularidade nos jornais diários somente a partir do século XX, juntamente com o processo de Revolução Industrial; a qual ocorreu depois da I Guerra Mundial. As fotografias, na época desenvolvidas em preto e branco, tinham como objetivo complementar as matérias jornalísticas, dando a elas mais vida e fidelidade, além de documentar a sociedade da época. Então, o fotojornalista, como assim passou a ser chamado o sujeito que produzia fotos para um jornal, teria como função expor a “realidade como ela é”, porém sabemos que, de forma indireta (e muitas vezes direta) esse mesmo sujeito atua na construção da opinião de seus leitores. Isso se dá pois, segundo Charaudeau (2012):

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

Mais à frente iremos desenvolver mais essas ideias, porém se faz importante observar aqui, que a fotografia, assim como qualquer outra obra produzida pelo homem, sempre estará relacionada ao processo de escolha, seja ele consciente ou não. E, por isso, não podemos dizer que a realidade mostrada ali é de fato como ela é, sem desconsiderar a bagagem de quem fotografa.

Nesse aspecto, se analisarmos as fotografias sob esse viés, perceberemos que diversos fotojornalistas impactaram o mundo com seus trabalhos. Esses profissionais conseguiram imprimir em suas fotos muito mais do que apenas um “retrato da realidade”, eles conseguiram imprimir a sua emoção; e, assim, conseguiram despertar a emoção no outro. Sobre essa relação entre fotojornalismo, intencionalidade e emoção, Sousa (1998) destaca: “Szarkowski⁶, na mesma linha, caracteriza o fotojornalismo moderno como sendo franco, favorecedor da emoção sobre o intelecto, enfatizador da subjectividade, redefinidor da privacidade e marcado pela publicitação da autoria.” (SOUSA, 1998, np)

Um exemplo dessa subjetividade se encontra no fotógrafo francês Henri Cartier Bresson (1908-2004), que conseguiu dar voz ao fotojornalismo e criou a agência Magnum, na qual Salgado trabalhou. O fotógrafo, que também era pintor e também foi caçador na África, atribuiu essas qualidades às suas fotos, isso fez com o que Bresson aprendesse a escolher o momento exato para registrar uma cena. Dessa forma, o fotógrafo escolhia, conscientemente, o lugar certo, o enquadramento e a composição perfeita, “bem como, evidentemente, a concentração em torno do momento da exposição, visando o ‘instante decisivo’.” (SOUSA, 1998, np). Dessa forma, o fotojornalista ficou assim conhecido pela sua fotografia do instante, a qual podemos observar na imagem abaixo:

⁶ John Szarkokowski (1973) — From the Picture Press. Nascido em 18 de dezembro de 1925, Szarkokowski foi um fotógrafo, curador, historiador e crítico americano.

Figura 4: Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. 1932. Paris. De Henri Cartier Bresson



Fonte: <https://www.anualdesign.com.br/blog/5546/o-seculo-de-henri-cartier-bresson/>

Observamos, claramente, na imagem acima, essa representação do “instante decisivo”. Vemos um homem, que possui sua imagem borrada, mas que, ao mesmo tempo, encontra-se nítido em seu reflexo na poça d’água. Bresson consegue capturar o personagem no ar, antes que seus pés pudessem tocar o chão e assim o instante é congelado. Nesta imagem, vemos, visivelmente, como a estética do fotógrafo é construída através da sua composição, da geometrização dos objetos em cena, entre outros fatores.

Outro fotojornalista notório foi Robert Capa (1913-1954), fotógrafo de guerra, que também trabalhou com Bresson na agência Magnum. Suas imagens também retratavam o instante decisivo, fazendo com que a “aquisição da ideia de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar” (SOUSA, 1998), tomasse forma.

Figura 5: Guerra Civil Espanhola de 1936 a 1939 por Robert Capa



Fonte: <http://www.resumofotografico.com/2011/06/fotografo-da-vez-robert-capa.html>

Nesta imagem, podemos notar um grupo de crianças conversando, sentadas no meio fio destruído pela guerra. À direita, notamos uma jovem, encostada em uma parede também destruída, que apesar disso, sorri. São nítidas as marcas do conflito na imagem, em uma análise rápida, parecem-nos que o fotógrafo teve a intenção de ressaltar signos que podem ser associados ao sentimento de esperança, à juventude sobrevivente daquela época que, apesar de tudo, ainda socializava na rua em meio ao caos.

Esses são alguns exemplos que mostram como o fotojornalismo passou de uma simples retratação de poses forçadas, para se tornar um registro documental, seja do cotidiano, seja de problemas sociais. Desse modo, a partir dos anos 60, o fotojornalismo recebeu influências da fotografia publicitária e da fotografia artística, como as regras de iluminação e a regra dos terços, utilizadas nesse tipo de fotografia. Segundo Sousa (1998), esse movimento trazia a ideia de transformar as fotografias em imagens mais apelativas, favorecendo a circulação e a importância dos jornais, frente à concorrência. E assim, o que antes era considerado, no imaginário social, apenas o retrato da realidade, passou a ser tratado pelos profissionais do campo como algo pensado,

enquadrado e composto de maneira mais consciente, dando espaço, assim, para o surgimento do fotodocumentarismo, modalidade que iremos abordar na próxima seção.

1.2. DO FOTOJORNALISMO DE SALGADO AO FOTODOCUMENTARISMO

Como visto na seção anterior, o surgimento da fotografia não aconteceu de maneira isolada, além disso não se pode afirmar que houve um inventor único. De modo que essa arte foi constituída por meio de diversos criadores, cada qual acrescentando, aos poucos, seus conhecimentos para o aperfeiçoamento da técnica. Além disso, também discorreremos um pouco sobre o surgimento do fotojornalismo; e, nesta seção, buscaremos o diferenciar do fotodocumentarismo: as peculiaridades, as particularidades, bem como apresentar como esse estilo se faz presente no trabalho do fotógrafo Sebastião Salgado.

Dessa forma, como apresentamos na *Introdução*, escolhemos a obra Terra do fotógrafo Sebastião Salgado devido à sua atemporalidade, e, principalmente, devido à sua crítica social. Diversos autores mostram como a arte desse fotógrafo liga-se ao que se convencionou chamar de fotodocumentarismo, tais como Machado (2013) e Mazzola (2016). Assim sendo, iremos, nesta seção, refletir sobre a relação entre o fazer fotográfico de Salgado fotodocumentarismo e sobre o questionamento de alguns críticos em relação a estética de seu trabalho.

Para começar, é importante observarmos então, as diferenças entre o fotojornalismo e o fotodocumentarismo. Podemos notar que a distinção básica entre eles é, comumente, estabelecida a partir da observação mais de questões relacionadas ao método e ao produto do que à finalidade, isso porque

o fotojornalismo viveria das *feature photos* e das *spot news*, mas também, e talvez algo impropriamente, das foto-ilustrações, e distinguir-se-ia do fotodocumentalismo pelo método: enquanto o fotojornalista raramente sabe exactamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentalista trabalha em termos de projecto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode

desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. Este background possibilita-lhe pensar no equipamento requerido e reflectir sobre os diferentes estilos e pontos de vista de abordagem do assunto. Além disto, enquanto a "fotografia de notícias" é, geralmente, de importância momentânea, reportando-se à "actualidade", o fotodocumentalismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal. (1998, np)

Assim, ao observamos o trabalho de Salgado, podemos notar que o autor, apesar de ter começado a sua carreira como fotojornalista, desenvolve, atualmente, um trabalho que pode ser mais caracterizado como fotodocumentarista. Desse modo, suas fotos são planejadas dentro de um projeto e possuem um caráter atemporal e não efêmero, tal como as fotografias que circulam em jornais e revistas. Devido a isso, nossa escolha pelo fotógrafo se justifica não somente devido ao potencial de choque que suas imagens são passíveis de causar, mas, acima de tudo, devido à crítica social atemporal do seu trabalho.

Sendo assim, a fim de situar quem é Salgado como fotógrafo e como sujeito comunicante, ou seja, aquele que diz algo a alguém com uma determinada finalidade, faremos um breve resumo sobre sua história e sobre suas obras. Isso nos possibilitará entender de que forma suas fotografias constroem interdiscursos e reverberam imaginários.

De acordo com Salgado e Francq (2014), Sebastião Ribeiro Salgado nasceu em 8 de fevereiro de 1944, em uma fazenda situada no Vale do Rio Doce, em Aimorés, Minas Gerais. Como a maioria dos brasileiros que nasce no interior, Salgado precisou ir para a cidade grande em 1964, com o intuito de estudar economia na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória. Em 1968, iniciou seu mestrado em economia na Universidade de São Paulo, casou-se com Lélia Wanick e, nessa mesma época, ambos se filiaram ao Movimento Universitário, que era um movimento de esquerda contra a ditadura militar. Porém, em virtude da pressão da ditadura, eles foram forçados a se mudar para a França em 1969, onde ele começou a se preparar para seu doutorado em economia e começou a trabalhar como secretário para a Organização Internacional do Café. Foi por meio desse trabalho que Salgado realizou sua primeira viagem ao continente africano, onde ele despertou seu gosto pela arte de fotografar.

O primeiro contato de Sebastião com uma objetiva se deu quando sua esposa Lélia, necessitou comprar uma câmera para utilizar em suas aulas de arquitetura e pediu ao marido que tirasse fotos dela em uma casa, perto da Suíça, em 1970. Assim, quando precisou viajar para o continente africano para fotografar as plantações de café para a OIC, Sebastião ficou deslumbrado com a nova arte que descobrira. Deixando, em 1973, seu emprego como secretário para dedicar-se a fotografia.

Sebastião Salgado começou seu trabalho como fotógrafo *freelancer* e vendia suas imagens para agências, tais como *Sygma*, *Gamma* e *Magnum*. Apesar de vender suas imagens em cores, o fotógrafo preferia realizá-las em preto e branco. Nesse sentido, o autor relata que não apreciava fotografar em cores devido a três fatores, como conta em seu livro *Da minha terra à terra* (p.82, 2013): primeiro, porque com a revelação em cores, suas histórias acabavam não tendo uma sequência, pois precisava escolher as melhores fotos para revelar, isso significa que ele não conseguia construir uma história sequenciada por meio de suas imagens; segundo porque revelar em cores era muito mais trabalhoso e caro do que se revelasse as fotos em preto e branco; e terceiro, porque, quando a imagem era em cores, parecia que qualquer excesso de cor na foto poderia desviar a atenção dos elementos que realmente importavam para a leitura da imagem.

Em suma, Salgado optou por fotografar em preto e branco, pois trabalhava como fotógrafo e, por isso, Caujolle (2011) afirma que Salgado tinha um determinado propósito ao decidir fotografar dessa maneira, já que:

numa época em que as revistas não compreendiam por que ele não havia fotografado em cores, era para um jornal que ele se voltava. Tudo isso, simplesmente, para lembrar que a finalidade primordial do fotógrafo Salgado é informar e, por conseguinte, publicar suas imagens na imprensa, ainda que, mais tarde, o livro e a exposição façam suas imagens existirem de outra forma, conferindo-lhes leituras e amplitudes diversas. (p.1)

Dessa forma, ainda trabalhava para a agência *Magnum*, Salgado lançou, em 1996, seu primeiro trabalho intitulado *Trabalhadores*. A partir daí, o fotógrafo

passaria de fotojornalista para se tornar fotodocumentarista⁷. Isso porque, como afirma Sousa (2000), há uma sutil diferença entre esses dois campos, visto que:

O documentarismo social, enquanto forma mais comum de fotodocumentarismo, procura abordar, mais ou menos profundamente, quer temas estritamente humanos quer o significado que qualquer acontecimento possa ter para a vida humana ou ainda as situações que se desenvolvem à superfície da Terra e afetam a mundivivência do Homem. Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional "mostrar o que acontece no momento", tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um "discurso do instante" ou uma "linguagem do instante", o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. (p.6-7)

Assim, Salgado assume uma posição de fotodocumentarista e começa a desenvolver temas diversos que retratam as mazelas sociais, bem como exposições, palestras e acordos com várias organizações como *Médicos Sem Fronteiras*, *Movimento dos Sem Terra*, *UNICEF*, *ONU* e *Vale do Rio Doce*.

Por meio de depoimento em seu livro *Da minha terra a terra*, Salgado afirma que, em *Trabalhadores*, ele decidiu focar no fim da grande Revolução Industrial, bem como na substituição da mão de obra farta e barata por máquinas e robôs em grandes fábricas. Também mostrou os trabalhadores de Ruanda em suas plantações de chá, as quais foram incentivadas por ele durante seu trabalho como secretário da Organização Internacional do Café. Nesse âmbito, o fotógrafo mostrou os trabalhadores rurais de Cuba que trabalhavam em canaviais e com a produção de tabaco. Também retratou os trabalhadores do Kuwait em suas minas de petróleo e as grandes fábricas de produção em massa da China (SALGADO, p.41, 2013).

Logo depois de *Trabalhadores*, Salgado decidiu lançar a obra *Terra*, que é o objeto de pesquisa deste trabalho. A obra foi publicada pela Companhia das Letras, em 1997, e tem como prefácio um texto de José Saramago, além de um CD com música do artista brasileiro Chico Buarque. *Terra* se apresenta com 109 fotografias em preto e branco tiradas de 1980 a 1996. As fotografias fazem parte de um conjunto de imagens que retratam a condição de vida de trabalhadores rurais sem-terra, pessoas em situação de rua, crianças de rua e outros grupos de pessoas que estão à margem da nossa sociedade. Segundo Salgado:

⁷ Contudo não pretendemos, com nosso trabalho, resolver esse debate.

Em 1979, quando pude voltar ao Brasil, a pobreza me saltou aos olhos. Durante a ditadura, de 1964 a 1984, grande parte dos pequenos proprietários rurais vendeu sua terra a “preços sedutores” — por conta da hiperinflação da época — a grandes empresas agrícolas. Era como se tivessem sido expropriados, pois passaram a viver na precariedade. As primeiras fotos que tirei, ao voltar, mostram a situação desses camponeses, os boias-frias, que viviam à margem das imensas propriedades agrícolas criadas pela reunião de suas antigas terras. Por muito tempo, somente a Teologia da Libertação agiu naqueles locais. As comunidades de base e a Federação dos Trabalhadores na Agricultura possibilitaram que formassem um grupo de desfavorecidos. Constituíram uma voz de protesto àquela injustiça. (SALGADO, 2014, p.36)

Sob esse aspecto *Terra* foi dividida em cinco capítulos, que acabam por moldar cinco subtemas dentro da obra e, entre cada capítulo, podemos encontrar letras das canções produzidas por Chico Buarque, que se relacionam com cada subtema, que são eles: *Gente da Terra*; *Trabalhadores da Terra*; *A Força da Vida*; *Migrações para as Cidades* e *A Luta pela Terra*. Além disso, na análise do extrato verbal, serão dedicadas reflexões sobre essa organização juntamente com as legendas.

Em 1999, Sebastião Salgado lançou seu livro intitulado *Serra Pelada*, no qual destacava os garimpeiros do distrito homônimo, localizado no Pará. Salgado conta que foi levado até lá por um amigo de seu pai, que era um dos proprietários da mina. No mesmo ano, em 1999, Salgado lançou *Outras Américas*. O livro consistia em fotografias de alguns países da América Latina, que Salgado pôde visitar após a Lei da Anistia, em 1979, que o permitia voltar para o Brasil logo após a ditadura. Diante disso, o autor fotografou as comunidades indígenas brasileiras, o nordeste brasileiro, as comunidades do Chile, do Equador, da Guatemala, da Bolívia, do Peru e também do México. *Outras Américas* também foi o primeiro livro produzido por Lélia e Salgado juntos.

Já nos anos 2000, Salgado publicou *Êxodos*, após deixar a agência *Magnum*. Salgado afirma que, com esse trabalho, ele quis mostrar que:

Nos quatro cantos do globo, as pessoas são deslocadas essencialmente pelas mesmas razões econômicas, que favorecem uma minoria, enquanto a maioria se torna miserável. E em toda parte a superpopulação resultante amplia os mesmos males: precariedade, violência, epidemias.... Às vésperas do terceiro milênio, eu quis mostrar essas pessoas em trânsito, sua coragem diante do desenraizamento,

sua incrível capacidade de adaptação a situações em geral muito difíceis. (SALGADO, 2014, p.49)

Juntamente a esse último trabalho, o fotógrafo lançou *Retrato de Crianças do Êxodo*, em 2000. Nele, Salgado realizou uma coletânea de fotos somente das crianças afetadas pelo deslocamento de seu círculo social.

Por conseguinte, em 2003, Sebastião, juntamente com a Organização Mundial da Saúde (OMS) e com a UNICEF, publicou o livro *O fim do Pólio*. A obra foi publicada pela Companhia das Letras e documentava as campanhas de vacinação que estavam ocorrendo em alguns países como Sudão, Índia, República do Congo, contra a doença que estava vitimando milhões de pessoas, a poliomielite. Além disso, a obra também traz o depoimento de médicos e de outras pessoas que colaboram com as campanhas.

Logo após, em 2004, foi publicado a obra *Um Incerto em Estado de Graça*, pela editora Caminho. Ela foi dividida em quatro seções intituladas: *O fim do Trabalho Manual*; *Imagens Diversas*; *Fome no Sahel*; e *América Latina*. As legendas das fotos foram produzidas pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano, e o ensaio final foi feito por Fred Ritchin, que era ex-editor de imagem do *The New York Times*.

Em seguida, durante 2005, Salgado juntamente ao senador Cristovam Buarque, publica o livro *O Berço da Desigualdade*. No prefácio da obra, Vicent Defourny representante da UNESCO no Brasil, afirma que:

As imagens feitas por Sebastião Salgado em diversos ambientes da escalada mundial por mais escolas e educação possuem um enorme significado social. Elas denunciam e anunciam. Denunciam os descaminhos de um mundo em crise que obriga milhões de crianças a estudarem em situações desumanas, podendo ser sob o fogo do combate de guerras ou de tiroteios entre grupos de traficantes em uma favela. Mas também anunciam, pela vontade e disposição expressa nos olhares e fisionomias das crianças que estudam debaixo de árvores, em campos de refugiados ou transportando lenhas para o aquecimento de uma sala de aula, a esperança e também a crença de que o mundo pode mudar e deixar de ser indiferente ao direito de todos a uma vida de paz e alegria. (DEFOURNY, 2009, p.6)

Nesse sentido, a ideia de denúncia, aqui proposta, dialoga com o mesmo pensamento de Machado (2013), quem nos lembra que Salgado ao “incitar o espectador a ver a condição deplorável das pessoas fotografadas, não com um olhar fatalista, mas sim, inquiridor das causas produtoras dos sofrimentos

sociais.” (p.7). Dessa forma, Salgado não apenas expõe sua fotografia para ganhar dinheiro com ela, ele as expõe como forma de denúncia e, ainda, utiliza o dinheiro das suas exposições para gerar transformação social.

Diante disso, em 2007, o fotógrafo lançou *África*. A obra consistia em uma reunião de quarenta reportagens que foram realizadas no continente africano, ao longo de trinta anos da carreira de Sebastião Salgado. Foi nessa primeira visita a Ruanda, que Salgado descobriu a sua paixão pela fotografia. Segundo ele, as fotos que ele tirava em Ruanda, Burundi, Zaire, Quênia e Uganda o deixavam mais feliz do que os relatórios que ele tinha que produzir como secretário da Organização Internacional do Café.

Nesse ponto, constata-se que Salgado se dedicou muito à África e, por anos, fotografou esse continente, até o dia em que se viu doente, psicológica e fisicamente. O autor relata que objetivo de suas fotografias: “não é dar uma lição a ninguém nem tranquilizar minha consciência (...). Fiz essas imagens porque eu tinha uma obrigação moral, ética, de fazê-las.” (SALGADO, 2014, p. 59-60). A esse respeito, Caujolle (2011) afirma sobre a obra de Salgado que:

Crianças morrendo de má nutrição foram muitas vezes um dos temas do fotojornalismo, dividido de certa forma entre o espetacular e o testemunhal, entre a consciência limpa e o documento bruto. (...) Para além da simples força plástica, interrogavam nossa maneira afoita de ver, nossa vontade de engolir os fatos. Sua precisão, e, por que não, beleza, perturbava-nos, pois se opunha radicalmente aos clichês em voga, forçando-nos a enxergar. (p.1)

Dessa forma, Salgado, busca, com suas imagens, o incômodo. Suas fotografias, muito antes de serem objeto de observação, são objetos de denúncia. Através da escolha do preto e branco, o fotógrafo nos obriga a focar onde há luz; e com esse jogo estético, obriga-nos a enxergar o que, de fato, precisa de ser visto e mudado.

Assim, ao longo de sua carreira, Salgado realizou algumas parcerias com a ONU (Organização das Nações Unidas), com a OMS (Organização Mundial da Saúde), com a UNICEF e com o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra). Seu objetivo era expor a condição de vida daqueles milhares de pessoas que morriam de sede, de fome, de doenças e do descaso do governo.

Entre *África* e seu último trabalho mais famoso, *Gênesis*, Salgado ficou seis anos sem publicar. *Gênesis* foi publicado em 2013 e contava com fotografias de lugares do mundo ainda preservados e que tinham pouquíssima ou nenhuma interferência humana. Sua primeira visita foi à ilha Isabela, em Galápagos, no ano de 2004. Nesse local, seu trabalho durou por volta de oito anos; e, com ele, Salgado aprendeu a fotografar outra espécie além da humana. Ele precisou aprender a fotografar a natureza.

Com essa produção, Salgado voltou a reestabelecer o seu trabalho, de modo que ele havia adoecido em decorrência de suas últimas reportagens. Sobre essa obra, o fotógrafo relata que:

“Gênesis” nasceu do projeto ambiental que concebi no Brasil ao lado de Lélia Deluiz Wanick Salgado, minha esposa, minha companheira e minha sócia em tudo na vida. Esse projeto, chamado Instituto Terra, visa reflorestar a Mata Atlântica, que começou a ser destruída com a chegada dos portugueses, em 1500, e teve esse processo acelerado pela agricultura intensiva, pela urbanização e, finalmente, pela industrialização. Hoje, restam apenas 7% de sua área original. Demos início a uma reconstituição ecossistêmica da terra de minha infância. Uma terra que meus pais me legaram nos anos 1990. Uma terra que o desmatamento tornou feia e pobre, apesar de eu sempre ter tido a sensação de ter crescido no paraíso. (SALGADO, 2014, p.10)

Sendo assim, Salgado viu, em *Gênesis*, a possibilidade de reconstruir a natureza e de se curar de todo o sofrimento que presenciou todos esses anos como fotógrafo, através do *Instituto Terra*. E no ano de 2015, publicou o seu mais recente trabalho intitulado *Perfume de Sonho*. Sua obra consiste de fotografias de várias plantações de café que Salgado visitou ao longo de sua carreira. Segundo ele, a escolha dele pelo café se justifica, pois:

O café é o ganha-pão de aproximadamente 25 milhões de pessoas em 42 países. E foi para estas pessoas, donos de pequenas propriedades e trabalhadores de grandes plantações, que dediquei minha atenção fotografando-os na América Latina, na África e na Ásia. Para estes trabalhadores, café e vida são coisas inseparáveis. E tem sido assim há séculos, ao longo de gerações. O café define as estações do ano, o ritmo do trabalho, sua renda, seu bem-estar. (SALGADO, 2016)

Dessa forma, podemos inferir que toda a carreira de Salgado como fotógrafo possui grande ligação com a sua formação como economista e militante, visto que a economia deu uma base para que Salgado se

sensibilizasse com as dores do mundo e, assim, pudesse, por meio de suas imagens, denunciar os abusos do Estado, as explorações dos donos de terra e a miséria vivida por algumas pessoas mundo afora. O fotógrafo, em entrevista ao Dr. Drauzio Varella em 2016 afirma:

Quando eu ia pra África do Sul eu tinha uma noção exata geopolítica de quais eram as forças que estavam em movimento na África do Sul. Eu tinha uma capacidade de fazer uma análise rápida da sociedade, da economia e tinha uma capacidade de síntese que essa preparação em economia que eu tive no Espírito Santo, em São Paulo, em Paris, me ajudou demais e essa militância política também.

Como podemos observar, a partir de todas essas informações biográficas que apresentamos, é possível afirmar que o diferencial de Salgado era que ele sabia fotografar com uma visão de um economista sensível a situação e não somente com a técnica. E, assim, devido a toda essa bagagem cultural, justificamos a nossa escolha pelo fotógrafo e também por uma de suas obras para compor nosso corpus, de modo que todo esse resgate de aspectos da trajetória biográfica de Salgado foi útil para o entendimento das condições psicossociais subjacentes ao contrato de comunicação que rege a obra *Terra*. Sendo assim, na seção adiante, para que possamos contextualizar o nosso corpus, buscaremos trazer um pouco mais sobre a história do movimento palco da obra de Salgado: o *MST*.

1.3 TERRA E O MOVIMENTO DOS SEM-TERRA

A obra *Terra* foi a segunda a ser produzida por Salgado, publicada pela Companhia das Letras, em 1997. Com o decorrer de vinte e quatro anos após a data de publicação, *Terra* ainda reproduz o retrato de um Brasil que apresenta grandes desigualdades sociais, mesmo duas décadas depois. Nesse sentido, ainda há: a) guerra com as populações nativas indígenas devido a um pedaço de terra que deveria ser deles por direito; b) pessoas que trabalham de forma ingrata e análoga à escravidão c) aqueles que lutam pela vida, vencendo a pobreza e a miséria de cada dia; d) os que migram para as grandes cidades, vindo de um nordeste que ainda é esquecido pelo governo; e, por fim, uma péssima distribuição de terra; e, em virtude disso, ainda se luta por uma reforma agrária. Segundo Salgado:

Em 1984, foi criado o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), que englobava 4,8 milhões de famílias camponesas. Seguiu suas reivindicações por quase quinze anos. O MST recenseou todas as terras improdutivas do país. Ocupando-as, tentava obrigar o governo a comprar aquelas propriedades para redistribuí-las aos camponeses desfavorecidos. Em 1996, no Paraná, vi 12 mil pessoas, ou cerca de 3200 famílias, ocuparem uma propriedade de 83 mil hectares, dos quais apenas 12 mil eram cultivados. (2013, p.30)

Em suma, *Terra* ainda representa os marginalizados, os esquecidos, a base do sistema que alimenta os ricos e que lutam pelo mínimo de igualdade em meio a um país no qual poucos têm seus direitos garantidos de fato. Isso mostra que “a segregação socioespacial é a expressão das classes sociais, é reflexo real da diferenciação de classes e essa desigualdade é materializada no espaço, seja urbano ou rural.” (SILVA, 2017, p.184)

O Movimento dos Sem-Terra, mais conhecido como MST, surgiu em 1984, no 1º Encontro Nacional de trabalhadores rurais que aconteceu em Cascavel, no Paraná. Nesse encontro, um grupo de camponeses decidiu fundar o movimento com três objetivos: “lutar pela terra, lutar pela reforma agrária e lutar por mudanças sociais no país.”⁸ Esses objetivos continuam ainda sendo a base do movimento, o qual atualmente, luta ainda mais pelos seus direitos de maneira que, segundo Silva (2017),

Nos últimos cinco anos, as manifestações/marchas têm ganhado destaque nas ações dos movimentos socioterritoriais do campo. No estado de São Paulo, segundo o DATALUTA (2014), no ano de 2012, foram registradas 36 ocupações de terras, concomitantemente a esta ação, foram registradas 83 manifestações realizadas por movimentos socioterritoriais do campo na cidade, sejam elas expressadas em marchas, ocupações de prédios representantes do poder público como ITESP e INCRA e/ou privado, como sedes de empresas representantes do capital no setor do agronegócio. No ano de 2013 a tendência se mantém, sendo registradas 41 ocupações de terras e 66 manifestações de movimentos socioterritoriais do campo na cidade. (p.187)

Não se trata apenas de luta pela terra, o MST se funde com a luta por mudanças sociopolíticas no país, como, por exemplo a oposição ao agronegócio, visto que a partir disso:

⁸ Fonte: <<https://mst.org.br/nossa-historia/84-86/>>. Acessado em junho 2021.

são geradas novas formas de luta e resistência expressadas em conflitos que atualmente se materializam não somente contra a concepção clássica de latifúndio, mas também ao agronegócio, representado pelas grandes empresas nacionais e multinacionais bem como pelo próprio Estado (SILVA, 2017, p.186)

Segundo o site do MST, em setembro de 1995, cerca de 3.500 famílias de camponeses, que faziam parte do movimento, fizeram um acampamento na beira da estrada, próximo à Fazenda Macaxeira e estava lutando por essa terra, que era considerada improdutiva; e, em março de 1996, essas mesmas famílias decidiram ocupar a fazenda e assim começaram a negociar com o Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), que havia considerado a terra infértil. Porém, alguns dos Sem-Terra denunciaram que o laudo foi adquirido através de suborno pelo governo do Pará, e este prometeu que enviaria alimentos e remédios para o acampamento, mas não cumpriu a promessa.

Logo, alguns trabalhadores deram início a uma manifestação que tinha como objetivo protestar contra as promessas não cumpridas e saíram em marcha, rumo ao município de Belém. Alguns dias depois, os camponeses ficaram sabendo que as negociações haviam sido canceladas e, por isso, os trabalhadores rurais bloquearam a estrada no município de Eldorado dos Carajás. Eles foram cercados por policiais do quartel de Parauapebas e por policiais de Marabá. Ao todo, foram 155 policiais que participaram da operação, e, sem identificação em seus uniformes, realizaram uma chacina contra os trabalhadores, matando muitos deles com tiros à queima-roupa, resultando assim em 21 sem-terra mortos e 56 feridos/mutilados. Salgado, em “Da minha terra à Terra” (2013), confirma a violência do Estado com relação aos camponeses:

O MST agia legalmente e não lesava ninguém, ocupava apenas terras não cultivadas. A Constituição brasileira estipula a proibição da posse de terras improdutivas. O que não impediu os grandes proprietários de infringirem a lei: vários deles mandavam seus homens ou a polícia expulsar as famílias que ocupavam suas terras. Mesmo assim, graças ao MST, muitas dessas terras foram finalmente redistribuídas, na época, a cerca de 200 mil famílias. (p.30)

Nessa mesma época, Salgado decidiu sair pelo Brasil e se “filiar” ao MST para mostrar, por meio das fotografias e das legendas, o problema de

distribuição de terra no país. O fotógrafo chegou a fotografar imagens da chacina cometida pelos policiais do Pará em 1996; e, em 1997, publicou as imagens no livro *Terra*, corpus deste trabalho. Segundo Salgado:

Passados quinze anos, percebi que minhas imagens contavam essa história. Lélia organizou então um livro, com texto de José Saramago, poemas de canções de Chico Buarque e minhas imagens. Terra foi lançado em 1996, um verdadeiro manifesto escrito a quatro mãos para o MST. Lélia também realizou a mais original das exposições, no formato de 2 mil kits de cinquenta pôsteres fáceis de instalar. O objetivo era coletar fundos, mas também divulgar a história desses combatentes da terra. As exposições-vendas foram organizadas na América Latina, nos Estados Unidos, na Europa e na Ásia. Todos os rendimentos foram para o MST. Na França, na Itália e na Espanha, organizamos exposições itinerantes com a associação Frère des Hommes.

Cada uma de minhas fotos é uma escolha. Mesmo nas situações difíceis preciso querer estar presente e assumir essa presença. Aderindo ou não ao que está acontecendo, mas sempre sabendo por que estou ali. Seguir os sem-terra foi minha maneira de participar de seu movimento. (2013, p. 30)

As fotos de Salgado, mesmo depois de 25 anos, ainda são muito recentes. O Movimento dos Sem Terra, ainda hoje, continua lutando pelo direito a terra e a igualdade social. Além disso, é triste pensar que a menina retratada na capa do livro de Sebastião Salgado, Joceli Borges, ainda hoje, continua sendo uma Sem-Terra⁹.

Figura 6: Capa do livro Terra

⁹ Fonte: <<https://m.folha.uol.com.br/poder/2012/08/1142313-menina-eternizada-em-foto-de-sebastiao-salgado-ainda-e-sem-terra.shtml>> Acessado em Junho 2021.



Fonte: <<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=511275>>. Acesso julho de 2021

2. ANÁLISE DO DISCURSO E A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA

Neste capítulo, buscaremos refletir sobre as teorias que serviram como base para o desenvolvimento da nossa pesquisa: a Análise do Discurso, de origem francesa e a Teoria Semioliológica desenvolvida pelo linguista francês Charaudeau (1983). A priori, contextualizaremos historicamente a Análise do Discurso, a fim de entendermos como funciona a construção do discurso a partir de determinadas condições de produção, de formações ideológicas. Logo após, discorreremos sobre a Teoria Semioliológica, o contrato de comunicação e os modos de organização do discurso, categorias que guiaram nossas análises da obra *Terra*. Por fim, refletiremos sobre o papel do fotógrafo Sebastião Salgado e também sobre a construção dos chamados imaginários sociodiscursivos.

Para a análise do extrato não-verbal, como veremos no capítulo 5, buscamos observar os diversos elementos plásticos que integram as fotografias, estamos nos referindo, entre outros fatores, à cor, à saturação, ao enquadramento, - os quais nos permitiram fazer inferências sobre os imaginários

sociodiscursivos mobilizados pelo fotógrafo em “Terra”. Para proceder a essa análise semiótica, ancoramo-nos em Joly quem afirma que:

abordar ou estudar certos fenômenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu modo de produção de sentido, por outras palavras, a maneira como eles suscitam significados, ou seja, interpretações. Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime idéias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa. (JOLY, 2012, p.30)

Dessa forma, buscamos compreender como os elementos plásticos presentes nas imagens nos levam a compreender a intencionalidade de Sebastião Salgado, bem como os dizeres óbvios da imagem. Essa análise foi importante para que víssemos que algo também é dito por meio da escolha de uma determinada projeção de luz, de angulação, de cor, de saturação, entre outros elementos. Assim, compreendemos que o não-verbal também tem potência para expressar, até de forma mais objetiva, o que o verbal, às vezes, não consegue. Para a análise do extrato verbal (especificamente das legendas) e dos imaginários que nelas são mobilizados, examinaremos categorias dos modos enunciativo e descritivo encenadas nesse gênero textual.

Sendo assim, é necessário frisarmos que **entendemos por discurso tudo aquilo que ousa dizer algo, seja através do verbal ou do não verbal, por meio do consciente ou do inconsciente**. O discurso está no explícito, mas também se constitui a partir dos não-ditos. Para entendermos, então, o conceito do termo “discurso”, faremos, na seção seguinte, uma contextualização do momento histórico-político no qual a Análise do Discurso surge na França, nos anos de 1960.

2.1 A ANÁLISE DO DISCURSO E O PROCESSO DE FORMAÇÃO IDEOLÓGICA

A AD surgiu como uma disciplina dentro dos estudos linguísticos e visava aprofundar-se no estudo do discurso político, tema bastante recorrente no contexto dos eventos de maio de 1968. Contudo, naquele contexto, o estruturalismo, nas Ciências Humanas, erigido a partir dos escritos de Ferdinand Saussure, exercia forte influência. Diante disso, na Linguística, preponderavam

pesquisas que visavam ao estudo imanente da língua (*langue*¹⁰) definida como um sistema autônomo. Nessa abordagem, como pontua Mussalim (2001, p. 102): “A língua não é apreendida na sua relação com o mundo, mas na estrutura interna de um sistema fechado sobre si”.

Mais tarde, Barthes viria mostrar como os conceitos do estruturalismo poderiam ser usados para a análise dos outros sistemas semióticos. A partir dessa proposta, o autor “evidenciou a essencialidade da conotação, na compreensão da realidade dos signos.” (RAMOS, 2008, p.160). A partir desse momento, o autor passou a considerar a importância da fala (*parole*), sob uma perspectiva dialética que visa considerar a relação entre o social e o subjetivo. Assim, podemos observar que:

o signo é visto em sua dupla face: apresenta uma determinação da Língua, mas também da fala. Recebe uma leitura linguística e, ao mesmo tempo, translinguística, que amplia a perspectiva. Possui uma singularidade polissêmica, marcada e demarcada pela historicidade.” (RAMOS, 2008, p.162)

Diferentemente do estruturalismo, a AD passou a estudar a língua visando analisar as condições de produção nas quais os discursos são produzidos e não somente a estrutura interna do sistema linguístico. O objetivo dessa nova abordagem era analisar a língua de maneira mais ampla, que iria muito além do simples significado das palavras, pois, esse campo de estudo, ao contrário do estruturalismo, passou a considerar a importância do sujeito que proferia tais palavras e que estava localizado dentro de um contexto sócio-histórico-cultural.

Além disso, a AD acabou por se constituir através da fusão de várias áreas do conhecimento, levando em conta não tão somente a linguística, como também a psicanálise, a filosofia e a sociologia, a fim de entender além do significado do discurso, o impacto causado e construído por ele. Segundo Mussalim (2012), o filósofo Althusser (1970) propõe uma releitura dos pensamentos marxistas e busca demonstrar de que forma se dá a materialidade das ideologias.

¹⁰ Segundo Saussure (1986), *langue* seria aquilo que é fato da língua, sendo, portanto, determinado pelo social, já *parole* seria o ato de fala e se situaria na esfera individual.

Segundo a supracitada autora, Althusser (1970) propôs uma diferenciação entre os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) (tais como a escola, a igreja, a família, a justiça, o sistema político, o sindicato e a imprensa), que são de ordem particular e funcionam pela ideologia, e os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) (tais como a polícia, o exército, o tribunal e a prisão), que são de natureza pública e atuam por meio da violência; são tais aparelhos que constituem o sujeito. Contudo, ainda, segundo Mussalim (2012), Althusser deixa claro que ambos podem agir, de certa forma, tanto pela violência quanto pela ideologia.

Sob essa ótica, Mussalim (2012) explica que dessa forma, Althusser contribuiu para mostrar que a ideologia deve ser estudada em sua materialidade e, por isso, deve ser analisada por meio da linguagem, que é o meio pelo qual nós nos constituímos como sujeitos. A abordagem althusseriana contribui para nos mostrar, então, que nós nos tornamos sujeitos ideológicos mesmo antes de nascermos, devido às determinações do sistema, no qual estamos inseridos, seja ele familiar, social ou político. Logo, antes de nascermos, já somos rotulados por gênero, já temos um nome; e, ao nascermos, já somos criados por uma família que possui certos valores, certas crenças e certos discursos que nos serão passados a posteriori. Por isso “os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo.” (ORLANDI, 2013, p.35). Dessa forma, nós acabamos por repetir padrões de crenças e de discursos que vieram antes de nós e que muitas vezes não vem à luz da consciência.

Segundo Mussalim (2012, p.105), é nesse cenário que, por meio dos estudos de Pêcheux, nasce a AD. Nesse contexto, a AD passa a investigar como o sujeito e o discurso são determinados pela ideologia. Assim, Orlandi explica que, para Pêcheux, o “indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer.” (ORLANDI, 2013, p.46), ou seja, a significação não é assimilada na ordem da fala; mas, sim, conforme a posição ocupada pelo sujeito sócio historicamente.

Assim, podemos observar que não há nada produzido pelo ser humano que não seja reflexo de sua subjetividade determinada pela ideologia, fruto de todos os discursos que o perpassam ao longo da vida, seja pela sua família, seja pela escola, seja pela religião, ou pelo ambiente social no qual vive. A esse vasto

conjunto de discursos que se entrecruzam em uma formação social e que constituem a condição do dizer, Pêcheux¹¹ deu o nome de interdiscurso. Por meio dos estudos desenvolvidos pela Análise do Discurso, foi possível reconhecer um sujeito que se liga diretamente ao que é determinado por toda sua bagagem sociocultural. Logo, já não é mais possível analisar o discurso da maneira, exclusivamente, estruturalista, como explica Fernandes (2008):

O estudo do discurso toma a língua materializada em forma de texto, forma linguístico histórica, tendo o discurso como o objeto. A análise destina-se a evidenciar os sentidos do discurso tendo em vista suas condições sócio-históricas e ideológicas de produção. As condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação social. As palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas¹² em que os sujeitos (interlocutores) se inscrevem. (p. 22, grifos do autor)

Logo, vemos que “A ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem em forma de texto.” (FERNANDES, 2008, p. 21). Dessa forma, podemos dizer, considerando nosso objeto de estudo, que a fotografia representa uma materialização de determinados posicionamentos ideológicos; assim sendo, uma imagem possui uma potência para representar a história de um povo em um determinado momento político-histórico.

Outro conceito importante para a constituição da AD foi o de inconsciente, inicialmente, apresentado por Freud dentro dos seus estudos psicanalíticos. A abordagem freudiana passou a considerar a existência de um sujeito dividido entre consciente e inconsciente. Mussalim (2012) explica que o conceito freudiano foi retrabalhado por Lacan o qual

assume que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, como uma cadeia de significantes latente que se repete e interfere no discurso efetivo, como se houvesse sempre, sob as palavras, outras palavras, como se o discurso fosse atravessado pelo discurso do Outro, do inconsciente. [...] O inconsciente é o lugar desconhecido, estranho, de onde emana o discurso do pai, da família, da lei, enfim, do Outro e em relação ao qual o sujeito se define, ganha identidade. Assim, o sujeito é visto como uma representação – como ele se

¹¹ Filósofo fundador da Análise de Discurso que observa como a linguagem se materializa na ideologia e como ela se apresenta através da linguagem.

¹² O conceito de formação ideológica está intrinsecamente ligado ao conceito de formação discursiva, que seria, segundo Maingueneau (2004, p. 241) o que pode ou não ser dito dependendo do lugar sócio-histórico ocupado por um sujeito. Em síntese, ao analisar um discurso deve-se considerar quem diz... para quem diz... com que intenção diz.

representa a partir do discurso do pai, da família etc -, sendo, portanto, da ordem da linguagem. (p.107)

Como podemos observar, a AD considera, então, um sujeito determinado tanto pela ideologia quanto pelo inconsciente. Segundo Mussalim, Pêcheux explica o processo de assujeitamento do indivíduo a sujeito, conceito proposto por Althusser, por meio de dois processos de esquecimento:

o sujeito se ilude duplamente: a) por 'esquecer-se' de que ele mesmo é assujeitado pela formação discursiva em que está inserido ao enunciar (esquecimento n. 1); b) por crer que tem plena consciência do que diz e por isso pode controlar os sentidos de seu discurso (esquecimento n.2). Esses dois esquecimentos estão constitutivamente relacionados ao conceito de assujeitamento ideológico, ou interpelação ideológica, que 'consiste¹³ fazer com que cada indivíduo (sem que ele tome consciência disso, mas, ao contrário, tenha a impressão de que é senhor da sua própria vontade) seja levado a ocupar seu lugar, a identificar-se ideologicamente com grupos ou classes de uma determinada formação social.' (MUSSALIM, 2012, p.135)

Segundo a supracitada autora, para Pêcheux (1969), a tentativa (ilusória) do sujeito de controlar o seu próprio discurso interação ocorre a partir de um jogo de imagens de um discurso. Dentro desse jogo, temos, nas interações um jogo de imagens, a representação de uma dupla imagem dos sujeitos. A primeira imagem seria a de um sujeito que, ao proferir seu discurso, faz; e a segunda seria a imagem que o sujeito, ao pronunciar seu discurso, faz da imagem de seu locutor. Sendo assim, para que essa imagem ocorra é preciso levar em conta os sujeitos: (I) a partir do lugar de onde falam; (II) a partir do lugar que ocupam seus interlocutores e (III) a partir daquilo que é dito. (2012, p.137).

Com base nisso, concluímos que, quando falamos em AD, é interessante observarmos quais elementos podem nos ajudar a decodificar o sentido discursivo proposto pelo autor. Isso ocorre, pois, conforme Gregolin "Através da Análise do Discurso é possível realizarmos uma análise interna (O que este texto diz? Como ele diz?); e uma análise externa (Por que este texto diz o que ele diz?)." (p. 17, 1995).

¹³ Brandão, H.N Op, cit, p.89 apud Mussalim, Fernanda. In: Introdução à Linguística. Cap. 4 Análise do Discurso.

Ao longo das décadas, outras abordagens em Análise do Discurso foram surgindo e outros corpora além dos discursos políticos; e assim outros discursos passaram a ser investigados a partir de outras teorias que não visavam ao exame dos atravessamentos ideológicos na materialidade linguística. Assim sendo, é possível identificar estudos discursivos à luz da Teoria da Enunciação, da Teoria dos Atos de Fala, da Retórica e da Argumentação, entre outros.

Essas teorias citadas consideram um sujeito dotado de intencionalidade, que lança mão de estratégias discursivas a fim de atingir determinados objetivos comunicativos. Entre essas teorias, como dissemos na *Introdução* deste trabalho, optamos por adotar a Teoria Semiolingüística, de Patrick Charaudeau que, como veremos na sequência, postula a existência de um sujeito comunicante que não é nem totalmente livre, nem totalmente assujeitado, mas é comparado a um estrategista, cujo ato de linguagem constitui uma expedição e uma aventura. Desse modo, o sujeito, determinado por restrições ligadas a uma situação de comunicação, por uma intencionalidade derivada dessa situação e por objetivos próprios, propõe um projeto de palavra (uma expedição) que é, então, dirigido ao seu interlocutor que poderá ou não reconhecer tal projeto, tal intenção (aventura). A próxima seção, será, então, dedicada à apresentação dos principais conceitos da Teoria Semiolingüística que guiaram nossas análises da obra de Sebastião Salgado.

2.2 TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA, CONTRATO DE COMUNICAÇÃO, OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO E OS IMAGINÁRIOS SÓCIO-DISCURSIVOS

Nesta seção veremos o que é a Semiolingüística e aquilo que Charaudeau, seu criador, entende por discurso. *A priori*, é importante observarmos que, segundo Corrêa-Rosado (2014, p.3), a Semiolingüística considera que a linguagem estabelece uma ligação direta com o meio psicossocial em que ela acontece, isso quer dizer que a linguagem é definida dentro de um contexto sócio-histórico. Além disso, essa abordagem considera a interação entre um emissor e um receptor, que apesar de compartilharem o

mesmo contexto linguístico, por serem pessoas diferentes, irão atribuir significados distintos a um mesmo ato de linguagem. Dessa forma,

A Teoria Semi linguística concebe o seu objeto de estudo, o fenômeno linguageiro, como o resultado de uma dupla dimensão, a dimensão implícita e a dimensão explícita. Nesse sentido, o ato de linguagem significa não somente pela sua configuração semiológica visível, mas também pelos saberes que são acionados pelos sujeitos durante os processos de produção e interpretação desse ato. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p.3)

Sendo assim, Charaudeau (2008, P.31) afirma que, ao interpretar, o sujeito interpretante deve considerar três hipóteses: “(i) o saber do sujeito enunciador; (ii) sobre seus pontos de vista em relação aos seus enunciados; (iii) e também seus pontos de vista em relação ao seu sujeito destinatário, lembrando que toda interpretação é uma suposição de intenção.” Assim, o autor vê o discurso como um dilema entre saber se os sentidos do comportamento humano podem ser configurados de maneira objetiva, considerando o contexto sócio-histórico-cultural-político do sujeito, ou de maneira subjetiva, na qual o próprio sujeito determina o sentido de suas ações. (SILVA, 2013, np.)

2.2.1 A ATO DE LINGUAGEM E O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO

Ao longo do nosso estudo dentro do campo da AD, percebemos o quão vasto e interdisciplinar ele se apresenta. Nossa intenção foi buscar uma teoria que nos ajudasse a explicar de que forma Salgado deixa pistas linguísticas, tanto em suas fotografias quanto em suas legendas, para que conseguíssemos desenvolver possíveis interpretativos sobre sua obra. Por isso recorremos aos estudos da Teoria Semi linguística (doravante TS) proposta por Patrick Charaudeau (1983), já que ela

considera o ato de linguagem como produto de um contexto do qual participam um emissor e um receptor que, por serem pessoas diferentes, podem atribuir a uma expressão linguística diferentes interpretações, dando a elas sentidos não previstos.(CORRÊA-ROSADO, 2014, p.3).

Isso significa que, por meio da análise de um objeto da linguagem, seja um discurso político, seja uma publicidade, seja uma legenda fotojornalística, podemos atribuir possíveis interpretativos. Nesse ponto, para que possamos

compreender melhor a TS e como ela se relaciona com os estudos interpretativos, consideramos importante, primeiro, contextualizá-la. Dessa forma, temos que o surgimento da TS se deu por volta dos anos de 1980, por meio dos estudos do linguista francês Patrick Charaudeau, que propôs uma relação entre a linguagem e o meio psicossocial na qual ela se realiza. Por meio dessa teoria, Charaudeau pondera que:

o fenômeno linguageiro, como o resultado de uma dupla dimensão, a dimensão *implícita* e a dimensão *explícita*. Nesse sentido, o ato de linguagem significa não somente pela sua configuração semiológica visível, mas também pelos saberes que são acionados pelos sujeitos durante os processos de produção e interpretação desse ato. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p.3, grifos do autor)

Isso demonstra que ao lermos uma imagem fotográfica, por exemplo, muito mais do que as informações presentes ali de forma explícita, as quais podem nos ajudar na análise, tais como as pessoas, os objetos envolvidos e as poses, temos também a interpretação pessoal que fazemos daquela imagem com base no contexto sócio-histórico no qual estamos envolvidos e que influencia na interpretação da imagem.

Dentro dessa perspectiva, segundo Corrêa-Rosado (2014, p.3), a TS considera que a linguagem desempenha, então, duas atividades: a *simbolização referencial* - que seria o “jogo de reconhecimento morfossemântico construtor de sentido, o qual remete à realidade que rodeia os sujeitos (atividade referencial)”; e a *significação* que seria a “atividade que remete à linguagem como condição de realização do signo, de forma que este signifique mais do que por si mesmo, construindo uma totalidade discursiva.”. Isso significa que para que a linguagem ocorra é preciso que haja um reconhecimento pelos sujeitos dos signos ali analisados, para que, assim, seja atribuído a eles um determinado significado. Dessa forma,

o ato de linguagem é o resultado de um *Explícito*, correspondente à configuração semiológica, incompleto sob a perspectiva da significação do ato, e de um *Implícito*, proveniente das circunstâncias de produção/interpretação do ato de linguagem ou Circunstâncias do Discurso. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p.4, grifos do autor)

É importante observarmos que essas *circunstâncias do discurso*, segundo Corrêa-Rosado (2014, p.5) se referem aos saberes que circulam entre o sujeito

falante e o sujeito falante destinatário, sendo que esses saberes configuram aquilo que é compartilhado no âmbito social de ambos e os “filtros construtores de sentido”, que seriam as referências e experiências vividas também por ambos os sujeitos.

Além disso, segundo a TS, para que o ato de linguagem aconteça, é preciso que ocorra o fenômeno discursivo da enunciação. Por meio desse fenômeno, o sujeito, que possui uma intencionalidade com seu discurso, utiliza a língua como meio de criar uma ação e um “projeto de influência social”. Logo, para construir o sentido, temos um processo que Charaudeau (2005) chamou de *semiotização do mundo* e que ocorre em duas etapas.

Na primeira etapa, chamada de *processo de transformação*, temos que “partindo de um ‘mundo a significar’, o discurso é transformado em ‘mundo significado’ sob a ação de um sujeito falante.” (CHARAUDEAU, 2005, p.2). Dessa forma, o sujeito falante cria uma *identificação* com os seres do seu discurso, ou seja, os nomeia; depois ele cria uma *qualificação* para esses seres, ao atribuir a eles qualidades e características; em seguida atribui a eles uma *ação*, na qual eles passam a receber ou praticar; e, por fim, insere-os em uma *causação*, na qual coloca esses seres em uma “cadeia de causalidade” (CHARAUDEAU, 2005, p.2).

Na segunda etapa, chamada de *processo de transação*, o sujeito comunicante “faz deste ‘mundo significado’ um objeto de troca com um outro sujeito que desempenha o papel de destinatário deste objeto.” (CHARAUDEAU, 2005, p.2). Nesse processo, atua o *princípio de alteridade*. Este princípio determina que os dois sujeitos envolvidos no discurso reconheçam suas semelhanças, visto que ambos precisam ter saberes compartilhados, motivações iguais e reconheçam suas diferenças, de modo que o outro só é visível em meio à diferença. Assim como cada um, dentro do discurso, há de desempenhar um papel distinto, seja como sujeito comunicante, seja como sujeito interpretante. Além disso, atua, no processo comunicativo, o *princípio de pertinência*, o qual determina que os sujeitos devem compartilhar dos mesmos saberes utilizados no ato de linguagem do qual participam.

Dessa forma, segundo Charaudeau (2005, p.3), para que o discurso aconteça, é preciso que o sujeito falante tenha uma *intencionalidade*, que está

diretamente relacionada à *identidade dos parceiros* e ao princípio de *influência*. Além disso, esse discurso precisa de ser uma *proposição sobre o mundo* e estar situado dentro de um espaço-tempo estabelecido. Dentro do nosso processo de análise, percebemos que não sabemos, de fato, qual era a intenção original de Salgado, contudo, podemos afirmar que ele tinha um certo objetivo quando selecionou e publicou aquelas imagens e não outras. Assim, como mostramos no capítulo 2, é possível inferir possíveis intencionalidades do fotógrafo a partir de seus posicionamentos políticos, que ele, claramente, deixa em sua biografia.

Ademais, o fato de eu o ter escolhido para compor o meu *corpus*, liga-se ao fato de ele também ser mineiro, ser fotógrafo e também ter ideais políticos parecidos com os meus. Logo, podemos dizer que aconteceu um processo de *identificação* e, assim, de *influência* na interação, que se estabeleceu entre esta pesquisadora e as obras de Salgado. Por fim, observamos que as fotos e legendas do fotógrafo trazem uma ideia sobre o mundo, que são determinados por contradições sócio-histórico-ideológicas.

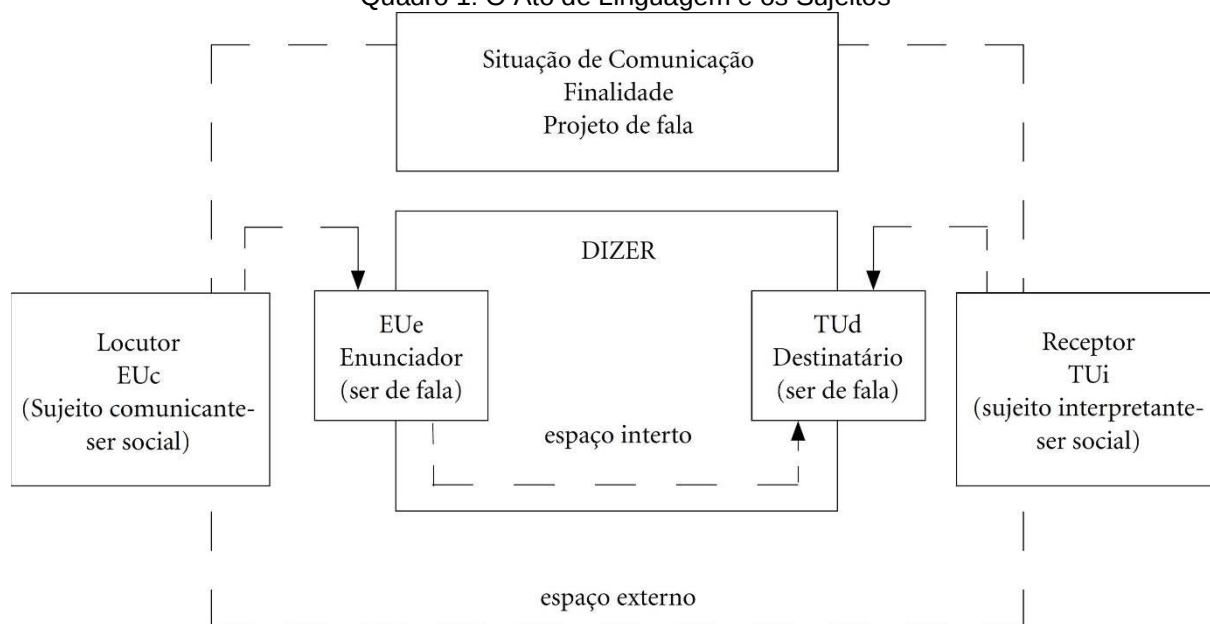
Então, através da aplicação da TS para a análise dos elementos verbais e não verbais de *Terra*, fomos capazes de analisar as informações explícitas nas imagens, os elementos icônicos que a compõem e seu poder de evocar em nossa memória signos visuais, que integram os imaginários sociodiscursivos compartilhados pela sociedade a que pertencemos.

Além disso, para realizar essas análises, foi importante percebemos o ato de linguagem, segundo Charaudeau (2008), como uma *mise-en-scène*, ou seja, um ato de encenação. Já que o autor leva em consideração que “para o locutor, falar é, pois, uma questão de estratégia.” (p.75). Isso quer dizer que, ao construir um discurso, o locutor pensa consciente (ou inconscientemente) em como vai falar, para quem vai falar e qual a sua intenção ao falar; e para que isso aconteça, ele organiza o seu discurso com base “na sua própria identidade, da imagem que se tem de seu interlocutor e do que já foi dito.” (p.76). Visando, desse modo, uma ação de seu interlocutor ideal. Levando isso em consideração, temos que Salgado visa, com sua obra, atingir um interlocutor específico e espera dele uma ação específica, no caso, não só fazer com que esse se sinta incomodado com seu discurso imagético e verbal, como também fazer com que o locutor perceba

que a transformação do social não pode (e não depende) apenas do apoio do Estado, mas pode (e deve) ser feito por qualquer pessoa.

Agora que acabamos de apresentar alguns dos elementos centrais da TS e os conceitos dela que usamos para analisar o *corpus*, iremos, na sequência, refletir sobre o contrato de comunicação subjacente à obra *Terra*. Dessa forma, iremos descrever a intencionalidade possível que governou o projeto de palavra de Salgado, os aspectos do estatuto social e profissional do fotógrafo, as temáticas (propósito, do francês *propos*) que estruturam a obra, as hipóteses sobre o destinatário idealizado (TUi), os aspectos sobre o dispositivo e os elementos paratextuais e configuracionais. Para isso, utilizaremos o quadro enunciativo proposto por Charaudeau para explicar o processo interacional subjacente ao ato de linguagem.

Quadro 1: O Ato de Linguagem e os Sujeitos



Fonte: Charaudeau (2008, p.52)

Nesse esquema, vemos a representação de como ocorre o ato de linguagem e como os sujeitos são dispostos dentro desse ato. Sendo assim, notamos que todo ato de linguagem tem, em si, uma finalidade, uma intenção que é *encenada* por duas entidades e que são desdobradas em sujeito de fala e sujeito agente (EUC/EUE e TUD/TUI), no qual o EUC seria o sujeito comunicante/emissor e o TUD seria o sujeito destinatário/interpretante social.

Assim, segundo Charaudeau, o ato de linguagem é um fenômeno que combina as produções do dizer e do saber, sendo que dentro do ambiente do dizer, temos a instância discursiva, na qual ocorre a encenação entre os seres de palavra, ou seja, aqueles que se comunicam por meio do discurso e dentro do ambiente do saber. Por outro lado, temos a presença da instância situacional, que é definida pelo lugar psicossocial que ocupa esses sujeitos dentro do discurso.

Dessa forma, esse fenômeno passa a ser dividido em dois círculos de produção do saber: o primeiro seria o círculo de fala configurada dentro do espaço interno, no qual temos a presença do sujeito enunciador (EUE), aquele que produz o discurso, e de um sujeito destinatário (TUD), ao qual se dirige o discurso; o segundo temos o círculo externo à fala configurada dentro do espaço externo, no qual temos a presença de um sujeito agente que é formado por um sujeito comunicante (EUC) e um sujeito interpretante (TUI), que compartilham de

um conhecimento do meio psicossocial que os forma (CHARAUDEAU, 2008, p. 53). Isso nos mostra dois cenários: no primeiro deles, temos o processo de produção de discurso que acontece a partir da agência de um Eu dirigido a um Tu destinatário; no segundo temos o processo de interpretação desse discurso que faz com que o Tu interpretante construa a imagem de um Eu locutor. Logo, temos que o TUD é um interlocutor fabricado pelo EUe, que formula hipóteses sobre um destinatário ideal.

Sendo assim, aplicaremos esse esquema, na próxima seção, para compreendermos melhor como ocorre esse ato de linguagem sob o ponto de vista do discurso que estamos propondo analisar dentro dessa pesquisa: a obra *Terra*.

2.2.2 O SUJEITO COMUNICANTE SALGADO COMO FOTÓGRAFO E (RE) PRODUTOR DE DISCURSOS

Ao consideramos o esquema anterior, proposto por Charaudeau, sobre o funcionamento do ato de comunicação, percebemos que, segundo a TS, Salgado desempenha o papel de EUc, visto que ele é o produtor do ato de linguagem, que no caso é a obra *Terra* (considerando suas fotografias e legendas). Por outro lado, nós, analistas, sujeitos pesquisadores, desempenhamos o papel do TUi, de modo que interpretamos as mensagens visuais e gráficas do livro, sob o ponto de vista que temos em relação às circunstâncias desse discurso.

Dessa forma, nós, como TUi (sujeito interpretante), somos capazes de construir hipóteses sobre uma possível imagem do EUc (locutor) Salgado¹⁴, por meio da nossa interpretação do seu discurso. Ao mesmo tempo que temos Salgado desempenhando um papel no lugar de EUc, que fala para um TUD (sujeito ideal, imaginado), vemos que ele passa, então, a ser um outro EUe, que seria um sujeito produzido por nós (TUi). Em síntese, segundo Charaudeau,

¹⁴ Esse posto é ocupado por qualquer sujeito, analista do discurso ou não. O TUi não precisa necessariamente ter uma bagagem teórica para fazer inferências sobre o EUc e criticar o EUe; ele o faz com a bagagem que tem. E por isso que os interpretativos são os possíveis – passíveis de serem dados por cada um de nós, TUis;

temos um encontro dialético (encontro esse que fundamenta a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem) entre dois processos:

Processo de Produção, criado por um E_U dirigido a um T_U-destinatário;

Processo de Interpretação, criado por um T_U'-interpretante, que constrói uma imagem E_U' do locutor. (2008, p.44)

Isso posto, para analisarmos a intencionalidade subjacente ao fazer fotográfico em *Terra*, propusemos, antes, algumas reflexões sobre a natureza do processo de fotografar. Para tanto, dialogamos com Sontag (2004), Barthes (1982) e Kossoy (1999).

Segundo Sontag (2004, p.8), o processo de fotografar baseia-se em “apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder.” Assim, **a fotografia funciona então como uma ferramenta para se posicionar diante do mundo**. Sob essa perspectiva, não há fotografia que não esteja impregnada de um discurso que dê a ver o mundo, ou seja, um discurso que se sustente sob a visão de quem está por trás da objetiva.

Essas reflexões de Sontag permitem-nos, então, afirmar que, por meio da interpretação da mensagem fotográfica, é possível notarmos as possíveis intencionalidades do fotógrafo, já que nós, analistas, vamos propor *uma leitura* acerca dessas imagens e não *a leitura*, uma vez que Charaudeau apresenta uma perspectiva de análise que se baseia no exercício de buscar propor possíveis interpretativos. Dessa maneira, “o texto produzido é portador de ‘efeitos de sentido possíveis’, que surgem dos efeitos visados pela instância de enunciação e dos efeitos produzidos pela instância de recepção” (CHARAUDEAU, 2012, p.28).

Nesse ponto, os elementos imagéticos e paratextuais tomarão vida e irão significar algo de maneira particular conforme a leitura de um sujeito, inserido em determinado contexto sociocultural e ideológico. Isso porque, dentro da AD temos que todo discurso é heterogêneo, isso significa que “sempre sob as palavras, ‘outras palavras’ são ditas: é a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia (discursiva), se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28).

Assim como Sontag (2004), Barthes (1982) e Kossoy (1999) também nos ajudam a pensar a intencionalidade que estaria subjacente à obra de Salgado que analisamos. Para Barthes, a fotografia é manifestada como uma arte imitativa, visto que essa é apresentada como *analogon*¹⁵ perfeito da realidade; ou seja, nessa perspectiva, a fotografia seria uma representação da realidade. Sobre o processo de interpretação da fotografia, o autor afirma que todas essas “artes” imitativas são compostas por duas mensagens. A primeira mensagem é a denotada, ou seja, é a que vem explícita, é o próprio *analogon*; a segunda, é a conotada ou implícita “é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida (...)” (BARTHES, 1980, p.13).

Essas reflexões de Sontag e de Barthes levam-nos a considerar a fotografia um discurso, e esse acaba por fazer parte do que Barthes (1989) chamou de *mito*, isso porque “tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso.” (p.131) Dessa forma, ao tratarmos a imagem como mito, é possível, então, analisá-la sob o viés do interdiscurso, da intericonicidade¹⁶ e dos imaginários sócio-discursivos, visto que ela já possui um sentido já completo, “postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões.” (BARTHES, p.139)

Ao considerar que uma fotografia pode funcionar como um mito, Barthes (1980) propôs uma análise que leva em conta três tipos de mensagens: I) uma relacionada ao conteúdo denotativo, que não é questionado, que é visto como inocente e natural; II) outra, que se refere a um conteúdo que seria conotativo, por meio do qual o fotógrafo indicia a sua ideologia; III) por fim, uma mensagem derivada do componente linguístico.

Diante disso, temos uma mensagem que se encontra na camada superficial da análise, que o fotógrafo nos entrega de “mão beijada” e que, por sua vez, é quase de compreensão universal. Em seguida, temos uma mensagem que se encontra na camada intermediária da análise, que nos leva a pensar em possíveis dizeres daquele discurso, e, por fim, temos a mensagem que revela discursos que reverbera, ou seja, que se repetem ao longo da história/tempo e por isso transformam aquela fotografia em mito. Por isso, essas imagens,

¹⁵ Ou seja, uma mensagem denotada.

¹⁶ Conceito que explicaremos mais adiante.

principalmente as de fotografia jornalística, que são a representação da “realidade” e por isso não podem ser questionadas, tornam-se um mito sobre aquilo que elas retratam, pois, por meio da denotação, o fotógrafo visa naturalizar algum posicionamento ideológico que se passa a nível conotado, que está ali visível, que é fato.

Kossoy (1999), por seu turno, também apresenta um método para analisar imagens a partir da consideração de dois níveis sobre o qual voltaremos durante a apresentação de nossa metodologia. Segundo este autor, além da análise da imagem em si (primeira realidade), temos de levar em conta, igualmente, a análise de uma realidade ficcional. Segundo Kossoy, a primeira realidade consiste em um “instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada (...)”, já a segunda realidade é “a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível.” (KOSSOY, 1999, p.37, grifo do autor).

Podemos dizer então que a primeira realidade de uma fotografia é a mensagem interna, sentida e experienciada apenas por quem fotografa - é o recorte da cena; a segunda realidade é aquela que retoma o passado e que é explícito e materializado. Sendo assim, podemos observar que tanto a teoria de Barthes quanto a de Kossoy dialogam entre si, pois tratam a fotografia como um suporte de duas mensagens: uma interna, obtusa; outra, mais externa, óbvia.

Com base nesses conceitos, podemos observar, então, que Salgado visa criar um efeito de choque e de atemporalidade através de suas fotografias, que são produzidas por meio da captura em preto e branco (sua marca registrada). Ele utiliza esse elemento estético como meio de reforçar seu discurso. Através da escolha do preto e do branco, por exemplo, Salgado faz com que suas imagens se sobressaiam aos olhos do leitor, causando ainda mais impacto e chamando atenção para o que realmente importa. Mas isso não é por acaso, já que Caujolle (2011) afirma sobre a opção de Salgado:

pelo preto e branco funda sua estética global, ao lado da vontade de operar na ordem do simbólico. A tradição do humanismo fotográfico passa por uma abstração que modula os cinzas e privilegia a reorganização gráfica do mundo no espaço do retângulo. (...) E o esteticismo evidente desse trabalho é inseparável da proposta em si. Ele gera sua coerência, que, sem ele, seria meramente ideológica. (p.4)

É importante salientarmos que há uma grande discussão tanto sobre o gênero quanto sobre a plasticidade das imagens de Salgado, porém é necessário observarmos que “ela pertence em partes ao fotojornalismo, em partes ao documentário, em partes à arte.” (MAZZOLA, 2016, p.5). Isso porque ela constrói uma denúncia social, que é documentada dentro de um determinado contexto sociocultural-histórico e utiliza de elementos plásticos para salientar as questões políticas e ideológicas do fotógrafo. Isto posto, podemos notar que é o conjunto desses elementos que torna a fotografia de Salgado tão especial e que a sua plasticidade não anula seu poder de denúncia. Logo,

[...] é impossível produzir uma imagem fotográfica *sem fazer escolhas que não constituam uma interferência*, cada uma das escolhas que participam da composição da imagem (enquadramento, distância focal, iluminação, tiragem, elementos incluídos e elementos excluídos, colocados em evidência ou em segundo plano, entre outras) resulta na criação de um determinado *ambiente estético*. A mínima mudança de uma delas levaria a um resultado fotográfico diferente, o que interferiria não somente no modo de apreensão e compreensão do espectador, mas também no seu modo de sentir. (MACHADO, grifos da autora, 2013 p.3)

Podemos dizer então, que o fato de as imagens estarem em preto e branco não desqualifica a informação evidente que elas querem nos passar. No caso da obra *Terra*, a delação do sofrimento de milhares de brasileiros, sejam eles indígenas, sejam nordestinos ou sejam pessoas em situação de rua que ainda não possuem sua terra. Além do mais, **não é o gênero da imagem que a faz ter mais ou menos poder, e sim o efeito que ela causa para gerar uma transformação social**, visto que:

a representação social politiza o espectador de imagens no sentido de que essa modalidade de enunciação visual interfere em seu modo de ver o mundo. A fotografia faz ver para crer. Esse meio (médium) mecânico de reprodução da imagem dispõe efetivamente de recursos muito eficazes para produzir todo tipo de crenças sociais. (MACHADO, 2013, p. 2)

No caso do ato de linguagem que analisamos, é preciso levar em conta que, para a sua interpretação, devemos considerar o potencial tanto dos elementos plásticos quanto das legendas para captar atenção do espectador e para levá-lo a se emocionar. Com efeito, isso ocorre pois, “a fotografia de Salgado visa justamente promover uma identificação entre os espectadores

comuns e o sofrimento distante, aproximando os indivíduos a despeito de sua separação geográfica e social”. (MAZZOLA, 2016, p.2).

Ao analisarmos as imagens e legendas segundo a teorização de Charaudeau (2008), podemos observar que o ato de linguagem proposto por Salgado ocorre em uma situação de comunicação do tipo *monological*, na qual o fotógrafo se coloca como enunciador, desempenhando um papel ora de interferência (por meio das imagens), ora de apagamento (por meio das legendas); manifestando seus posicionamentos tanto por meio de imagens quanto por meio das legendas. Isso indica que, ao tirar as fotos, ele se mostra presente no discurso de forma ativa, ele deixa implícita a sua ideologia; ao escrever as legendas ele se mostra como um mero “descriptor da realidade” por ele vivida.

Porém, como vamos mostrar na análise, o agenciamento do léxico nos dá inúmeras pistas de que o enunciador-fotógrafo expressa seus posicionamentos político-ideológicos. De modo que nós, como destinatários desse discurso, também, assumimos uma posição ativa, ao analisarmos as informações explícitas e implícitas nas legendas, ao percebermos quais elementos presentes nas fotografias nos chamam a atenção, incomodam-nos, ou mesmo, fazem-nos lembrar de outros discursos.

Dessa forma, iremos analisar, na próxima seção, quais são os modos de organização do discurso mobilizados nas legendas que acompanham as fotografias por nós escolhidas dentro da obra *Terra*, a fim de elucidar como esses modos contribuem para a construção do fazer fotográfico de Salgado e como interferem no modo como buscamos analisar esse discurso.

2.2.3 MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO: MODO ENUNCIATIVO E MODO DESCRITIVO

Segundo Charaudeau, o ato de comunicação é “um dispositivo cujo centro é ocupado pelo sujeito falante (o locutor, ao falar e escrever), em relação com um outro parceiro (o interlocutor).” (2008, p.67, grifos do autor), ou seja, esse ato é criado a partir do momento em que duas pessoas interagem por meio da língua, seja falada, seja escrita. Dessa forma, Charaudeau (p.68) acredita na

necessidade de alguns elementos da comunicação para que esse ato ocorra, são eles:

- A situação de comunicação, na qual os dois envolvidos, determinados por uma identidade e ligados por um contrato de comunicação, precisam de compartilhar o mesmo “tempo físico e mental”;
- Os modos de organização do discurso, que se relacionam com a finalidade do ato, ou seja, se aquela interação é feita para enunciar, descrever, contar ou argumentar;
- A língua pela qual os sujeitos se comunicam;
- O texto, que seria a materialização do ato de comunicação e que pode ser construído por meio de escolhas conscientes e inconscientes pelo sujeito falante.

Assim, ao considerarmos esses elementos na análise do nosso *corpus*, vemos que a situação de comunicação que temos se baseia em dois sujeitos que compartilham o amor pela fotografia e se importam com problemas socioeconômicos do nosso país, sendo que Salgado desempenha o papel de sujeito comunicante, e nós, de sujeitos interpretantes. Além disso, também é importante observarmos que, mesmo ao analisarmos um livro com 24 anos de história, os problemas que aborda e a denúncia que realiza continuam a captar a atenção e a despertar diversas emoções fortes nos espectadores, já que a situação política do Brasil não mudou muito de lá para cá; e, por isso, o livro *Terra* ainda permanece tão atual, visto que o Movimento dos Sem-Terra ainda existe, bem como as suas constantes lutas pelo seu direito a terra.

Dessa forma, dentro do ato de comunicação temos o modo como o discurso é organizado, ou seja, um conjunto de elementos que podemos utilizar para fazer com o que nosso discurso seja percebido como uma enunciação, uma descrição, uma narração ou uma argumentação. Charaudeau (2008) salienta que o modo enunciativo é o principal modo de organização do discurso, visto que:

sua vocação essencial é a de dar conta da posição do locutor com relação ao interlocutor, a si mesmo e aos outros – o que resulta na construção de um aparelho enunciativo; por outro lado, e em nome dessa mesma vocação, esse modo intervém na encenação de cada um dos três modos de organização (CHARAUDEAU, 2008, p.74).

Para o desenvolvimento da nossa pesquisa, dos quatro modos de organização existentes, escolhemos apenas dois: o enunciativo e o descritivo; observamos que o uso de determinadas características desses modos permite verificarmos índices do posicionamento político-ideológico de Salgado e de imaginários sociodiscursivos mobilizados. Devido ao tempo que tivemos para desenvolver esta dissertação, não pudemos explorar os demais modos em relação à complexidade do objeto de pesquisa, investigação que deixaremos para trabalhos futuros.

2.2.3.1 MODO ENUNCIATIVO

Como vimos anteriormente, o modo enunciativo é o principal modo de organização do discurso, de modo que atravessa os demais. Dentro desse modo, a linguagem, muito mais do que um simples meio de comunicação, é vista como um meio estratégico de ação e, por isso, há de ter em sua construção elementos (conscientes ou não) que levam o interlocutor a perceber qual a função daquele texto dentro de um contexto, ou seja, o sujeito comunicante nunca irá expressar algo sem ter um objetivo com aquilo que foi dito, há de sempre esperar uma tomada de posição de quem interpreta o dito, ou até mesmo o não-dito.

Assim, segundo Charaudeau (2008, p.82), o modo enunciativo refere-se ao modo pelo qual o sujeito falante se posiciona dentro do ato de comunicação, ou seja, nele o sujeito falante pode assumir três tipos diferentes de comportamento dentro do discurso: alocutivo, elocutivo, delocutivo.

No comportamento *alocutivo*, o locutor atua sobre o interlocutor, isso quer dizer que ele incita o interlocutor a responder e/ou a reagir, estabelecendo uma relação de influência, que o leva a assumir uma posição de superioridade (impondo uma ação do interlocutor), ou de inferioridade (solicitando algo do interlocutor). As categorias linguísticas que realizam esses atos são: (I) como relação de força - interpelação, injunção, autorização, aviso, julgamento, sugestão, proposta; (II) como relação de pedido - interrogação, petição.

No comportamento *elocutivo* “o sujeito falante enuncia seu *ponto de vista* sobre o mundo (...), sem que o interlocutor esteja implicado nessa tomada de

posição. ” (CHARAUDEAU, 2008, p. 83, grifos do autor). Isso resulta em uma enunciação que modaliza de maneira subjetiva a realidade do que foi dito. Sendo assim, dentro desse comportamento o ponto de vista pode ser fragmentado em:

- Ponto de vista do modo de saber, por meio do qual o locutor tem o conhecimento sobre aquilo que ele diz;
- Ponto de vista de avaliação, por meio do qual o sujeito julga aquilo que foi dito;
- Ponto de vista de motivação, que mostra a razão pela qual o sujeito age conforme o que foi dito;
- Ponto de vista de engajamento, por meio do qual o sujeito adere ou não o que foi dito;
- Ponto de vista de decisão, por meio do qual temos tanto o estado no qual o locutor se encontra quanto o tipo de decisão que ato de comunicação produz.

No comportamento *delocutivo*, “o sujeito falante se *apaga* de seu ato de comunicação e não implica o interlocutor. Ele *testemunha* a maneira pela qual os discursos do mundo (provenientes de um terceiro) se *impõem a ele*.” (CHARAUDEAU, 2008, p.83, grifos do autor). Esse tipo de comportamento resulta em uma enunciação mais objetiva, visto que os textos e o que foi dito no ato de enunciação não foi algo “produzido pelo falante”. Temos então duas possibilidades de discurso, no primeiro o locutor informa como o mundo existe, evidencia e mostra as possibilidades desse mundo; no segundo o locutor apenas relata o texto produzido por um outro locutor.

Considerando o *corpus* desta pesquisa, é possível observar que, nas legendas, não encontramos atos alocutivos explícitos, tais como aqueles elencados e explicados por Charaudeau (2005). Por outro lado, vamos mostrar, no capítulo dedicado à análise, que o enunciador-fotógrafo Salgado acaba revelando um comportamento elocutivo, pois ele mostra o seu ponto de vista sobre os diversos problemas sociais e apresenta o seu conhecimento sobre o mundo retratado, julgando-o, avaliando-o e ressaltando sua motivação ao realizar aquele tipo de trabalho. Além disso, podemos ver como, ao

problematizar questões sociais, ele representa uma determinada realidade a partir de descrições minuciosas, como veremos na próxima seção.

Nesse aspecto, é preciso salientar que ato de linguagem subjacente à obra *Terra*, em sua dimensão global, possui uma visada alucutiva, ou seja, visa levar o leitor a repensar seus atos e a tomar uma posição a partir de reflexões, as quais são despertadas pelas imagens chocantes que escancaram problemas socioeconômicos, tais como pessoas sem terra, pessoas em situação de rua, êxodo rural, mortalidade infantil.

Em suma, por meio da nossa análise, tanto das fotografias quanto das legendas produzidas por Sebastião Salgado, percebemos que o fotógrafo utiliza em seu discurso ora um comportamento *alocutivo*, já que ele visa uma tomada de posição por parte do interlocutor com suas imagens chocantes que escancaram problemas socioeconômico, que nos faz repensar nosso ato e nos levar a uma tomada de posição, ora um comportamento *elocutivo*, pois mostra, tanto de forma verbal (fotografias) quanto não verbal (legendas), o seu ponto de vista sobre esses mesmos problemas, visando mostrar seu conhecimento sobre aquela realidade, julgando-a, avaliando e mostrando sua motivação ao realizar aquele tipo de trabalho. Além disso, podemos ver como, ao problematizar essas questões, ele não só expõe a sua realidade, como também a descreve de forma minuciosa, como veremos na próxima sessão.

2.2.3.2 MODO DESCRITIVO

Esse modo, por vezes, pode ser confundido com o modo narrativo, visto que ambos se encontram interligados de certa forma. Porém, o que diferencia um do outro é o fato de o texto descritivo dar sentido ao texto narrativo, já que este primeiro é o relato. Assim, para deixarmos mais clara a diferença entre os modos descritivo e narrativo, utilizaremos a citação de Charaudeau (2012), a qual afirma que:

O **Descritivo** faz-nos descobrir um mundo que se presume existir como um *estar-aí* que se apresenta como tal, de maneira imutável. Esse mundo precisa apenas *ser reconhecido*, basta *ser mostrado*. (....)
O **Narrativo**, ao contrário, leva-nos a descobrir um mundo que é construído no desenrolar de uma sucessão de ações que se influenciam umas às outras e se transformam num encadeamento progressivo. (grifos do autor, p.157)

Dessa forma, segundo Charaudeau (2012, p.112) para que uma descrição ocorra é necessário que possamos:

- Nomear, ao dar aos seres significados através de classificações;
- Localizar-situar, ao determinar o lugar no tempo e no espaço que esses seres ocupam;
- Qualificar, ao atribuir qualidades e características aos seres, de maneira que fique claro uma marca de subjetividade do sujeito.

Sob essa ótica, temos que “descrever consiste, então, em *identificar* os seres do mundo cuja existência se verifica por *consenso* (ou seja, de acordo com os códigos sociais). No entanto, essa identificação é limitada (...) tornando-se até mesmo subjetiva, pela decisão do sujeito descritor.” (CHARAUDEAU, p.113, 2008, grifos do autor). Além disso, por meio da descrição, o sujeito descritor pode construir o mundo de maneira objetiva, no qual ele estabelece uma *visão de verdade*, dando qualidades aos seres que podem ser analisadas por qualquer outra pessoa além do próprio descritor, ou pode construir o mundo de maneira subjetiva, de modo que o descritor estabeleça a sua própria visão do mundo.

Nesse sentido, ao analisarmos as legendas de *Terra* observamos um alto índice de subjetividade, isso porque a construção subjetiva do mundo permite “ao sujeito falante descrever os seres do mundo e seus comportamentos através da sua própria visão, a qual não é necessariamente verificável. O universo assim construído é relativo ao imaginário pessoal do sujeito.” (CHARAUDEAU, p.113, 2008). Esse tipo de imaginário pode se dar por meio de uma intervenção do narrador, de maneira que ele demonstre suas opiniões e afetos ou por meio de um mundo mitificado, que se materializa em um imaginário simbólico.

Dessa maneira, por meio de nossas análises, percebemos que os imaginários presentes nas legendas são construídos por meio de uma intervenção de Salgado. Contudo, ao analisarmos as suas fotografias, percebemos que elas apelam mais para imaginários simbólicos, por meio de um mundo mais mitificado, que nos releva outros discursos. Nessa perspectiva, notamos vários símbolos em suas fotografias, como a imagem de Jesus Cristo na parede da casa de um dos camponeses, as pernas musculosas de trabalhadores sujos de barro, pessoas nos lixões junto com urubus, um

amontoado de crianças no terraço de um prédio e outras crianças estudando no chão ou em cadeiras desconfortáveis.

A esse respeito, Salgado, ao assumir esse papel de sujeito descritor acaba por provocar o que Charaudeau (2008, p.139) chamou de *efeitos*, que são divididos em:

- Efeito de saber, pelo qual o descritor apresenta identificações e qualidades que considera que não são de conhecimento do sujeito leitor;
- Efeito de realidade e de ficção, pelo qual o leitor se depara ora com um mundo realista ora com um mundo ficcional, porém sem saber ao certo o limite entre ambos, isso quer dizer que temos a construção de uma dupla identidade do narrador-descritor, visto que ora ele descreve o mundo externo a ele, ora ele desempenha um papel no qual mostra se interessar por esse mundo;
- Efeito de confiança, pelo qual o descritor intervém, de maneira implícita ou explícita, mostrando a sua apreciação pessoal;
- Efeito de gênero, pelo qual o descritor utiliza-se de marcas características de um determinado gênero para transformar seu discurso parte integrante deste, ou seja, em signo.

Com base no exposto, ao analisarmos as legendas da obra *Terra*, selecionadas para nossa pesquisa, percebemos que Salgado utiliza pelo menos quatro desses efeitos, sendo que o mais presente deles é o *efeito de saber* e *efeito de realidade e ficção*, como podemos ver no seguinte trecho: “Estes trabalhadores das terras áridas dos sertões nordestinos são, na verdade, servos de proprietários rurais”. Aqui, Salgado demonstra o efeito de saber, visto que ele parece desejar relatar, a fundo, a situação desses trabalhadores da terra. Já no trecho: “Ninguém, pois, foi levado à força, mas, uma vez lá, todos se tornaram escravos da possibilidade de fazer fortuna e da necessidade de suportar condições inumanas de vida.”, percebemos que o fotógrafo ao mesmo tempo que tenta descrever a situação dos trabalhadores, também atribui um tom de subjetividade, de julgamento às condições de trabalho enfrentadas por eles.

2.2.4 O CONCEITO DE IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS

Como explicitado na seção anterior, buscamos, com o nosso trabalho, fazer uma análise dos imaginários sociodiscursivos presentes tanto nas fotografias como nas legendas de Salgado. Esse conceito de imaginário, proposto por Charaudeau, mostra que:

O imaginário é uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual (...) constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se deposita na memória coletiva. (2017, p.578)

Isso significa que o imaginário se relaciona com aquilo que permanece se repetindo em nossa memória. É aquela sensação de “já visto” e que se constrói a partir de imagens, filmes, histórias que vão se repetindo dentro do imaginário coletivo e se liga à significação de alguns símbolos sociais. Junto a isso, encontra-se a qualificação desse imaginário como sociodiscursivos, à medida que ele “constrói os universos de pensamento, lugares de instituição de verdades (...), propondo uma descrição e uma explicação dos fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos.” (p.579), ou seja, ele está presente nos grupos sociais e se instaura no discurso coletivo.

Dessa forma, esses imaginários podem ser usados para descrever algo ou para qualificar algo. Um exemplo que Charaudeau (2017, p.580) nos dá é sobre os imaginários acerca dos pássaros, que podem assumir diversos imaginários dependendo do tipo. Quando pensamos no imaginário acerca da morte ou da ameaça, temos a representação de corvos e de urubus. Quando pensamos amor, temos codornas ou a fidelidade dos pombos, quando pensamos em luxúria ou perversidade, perdizes.

É importante destacarmos que esses imaginários são despertados em nós a partir do agenciamento de significados proposto por Salgado, por isso o título desta pesquisa utiliza-se do verbo “reverberar”, que segundo o dicionário online Aulete¹⁷ indica o ato de “Refletir (-se)”, “repetir(-se)”. Desse modo,

¹⁷ Fonte: <<https://aulete.com.br/reverberar>> Acessado em julho 2021

buscamos analisar os possíveis imaginários que nós, como pesquisadores do discurso, encontramos presentes na obra do fotógrafo, pois, segundo Charaudeau (2006, p.2), o “acontecimento midiático, está-se frente a uma dupla construção: aquela de uma *mise-en-scène*, a partir da sua transmissão, e que revela o olhar e a leitura da instância midiática e aquela do leitor-ouvinte-telespectador que a recebe e a interpreta.”, ou seja, iremos realizar a análise sob o nosso ponto de vista e isso significa que essa é apenas uma possível interpretação da obra de Salgado.

Dessa forma, acreditamos que ao observarmos esse reflexo, ou melhor, aquilo da imagem que se refletiu, que se repetiu, podemos inferir os imaginários que são evocados em nós, quando lemos, ouvimos algum signo-sintoma que indicia um imaginário o qual integra nossa memória e que nos faz entender o senso de unidade. Assim, pudemos ver que apesar de termos privilégios e histórias de forma individual, compartilhamos nossas alegrias e nossas dores no coletivo. E Salgado, lindamente, materializa esses sentimentos por meio de sua fotografia, a partir do momento que ele não só fotografa o mundo, mas sim o mundo visto sob seus olhos e com base em sua bagagem.

É importante notarmos que essa visão de mundo, ou melhor, as representações da realidade criadas por Salgado, dialogam com o conceito de imaginário coletivo proposto por Charaudeau (2017), já que para ele, esses imaginários podem ser considerados como sociodiscursivos à medida que:

ele resulta da atividade de representação que constrói os universos de pensamento, lugares de instituição de verdades, e essa construção se faz por meio da sedimentação de discursos narrativos e argumentativos, propondo uma descrição e uma explicação dos fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos. Ele se constrói, assim, de sistemas de pensamento coerentes a partir de tipos de saber que são investidos, por vezes, de pathos (o saber como afeto), de ethos (o saber como imagem de si) ou de logos (o saber como argumento racional). Logo, os imaginários são engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, se organizando em sistemas de pensamento coerentes, criadores de valores, desempenhando o papel de justificação da ação social e se depositando na memória coletiva. (p.579, grifos nossos)

Logo, as fotografias e legendas produzidas por Salgado reverberam imagens que estão presentes em nosso imaginário coletivo, tais como a religiosidade do povo brasileiro e a exploração de minas de ouro (que remetem

a nossa colonização), a desigualdade social retratada nos lixões (que nos lembra outras tantas imagens de pessoas que lutam pela vida em meio a urubus), crianças que são abandonadas aos montes (que nos lembram de um Estado ineficaz, o qual conta com a ajuda de movimento sociais para resolver problemas que seriam de sua responsabilidade). Dessa forma, é importante salientarmos que, segundo Albers e Büllow,

Os movimentos sociais têm lutado tanto para transformar comportamentos sociais como para influenciar políticas públicas. Como parte desses esforços, muitas vezes se mobilizam em prol de mudanças nos processos de tomada de decisão estatal, demandando a inclusão da sociedade civil em novos espaços participativos. Essa demanda implica não somente na criação de espaços de diálogo entre atores da sociedade civil e do governo, mas da maior presença de ativistas de movimentos sociais dentro do próprio Estado. (2001, p.14)

Essa afirmação nos mostra que esses movimentos são de fundamental importância para dar voz àqueles que são marginalizados pela sociedade e também pelo Estado. Mesmo que a mídia, muitas vezes, construa uma imagem ruim dessas organizações, elas continuam lutando por causas tão necessárias, mas que, muitas vezes, são desprezadas. Segundo Gohn (2008),

Todos esses movimentos têm eclodido na cena pública como agentes de novos conflitos e renovação das lutas sociais coletivas. Em alguns casos, elegeram suas lideranças para cargos supremos na nação, a exemplo da Bolívia. Outros movimentos que estavam na sombra e tratados como insurgentes, emergem com força organizatória, como os piqueteiros na Argentina, cocaleiros na Bolívia e Peru, zapatistas no México. Outros, ainda, articulam-se em redes compostas de movimentos sociais globais como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra no Brasil) e a Via Campesina. Muitos deles passaram a ser discriminados e criminalizados pela mídia e alguns órgãos públicos. (p.441)

Ao falarmos, então, dessa construção imagética, Charaudeau nos apresenta o conceito de imagens signos-sintomas, que abarcam, além de signos verbais, imagens “já vistas” e que nos remetem a outras imagens, seja por meio do que ele chamou de analogia formal (no qual uma imagem de pessoas em um lixão nos remete a outras imagens de pessoas no lixão), seja por meio de um discurso verbal interposto (no qual uma imagem de desigualdade social, remete-nos a outras imagens de desigualdade social).

Além disso, é importante considerarmos que “toda a imagem tem um poder de evocação variável, que depende daquele que a recebe, uma vez que ela se interpreta em relação às outras imagens e relatos que cada um mobiliza.” (CHARAUDEAU, 2006, p.4). Isso quer dizer que, cada pessoa, com sua bagagem, com suas crenças e ideologias irá se lembrar de outras imagens conforme seu saber e o seu estar no mundo e, por isso, a interpretação dessas imagens passa a ser algo tão subjetivo.

Nesse ponto, a força da imagem, e aqui dizemos, da construção desses imaginários, fixa-se a partir do momento em que essas imagens dramáticas, produzidas pela mídia, vão se repetindo ao longo da história e, assim:

a imagem deve aparecer recorrentemente, tanto na história, como no presente, para que ela possa se fixar nas memórias e para que ela acabe por se instantaneizar. A imagem em movimento, à força de muita repetição, acaba por se fixar em uma espécie de parada e torna-se fotográfica; a gente sabe bem que a fotografia que fixa melhor, na memória, os dramas da vida. (CHARAUDEAU, 2006, p.4)

Dessa forma, as imagens se impregnam no imaginário coletivo e são (re)produzidas à medida que são repetidas. Embora, mais importante do que somente a repetição, é preciso que essas imagens causem um tipo de impacto emocional no telespectador, pois, segundo Charaudeau, é ele quem atribui a função mimética à imagem, visto que é ele quem dá “conta da realidade do mundo, enquanto ela é encarregada de efeitos emocionais que são trazidos não apenas pelo seu valor sintoma, mas igualmente pelas descrições, pelos relatos e pelos comentários que lhe são feitos” (p.5). Diante disso, o imaginário se constrói com base, não somente na reprodução dramática do fato, como também no discurso verbal alavancado pela mídia que cria narrativas a partir desse imaginário materializado na imagem.

3. METODOLOGIA

3.1 O PROCESSO DE ANÁLISE FOTOGRÁFICA E A SEMIÓTICA: ALGUMAS REFLEXÕES

Ao analisar tanto as fotografias quanto as legendas da obra *Terra*, percebemos de que forma elas, juntas, permitiram-nos fazer hipóteses quanto à

presença de interdiscursos, bem como sobre os possíveis imaginários sociodiscursivos que eles veiculam. Além disso, a análise dos elementos icônicos e plásticos foram feitos à luz de Barthes (1980) e de Joly (2012). Para isso é necessário que compreendamos que

A tarefa do cientista semiótico consistirá antes em tentar ver se existem categorias de signos diferentes e se estes diferentes tipos de signos possuem uma especificidade e leis de organização próprias ou processos de significação particulares. (JOLY, 2012,p.31)

Por isso, buscamos investigar o que há de comum entre essas fotografias, ou seja, quais elementos ali presentes sinalizam um padrão que nos faça reconhecer aquelas fotografias como as fotografias de Sebastião Salgado e não de outro fotógrafo. Sendo assim, por meio da obra Terra, buscamos entender como esses elementos plásticos colaboram para a construção de um padrão fotográfico. Padrão esse que se torna fundamental para a construção do discurso fotográfico, já que é por meio dele que as imagens em preto e branco materializam os posicionamentos político-ideológicos sustentados por Salgado nessa obra em análise.

Nesse âmbito, para a análise das imagens, fizemos uma seleção de 5 fotografias e suas respectivas legendas, sendo uma do capítulo “Gente da terra”; uma do capítulo “Trabalhadores da terra”; uma do capítulo “A força da vida”; uma do capítulo “Migrações para as cidades”; e, por fim, uma do capítulo “A luta pela terra”. Realizamos essa análise por meio de uma ficha de análise proposta por Kossoy (2012) e por Rêgo (2015).

Para tanto, nessa ficha de análise, temos presente no primeiro quadro, proposto por Kossoy, a presença de três elementos: “REF”; “ID”; “ICON”. Kossoy não nos explica muito bem o que seria o “REF”. Já com relação ao “ID”, temos a presença da identidade do documento, mais as suas características individuais, isso significa que precisamos falar do registro, da localização, da procedência e da conservação da fotografia em questão. Por sua vez, o “ICON”, divide-se em duas modalidades distintas: “artefato” e “reprodução impressa”.

A primeira modalidade exige uma pesquisa sobre o fotógrafo que produziu a imagem, sobre o assunto registrado e sobre a tecnologia que foi empregada para a constituição da foto. Já a segunda modalidade exige uma pesquisa

também sobre o fotógrafo, sobre o assunto a ser fotografado e sobre a tipologia e a identificação do veículo (livro, periódico, cartaz, folheto e etc).

Diante disso, no segundo quadro, proposto por Rêgo, temos a presença da decodificação da imagem interna da foto, da mensagem que está implícita. Para a realização dessa interpretação, utilizaremos a legenda da própria foto (produzida pelo próprio Salgado) para a leitura dos possíveis elementos icônicos, semiolinguísticos e discursivos que concorrem para a produção de efeitos de sentido possíveis. Além disso, observamos os elementos linguísticos a partir das categorias de atos alocutivos, elocutivos e delocutivos, que podem constituir signos-sintomas de imaginários sociodiscursivos mobilizados pelo discurso fotográfico proposto por Salgado.

Todavia, com relação à metodologia adotada em nosso projeto de pesquisa, ressaltamos que

A AD é um campo de pesquisas que não possui uma metodologia pronta/acabada. Isto quer dizer que ao lançar mão dos elementos constitutivos do delineamento teórico que balizarão suas análises, o analista do discurso estará ao mesmo tempo alçando os dispositivos metodológicos. É o objeto (corpus) e os efeitos de sentido que vão impondo a teoria a ser trabalhada, pois em AD, teoria e metodologia caminham juntas, lado a lado, uma dando suporte a outra, não podendo separá-las. (SILVA; ARAÚJO, 2017, p.19-20)

Com base nisso, desenvolvemos nossa pesquisa por meio do método qualitativo-interpretativista proposto por Charaudeau (1999). Isso ocorre porque analisamos nosso objeto de estudo com base “em seu contexto natural na tentativa de dar sentido aos fenômenos, levando em conta os significados que as pessoas lhes atribuem.” (SILVA; ARAÚJO, 2017, p. 20). Dessa forma, buscamos interpretar e verificar nossas interpretações, com relação aos elementos internos e externos que constituem todo o discurso fotográfico proposto por Salgado, tomando em consideração que é:

impossível ao sujeito distanciar-se de um discurso a ponto de se retirar dele, ou seja, a possibilidade de uma “objetividade pura” na análise de imagens é algo inconcebível do ponto de vista metodológico e, dessa forma, torna-se evidente que mesmo uma análise “rígida” e “criteriosa”, como já foi proposta por vários analistas de diversas correntes, não conseguirá escapar à subjetividade e às relações de poder dos discursos existentes. (MENDES, 2011, p.38)

Para que possamos compreender melhor o processo de significação do mundo por meio das imagens, é importante retomarmos a teoria da semiótica. Teoria essa que surgiu no início do século XX, com o intuito de estudar os signos, a qual foi chamada pelos americanos semiótica¹⁸ (estudo da filosofia das linguagens) e pelos europeus de semiologia (estudo de linguagens específicas, tais como imagem, gestos, teatro, etc). Além disso, teve como precursor o cientista americano Charles Pierce; e, do lado europeu, o linguista suíço Ferdinand de Saussure como explica Joly (2012, p. 30).

Nesse sentido, Joly (2012) explica que, em seus estudos, Saussure classificou a semiologia como “uma ciência geral dos signos” e, com isso, ele separou o estudo da língua em duas unidades constitutivas. Desse modo, a primeira delas seria os sons, os quais seriam classificados como os significantes; e os monemas ou signos linguísticos, que seriam classificados como os conceitos. Dessa forma, Saussure percebeu que essas duas unidades eram indissociáveis, pois, para que houvesse som, era preciso que esse estivesse associado ao conceito de algo.

Diante disso, temos, como exemplo, o conjunto de sons “árvore”, que não necessariamente fala de uma árvore real que se encontra presente no aqui agora, mas que constitui a minha, a sua, ou a nossa experiência com o conceito de árvore. Assim, o linguista observou que a relação entre os sons e sentidos, ou significante e significado é arbitrária. Isso significa que essas unidades sempre serão reconhecidas pelos falantes de uma determinada língua, ou seja, o som, que para nós brasileiros significa “árvore”, para os falantes de inglês corresponderia a *tree*.

Ainda, de acordo com Joly (2013), de modo diferente, o cientista norte-americano Charles Sanders Pierce buscou não somente olhar para a língua, para entender a construção do signo, mas para compreender como esses elementos estão inseridos dentro de um contexto. A supracitada autora explica que Pierce percebeu que:

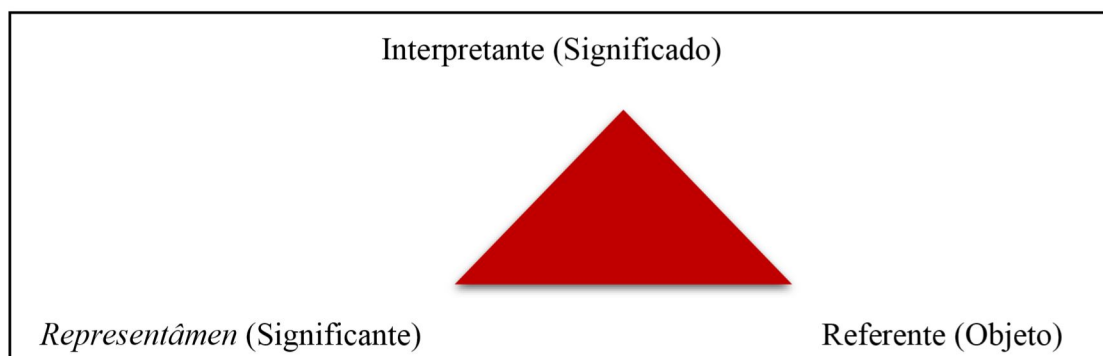
¹⁸ Segundo Nöth (2006), o termo semiótica é usado por aqueles que têm preferência pela teoria dos signos de Pierce (que considera os signos da natureza não humana), enquanto o termo semiologia é usado por aqueles que têm preferência pela semiolinguística de Saussure (que considera os fenômenos textuais e códigos culturais. (np)

Um signo tem uma materialidade que percebemos como um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe está no lugar de outra; esta é a particularidade do signo: estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata. (JOLY, 2012, p.32-33)

Dessa maneira, é possível dizer que sinais de alguma coisa indicariam aquele algo que não está ali, como por exemplo, o sinal de fumaça poderia nos indicar que há fogo; uma nuvem cinza, poderia nos indicar chuva; ver um gato preto pode ser indicativo de má sorte.

Sendo assim, Joly (2012, p.33) afirma que “tudo pode ser signo, a partir do momento em que dele, deduzo uma significação que depende da minha cultura, assim como do contexto de surgimento do signo.” Portanto, diferentemente de Saussure, que acreditava na duplicidade de significado/significante, Pierce propõe a tríade: *Representâmen* (significante – no sentido de Saussure, ou seja, a face perceptível do signo) / referente (o que ele representa) / interpretante (significado), como podemos ver na imagem abaixo:

Quadro 2: Relação triádica do signo, segundo C. S. Pierce



Fonte: Reprodução feita por nós

Se observarmos a aplicação dessa teoria dentro dos nossos estudos sobre fotografia, é possível observar que “uma fotografia (significante) que apresenta um grupo alegre de pessoas (referente) pode significar, de acordo com o contexto ‘foto de família’ ou, em uma publicidade, ‘alegria’ ou ‘convívio’ (significados) (JOLY, 2012, p.34). Assim, é necessário que a interpretação do signo leve em consideração qual é o signo, o que ele representa e quais significados ele vai ter, e tudo isso depende muito da cultura e do contexto sócio-

histórico, no qual o produtor/analista do signo se encontra. Além disso, é importante frisarmos que Joly filia-se a Barthes e considera as dimensões denotativa e conotativa na análise das imagens, como explicamos no capítulo anterior, quando de nossas reflexões sobre o contrato comunicativo subjacente à produção da obra *Terra*.

Sendo assim, por meio dessa teoria, em nosso trabalho, pudemos fazer inferências quanto aos possíveis significados e imaginários sociodiscursivos indicados pelos elementos plásticos que foram usados por Sebastião Salgado em *Terra*. E, aqui é importante perceber o porquê de “possíveis significados”. Isso porque, como dito anteriormente, essa análise fotográfica dependeu não só dos referentes presentes na fotografia, mas, acima de tudo, dos significados, que nós, como analistas do discurso, atribuímos com base em toda a nossa bagagem sociocultural. Assim, após essa contextualização sobre a teoria da semiótica e o seu processo de significação do mundo, falaremos, na próxima sessão, mais um pouco sobre as contribuições de Barthes e de Kossoy para a análise das fotografias.

3.2 AS CONTRIBUIÇÕES DE KOSSOY E BARTHES PARA AS ANÁLISES DAS FOTOGRAFIAS

Imagem, cor, saturação, sombra, nitidez, enquadramento, angulação, legenda e contexto sociocultural-histórico. Todos esses elementos fazem parte da construção do fazer fotográfico, bem como da construção do discurso impresso pelo fotógrafo na hora do registro da cena. Logo, tanto os elementos plásticos¹⁹ quanto os elementos paratextuais desempenham um papel importantíssimo para a construção da fotografia, visto que ela “é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas” (BARTHES, 1982, p.14). Sendo assim, a fotografia passa a ser percebida mais como fruto de uma construção da realidade de alguém, do que apenas uma reprodução simplória dessa realidade.

¹⁹ Conceito de Joly (2012). Refere-se, de maneira geral, a elementos tais como textura, cor, luminosidade, expressões gestuais, faciais, posicionamento de câmara, entre outros.

Além disso, a nossa visão de mundo, no momento da leitura da fotografia, tem o potencial de fazer com que, intertextualmente e interdiscursivamente, outras imagens, outros enunciados sejam evocados. Ressaltamos que a fotografia, assim como em um texto depois de pronto, não detém todos os significados de quem a produziu, deixando para quem a lê a missão de atribuir novos sentidos, pois “essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos.” (BARTHES, 1982, p.14, grifo do autor). Dessa maneira, para que seja feita uma possível leitura da imagem é preciso analisar o significado dos signos dados, tanto de maneira coletiva quanto pessoal.

Nesse ponto, para o nosso trabalho, buscamos analisar como os elementos supramencionados sinalizam interdiscursos tanto no plano imagético quanto no plano verbal das legendas. O conceito de interdiscurso se baseia na memória discursiva, ou seja, refere-se aos saberes e aos discursos já ditos que constituem a condição de todo dizer, de toda produção de sentidos. Segundo Orlandi (2013.p.31), “o interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.” Milanez (2013), ao analisar o interdiscurso no plano das imagens, a partir do conceito de interconicidade de Courtine, afirma que:

imagens dentro de mim e que são compartilhadas, modificadas, invertidas, apagadas e reinventadas pelo seio sociocultural-histórico não são somente minhas em particular, mas fazem parte da ilusão de uma coletividade que quer acreditar que elas seriam únicas. (p.348)

Isso ocorre porque, segundo Orlandi (2013, p.3), as palavras, e neste caso, também as imagens, possuem um significado que vai além do que nós criamos de maneira particular, pois elas são fruto de outros discursos, anteriores aos nossos, e que pertencem à história da língua. Assim, nós como sujeitos, inseridos dentro de um determinado contexto sociocultural - histórico, podemos realizar leituras que remetem às ideologias que nos interpelam, visto que, segundo Milanez,

Ao nos colocarmos diante de uma imagem, testemunhamos uma relação única e que será marcada, antes de mais nada, pelas recorrências do que acreditamos serem as nossas próprias memórias.

Em seguida, na tentativa de reconstruir aquele fato, nos colocaremos diante do outro, lugar determinado socio-historicamente, que irremediavelmente nos é constitutivo. (2013, p.351)

Diante disso, em relação ao processo de construção de uma imagem fotográfica, é importante observarmos que essa sempre será a representação da realidade de alguém ou de algo, visto que essa realidade é apenas “um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente.” (KOSSOY, 2014, p.114, grifo do autor). Isso significa que uma imagem, assim como qualquer outro texto, possui marcas de subjetividade e essas marcas podem ser percebidas através das análises dos interdiscursos e dos signos presentes nas imagens.

A esse respeito, para a análise das imagens, utilizaremos a metodologia de Kossoy (1999), que nos permitirá analisar a fotografia sob dois vieses distintos: o iconográfico e o iconológico. No processo iconográfico, temos que realizar uma decodificação dos elementos explícitos/implícitos na imagem. Para isso temos duas vertentes para a análise da imagem.

Nesse contexto, precisamos, para o primeiro processo, determinar os elementos que concorreram para a sua materialização documental (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia) um dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço e tempo). (KOSSOY, 1999, p. 58). Em seguida, para o segundo processo, precisamos recuperar “o inventário de informações codificadas na imagem fotográfica: trata-se de obter minuciosa identificação dos detalhes icônicos que compõem o seu conteúdo” (KOSSOY, 1999, p.58).

De forma geral, a análise iconográfica busca “decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica” (KOSSOY, 1999, p.59). Para isso, utilizaremos o conceito de imagem proposto por Joly (2012). Por meio dele, iremos identificar que imagem “depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.” (p.13).

Sendo assim, por meio do quadro de análises e das noções de memória discursiva e de imaginários sociodiscursivos, buscamos compreender os possíveis interpretativos de algumas das fotografias da obra *Terra*. Nossa

análise, portanto, não apenas consistirá em perceber quais os elementos plásticos contribuem para a construção do discurso, como também perceber como esses elementos despertam dentro de nós outros discursos, que pertencem aos imaginários sociodiscursivos, mas que tomam outra forma quando perpassam pela nossa análise como indivíduos inseridos dentro de um contexto sócio histórico.

3.3 INTERDISCURSOS E IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS PRESENTES EM *TERRA* E SEUS POSSÍVEIS INTERPRETATIVOS

Nesta seção, busca-se realizar uma análise tanto das fotografias como das legendas presentes na obra *Terra*. Reiteremos que as imagens escolhidas por nós foram aquelas que mais nos tocaram, dentro de cada capítulo. Dessa forma, foram selecionadas cinco fotografias e suas respectivas legendas, sendo uma do capítulo “Gente da terra”, uma do capítulo “Trabalhadores da terra”, uma do capítulo “A força da vida”, uma do capítulo “Migrações para as cidades” e, por fim, uma do capítulo “A luta pela terra”.

O primeiro capítulo contém imagens de povos indígenas e de trabalhadores do campo. Contudo, para nossa análise, escolhemos uma fotografia de um camponês com seu filho no colo, pois consideramos que ela representaria muito bem a questão do presente e do futuro desses que lutam pela terra. A partir disso, o segundo capítulo contém fotografias daqueles que usam da terra para tirar seu sustento; e, para nossa análise, escolhemos uma que falasse da força de trabalho de garimpeiros da Serra Pelada e sua constante busca pela riqueza, por meio de um trabalho que exige desses homens não só um esforço físico como também mental. Em seguida, o terceiro capítulo traz imagens sobre a resistência à morte, há um jogo entre a vida e a morte, entre o viver e o sobreviver; e, para nossa pesquisa, selecionamos uma imagem de um dos lixões do Ceará, no qual pessoas disputam com animais um pouco de alimento para sanar sua fome.

Logo após, o quarto capítulo fala sobre os efeitos das migrações do campo para a cidade; porém não de uma maneira positiva; e, sim, negativa, mostrando as pessoas em situação de rua, as prisões lotadas e moradores de

rua. Para nosso trabalho, selecionamos uma imagem que traduz aquilo que deu errado no meio do caminho: milhares de crianças abandonas na FEBEM de São Paulo, filhos daqueles que se perderam em meio às ruas da cidade grande. Por fim, o último capítulo traz imagens sobre os participantes do MST. Dentre elas, escolhemos uma fotografia que expusesse o que eles tanto lutam para que seja visto: o descaso do Estado e, ao mesmo tempo, a força de coletividade e de cooperação que fazem parte do movimento, através de escolas montadas dentro de latifúndios e administradas pelos camponeses.

Para as análises dessas fotografias escolhidas, utilizaremos as seguintes categorias: Saber, Opinião, Declaração, Discurso relatado do modo enunciativo; e, as categorias de Nomear e Localizar-Situar do modo descritivo. Além disso, buscaremos observar os possíveis interpretativos quanto aos imaginários sociodiscursivos mobilizados por Salgado em seu ato de linguagem.

Nossa análise foi realizada por meio de uma ficha proposta por Kossoy (2012) e Rêgo (2015), na qual temos presente a fotografia em si, as informações das legendas. Em seguida, temos a análise iconográfica, na qual mostramos os elementos gráficos e estéticos que compõem a fotografia, tais como luz, ângulo, enquadramento. Por fim, apresentamos a análise iconológica, a partir da qual analisamos os interdiscursos presentes nas fotografias e nas legendas, os imaginários e mobilizados, bem como os possíveis interpretativos presentes no conjunto da obra.

4. INTERDISCURSOS, IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS PRESENTES EM TERRA E OS POSSÍVEIS INTERPRETATIVOS

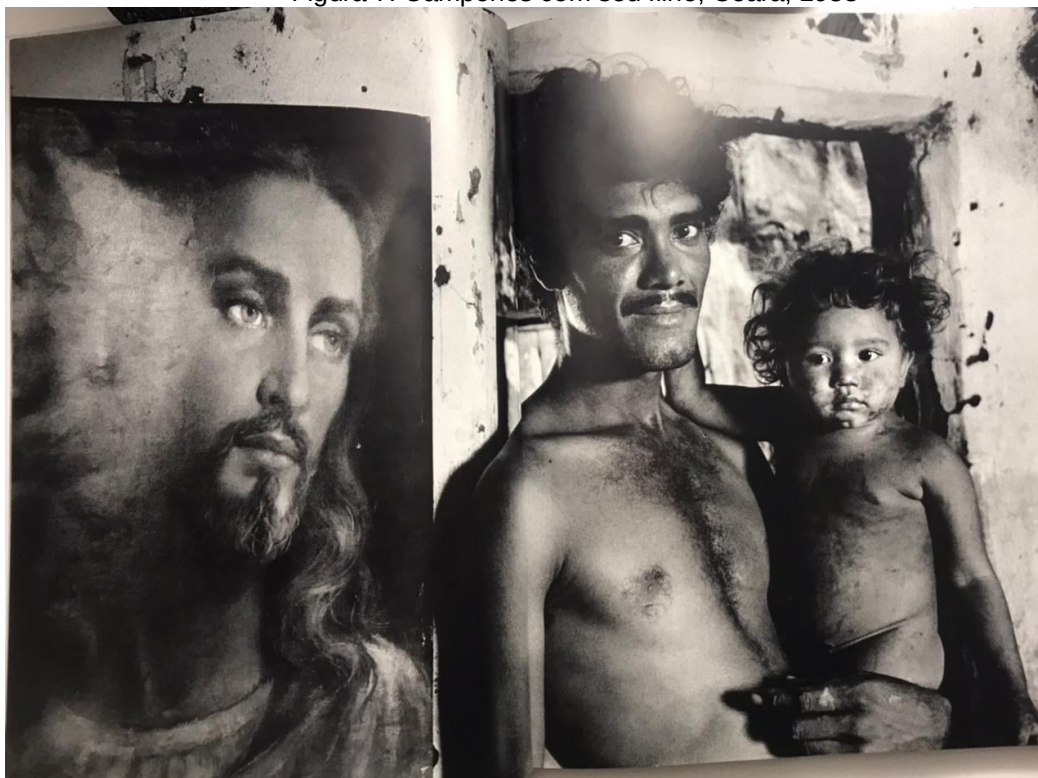
4.1 GENTE DA TERRA

A primeira fotografia está localizada nas páginas 38-39. Esta é uma fotografia de página dupla e interpretamos que Salgado, ao optar pela dupla paginação, quis conferir certo destaque a essa imagem. Ela se encontra no primeiro capítulo da obra, intitulado *Gente da terra*. Este capítulo inicia com um

texto²⁰ escrito por José Saramago, no qual o autor retrata, de forma poética, o processo de conquista da terra fazendo uma analogia com o processo de criação do mundo, segundo a Bíblia. Neste capítulo, encontramos fotografias de povos indígenas da aldeia Yanomâni, localizada no estado de Roraima e de populações rurais do Nordeste e do Norte brasileiro, especificamente de Alagoas, Bahia, Ceará, Pernambuco e Amapá. Sendo assim, segue um trecho do texto de Saramago que abre o capítulo, mostrando qual será a temática presente nele:

O Cristo do Corcovado desapareceu, levou-o Deus quando se retirou para a eternidade, porque não tinha servido de nada pô-lo ali. Agora, no lugar dele, fala-se em colocar quatro enormes painéis virados às quatro direções do Brasil e do mundo, e todos, em grandes letras, dizendo o mesmo: UM DIREITO QUE RESPEITE, UMA JUSTIÇA QUE CUMPRA. (SARAMAGO, 1999, p.13)

Figura 7: Camponês com seu filho, Ceará, 1983



Fonte: Fotografia realizada por nós da obra Terra

Informações da legenda	“Estes trabalhadores das terras áridas dos sertões nordestinos são, na verdade, servos de proprietários rurais que, vivendo habitualmente nas capitais, nunca os viram ou os vêem raras vezes. Nem sempre detentores de um
-------------------------------	--

²⁰ O texto estará disponível na íntegra na seção “Apêndices”.

	contrato de trabalho, que, quando existe, também não os poupa da exploração e da remuneração miserável, os lavradores são vitimados por uma contabilidade sempre favorável aos donos das terras. Esta pobre gente sobrevive a duras penas, isolada em meio a um obscuro e compacto misticismo. Nos tempos de seca prolongada, o desespero maior os faz abandonar tudo e migrar para as cidades. Os proprietários das terras, latifúndios em geral, ainda vivem parasitariamente em virtude da lógica trágica das capitanias hereditárias, estabelecida pelos portugueses nos primórdios da colonização. Ficou arraigada na mentalidade da classe dominante do Nordeste brasileiro a ideia do senhor de terra, terra como símbolo de poder e influência na sociedade, das glebas familiares gigantescas como eterna e indivisível reserva de valores. Ceará, 1983.” p. 38-39
Análise Iconográfica	Observamos, nesta imagem, que o ponto de foco se localiza tanto à direita, onde há um homem pardo, sem camisa segurando uma criança despida e toda suja quanto à esquerda, onde temos a imagem de Jesus Cristo em um pôster na parede, os olhos de Cristo se direcionam para o suposto pai da criança e podemos notar seus cabelos perfeitamente alinhados. Além disso, o que mais chama atenção nesta imagem é o olhar tanto do pai e da criança quanto o de Cristo. O pai mantém seu olhar direcionado ao leitor, enquanto a criança, com uma cara um tanto assustada, desvia o seu olhar e mantém uma de suas mãos atrás do pai, como se fizesse isso para se sentir segura. Por outro lado, Cristo mantém um olhar para fora da imagem e que se direciona à família. Sobre a expressão dos componentes da fotografia temos que apenas o pai apresenta um sorriso tímido, já que a

	criança se encontra com a mesma expressão de Cristo: não encaram o leitor e não demonstram nenhum tipo de alegria, um parece estar olhando para o outro. Vemos que o ambiente onde a fotografia foi tirada parece ser na própria casa dos personagens. Diante disso, podemos notar que se trata de uma residência simples, pois as paredes parecem mal pintadas e estão descascando, além de a soleira da porta estar gasta. Podemos dizer que o plano utilizado na imagem foi o meio primeiro plano, pois temos o limite de enquadramento terminando na cintura do homem que segura a criança, levando-nos a ver o sujeito mais de perto (criando certa intimidade), como também um pouco do cenário que esse sujeito está inserido. Em relação à altura do ângulo, podemos dizer que esse foi feito em ângulo normal. Já em relação ao lado do ângulo, podemos observar que esse foi realizado em ângulo frontal, permitindo que o personagem encare o telespectador no mesmo nível. Além disso, se observarmos os pontos de tensão da imagem, veremos que eles estão localizados no olhar do Cristo e no olhar do homem e da criança em seu colo. Obviamente, isso não é em vão já que a principal crítica de Salgado está justamente nesses focos de tensão. A imagem em si é bem clara, mas vemos sombra entre o pai e a criança, fazendo com que o corpo de ambos se funda. Também notamos mais sombra no lado direito do homem, que se projeta na parede atrás dele e que se funde com o poster de Jesus. O alto contraste da imagem destaca o primeiro plano (o homem e a criança) do segundo plano (a imagem de Jesus colada na parede desgastada ao fundo).
Análise Iconológica	O sujeito comunicante Sebastião Salgado, no papel de fotógrafo, propõe aos seus leitores uma enunciação

fotográfica que visa mostrar contradições sociais. A partir da encenação dos elementos descritos na análise iconográfica, observamos que o fotógrafo destaca elementos que mostram essas contradições por meio da imagem de um pai e de um filho nus, num casebre nordestino, que personificam as desigualdades sociais e que parecem ser confirmadas pela legenda. Nesta, Salgado nos dá vários indícios que mostram esse ponto de vista e esse desejo de mostrar as contradições sociais. Podemos observar isso por meio do uso do advérbio de afirmação “na verdade”, usado para modalizar a ação verbal que mostra que esses trabalhadores não são apenas “trabalhadores de terras áridas dos sertões nordestinos”, mas, principalmente, “servos de proprietários rurais”. Além disso, ele utiliza nomeações que marcam uma imagem de subalternidade dos sujeitos como nos grupos nominais “servos de propriedades rurais” e “pobre gente”, que dá uma qualidade aos nordestinos. Em contrapartida, para destacar a superioridade dos donos das terras, são usados grupos nominais como “proprietários rurais”, “donos de terra”, “classe dominante” e “senhor de terra”.

Outra construção adverbial interessante que podemos analisar é “Nem sempre detentores de um contrato de trabalho (...)”, aqui a expressão adverbial “nem sempre” indica o lugar que ocupam esses sujeitos nas relações de trabalho no sistema latifundiário. Contudo, essa relação estabelecida pelos donos das terras se estabelece de forma parasitária já que esses “vivem parasitariamente em virtude da lógica trágica das capitânicas hereditárias”, ou seja, as terras das quais eles são donos; na verdade, são terras de herança da época da colonização e não foram conquistadas por meio de um contrato de compra e venda

	legal. Logo, Salgado constrói uma imagem negativa dos patrões por meio da expressão “não os poupa da exploração...” indicando uma característica dos latifundiários, dos patrões. Assim, observamos em Sebastião Salgado um interdiscurso marcado pelo marxismo, que remete às lutas de classe. De toda forma, se na legenda ele foca seu discurso na luta de classes, no plano imagético ele utiliza elementos cristãos para construir o seu discurso, mostrando como esses trabalhadores são explorados e “vitimados por uma contabilidade sempre favorável aos donos das terras...”. Além disso, tem-se marcado o uso do verbo “ver” na legenda e o fato desses trabalhadores nunca terem visto ou viram raramente os donos da terra; o foco principal da imagem (o ponto de tensão) está concentrado principalmente, no olhar, tanto do pai e seu filho, quanto o de Cristo. É como se esse último estivesse ali vigiando o trabalhador (o pai que governa, mas que está sempre ausente), por isso essa “gente sobrevive a duras penas, isolada em meio a um obscuro e compacto misticismo.
Mobilização de interdiscursos e imaginários sociodiscursivos passíveis de evocar as memórias do leitor	Como se pode observar, nesta fotografia e na legenda a ela referente, o sujeito enunciador fotógrafo mobilizou o interdiscurso religioso e os imaginários sociodiscursivos a ele relacionado: a figura icônica de Jesus, presente no quadro. O catolicismo ainda é uma religião muito forte no Brasil e a presença de imagens de Jesus Cristo e de santos é algo bem comum de se encontrar, principalmente em casas do interior. O Jesus da fotografia acima nada se parece com seus filhos, apesar de olhar para/por eles. Há registros que provam que, do lugar de onde o Messias saiu, não há como ele ser como o pintam: branco, dos olhos claros, nariz fino e cabelos lisos. Essa foi uma

	imagem pintada pelos europeus no início do cristianismo e ainda continua sendo reproduzida em todo mundo. Assim como Jesus europeu que parece não ter olhado, de fato, para seus filhos, temos os proprietários de terra que também se esqueceram dos seus pobres irmãos. Essa parte pobre da família tem que lutar para ter o que comer e trabalham dentro de uma terra que os poderia sustentar, mas que estão em posse dos grandes senhores de terra, parentes daqueles portugueses que aqui vieram “povoar”, os quais receberam essas terras como presente e, desde então, nunca mais a reformaram. O direito à terra é de todos, mas apenas os ricos e brancos têm o gozo de desfrutar das maravilhas do paraíso. Contudo, a fé em Deus ainda alimenta a esperança de que algum dia essa criança, que no colo está, possa estudar e mudar a história da sua família, que desde o período colonial, tem que trabalhar para o branco, sem ao menos poder questionar qual a sua parte (de terra e dignidade) no meio disso tudo. Afinal, a meritocracia ainda reina no país – dominado pela elite branca, que é filha de Deus – sendo que o direito à herança muda se o pai que deixou a herança for branco ou não.
--	---



Do homem humilde do campo que trabalha para construir um futuro melhor para seu filho, partiremos agora para a análise da fotografia daqueles que arriscam tudo que têm e que não têm em busca do muito que a terra tem para dar: os garimpeiros da Serra Pelada.

4.2 TRABALHADORES DA TERRA

A segunda fotografia selecionada mostra o transporte de grãos de cacau no estado da Bahia, em 1990. Diferentemente da anterior, esta imagem divide a página com mais outra. A foto em questão está localizada na página 45 e faz parte do segundo capítulo de Terra, o qual traz imagens de trabalhadores rurais do estado de São Paulo, de Goiás e do Nordeste brasileiro. A maioria desses trabalhadores desempenham suas funções em condições precárias nos canaviais, nas plantações de cacau e na mina de ouro da Vale - chamada de Serra Pelada. É importante salientarmos que esta imagem, acabou por ser reproduzida em outra obra de Salgado intitulada *Serra Pelada*, reforçando ainda mais a característica mitológica das fotografias de Salgado. A obra *Serra Pelada* foi lançada em 1999 e traz fotografias dos trabalhadores que correriam atrás dos sonhos de ficarem milionários se prestando a um trabalho extremamente cansativo e brutal. Neste contexto, Leão Serva²¹, por meio de artigo publicado pela Folha de São Paulo, explica que:

Sebastião Salgado fotografou Serra Pelada em 1986, ao iniciar a documentação sobre o fim do trabalho manual, no seu projeto "Trabalhadores". As imagens que captou, publicadas na Europa no final daquele ano, causaram grande repercussão. Cerca de 30 fotos foram editadas, e os demais negativos, arquivados. (SERVA, 2019)

²¹ Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/serra-pelada/40-anos-depois-de-serra-pelada-garimpo-e-fonte-de-conflito-e-devastacao/>. Acesso em julho de 2021.

Figura 8: Trabalhadores da Serra Pelada, Pará, 1986



Fonte: Fotografia realizada por nós da obra *Terra*

Informações da legenda	“Mina de ouro de Serra Pelada. Levados pelos sonhos de riqueza e liberdade, ou simplesmente para escapar a uma sorte ingrata, milhares de homens abandonaram seu trabalho nos campos do Norte e Nordeste brasileiros e se dirigiram a Serra Pelada. Ninguém, pois, foi levado à força, mas, uma vez lá, todos se tornaram escravos da possibilidade de fazer fortuna e da necessidade de suportar condições inumanas de vida. Uma vez lá, impossível sair: ali estava a chance... Cada vez que num barranco se descobria ouro, os transportadores de lama, que recebiam um soldo apenas suficiente para a alimentação, tinham direito de escolher um dos sacos e nele garimpar. Ali dentro podia estar a fortuna, a liberdade. A vida de cada um era a sequência de descidas
--------------------------------------	---

	alucinadas ao fundo do barranco e subidas até a superfície da mina, a uma altura vertiginosa. Às costas, cada homem carregava um saco de terra e o sonho do ouro. Pará, 1986.” p.45
Análise Iconográfica	Observamos na imagem apenas a parte de baixo de alguns, supostos, homens que parecem estar subindo um barranco cheio de lama. Suas pernas são torneadas e suas roupas e seus corpos parecem estar molhados pela lama. Todos eles parecem estar vestindo o mesmo tipo de roupa: blusa, shorts e um tênis gasto. Os homens se encontram em fila indiana com sacos nas costas e parecem estar subindo um barranco realizando algum tipo de trabalho braçal. Eles se encontram muito próximos uns dos outros e suas pernas parecem se confundir devido à proximidade de seus corpos. Apesar de não conseguirmos ver muito da cena, temos a presença de um plano médio, que nos permite estabelecer uma ligação temática entre os personagens e o ambiente ao seu redor. Nesse tipo de plano, é comum que o enquadramento seja feito da cintura para cima, porém, ao invés do enquadramento ter sido feito dessa maneira, ele foi realizado do ombro para baixo, preservando a identidade dos trabalhadores, mas, ao mesmo tempo, mostrando um pouco da cena em que eles estão presentes. Com relação à altura utilizada temos um <i>contra-plongée</i>, que nos sugere que a fotografia foi realizada de baixo para cima, isso dá uma sensação de ascensão para os personagens, como se eles estivessem “subindo de vida”. Já em relação ao lado do ângulo vemos que esse foi

	realizado em $\frac{3}{4}$, pois não temos um perfil total e a angulação parece realizar um ângulo de 45°. Aqui, o jogo de claro e escuro e também o alto contraste destaca ainda mais as pernas torneadas dos trabalhadores que sobem a serra, mostrando seus músculos e enfatizando a força que precisam de desempenhar em seu trabalho.
Análise Iconológica	Segundo Salgado (2014, p.46-47), na Serra Pelada, havia todo tipo de gente: de analfabetos a médicos, que estavam “compartilhando” do mesmo sonho: ficar rico por meio da exploração da mina. Isso é confirmado por meio da predicação “Ali podia estar a fortuna, a liberdade”. O sonho de ficar rico nos mostra um sujeito marcado pelo capitalismo “Levados pelos sonhos de riqueza e liberdade, ou simplesmente para escapar a uma sorte ingrata, milhares de homens abandonaram seu trabalho nos campos do Norte e Nordeste brasileiros e se dirigiram a Serra Pelada”. Salgado usa o termo “liberdade” para descrever o que o ouro pode trazer para os trabalhadores, contudo, ao mesmo tempo que “todos se tornaram escravos da possibilidade de fazer fortuna” ele afirma que, na verdade, para tentar se libertar, eles acabam se tornando escravos. Não somente escravos dos seus trabalhos, como também do seu “sonho do ouro.” É importante notarmos que o enunciador fotógrafo faz despertar dentro de nós a memória do processo de escravidão por meio da frase “Ninguém, pois, foi levado à força, mas uma vez lá, todos se tornam escravos da possibilidade de fazer fortuna...”. Ao contrário do que aconteceu

	com os africanos, que foram escravizados em nosso país, os trabalhadores de Serra Pelada não foram levados à força para se tornarem escravos, apesar de terem se tornado “escravos da possibilidade de fazer fortuna”. Por fim, em “A vida de cada um era uma sequência de descidas alucinadas ao fundo do barranco e subidas até a superfície da mina...” vemos que essa é a imagem representada na fotografia e que melhor explica o porquê desses homens se arriscarem tanto já que “Às costas, cada homem carregava um saco de terra e sonho do ouro.
Mobilização de interdiscursos imaginários sociodiscursivos passíveis de evocar as memórias do leitor	Na legenda que acompanha esta foto, o enunciador-fotógrafo mobiliza imaginários sociodiscursivos relacionados a luta e a condições precárias de trabalho. Não sabemos quem são esses homens, de onde vieram, nem sua cor, pois cobertos pela lama, todos se tornavam iguais, mas isso não quer dizer que fossem iguais. A maioria dos trabalhadores vinham das regiões do país onde, ainda hoje, ocorre mais êxodo rural: Norte e Nordeste. O êxodo não ocorre pelo simples fato da seca, mas sim por conta do esquecimento do Estado perante aquela região. Desde os tempos de colonização, quando o Norte e o Nordeste serviram de terra de exploração pelos portugueses, essa terra e, consequentemente, essa gente foi esquecida pelo resto do Brasil. O sertão, assim como antes, ainda castiga. Castiga a pele, as costas, os sonhos e, por isso, a necessidade de migrar em busca de sorte. Sorte seria se o Estado se preocupasse em investir nessas regiões para que o êxodo

	diminuísse, bem como a criminalidade - que se assola no Sudeste do país, região na qual algumas dessas pessoas que chegam não conseguem ganhar o mínimo para se manter e acabam vivendo na/da rua. É um ciclo que se repete antes mesmo desse local se chamar Brasil. Tipo de trabalho “rústico”, mas que mantém os mesmos padrões do capitalismo que maltrata: há os que trabalham cavando os barrancos, os que peneiram o barro, os que carregam a lama, os que vigiam os trabalhadores (Policiais Militares do Pará) e os que ficam com a maior parte do lucro (Vale do Rio Doce - empresa responsável por administrar a mina). Tal situação não nos lembra o Brasil de 1500? Os escravizados que trabalhavam nas lavouras, aqueles que trabalhavam dentro das Casas Grandes, os que eram vigiados pelos Capitães do Mato e os Senhores de Engenho. A história se repete, só os personagens que mudam (de nome). O sonho do ouro é comparado com ganhar na loteria: concentrar a riqueza em dois, três, enquanto os outros milhões que se matem para sair do fundo do poço. Sendo assim, a ascensão não é para todos, nunca foi.
--	---

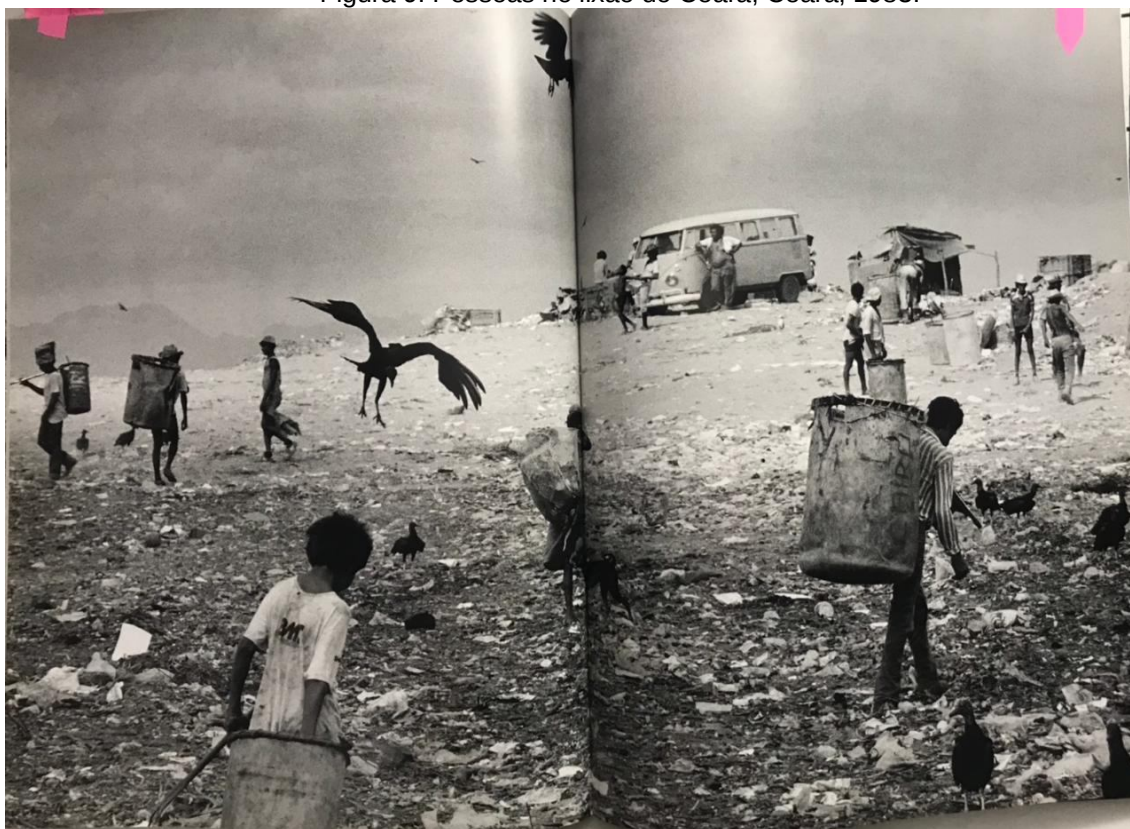


Diferente daqueles que “se deram bem” na exploração do ouro de Serra Pelada, a seguir vamos observar aqueles que vivem do resto, que já não mais lutam pela terra, ou pela riqueza, mas sim pela sobrevivência em meio a um lixão do Ceará.

4.3 A LUTA PELA VIDA

A terceira fotografia selecionada é também uma fotografia de paginação dupla e está localizada nas páginas 76-77 da obra. Ela faz parte do terceiro capítulo da obra *Terra*, intitulado *A força da vida*, que traz imagens da pobreza presente nas regiões Norte e Nordeste do país. No entanto, acima de tudo, ela traz imagens sobre a resistência do povo brasileiro a um governo que não os dá direito ao mínimo para sobrevivência, por isso a luta pela vida, se faz necessária.

Figura 9: Pessoas no lixão do Ceará, Ceará, 1983.



Fonte: Fonte: Fotografia realizada por nós da obra *Terra*

Informações da legenda	“Para sobreviver, esta gente se entrega às mais variadas atividades ou expedientes, às vezes inimagináveis, que se desdobram indefinidamente. No grande depósito de lixo de Fortaleza, foi criada toda uma estratificação social. Existe o grupo que
-------------------------------	--

	trabalha apenas na busca de objetos metálicos a serem vendidos às pequenas indústrias locais, que os reciclam nas fundições; outros grupos se ocupam de, respectivamente, materiais de plástico, restos de madeiras, papéis usados, etc., tendo cada um seu circuito de comercialização. Na base dessa subescala social, encontram-se as pessoas que, recém- expulsas do ventre do sertão pelo latifúndio ou pela seca, disputam com os urubus os restos dos alimentos. Ceará, 1983” P.76-77
Análise Iconográfica	Vemos, na fotografia, a imagem de um lixão, onde há a presença de vários meninos, alguns homens, um cachorro ao centro e inúmeros urubus ao redor de toda a imagem. Podemos notar também a presença de dois pequenos barracos de lona e papelão ao fundo, havendo ao lado de um deles uma Kombi, na qual encontra-se encostado um homem com as mãos na cintura. Há um grupo de meninos ao fundo que parecem estar brincando e conversando, enquanto há outros dois no ponto de tensão da fotografia. Estes estão trabalhando, coletando o lixo com umas cestas a tira colo, o que se encontra mais à direita está acompanhado por um cachorro. Sem sombra de dúvida, o elemento que mais chama atenção na fotografia são os urubus, dois deles (o que se encontra à esquerda da foto e o que se encontra no centro) inclusive ganham destaque por estarem com suas asas abertas e, além disso, estes se mostram grandes, quase do tamanho dos trabalhadores.

	A imagem foi realizada em plano aberto e por isso conseguimos ter uma ampla visão de toda a cena. A altura do ângulo nos revela que a foto foi feita em ângulo normal e o lado do ângulo da maioria dos trabalhadores foi feito de nuca, enquanto há outros de perfil. A imagem, no geral, é clara, mas possui vários pontos de alto contraste. Esses estão ali separando os humanos (que estão em tons mais claros) dos animais (que estão em tons mais escuros). Tendo como destaque o urubu que se encontra em pleno voo no centro esquerdo da imagem.
Análise Iconológica	Ao contrário das imagens anteriores, que contém em si um tom metafórico para os problemas sociais, aqui a mensagem está explícita: a precariedade da parcela que está na base da sociedade. A figura do urubu está bem maior do que a figura dos trabalhadores e isso mostra o quanto essas pessoas são “inferiores” ao animal. O enunciador fotógrafo incita, por meio da legenda, que mesmo o lixão não sendo uma “empresa”, funciona como tal, de modo que lá “(...) foi criada toda uma estratificação social”. Isso mostra que até mesmo em condições sub-humanas de vida, sempre há um sistema por trás que divide as pessoas e nunca as une. Além disso, por meio do uso desse sintagma “estratificação social”, Salgado, como sujeito comunicante, reforça a ideia de uma base que se alimenta dos restos produzidos por um topo. Dessa forma, de maneira bem descritiva, o fotógrafo deixa claro que dentro desse grupo ainda existem aqueles que trabalham apenas na

		busca de objetos metálicos a serem vendidos às pequenas indústrias locais, que os reciclam nas fundições; outros grupos se ocupam de, respectivamente, materiais de plástico, restos de madeiras, papéis usados, etc. (tendo cada um seu circuito de comercialização.”); e, por fim, na base dessa estratificação, há pessoas que vão ali em busca de restos de alimento. Aqui vemos, mais uma vez, a ideia da divisão e não partilha. Observamos que por meio da legenda, Salgado, possivelmente, visa buscar dois movimentos: um é mostrar como o homem nordestino é guerreiro e realiza a busca da sua dignidade por meio do trabalho, como podemos notar na passagem “Para sobreviver, esta gente se entrega às mais variadas atividades ou expedientes, às vezes inimagináveis, que se desdobram indefinidamente” ; o outro movimento é o de crítica, mais uma vez, ao descaso do Estado em relação à reforma agrária no país, como podemos notar em “pessoas que, recém- expulsas do ventre do sertão pelo latifúndio ou pela seca, disputam com os urubus os restos dos alimentos.” Sendo assim, o que é retratado tanto na legenda quanto na fotografia é que, por mais que o homem tente trabalhar de forma digna, de nada adianta se ele não tiver o suporte do Estado para sobreviver fora do ventre sertanejo.
Mobilização interdiscursos imaginários sociodiscursivos	de e	No cotejo entre linguagem verbal e linguagem visual, é possível inferir que o enunciador-fotógrafo mobilizou os seguintes imaginários: o da luta do homem nos grandes lixões dos centros urbanos e do homem nordestino que foi forçado a

passíveis de evocar as memórias do leitor	emigrar-se devido aos problemas causados pela seca; a partir da legenda, é possível identificar elementos que parecem sinalizar o interdiscurso baseado nas análises marxistas da sociedade e da economia; mais uma vez, Salgado descreve traços de uma sociedade estratificada, referindo-se a uma “subescala social” Nesta imagem, os personagens se encontram de costas para quem os lê, sugerindo que observemos onde estão, o que fazem, mas sem deixar claro quem são. Aqui pessoas disputam espaço e alimento com outros animais. E os restos de comida são dados àqueles que anseiam por terem sua fome saciada. Essa imagem nos faz lembrar de três produções artísticas. A primeira delas é a retratada no filme estreado pela Netflix: O Poço (2020), no qual há vários grupos de pessoas que ficam separadas por níveis dentro de um poço e cada nível recebe o resto de comida dos níveis anteriores, até chegar ao último, no qual, muitas vezes, nem chegam a receber comida. A crítica do filme é sobre a fartura de alimento que está disponível apenas para um grupo seletivo da sociedade, enquanto os demais precisam disputar pelo resto, tal como é mostrado na imagem. Além disso, essa disputa por alimento, principalmente entre pessoas e animais, também nos faz lembrar do documentário Ilha das Flores (1989), que retrata o processo de chegada do alimento à mesa de um certo grupo de pessoas, depois a ida desse alimento para o lixo, depois para o lixão, depois mostra que ou esse alimento
---	---

	vira comida para animais ou para humanos. Com se observa, o enunciador-fotógrafo joga com a estratégia de intericonicidade, conceito de Courtine, como vimos anteriormente. Por fim, temos a lembrança de rememorar essa imagem tantas outras vezes em inúmeras fotos jornalísticas que mostram essa “briga” pela comida entre pessoas e animais, tal como a famosa foto de Kevin Carter (1993) do menino e do urubu, no qual o fotógrafo decide fotografar uma criança que se encontra a poucos minutos da morte por desnutrição e o urubu a vigia esperando o momento exato para se alimentar da pobre inocente.
--	--



Cansados de viver da miséria, alguns nordestinos decidem realizar um movimento migratório para a terra das oportunidades: São Paulo. Porém, nem sempre o plano sai como o esperado; viver na cidade grande custa caro e por isso as famílias acabam sendo obrigadas a se separarem. As crianças são acolhidas na FEBEM, onde são engolidas pelo concreto dos prédios em cima de um terraço.

4.4 MIGRAÇÕES PARA AS CIDADES

A quarta fotografia selecionada, assim como a anterior, é também de página dupla e está localizada nas páginas 94-95. A imagem se encontra no quarto capítulo da obra, intitulado *Migrações para as cidades*, que começa com fotografias de pessoas do Amapá e do Nordeste brasileiro no movimento de migração para as cidades; e, depois, passa para fotografias de pessoas chegando à rodoviária de São Paulo (cidade que costumava receber maior número de migrantes pelo efeito do êxodo rural). Em seguida, a imagem mostra outras em situação de rua, em periferias; na sequência, em abrigos; e, por fim, crianças abandonadas na FEBEM de São Paulo. Melo e Fusco (2019) nos explicam que:

Associada ao processo de crescimento acelerado e concentrado da economia brasileira, que aprofundou as desigualdades regionais no país, a migração de nordestinos para a Região Sudeste entre os anos 1930 e 1970 foi um dos maiores fenômenos da dinâmica demográfica no Brasil. O estabelecimento do processo de urbanização que se seguiu - quase que simultaneamente - ao processo de metropolização, acarretou fortes desequilíbrios socioeconômicos no território brasileiro, estimulando a saída de populações de locais economicamente menos dinâmicos em busca das regiões mais prósperas.

Figura 10: Crianças da FEBEM, São Paulo, 1996



Fonte: Fotografia realizada por nós da obra *Terra*

Informações da legenda	“Um dos problemas maiores causados pelo êxodo maciço das populações rurais para as grandes cidades brasileiras é a desintegração das famílias. Estas, no início, tentam manter o núcleo comunitário, procurando todos os seus membros, ajudar uns aos outros. Mas a persistente falta de recursos pouco a pouco rompe a coesão do grupo, e, na busca de soluções aceitáveis para a sobrevivência, cada um se entrega ao salve-quem-puder: à mendicância, ao roubo e à prostituição. Os filhos adolescentes abandonam os pais que, por sua vez, abandonam os filhos menores ou os confiam a instituições assistenciais do Estado. A Fundação Estadual do Bem-estar do Menor (FEBEM), em São Paulo, possui um departamento especializado no atendimento ao menor carente em idade tenra. Um dos postos de assistência é este, na rua Angutuba, no Pacaembu, quase no centro da cidade. Aí vivem 428 crianças, 35% das quais foram abandonadas ainda bem pequenas nas ruas, não se sabendo, portanto, quem são seus pais. Segundo a FEBEM, a proporção de crianças abandonadas permaneceu estabilizada na faixa de 10% durante muito tempo, tendo aumentado nos dois últimos anos, quando atingiu a faixa de 35%. São Paulo, 1996” P. 94-95
Análise Iconográfica	Na imagem, podemos notar vários bebês espalhados pelo chão do que parece ser um terraço. Algumas crianças estão dormindo, outras estão brincando e somente duas delas (que são

	as maiores) estão olhando para a câmera. Quatro crianças se destacam na imagem, um menino branco que se encontra à frente, no chão, olhando para algo fora da foto, uma menina branca que está à direita e que aperta a cabeça de outro bebê sob o chão, um bebê negro que se encontra atrás, quase no centro da imagem, com uma expressão séria e está sentado em uma cadeira alta e um menino negro também com uma expressão séria, que se encontra à direita da foto e olha para o fotógrafo. Os nenéns parecem estar sem a supervisão de um adulto. Há uma moça no fundo à direita da foto, mas que não parece estar cuidando deles. Ao fundo, vemos vários prédios altos, indicando que a imagem foi feita no meio urbano. Podemos notar que o lugar onde se encontram as crianças não tem nenhum conforto para acolhê-las, que estão jogadas pelo chão. A fotografia foi realizada em um plano de conjunto, visto que temos uma visão geral da cena e a figura humana ainda continua sendo o principal foco da imagem. A altura do ângulo é o normal, pois essa está no nível dos olhos das crianças. Já em relação ao lado do ângulo, podemos observar um frontal, já que a câmera está alinhada com o nariz dos bebês. Nesta imagem, todos os bebês se misturam, pois todos estão de “branco” e acabam se tornando uma coisa só, enquanto os prédios cinzas atrás deles parecem os cercar, os dando mais destaque.
--	---

Análise Iconológica	É importante notarmos que a legenda desta foto ora possui traços de uma de enunciação subjetiva, ora possui traços de uma enunciação objetiva. Por meio de uma descrição subjetiva, o enunciador-fotógrafo busca mostrar como o “êxodo maciço” se reflete na quantidade de crianças representadas na imagem e a “falta de recursos pouco a pouco rompe a coesão do grupo”, mostra as crianças espalhadas de forma desordenada e desintegrada pelo chão. Outro elemento utilizado para indicar o estado das crianças é o verbo “abandonar”, o qual é utilizado na legenda três vezes; sendo duas vezes em uma mesma sentença, reforçando ainda mais a situação em que as crianças se encontram na FEBEM. Outra expressão que também nos chama atenção é a “salve-quem-puder”, que, ao contrário da expressão original “salva-se quem puder”, indica que cada membro da família não conseguiria se salvar, mas sim ser salvo pela mendicância, pelo roubo e/ou pela prostituição. Por outro lado, em relação à descrição objetiva, vemos que os prédios enquadrados ao fundo servem para mostrar a localização da organização “quase no centro da cidade” também presente na legenda, que os faz lembrar que essas crianças são frutos do êxodo. Na legenda, possível observar que o enunciador-fotógrafo utiliza as seguintes categorias do modo descritivo: I) localização a partir do uso de advérbios de lugar, a fim de localizar os seres no espaço, visando imprimir credibilidade e autenticidade em sua argumentação; II) logo em
-----------------------------------	--

		seguida, fornece dados numéricos e estatísticos, para ressaltar e intensificar o índice de abandono das crianças; III) advérbios e adjuntos adverbiais de tempo, a fim de mostrar que a situação de abandono persiste ao longo das décadas: “durante muito tempo, tendo aumentado nos dois últimos anos” Todos esses elementos parecem sinalizar o desejo do enunciador para intensificar a denúncia realizada.
Mobilização de interdiscursos e imaginários sociodiscursivos passíveis de evocar as memórias do leitor	de e	Nesta fotografia e em sua legenda, o enunciador-fotógrafo mobiliza a modalidade delocutiva a fim de imprimir maior objetividade em seu dizer, quando cita dados estatísticos e informações cuja fonte foi a FEBEM; mobiliza, também, imaginários sociodiscursivos ligados ao abandono de crianças e à desestruturação familiar causadas pela falta de políticas estatais voltadas à família e ao homem do campo. O Brasil, mesmo nos dias atuais, ainda continua com sérios problemas de controle de natalidade, e um problema ainda mais sério com relação a legalização do aborto. Inúmeras são as mulheres, vítimas de estupro e de violência, que são obrigadas a colocarem no mundo filhos indesejados. Algumas delas terceirizam a responsabilidade de cuidar da criança para avó, outras para algum parente próximo, e outras, no auge do desespero, optam por deixarem seus filhos em orfanatos ou até mesmo na rua. Assim como presidiários soltos em um pátio de uma penitenciária, vemos, nesta imagem bebês, que, sem um lar, misturam-se no terraço da

	FEBEM de São Paulo. O que será do futuro dessas crianças? O pátio de uma penitenciária ou elas devem contar com a sorte de serem adotadas por alguém que as acolha? Segundo uma pesquisa realizada pela Child Rights Now²² – Análise da Situação dos Direitos da Criança no Brasil, cerca de 33 milhões de crianças (61%) vivem na pobreza e/ou possuem privação dos seus direitos básicos. A maioria das crianças são filhos de mulheres negras e pobres que, sem o auxílio de políticas públicas, dão à luz sem a menor condição psicológica e financeira.
--	---

²² Disponível em: <https://celsogiannazi.com.br/2019/07/no-brasil-milhoes-de-criancas-estao-abandonadas-e-sem-direitos/>. Acesso em agosto de 2021.



Separadas de suas famílias, essas crianças que parecem ser todas iguais e que parecem estarem sendo engolidas pelos prédios cinzas, disputam, ou diríamos, compartilham, de um lugar ao sol nesse terraço da FEBEM. Jogadas ali, crescem sem estrutura e carregando em sua bagagem o abandono e sofrimento da falta de unidade. Estão sozinhas, apesarem de parecerem uma só unidade.

4.5 A LUTA PELA TERRA

A última fotografia selecionada para a nossa pesquisa, também é uma imagem de página dupla e se encontra nas páginas 114-115. Esta imagem está localizada no quinto (e último) capítulo, cujo título é *A luta pela Terra*. Sem dúvida, este é o capítulo mais expressivo da obra. Nele, encontramos quatro letras de músicas produzidas por Chico Buarque especialmente para a obra, que são Brejo da Cruz, Assentamento, Fantasia e Levantados do Chão. Além disso, este é o único capítulo que conta com um texto introdutório das legendas, que iremos reproduzir abaixo, mas que não iremos analisar para esta pesquisa:

Existem dezenas de milhares de famílias brasileiras que vivem em acampamentos à beira das estradas em vários pontos do país. São famílias de sem-terra que aos poucos vão se juntando e formando verdadeiras cidades, às vezes com uma população de mais de 10 mil habitantes.

As condições de vida são as mais rudimentares; falta tudo: água, alimentação, instalações sanitárias, escola para as crianças, assistência médica, etc. Além disso, essas pessoas vivem em grande insegurança, sujeitas às provocações e violências por parte dos jagunços e outras forças de repressão organizadas pelos latifundiários, que temem a ocupação de suas propriedades improdutivas. A situação nessas “cidades” é de fato pior que a dos campos de refugiados da África, pois os sem-terra não contam com a proteção das autoridades, não recebem assistência institucional e nenhuma organização humanitária ou a Organização das Nações Unidas lhes presta socorro. Seja como for, os deserdados da terra alimentam a esperança de melhores dias. E uma coisa é certa: não querem mais fugir para as cidades, que já não podem absorvê-los, dar-lhes trabalho e condições dignas de vida. Preferem, pois, resguardando-se das ameaças da delinquência e da prostituição dos grandes centros urbanos, permanecer nos acampamentos à margem das estradas e esperar pela oportunidade de ocupar a terra tão sonhada, mesmo correndo risco de vida. Seus projetos são idênticos: lavrar um pedaço de terra finalmente seu, construir uma casa para a família, assegurar o sustento desta e, por meio da cooperativa a ser criada, comercializar os excedentes de sua produção agrícola, garantindo a manutenção de escola para os filhos. É esse, em síntese, o sonho em comum dos sem-terra. (SALGADO, 1999, p.141-142)

Figura 11: Crianças estudando no acampamento MST, Sergipe, 1996



Fonte: Fotografia realizada por nós da obra *Terra*

Informações da legenda	“Escola para crianças do acampamento de Santa Clara, composto por 650 famílias, ou seja, aproximadamente 2500 pessoas. No início de abril de 1996, um dos camponeses desse acampamento foi assassinado por jagunços a serviço do proprietário da Fazenda Santa Clara, um latifúndio de 4530 hectares. Os professores das escolinhas são os próprios sem-terra. O material escolar indispensável é fornecido pelas cooperativas do Movimento dos Sem-Terra, enquanto as mesas e bancos são feitos com madeira recolhida na caatinga próxima. Sergipe, 1996.” p.114-115
Análise Iconográfica	Na imagem, podemos notar uma sala de aula com várias crianças sentadas em carteiras

	improvisadas, outras se encontram sentadas no chão e temos a imagem de um adulto, que deve ser o professor, agachado perto de uma das crianças a ajudando na tarefa. A escola é muito simples, feita de palha, com mesas e cadeiras feitas de tocos de madeira. Os alunos não possuem uniforme e se vestem de maneira simples, a maioria deles usa chinelos ou estão descalços. O professor também se veste de maneira simples, com uma regata, boné, bermuda e chinelo. Alguns dos alunos olham para o professor que se encontra no chão, outros estão olhando para frente como se estivessem copiando algo do quadro, enquanto os demais estão olhando para seus cadernos. Contudo, há um menino no lado esquerdo da foto ao fundo, que não parece estar prestando atenção à aula, pois ele se encontra olhando para o fotógrafo. Ao observarmos a fotografia, vemos que essa foi feita em um plano de conjunto, já que a câmera revela boa parte da cena, mas a figura humana ainda é o foco. A altura do ângulo é o <i>ponglée</i>, visto que a fotografia foi feita de cima para baixo e acaba por tirar um pouco da força das personagens. Em relação ao lado do ângulo, vemos que foi feito em 3/4, já que os seres da cena se encontram em um ângulo de 45° em relação a câmera. A imagem possui uma luz que vem da porta e que se localiza atrás dos alunos. Temos um aluno, no canto inferior esquerdo que tem o seu rosto bem iluminado, apesar de estar desfocado. A luz, que
--	--

	se reflete no chão, dá mais destaque para as crianças que estão na esteira de palha. E mais uma vez, vemos que todos se encontram numa mesma categoria, pois suas roupas são claras. Tendo apenas duas meninas, um de vestido sentada à esquerda e outra à direita, que estão com roupas com tom mais escuro. Os cantos da imagem são mais escuros e o centro superior mais claro.
Análise Iconológica	Por meio da análise da legenda, vimos que essa nos traz uma descrição mais objetiva, com dados sobre a quantidade de famílias na ocupação, sobre o ano em que houve o assassinato de um dos camponeses por um jagunço da fazenda e sobre o tamanho do latifúndio ocupado pelos sem-terra. O enunciador-fotógrafo continua mobilizando os recursos dos modos enunciativo-descritivo a fim de imprimir autenticidade e credibilidade à sua argumentação; quanto ao modo descritivo, destacamos: I) uso de denominações próprias, tais como os nomes do acampamento e da fazenda onde se passaram as ações relatadas; II) enumeração dos elementos que integram a escola; III) uso de grau diminutivo, que parece indicar afetividade no processo descritivo, quando usa o termo “escolinha”. A primeira palavra que nos chama atenção é o uso do verbo “assassinado”, pois, por meio desse verbo, temos claro o objetivo de Salgado. Este, como sujeito comunicante, quis mostrar a brutalidade acometida a esses camponeses. Em seguida, ao escolher o substantivo “jagunço” para

	se referir aos empregados do fazendeiro, o fotógrafo acabou por fazer alusão ao termo que servia para designar os homens violentos do Nordeste, os quais muitas vezes, eram criminosos e tinham o papel de guarda-costas dos latifundiários - protegendo-os custasse o que custasse, inclusive a sua própria vida ou a de outros que ousassem contra seus patrões. É quase um sinônimo de capataz. Além disso, ao utilizar o substantivo “escolinha”, vemos que Salgado parece explicitar um ar infantil, e, ao mesmo tempo, simplório para se remeter ao ambiente escolar em que as crianças estão. Vemos que o uso do pronome “próprio” para se referir aos “sem-terra” tem como objetivo reforçar ainda mais a ideia de que eles mesmos têm que fazer o serviço, que deveria ser de obrigação do governo, mas que no caso é feito pelos próprios camponeses. Também temos o uso do adjetivo “indispensável” que vem acompanhando o substantivo “materiais escolares”. Ao usar esse termo, vemos que Salgado visa frisar que as crianças têm acesso a, pelo menos, o mínimo necessário para suas aulas, mas mesmo assim esse ainda é “fornecido pelas cooperativas do Movimento dos Sem-Terra”, aqui, mais uma vez, vemos a participação ativa dos camponeses para a educação de suas crianças. Por fim, o fotógrafo acaba por dizer de onde são retiradas as madeiras para se fazer as mesas e cadeiras que servem para o estudo: frutos da caatinga da região. Vemos que ao escolher esse
--	---

	termo, Salgado visa reforçar a aridez da região e a dureza da vida nordestina.
Mobilização de interdiscursos e imaginários sociodiscursivos passíveis de evocar as memórias do leitor	Por meio da enumeração, o enunciador-fotógrafo parece querer enfatizar que a origem dos materiais escolares e dos demais objetos resultam do sentimento de cooperação, de solidariedade vivido pelo movimento; assim sendo, é possível inferir um imaginário sociodiscursivo da solidariedade existente entre os sujeitos que participam do movimento em contraposição ao imaginário relacionado, comumente, aos donos de terra, nas argumentações presentes na legenda, denominados de latifundiários A cooperação é símbolo maior de resistência dos sem-terra. É visto que o coletivo engloba não só a luta, como também a partilha de alimento, do conhecimento, do amor. Alunos compartilham materiais, mesas e até mesmo a esteira de palha que serve como apoio para os livros e cadernos. Apesar de algumas crianças se encontrarem no chão e em mesas que parecem ser desconfortáveis, isso parece não incomodar os pequenos, que se sentam e se deitam de maneira descontraída e nada rígida, ora sob a cadeira maciça, ora sob o chão duro. Enquanto isso, o professor compartilha com os alunos seus conhecimentos, que vão muito além de simples matérias do nível básico. E por ser um dos próprios sem-terra, o conhecimento que ele parece ensinar vai muito além da área de humanas e exatas: é um conhecimento sobre guerra, resistência e partilha. E, assim, os pequenos se encontram vidrados naquilo que lhes

	é ensinado e também compartilham entre si um fragmento do seu tempo. Dessa forma, ao analisarmos a legenda, muito mais do que somente a imagem, pudemos notar que esse coletivo não é uma escolha, já que essas crianças são os filhos dos sem-terra e que, por negligência do governo, acabam por ter que estudar em condições precárias. Mas a resistência e a união fazem com que o aprendizado seja mais agradável e interessante à medida que os alunos compreendem, muito mais do que alunos que têm acesso a professores graduados, escolas luxuosas e afins, que todos somos um.
--	--



Lutar pela terra aqui significa ensinar essa luta desde cedo. E sem a ajuda do governo para tornar essa educação possível, são os próprios sem-terra que a fazem. A luta começa desde cedo e para que ela seja possível é preciso que ela seja organizada, ensinada, coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, tivemos a oportunidade de contemplar cinco fotografias dos cinco capítulos da obra *Terra*, do fotógrafo Sebastião Salgado: *Gente da terra*, *Trabalhadores da terra*, *A luta pela vida*, *Migrações para as cidades* e *A luta pela terra*, à luz da Teoria Semiolinguística de Charaudeau. A escolha desta teoria se deu por ela nos permitir explicar os imaginários presentes tanto nas imagens, como nas legendas de Salgado, o que nos ajudou a cumprir o propósito deste trabalho, que foi mostrar de que forma a fotografia e as legendas de Salgado mobiliza, a partir de diversos estratos semióticos e imaginários sociodiscursivos, uma memória discursiva associada à luta pela vida e também pela terra do brasileiro.

No primeiro capítulo da pesquisa, trouxemos um pouco sobre a nossa história com a fotografia, a nossa percepção sobre ela e como isso nos motivou a desenvolver uma pesquisa nessa área. Depois disso, falamos um pouco sobre o percurso histórico dessa arte, que se desenvolveu no início do século XIX, através dos esforços de Niépce e Daguerre. No segundo capítulo, buscamos entender mais sobre a Análise do Discurso, como ela se instaurou dentro dos estudos linguísticos e como, a partir dela, Charaudeau desenvolveu a Teoria Semiolinguística, que passou a considerar o ato de linguagem como fruto de um contexto sócio-histórico e que possui um emissor e um receptor, que por serem diferentes, podem atribuir diferentes significados a uma mensagem e ambos desempenham uma encenação para que esse ato se concretize. Além disso, também buscamos dissertar sobre o sujeito Salgado como enunciador e também sobre os modos de organização de discurso que foram mobilizados na escrita das legendas da sua obra *Terra*.

No terceiro capítulo, trouxemos algumas reflexões sobre o processo de se desenhar com a luz com base em alguns conceitos propostos por Barthes e Kossoy, que perceberam que uma imagem sempre será percebida com base em pelo menos duas mensagens: uma explícita (denotada) e uma implícita (conotada). E para que possamos interpretar essas mensagens, faz-se necessário que estejamos abertos às memórias trazidas por nossos imaginários sociodiscursivos. Por fim, no quarto e último capítulo, visamos realizar a análise

tanto das fotografias (por meio da análise iconográfica) como das legendas (por meio da análise iconológica). Contudo, para a análise das “nossas memórias” construímos uma interpretação com base tanto nas fotografias em si como nas legendas. Dessa forma, partimos de um todo, o fragmentamos e em seguida, os juntamos novamente em nossa memória.

Com base em todos os conceitos aqui apresentados, buscamos construir uma reflexão sobre a questão dos imaginários sociodiscursivos presentes na obra *Terra*. Nossa intenção não foi tão somente propor uma análise sobre as possíveis intenções de Salgado com suas fotografias e legendas; mas, acima de tudo, observar quais imagens essas fotografias fizeram reverberar em nossas memórias outros discursos. Para isso, levamos em conta as condições de produção do discurso e buscamos entender qual o papel do fotógrafo, como sujeito (re)produtor de discursos e o nosso, como sujeitos interpretantes.

Ao analisarmos as mensagens denotadas e conotadas produzidas por Sebastião Salgado com base nas teorias de Barthes e de Kossoy, percebemos que o fotógrafo busca, o tempo todo, construir uma imagem de denúncia a partir de seus textos, seja por meio do ângulo, enquadramento e até mesmo pela escolha do preto e do branco, seja por meio do seu discurso descritivo e carregado de adjetivos que deixam clara a sua marca de subjetividade, fruto de toda a sua bagagem cultural e de sua ideologia. Dessa forma, percebemos que Salgado, em momento algum, visa mascarar a sua ideologia, muito pelo contrário, ele a faz bem marcante em seu discurso.

Nossa escolha por esse fotógrafo se justifica muito mais do que tão somente pelo gosto pela estética de suas imagens; mas, sobretudo, pela afinidade com o seu discurso, do início ao fim de seu trabalho. Ao possuímos, em mãos, a obra *Terra*, pudemos perceber que Salgado, juntamente com a sua esposa Lélia, tiveram todo um cuidado minucioso para deixar clara a situação caótica vivida por brasileiros, que ainda hoje, continuam sem ter o seu direito a terra garantidos pelo Estado, este, por sua vez, só está preocupado com a expansão do agronegócio, que só valoriza os filhos da casa grande e que continua a expulsar da terra os filhos bastardos da senzala, mesmo anos depois do processo de escravatura no Brasil.

Não acreditamos que a preocupação estética de Salgado foi capaz de anular, ou mesmo ofuscar o seu discurso de luta e de defesa pelo direito à terra dos brasileiros. Ao contrário disso, suas imagens incomodam e suas legendas expõem, como uma ferida ainda sem cicatrizar, uma dor que ainda é sentida por essas pessoas, mas que clama pela responsabilidade do coletivo, a cura. A força de seu dizer começa pelo nome escolhido para a obra, que segundo definição dada pelo Google com base no dicionário Oxford, “terra” significa “a superfície sólida da crosta terrestre onde pisamos, construímos etc.; chão, solo.” *Terra* foi construída para dar voz a todos aqueles que foram apagados da história do Brasil; filhos dos índios e dos escravizados que foram mortos por clamarem pelo direito de construir uma vida, por pisarem num território de direito tão seu, quanto do homem branco que aqui chegou para “povoar”.

Salgado vai do óbvio ao mais profundo dos imaginários compartilhados por nós brasileiros. Suas legendas, ora minuciosamente descritivas, ora lindamente repletas de enunciados poéticos, trazem à tona memórias por meio de imagens do Jesus, que foi esbranquiçado pelo ocidente para ser aceito; ou ainda imagens de pessoas próximas, que trabalham na terra, para enriquecer ainda mais aqueles que governam o país.

Além disso, há imagens de crianças, que foram abandonadas por seus pais por falta de políticas públicas, que vão desde o controle de natalidade até mesmo à legalização do aborto, visto que os pais, por não terem estrutura para cuidarem de seus filhos, abandonam os pequenos na sarjeta; ou, até mesmo, imagens de pessoas em condição de miséria, tendo que disputar, com urubus, um pouco de comida e vivendo do resto que chega ao lixão.

Por fim, imagens daquelas pessoas que ajudaram outras a estudar, sem ter o mínimo de estrutura para isso, visto que a educação recebida na escola foi insuficiente, devido à falta de incentivo, novamente, de um governo que não se preocupa em dar educação para a nação que continua sendo guiada pelo cabresto.

Dessa forma, por meio desta pesquisa, pudemos observar a força que uma imagem tem; mas, acima disso, o discurso, que parece estar presente ali na entrelinha, mas que quando visto de perto e analisado, faz-se rememorado, lembrado. Muitas vezes, queremos esquecer um discurso que nos incomoda,

mas é a lembrança desse discurso, e a ressignificação dele, que faz com que possamos ser capazes de gerar transformações no eu, e mais tarde, no outro. Serviço o qual Salgado cumpre muito bem com seu trabalho. Por meio de suas fotografias e legendas, o autor dá voz a essas pessoas que são esquecidas por grande parte da sociedade brasileira. Salgado ressalta aquilo que importa e mostra sua posição no mundo como fotógrafo, e acima de tudo, como sujeito de transformação. Assim, o economista mineiro, que se tornou mais tarde fotógrafo, nascido em Aimorés, interior de Minas, filho de um fazendeiro de classe média se faz um mito, à medida que visa transformar as suas imagens em repetições, nada clichês, de problemas sociais passados, mas que, ainda, permanecem sem solução (e até mesmo agravantes) no presente.

REFERÊNCIAS

ALBERS, R.; BÜLLOW, M. V. **Movimentos sociais na teoria e na prática:** como estudar o ativismo através da fronteira entre Estado e sociedade? In: Dossiê. Sociologias, Porto Alegre, ano 13, no 28, set./dez. 2011, p. 52-84

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas:** as não coincidências do dizer. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

BARTHES, R. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O óbvio e o obtuso.** Trad. Lea Novaes. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **O Mito, hoje.** In: Mitologias. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8 ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil S. A., 1989.p.131-178.

CAUJOLLE, C. **À luz da história,** In: Sebastião Salgado. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias.** São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Uma teoria dos sujeitos da linguagem.** In: MARI, H. et all. Análise do discurso: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso-FALE/UFMG, 2001

_____. **Linguagem e discurso:** modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor.** Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. Entrepalavras, Fortaleza, v.7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

_____. **Análise do Discurso:** controvérsias e perspectivas. In: MARI, H., PIRES, S., CRUZ, A., & MACHADO, I. (orgs.). Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso. Belo Horizonte: Carol Borges, 1999

_____. **A televisão e o 11 de setembro:** alguns efeitos do imaginário. In: LOGOS 24: cinema, imagens e imaginário, Ano 13, 1º semestre, 2006.

CORRÊA-ROSADO. L. C. **Teoria Semiolinguística:** alguns pressupostos. Revista Memento v. 05, n. 2 . Revista do mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR ISSN 2317-6911, 2014.

DEFOURNY, V. **Imagens da omissão** (p.7). In: BUARQUE, C.; SALGADO, S. O BERÇO DA DESIGUALDADE. 3. ed. Brasília: UNESCO. Instituto Sangari, 2009.

GOHN, M. G. **Abordagens teóricas no estudo dos movimentos sociais na América latina.** In: Caderno CRH, Salvador, v. 21, n. 54, p. 439-455, Set./Dez. 2008

GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison. **The History of PHOTOGRAPHY from the camera obscura to the beginning of the modern era,** Oxford University Press, 1955

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. **Fotografia & História**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

LAVARDA, M. T. B. **Desmontando o “Formigueiro Humano”**: Uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada por Sebastião Salgado. Doutorado em Comunicação e Semiótica Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC/SP, 2017

LIMA, I. **Fotojornalismo Brasileiro: Realidade e Linguagem**. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989

MACHADO, K. R. **A Política da Estética da Fotografia de Sebastião Salgado**. PROA – revista de antropologia, artigo | vol. 01 nº 04, 2013.

MARIEN, M. W. **Photography: A Cultural History**. 2. ed. London: Laurence King Publishing Lta, 2006.

MAZZOLA, R. **A fotografia de Sebastião Salgado: Retóricas da Visibilidade**. Recorte– revista eletrônica ISSN 1807-8591 Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR V. 13 - N.º 2 (julho-dezembro - 2016)

MELO, M. N.; FUSCO, W. **Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo**: Características socioeconômicas e distribuição espacial. Confins-Revista Franco-Brasileira de Geografia. N. 40, 2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/confins/19451>>. Acesso em agosto de 2021.

MENDES, A. M. **Mapas de Arlindo Daibert: Diálogos entre Imagens e Textos.** Editora C/Arte, 2011.

MORAES, A. M. **A construção de um olhar dentro da Fotografia de Documentação:** Análises de algumas séries de Sebastião Salgado. 1999. 139 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285122>>. Acesso em: maio, 2021.

MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. **Introdução à Linguística:** Domínios e Fronteiras. São Paulo: Editora Cortez, 2012.

NÖTH, W. **Semiótica e Semiologia:** Os Conceitos e as Tradições, 2006. Artigo disponível em: <[https://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=11&id=82#:~:text=\(2\)%20Enquanto%20a%20semi%C3%B3tica%20%C3%A9,\(textuais\)%20e%20c%C3%B3digos%20culturais](https://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=11&id=82#:~:text=(2)%20Enquanto%20a%20semi%C3%B3tica%20%C3%A9,(textuais)%20e%20c%C3%B3digos%20culturais)>. Acesso em Agosto de 2021.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso:** Princípios e Procedimentos. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

OSORIO, E.B. **Possíveis diálogos entre fotodocumentarismo e a fotografia-expressão:** O retrato fotográfico na obra “Terra”, De Sebastião Salgado. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Comunicação Social, Porto Alegre, 2013.

PAIVA, B. M.; SALIN, C. J.; FERREIRA, J. C. **Uma análise crítica da evolução do fotojornalismo brasileiro.** Juiz de Fora: Estação Científica Online, 2007.

RAMOS, R. J. **Roland Barthes:** A semiologia da Dialética. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 7, n. 13, jan./jun. 2008

RÊGO, K. **A fotografia humanista de Sebastião Salgado: Os migrantes e os sem-terra no ensaio Terra**. João Pessoa, 2015. Monografia (Graduação) - Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Disponível em: <<http://www.ccta.ufpb.br/cj/contents/tcc/monografia-keicy-rego-a-fotografia-humanista-de-sebastiao-salgado-versao-definitiva-para-coordenacao.pdf/view>>. Acesso em: 02 de out. (2017)

SALGADO, S. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALGADO, S.; FRANCO, I. **Da minha terra à Terra**. São Paulo: Paralela, 2014.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

SILVA, A. C. N. **O Brasil no berço da desigualdade: uma abordagem analítica sobre os significados das fotografias de Sebastião Salgado**. Mestrado em Estudos da Mídia Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Zila Mamede, 2014.

SILVA, H.C. **Análise da atualidade das ações dos movimentos socioterritoriais camponeses e urbanos no estado de São Paulo: MST e MTST**. Presidente Prudente: Revista NERA. Ano 20, nº. 36 - Dossiê pp. 178-195, 2017

SILVA, J. O. **Charaudeau**. In: OLIVEIRA, L. A. (Org.) Estudos do discurso: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola, 2013.

SOARES, B. G. **Trabalhadores e Serra Pelada: Uma Análise Sociosemiótica das fotografias de Sebastião Salgado**. Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura. Instituição de Ensino: Universidade Federal De São João Del-Rei, São João Del Rei: Biblioteca Depositária, 2017

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998

SOUZA, C. A.; JASPER, A.; KALIBERDA, A. **História da fotografia e do fotojornalismo em Ponta Grossa, PR**: um projeto de resgate. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2013

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004

FILMES/ VÍDEOS/ ÁUDIOS

DRAUZIO ENVREVISTA / SEBASTIÃO SALGADO. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4l3bZVZSZPI>> Acesso em julho de 2020.

O SAL DA TERRA: UMA VIAGEM COM SEBASTIÃO SALGADO. Direção de Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. Brasil, 2014. DVD.

SEBASTIÃO SALGADO: O DRAMA SILENCIOSO DA FOTOGRAFIA. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qH4GAXXH29s>> Acesso em julho de 2020.

SEBASTIÃO SALGADO NO RODA VIDA – 16/03-2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=clQKBpilxR4>> Acesso em julho de 2020

APÊNDICES

Texto do prefácio produzido por José Saramago para o livro *Terra*:

É difícil defender

só com palavras a vida

(ainda mais quando ela é

esta que vê, severina).

João Cabral de Melo Neto

Oxalá não venha nunca à sublime cabeça de Deus a idéia de viajar um dia a estas paragens para certificar-se de que as pessoas que por aqui mal vivem, e pior vão morrendo, estão a cumprir de modo satisfatório o castigo que por ele foi aplicado, no começo do mundo, ao nosso primeiro pai e à nossa primeira mãe, os quais, pela simples e honesta curiosidade de quererem saber a razão por que tinham sido feitos, foram sentenciados, ela, a parir com esforço e dor, ele, a ganhar o pão da família com o suor do seu rosto, tendo como destino final a mesma terra donde, por um capricho divino, haviam sido tirados, pó que foi pó, e pó tornará a ser. Dos dois criminosos, digamo-lo já, quem veio a suportar a carga pior foi ela e as que depois dela vieram, pois tendo de sofrer e suar tanto para parir, conforme havia sido determinado pela sempre misericordiosa vontade de Deus, tiveram também de suar e sofrer trabalhando ao lado dos seus homens, tiveram também de esforçar-se o mesmo ou mais do que eles, que a vida, durante muitos milénios, não estava para a senhora ficar em casa, de perna estendida, qual rainha das abelhas, sem outra obrigação que a de desovar de tempos a tempos, não fosse ficar o mundo deserto e depois não ter Deus em quem mandar.

Se, porém, o dito Deus, não fazendo caso de recomendações e conselhos, persistisse no propósito de vir até aqui, sem dúvida acabaria por reconhecer como, afinal, é tão pouca coisa ser-se um Deus, quando, apesar dos famosos atributos de onisciência e onipotência, mil vezes exaltados em todas as línguas e dialectos, foram cometidos, no projecto da criação da humanidade, tantos e tão grosseiros erros de previsão, como foi aquele, a todas as luzes imperdoável, de apetrechar as pessoas com glândulas sudoríparas, para depois lhes recusar o trabalho que as faria funcionar – as glândulas e as

peessoas. Ao pé disto, cabe perguntar se não teria merecido mais prêmio que castigo a puríssima inocência que levou a nossa primeira mãe e o nosso primeiro pai a provarem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. A verdade, digam o que disserem autoridades, tanto as teológicas como as outras, civis e militares, é que, propriamente falando, não o chegaram a comer, só o morderam, por isso estamos nós como estamos, sabendo tanto do mal, e do bem tão pouco.

Envergonhar-se e arrepender-se dos erros cometidos é o que se espera de qualquer pessoa bem nascida e de sólida formação moral, e Deus, tendo indiscutivelmente nascido de Si mesmo, está claro que nasceu do melhor que havia no seu tempo. Por estas razões, as de origem e as adquiridas, após ter visto e percebido o que aqui se passa, não teve mais remédio que clamar mea culpa, mea maxima culpa, e reconhecer a excessiva dimensão dos enganos em que tinha caído. É certo que, a seu crédito, e para que isto não seja só um contínuo dizer mal do Criador, subsiste o facto irrespondível de que, quando Deus se decidiu a expulsar do paraíso terreal, por desobediência, o nosso primeiro pai e a nossa primeira mãe, eles, apesar da imprudente falta, iriam ter ao seu dispor a terra toda, para nela suarem e trabalharem à vontade. Contudo, e por desgraça, um outro erro nas previsões divinas não demoraria a manifestar-se, e esse muito mais grave do que tudo quanto até aí havia acontecido.

Foi o caso que estando já a terra assaz povoada de filhos, filhos de filhos e filhos de netos da nossa primeira mãe e do nosso primeiro pai, uns quantos desses, esquecidos de que sendo a morte de todos, a vida também o deveria ser, puseram-se a traçar uns riscos no chão, a espetar umas estacas, a levantar uns muros de pedra, depois do que anunciaram que, a partir desse momento, estava proibida (palavra nova) a entrada nos terrenos que assim ficavam delimitados, sob pena de um castigo, que segundo os tempos e os costumes, poderia vir a ser de morte, ou de prisão, ou de multa, ou novamente de morte. Sem que até hoje se tivesse sabido porquê, e não falta quem afirme que disto não poderão ser atiradas as responsabilidades para as costas de

Deus, aqueles nossos antigos parentes que por ali andavam, tendo presenciado a espoliação e escutado o inaudito aviso, não só não protestaram contra o abuso com que fora tornado particular o que até então havia sido de todos, como acreditaram que era essa a irrefragável ordem natural das coisas de que se tinha começado a falar por aquelas alturas. Diziam eles que se o cordeiro veio ao mundo para ser comido pelo lobo, conforme se podia concluir da simples verificação dos factos da vida pastoril, então é porque a natureza quer que haja servos e haja senhores, que estes mandem e aqueles obedeçam, e que tudo quanto assim não for será chamado subversão.

Posto diante de todos estes homens reunidos, de todas estas mulheres, de todas estas crianças (sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra, assim lhes fora mandado), cujo suor não nascia do trabalho que não tinham, mas da agonia insuportável de não o ter, Deus arrependeu-se dos males que havia feito e permitido, a um ponto tal que, num arrebatado de contrição, quis mudar o seu nome para um outro mais humano. Falando à multidão, anunciou: “A partir de hoje chamar-me-eis Justiça.” E a multidão respondeu-lhe: “Justiça, já nós a temos, e não nos atende. Disse Deus: “Sendo assim, tomarei o nome de Direito.” E a multidão tornou a responder-lhe: “Direito, já nós o temos, e não nos conhece.” E Deus: “Nesse caso, ficarei com o nome de Caridade, que é um nome bonito.” Disse a multidão: “Não necessitamos caridade, o que queremos é uma Justiça que se cumpra e um Direito que nos respeite.” Então, Deus compreendeu que nunca tivera, verdadeiramente, no mundo que julgara ser seu, o lugar de majestade que havia imaginado, que tudo fora, afinal, uma ilusão, que também ele tinha sido vítima de enganos, como aqueles de que se estavam queixando as mulheres, os homens e as crianças, e, humilhado, retirou-se para a eternidade. A penúltima imagem que ainda viu foi a de espingardas apontadas à multidão, o penúltimo som que ainda ouviu foi o dos disparos, mas na última imagem já havia corpos caídos sangrando, e o último som estava cheio de gritos e de lágrimas.

No dia 17 de Abril de 1996, no estado brasileiro do Pará, perto de uma povoação chamada Eldorado dos Carajás (Eldorado: como pode ser

sarcástico o destino de certas palavras...), 155 soldados da polícia militarizada, armados de espingardas e metralhadoras, abriram fogo contra uma manifestação de camponeses que bloqueavam a estrada em acção de protesto pelo atraso dos procedimentos legais de expropriação de terras, como parte do esboço ou simulacro de uma suposta reforma agrária na qual, entre avanços mínimos e dramáticos recuos, se gastaram já cinquenta anos, sem que alguma vez tivesse sido dada suficiente satisfação aos gravíssimos problemas de subsistência (seria mais rigoroso dizer sobrevivência) dos trabalhadores do campo. Naquele dia, no chão de Eldorado dos Carajás ficaram 19 mortos, além de umas quantas dezenas de pessoas feridas. Passados três meses sobre este sangrento acontecimento, a polícia do estado do Pará, arvorando-se a si mesma em juiz numa causa em que, obviamente, só poderia ser a parte acusada, veio a público declarar inocentes de qualquer culpa os seus 155 soldados, alegando que tinham agido em legítima defesa, e, como se isto lhe parecesse pouco, reclamou processamento judicial contra três dos camponeses, por desacato, lesões e detenção ilegal de armas. O arsenal bélico dos manifestantes era constituído por três pistolas, pedras e instrumentos de lavoura mais ou menos manejáveis. Demasiado sabemos que, muito antes da invenção das primeiras armas de fogo, já as pedras, as foices e os chuços haviam sido considerados ilegais nas mãos daqueles que, obrigados pela necessidade a reclamar pão para comer e terra para trabalhar, encontraram pela frente a polícia militarizada do tempo, armada de espadas, lanças e alabardas. Ao contrário do que geralmente se pretende fazer acreditar, não há nada mais fácil de compreender que a história do mundo, que muita gente ilustrada ainda teima em afirmar ser complicada demais para o entendimento rude do povo.

Pelas três horas da madrugada do dia 9 de Agosto de 1995, em Corumbiara, no estado de Rondônia, 600 famílias de camponeses sem terra, que se encontravam acampadas na Fazenda Santa Eliana, foram atacadas por tropas da polícia militarizada. Durante o cerco, que durou todo o resto da noite, os camponeses resistiram com espingardas de caça. Quando amanheceu, a polícia, fardada e encapuçada, de cara pintada de preto, e com o apoio de

grupos de assassinos profissionais a soldo de um latifundiário da região, invadiu o acampamento. varrendo-o a tiro, derrubando e incendiando as barracas onde os sem-terra viviam. Foram mortos 10 camponeses, entre eles uma menina de 7 anos, atingida pelas costas quando fugia. Dois polícias morreram também na luta.

A superfície do Brasil, incluindo lagos, rios e montanhas, é de 850 milhões de hectares. Mais ou menos metade desta superfície, uns 400 milhões de hectares, é geralmente considerada apropriada ao uso e ao desenvolvimento agrícolas. Ora, actualmente, apenas 60 milhões desses hectares estão a ser utilizados na cultura regular de grãos. O restante, salvo as áreas que têm vindo a ser ocupadas por explorações de pecuária extensiva (que, ao contrário do que um primeiro e apressado exame possa levar a pensar, significam, na realidade, um aproveitamento insuficiente da terra), encontra-se em estado de improdutividade, de abandono. sem fruto.

Povoando dramaticamente esta paisagem e esta realidade social e económica, vagando entre o sonho e o desespero, existem 4 800 000 famílias de rurais sem terras. A terra está ali, diante dos olhos e dos braços, uma imensa metade de um país imenso, mas aquela gente (quantas pessoas ao todo? 15 milhões? mais ainda?) não pode lá entrar para trabalhar, para viver com a dignidade simples que só o trabalho pode conferir, porque os voracíssimos descendentes daqueles homens que primeiro haviam dito: “Esta terra é minha”, e encontraram semelhantes seus bastante ingênuos para acreditar que era suficiente tê-lo dito, esses rodearam a terra de leis que os protegem, de polícias que os guardam, de governos que os representam e defendem, de pistoleiros pagos para matar. Os 19 mortos de Eldorado dos Carajás e os 10 de Corumbiara foram apenas a última gota de sangue do longo calvário que tem sido a perseguição sofrida pelos trabalhadores do campo, uma perseguição contínua, sistemática, desapiedada, que, só entre 1964 e 1995, causou 1 635 vítimas mortais, cobrindo de luto a miséria dos camponeses de todos os estados do Brasil. com mais evidência para Bahia, Maranhão. Mato Grosso, Pará e Pernambuco, que contam, só eles, mais de mil assassinados.

E a Reforma Agrária, a reforma da terra brasileira aproveitável, em laboriosa e acidentada gestação, alternando as esperanças e os desânimos, desde que a Constituição de 1946, na seqüência do movimento de redemocratização que varreu o Brasil depois da Segunda Guerra Mundial, acolheu o preceito do interesse social como fundamento para a desapropriação de terras? Em que ponto se encontra hoje essa maravilha humanitária que haveria de assombrar o mundo, essa obra de taumaturgos tantas vezes prometida, essa bandeira de eleições, essa negação de votos, esse engano de desesperados? Sem ir mais longe que as quatro últimas presidências da República, será suficiente relembrar que o presidente José Sarney prometeu assentar 1.400.000 famílias de trabalhadores rurais e que, decorridos os cinco anos do seu mandato, nem sequer 140.000 tinham sido instaladas; será suficiente recordar que o presidente Fernando Collor de Mello fez a promessa de assentar 500.000 famílias, e nem uma só o foi; será suficiente lembrar que o presidente Itamar Franco garantiu que faria assentar 100.000 famílias, e só ficou por 20.000; será suficiente dizer, enfim, que o actual presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, estabeleceu que a Reforma Agrária irá contemplar 280.000 famílias em quatro anos, o que significará, se tão modesto objectivo for cumprido e o mesmo programa se repetir no futuro, que irão ser necessários, segundo uma operação aritmética elementar, setenta anos para assentar os quase 5.000.000 de famílias de trabalhadores rurais que precisam de terra e não a têm, terra que para eles é condição de vida, vida que já não poderá esperar mais. Entretanto, a polícia absolve-se a si mesma e condena aqueles a quem assassinou.

O Cristo do Corcovado desapareceu, levou-o Deus quando se retirou para a eternidade, porque não tinha servido de nada pô-lo ali. Agora, no lugar dele, fala-se em colocar quatro enormes painéis virados às quatro direcções do Brasil e do mundo, e todos, em grandes letras, dizendo o mesmo: UM DIREITO QUE RESPEITE, UMA JUSTIÇA QUE CUMPRA.

JOSÉ SARAMAGO

1997

