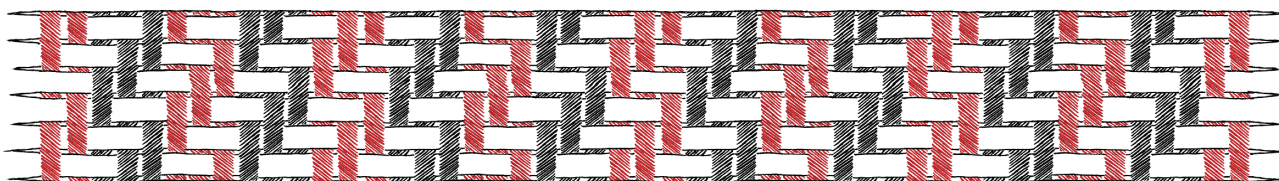


A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado

Katia Regina Machado

karegimachado @ hotmail.com

Doutora em sociologia pela Université de la Sorbonne Nouvelle



Resumo

Toda representação visual midiática cuja temática trata de um aspecto problemático qualquer da realidade do mundo social tem como objetivo, declarado ou não, politizar seu espectador. Essa politização contribui para reforçar ou transformar a forma de percepção da realidade representada. A formalização estética adotada pelo fotógrafo Sebastião Salgado para construir suas enunciações visuais faz emergir o debate sobre a questão das “boas” e “más” formas de politização do espectador de imagens, e dos efeitos sociais produzidos por essas. No presente artigo discutiremos sobre a proposição de politização da fotografia de Salgado, sobre o tipo de politização a que ela se opõe, e sobre a visão do mundo que ela visa a promover.

Palavras-chave: fotografia; Sebastião Salgado; politização da imagem.

Abstract

Every visual media representation that depicts a problematic characteristic of the social world aims to, explicitly or not, politicise its viewers. This action helps either to reinforce or to transform the perception of the depicted reality. The aesthetic formatting the photographer Sebastião Salgado adopts in his visual statements brings to the surface the discussion about “the good” and “the bad” ways for the viewers to be politicised, besides the social effects this particular choice may have. In this article we discuss the proposal of politicization found in Salgado’s photography as well as to which form of proposition it is opposed. In addition, we examine what kind of world view it aims to promote.

Keywords: photography; Sebastião Salgado; politicization of image.

O fotógrafo documentarista brasileiro Sebastião Salgado, conhecido e reconhecido internacionalmente pela produção de seus retratos do sofrimento do mundo em preto e branco, está habituado a receber críticas virulentas acusando-o de, por meio da formalização estética, transformar as “vítimas” que ele fotografa em “heróis”. No entender dos críticos que compartilham dessa opinião, o fato de as pessoas fotografadas não serem vistas como vítimas sugere ao espectador que não haveria necessidade de mudar a situação deplorável em que elas se encontram ou que não se deveria fazer nada para tal. Essa é uma das principais razões para lançarem o argumento de que “estetizar” esse tipo de realidade social a “despolitiza”. No entanto, tratando-se de representações do mundo social, podemos mostrar que nenhum produtor de imagens pode ser acusado de despolitizar, ou parabenizado por politizar, seus espectadores, pois a temática em questão é, em si mesma, “politizadora”. Assim sendo, toda imagem que mostra uma realidade problemática do mundo social politiza, para o bem ou para o mal, seus receptores.

É muito provável que aqueles que detêm o controle do poder socioeconômico ou que se encontram em uma situação favorável graças à existência de desigualdades sociais aberrantes digam que os efeitos da politização são para o bem quando contribuem para a manutenção do *status quo*, e para o mal quando incitam à mudança. Assim, a partir de uma visão reivindicadora de transformação das realidades deploráveis do mundo social, diremos que um dos principais efeitos que esperamos da fotografia documental de Sebastião Salgado é o de suscitar a consciência crítica do espectador. Levando em conta as argumentações dos críticos a favor e contra a abordagem fotográfica de Salgado, mostraremos em que consiste a modalidade de politização proposta pelo fotógrafo.

A representação da realidade e a questão dos efeitos sociais

Podemos falar que a representação fotográfica do mundo 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 fazer crer. Esse meio (*medium*) mecânico de reprodução da imagem dispõe efetivamente de recursos muito eficazes para produzir todo tipo de crenças sociais. Assim, Philippe Dubois (1983) chama a atenção para o fato de que, embora tenhamos consciência de seu *efeito de simulacro*, não conseguimos nos livrar de seus *efeitos do real*.

Uma refutação frequente do argumento da intervenção da fotografia na realidade representada consiste em apontar a *fotografia objetiva* como uma modalidade de expressão visual capaz de construir seus enunciados sobre a realidade sem julgá-la. Sua objetividade reside assim na “não interferência” do fotógrafo, que, abrindo mão dos “artifícios estéticos”, se limitaria a apenas nos informar sobre o mundo. Para mostrarmos a fragilidade dessa noção recorreremos à anedota mencionada pelo sociólogo americano Howard Becker (1999, p. 97) ao abordar a questão da relação entre composição estética e objetividade discursiva em fotografia:

Em 1978, Margaret Mead e Gregory Bateson tiveram um debate muito interessante sobre esta questão (tratava-se de cinema e não de fotografia, mas os problemas são idênticos). Mead pensava que o único modo sério de fazer fotografias antropológicas consistia em colocar a câmera sobre um tripé e não mais tocá-la. Com efeito, no momento em que a tocamos as escolhas pessoais do investigador prevalecem. Já Bateson pensava que era necessário deslocar a câmera para poder seguir o que interessa ao observador. O que Mead não conseguia ver é que o simples fato de colocar a câmera em um lugar e ali deixá-la também representava uma tomada de partido do pesquisador.¹

A produção da imagem fotográfica de uma realidade social sempre implica que o ato fotográfico constitui um julgamento da realidade representada. Diante de imagens desse gênero seria um equívoco separar a questão estética da questão política. Do mesmo modo que 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 ou 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 em seu modo de sentir.

Chegamos aqui a um ponto crucial. A questão dos efeitos sociais produzidos pela imagem fotográfica. Como ressalta Marie-José Mondzain (2003, p. 230), “a imagem, mesmo a imagem fotográfica, só vale pela emoção que suscita e jamais pela verdade que prova”. Esse postulado se aplica de maneira bastante pertinente à fotografia, porque, em primeiro lugar, mesmo constituindo *testemunha ocular*, de uma maneira geral, *as imagens não dizem nada*; e, em segundo lugar, porque, como toda imagem, ela tem por *especificidade emocionar*. Em relação à primeira parte dessa proposição, podemos dizer que a constatação é evidente; no que diz respeito à segunda, os estudos sobre a assimilação psíquica da imagem mostram que “é efetivamente impossível ver ou conceber uma imagem sem que essa representação visual seja acompanhada de emoções, de sensações e até mesmo de impulsos ao ato” (TISSERON, 1998, p. 42).

Por estarmos tratando do caso específico de imagens fotográficas que circulam no espaço público de comunicação, a questão do sentir, como um dos efeitos por elas produzidos, ganha uma dimensão particularmente importante, pois nos referimos à experiência do *sentir juntos*. Trata-se de um efeito que possui uma dimensão sociológica. “Fazer ver é mais do que mostrar, mais do que exibir, pois implica compartilhar um espaço e um discurso” (MONDZAIN, 2003, p. 182). Mesmo que as emoções possam variar em função da individualidade, nada impede que sejam subjetividades intersubjetivas.

Ninguém poderá jamais se gabar de saber o que o outro vê ou sente diante do espetáculo do mundo, e, no entanto, a participação de uma comunidade na divisão desse mundo só é sustentável se esta oferece meios de constituir redes de signos que circulam entre os corpos e produzem uma sociabilidade política das emoções. (*Ibid.*, p. 180).

Toda análise de imagens inseridas no contexto público de circulação deveria então levar em conta que as emoções visuais por elas suscitadas são socializadas. À medida que nos aprofundamos na reflexão de Mondzain, essa questão torna-se mais complexa, ou, até mesmo, mais delicada, pois a experiência estética do *sentir juntos* acaba se revelando uma modalidade de exercício do poder. “O visível nos afeta a partir do momento em que atíça a potência do desejo e nos intima a encontrar meios de amar ou odiar juntos”, expõe Mondzain (2002, p. 22). E acrescenta:

o poder sempre quer controlar o amor e o ódio e, na medida em que a emoção visual está justamente relacionada a essas paixões, o dispositivo que mostra, a forma escolhida para fazer isso, o espaço dado à palavra, o risco que se corre ao fazer um enquadramento, uma montagem, são todos eles gestos políticos nos quais o destino do espectador em sua própria liberdade é o que está em jogo (*Ibid.*, p. 56-57).

Sob outro ângulo de análise, Bourdieu (1997, p. 2) também aponta a enunciação visual que diz algo sobre a condição de vida de pessoas como uma modalidade de poder: “porque o mundo

social é, de um lado, representação e vontade; porque a representação que os grupos fazem de si mesmos e dos outros grupos contribui em grande medida a fazer que eles sejam como são e que façam o que fazem [...]”. Certos produtores de imagens constroem suas enunciações sobre a realidade problemática do mundo social de modo que elas sirvam para legitimar o estado de coisas; outros, para transformar essa realidade. Sebastião Salgado faz parte do segundo grupo.

O conceito estético de sua fotografia corresponde ao que chamamos em sociologia da imagem de “fotorreportagem de autor”. Isso “implica uma estética particular baseada em uma estilização evidente das imagens” (MOREL, 2007). De modo que podemos notar na obra fotográfica de Salgado a presença de *marcas visuais fortes e insistentes*. Embora sua fotografia não se inscreva na categoria da fotografia de arte, a composição de suas imagens se caracteriza pelo aspecto artístico. Para Howard Becker, a utilização de um *método estilístico específico* possibilita ao fotógrafo obter *provas necessárias* para responder às questões que fundamentam seu trabalho. Segundo o sociólogo, “toda fotografia pode ser interpretada como uma resposta a uma ou várias questões” (BECKER, p. 197). Aquelas levantadas previamente pelo próprio fotógrafo e as que elas suscitam nos espectadores. E é o estilo que fornece à fotografia meios para que ela possa responder a tais questões; ao mesmo tempo, é ele também que faz com que essa mesma imagem seja objeto de questionamentos.

Salgado escolheu fazer perguntas difíceis de serem respondidas. Embora se proponha desvendar os danos causados pela miséria do mundo, ele recusa todo tipo de visão redutora da condição de existência das pessoas fotografadas:

É extraordinário ver pessoas que lutam para manter suas vidas, [...] não somente pela sobrevivência e dignidade da vida, como também para salvaguardar sua comunidade. Quando vemos essa coragem, essa vontade de lutar, nos damos conta de que a história não acabou, de que eles não abaixaram os braços e desistiram de lutar. É preciso mostrar isso. (SALGADO *apud* CAMPBELL, 2003, p. 77-78).

Enquanto no modo clássico de representar essas pessoas busca-se apresentar o ângulo menos favorável, realçar os aspectos que as desvalorizam – seja nas roupas, nos pertences etc. –, elaborando uma composição estética que resulte em uma visão que cause repulsão ou mesmo abjeção, Salgado procura o melhor ângulo. De modo que a abordagem estética de sua fotografia está em contraste com um tipo adverso de representação fotográfica, aquele que coloca em cena o que John Berger designa como a *vitimização* das vítimas. Segundo Berger, “existe uma síndrome, alimentada pela mídia, em torno da catástrofe e da vitimização, e que promove somente um senso de piedade” (*The Guardian*, 10 June 2000).

Salvaguardando esteticamente a *imagem de si* das pessoas representadas, Salgado impede que o espectador coloque sobre elas um *olhar humilhante*. Ou seja, evita que o espectador olhe-as sem vê-las corretamente, pois é justamente isso que o incita a qualificá-las como *sub-homens* e a não reconhecê-las como *agentes sociais*.

Eu sempre me propus respeitar as pessoas o máximo possível, diz ele, me esforçando em elaborar a melhor composição e a captar a mais bela iluminação... Se podemos mostrar uma situação dessa maneira – focalizar a beleza e a nobreza e ao mesmo tempo o desespero –, podemos então mostrar a alguém na América ou na França que essas pessoas não são diferentes. Minha intenção é fazer com que os americanos olhem a imagem dessas pessoas e enxerguem a si mesmos (SALGADO *apud* CAMPBELL, 2003, p. 85).

Tal intenção leva-o a se ocupar cuidadosamente do tratamento do que está no quadro. O recurso a uma série de técnicas fotográficas – tais como a focalização em contraluz, o contraste claro/escuro, a profundidade de campo, a granulação, a valorização de texturas – contribuem para criar uma composição estético-artística. Outro aspecto que ganha atenção particular é a escolha de como e em quais circunstâncias fotografar as pessoas. Suas imagens não mostram simplesmente homens *em sofrimento social*, mas homens *em ação social* apesar de tudo. O momento decisivo é para ele o momento que cristaliza a resistência, o olhar indignado dos personagens de sua narração fotográfica. Trata-se de um tratamento estético que tem por objetivo reivindicar um tipo de tratamento político que não subjuga a condição humana das pessoas fotografadas.

Dois remédios e três medidas para os sofrimentos sociais

Recorreremos a Luc Boltanski (2007) para servir de fio condutor a nossa reflexão, a fim de explicitarmos, de um ponto de vista epistemológico, em que consiste esse tipo de sofrimento e suas formas de tratamento. Segundo o sociólogo, ao contrário dos sofrimentos inerentes à condição humana ou àqueles causados pelas adversidades da natureza, os sofrimentos sociais são “provocados diretamente pela ação dos homens – seja por meio da guerra ou da exploração e da miséria” (*Ibid.*, p. 442). Trata-se, portanto, de “sofrimentos para os quais existe uma causa política e social e, por conseguinte, também remédios políticos e sociais” (*Ibid.*, p. 123). As formas clássicas de tratamento desse tipo de patologia são a *política da justiça* e a *política da piedade*.

O primeiro remédio e medida para os sofrimentos sociais é a *política da piedade*. Seu primeiro traço característico é o estabelecimento nítido de uma distinção entre duas classes de homens: *homens que sofrem* e *homens que não sofrem*. Isso feito, para tal política ser operante, o sofrimento dos que sofrem deve ser exibido ao olhar dos que não sofrem. Por estarem ao abrigo do sofrimento e não terem uma experiência direta de tal situação, os observadores dos que sofrem são considerados *peças felizes*, cujo papel será o de espectadores do *espetáculo do sofrimento*. Esse quadro enunciativo em si já sugere que para a política da piedade casos individuais não são levados em consideração, pois ela se ocupa de preferência de casos coletivos. Por conseguinte, necessita da composição de um quadro no qual os sofredores representados sejam *hipersingularizados pelo acúmulo de detalhes do sofrimento* e, ao mesmo tempo, *subqualificados*, percebidos como simples representantes da realidade sofrida na qual se encontram inseridos.

Já para caracterizar a *política da justiça*, o segundo remédio e medida para os sofrimentos sociais, Boltanski destaca três pontos essenciais. Em primeiro lugar, essa política *define e avalia os méritos respectivos dos cidadãos*, opondo, em uma escala social, os grandes aos pequenos. Então, por exemplo, o fato de ser pequeno é uma justificativa para que um indivíduo não tenha direito de acesso a um serviço médico específico. O foco não é a questão do sofrimento, mas o modo como as pessoas são ordenadas segundo sua dimensão ou seu estatuto social, e se ele é justo ou não. Em segundo lugar, os qualificativos “grande” e “pequeno” não *definem coletividades*, pois, embora essa classificação considere as pessoas parte de uma *massa*, o que conta é a lógica de *cada caso*. Em terceiro lugar, a política da justiça solicita a apresentação de *provas*. É nessa ocasião que a grandeza das pessoas é revelada, pois elas fazem valer os objetos de um mundo comum. Assim, para um indivíduo que mora em uma favela, ela é a prova de sua condição de miséria. A ordem das coisas tal como é colocada em evidência pelas provas é considerada justa, porque, como já foi dito, as pretensões das pessoas em conflito são confrontadas com a realidade. Para a política

da justiça, portanto, pouco importa se o pequeno é feliz ou infeliz, pois, sob sua ótica, “ele tem o que merece” (*Ibid.* p. 23).

Na terceira medida para tratamento dos sofrimentos sociais, a simpatia que sentimos pela infelicidade alheia não é pena, mas *compaixão*. Do mesmo modo que a política da piedade, a compaixão é uma resposta à visão do estado deplorável das pessoas que se encontram na miséria. Porém não se deixa constituir em política, já que se caracteriza pela predominância de um pragmatismo que *mobiliza imediatamente* aquele do qual se apodera. Ela também difere da piedade na sua forma de expressão. Em vez de palavras, a compaixão exprime-se por gestos e expressões do corpo, ou melhor, por ações. Enfim, do mesmo modo que a política da justiça, ela não procura generalizar, ocupando-se de sofredores singulares.

Com base nos elementos apresentados, podemos identificar melhor em que consiste a política proposta pela fotografia de Sebastião Salgado. Ao mesmo tempo, é possível colocar em evidência certos aspectos implicados na questão das imagens da denúncia social e que permitem estabelecer um julgamento apropriado da questão das boas ou más formas de representar o sofrimento do mundo. Bem entendido: o critério do que é “apropriado” pode variar em função da orientação política do leitor.

O modelo de denúncia social da fotografia de Salgado

Como a fotografia de Salgado pertence ao gênero da fotografia documental, atribui-se automaticamente a ela a finalidade de denúncia social. Entretanto, a pertinência da formalização estética adotada pelo fotógrafo para atingir esse objetivo é colocada em debate. Uma das críticas à fotografia de Salgado concerne ao efeito de generalização produzido por suas imagens:

Os gestos das vítimas do êxodo, seus olhares, seus movimentos, sua desgraça, são erigidos em estereótipos. Quanto mais uma obra é globalizante, menos ela perturba, repete frequentemente a artista americana Martha Rosler [...] Para o pregador marxista que ele (Salgado) é, o bem da humanidade é mais importante que os destinos individuais. (GUERRIN, 2000).

Em sua crítica, Susan Sontag (2003, p. 86-87) salienta:

Coisa significativa, as legendas não mencionam os nomes dos impotentes. Um retrato que se recusa a denominar as pessoas retratadas torna-se cúmplice, mesmo que por inadvertência, do culto à celebridade que alimenta o apetite insaciável do público por uma forma adversa de fotografia: dando nome somente aos ilustres, rebaixamos os outros a simples categoria de representantes de sua profissão, de sua etnia, de seu triste estado.

De sua parte, Jean-François Chevrier (2000) estima que “toda fisionomia é para ele [Salgado] somente a aparência momentânea de um fenômeno de massa”. Tudo indica que o que dá margem aos comentários desfavoráveis é o fato de a generalização não ser um dispositivo de uma política da justiça que se interessa, como vimos, pelo singular. Aliado a isso, considera-se que os efeitos produzidos por essa modalidade de politização favorecem os interesses de diferentes orientações sociopolíticas.

A sociedade liberal considera o argumento do “justo” a abordagem discursiva a ser privilegiada, visto que seu princípio de equidade permite decidir, por uma avaliação de méritos, se a miséria das pessoas é justificada. Para um *homem de esquerda*, aceitar a caridade é “renunciar à revolução, não procurar tomar o poder em nome da justiça” (BOLTANSKI, 2007, p. 326). De

maneira geral, podemos dizer que a noção de justiça tem conotação social positiva, já que indica uma forma de tratamento na qual colocamos as pessoas em pé de igualdade. Como a enunciação de Salgado recorre à generalização, coloca-se em dúvida a capacidade de suas imagens produzirem efeitos próprios a esse tipo de politização. Entretanto, Boltanski indica que, em si mesma, a denúncia social invoca a *metafísica da justiça*. E é por esse viés que a enunciação fotográfica de Salgado a atinge. Pois uma das características do discurso da denúncia social é referir-se à terceira pessoa do plural e dirigir-se à primeira ou segunda pessoa do plural.

Notamos frequentemente que Salgado procura apresentar em suas imagens elementos simbólicos capazes de caracterizar os indivíduos fotografados como “representantes de sua profissão, de sua etnia, de seu triste estado”. Como, por exemplo, em uma foto feita no Zaire, mostrando uma estrada onde mulheres passam em fila indiana, carregando, na cabeça, galões, bacias e outros utensílios. Parado à beira da estrada, um grupo de adolescentes fixa o espectador com um olhar indignado. O garoto em primeiro plano leva uma panela na cabeça, como se fosse um chapéu. Para quem se encontra ao abrigo da miséria, essa panela nada mais é que um utensílio doméstico. No entanto, para as populações dizimadas pela fome, essa panela pode, talvez, servir ao menos para protegê-las contra as intempéries ou inclemências da guerra. Ou ainda, em uma foto dos *sem-terra*, em que o movimento da porteira, ela mesma símbolo de propriedade, que se abre, ou melhor, que foi aberta, evoca o movimento de pessoas que se insurgem. O indivíduo que encabeça a multidão empunha uma foice. Uma referência ao marxismo? Utilizando os termos de Boltanski, na fotografia de Salgado as pessoas atuam como representantes de um sistema injusto, o que lhe confere um caráter de grande generalidade.

Na expressão e nos gestos dos personagens da fotografia de Salgado, o sofrimento é identificado com o *mal* – o mal descrito por Boltanski (2007, p. 236) como sendo “irreduzível a toda compreensão, quer científica quer religiosa, e que somente pode ser decifrado por uma apreensão estética do mundo”. Perguntar se a condição na qual essas pessoas encontram-se é justificada constitui uma atitude cínica, ou, para sermos mais precisos, indecente. Do ponto de vista de uma política transformadora, seria, então, desejável 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. Falamos aqui da busca da expressão adequada, da sensibilidade que invoca a *corresponsabilidade social*² como dispositivo inibidor da indiferença do espectador midiático para com a miséria do mundo. Para isso, é necessário que a enunciação fotográfica não cesse na retórica de uma política da justiça.

Crítica à política da justiça

Os benefícios gerados pelo regime de justiça são incontestáveis. No entanto, com frequência a política da justiça pode acabar tornando-se injusta. Trata-se de uma política que discute as questões sociais conforme os termos de direito – quem tem direito a quê, quem tem direito a ter qual direito –, mas no mundo em que vivemos a realidade mostra que a distribuição dos direitos é extremamente desigual. Segundo a lógica da justiça, possuir a qualidade “pequeno” não é o que importa. No entanto, no caso dos deserdados de todos os *“direitos dos homens”* é justamente esse fator que determina sua condição de miséria. De modo que “é somente em um mundo do qual o sofrimento tenha sido banido que a justiça poderá fazer valer seus direitos” (BOLTANSKI, 2007, p. 24).

Assim sendo, se pensamos a realidade social somente em termos de direito, tornamo-nos insensíveis a muitas injustiças sociais respaldadas pela racionalidade do justo. Do mesmo modo que a justiça evoca o princípio de igualdade, também podemos proceder de maneira equitativa adotando uma conduta injusta. Em seu apelo por uma *Sociedade decente*, Avishai Margalit (2007, p. 261) chama a atenção para isso, quando cita pessoas que distribuem alimentos às vítimas da fome na Etiópia jogando-os de um caminhão, como para cachorros, mas assegurando-se que todas sejam beneficiadas por uma partilha igualitária:

A ideia de que uma sociedade equitativa possa colocar em prática más maneiras pode parecer insignificante: é confundir o problema essencial da ética com o problema secundário da etiqueta. Na verdade, essa ideia não é insignificante: ela reflete o velho temor de ver a justiça carecer de compaixão até tornar-se a expressão da maldade pública.

Boltanski aponta, no estilo de representação realista, estilo diametralmente oposto ao da fotografia de Salgado, um problema ético de mesma natureza. A *descrição factual* implica uma economia da representação articulada por um *dispositivo do tipo sujeito-objeto*. Razão pela qual esse procedimento enunciativo é sempre passível de críticas quando se trata da representação de pessoas. Ele é assimétrico, no sentido de que “distribui desigualmente a humanidade entre os diferentes indivíduos”, e “particularmente vulnerável quando as pessoas descritas encontram-se em sofrimento” (BOLTANSKI, 2007, p. 57). Ao descrever factualmente o estado físico das pessoas, tendo como principal preocupação assegurar um valor de objetividade discursiva, o enunciador não leva em conta o fato de expô-las ao olhar depreciativo ou humilhante do espectador. “Objeto (ou, como dizemos, brinquedo nas mãos) do sofrimento, o sofredor é também objeto de uma descrição que, através do realismo, distribui o controle exclusivamente ao descritor” (*Ibid.*, *loc. cit.*).

Os problemas colocados pela representação factual de pessoas em sofrimento social comportam não somente uma dimensão ética, mas também, como tentaremos mostrar a seguir, uma dimensão política. Dado que, nesse modo de representação, a imagem das pessoas representadas tende a causar repugnância ou abjeção, elas tornam-se objeto de piedade.

Por que recorrer à compaixão?

Pelo fato de procurar sempre sensibilizar o espectador para o triste estado das pessoas que se encontram na miséria, a piedade parece eticamente mais humana e socialmente mais igualitária que a compaixão. Entretanto, Martha Nussbaum (2001), ao apresentar uma discussão aprofundada sobre a questão do papel político das emoções sociais, enfatiza que a piedade costuma implicar *condescendência e superioridade*. Avishai Margalit (2007, p. 221) explica que isso ocorre porque “a relação de piedade não é simétrica. Existe um sentimento de superioridade por trás dela. ‘Isso aconteceu com você, mas não pode acontecer comigo’”. De modo que a dissimetria reside no ponto de vista privilegiado a partir do qual a pessoa que sente pena do outro se sente ao abrigo do sofrimento e da miséria. Então, se por um lado a piedade é moralmente aceitável, por outro, como mostra Margalit (2007, p. 221-222), ela é politicamente, em vários aspectos, perversa:

Aqueles que se “beneficiam” da piedade têm uma boa razão para suspeitar que não são respeitados, visto que a piedade é ativada pela visão da impotência e da vulnerabilidade. Se as pessoas são senhoras de si mesmas, não temos pena delas, mesmo quando caem na miséria. A piedade é concedida às

peças que perderam importantes motivos para ter autorrespeito e que estão a ponto de perder os meios de defender sua dignidade pessoal.

A noção do desprezo que acompanha a piedade pode, sem dúvida, ser aplicada às representações midiáticas das pessoas afetadas pelo sofrimento social, quando as descrevem de maneira humilhante. É desse ponto de vista que Eduardo Galeano (1990) salienta que a abordagem fotográfica de Salgado contrasta com a fotografia de reportagem que representa “o terceiro-mundo – o ‘Outro’ mundo – como se fosse somente digno de desprezo ou pena”. Na fotografia de Salgado, ao contrário, a condição de pobreza não é motivo para que a pessoa representada seja considerada aniquilada pela impotência. As pessoas por ele fotografadas olham diretamente para o espectador. Desse modo, a enunciação fotográfica de Salgado invoca a compaixão, que não comporta o inconveniente de fundar-se sobre uma relação assimétrica.

Ao destacar o potencial da compaixão para estabelecer uma relação simétrica, Martha Nussbaum (2001, p. 306-321) coloca em evidência três fatores. Primeiramente, diz que a compaixão pelo outro sugere implicitamente que seu sofrimento é profundo. Em segundo lugar, afirma que a compaixão, ao contrário da piedade, não vê a pessoa afetada pelo sofrimento como culpada por sua situação. Em terceiro lugar, afirma que a compaixão assegura que a situação degradante do outro seja vivida como uma violação da expansão da nossa humanidade como um todo. Portanto, finaliza, a boa ação revela-se como algo crucial para os objetivos e aspirações da humanidade em geral.

Como vemos, socialmente falando, a compaixão é mais ética e mais justa do que a piedade, porém é suspeita de ser politicamente inoperante. Para Hannah Arendt (1985), isso se deve ao fato de ela se dirigir ao singular e de sua capacidade de generalização ser precária. Martha Nussbaum também vê nessa característica da compaixão um tipo de debilidade política. Contudo, em certos casos, como o da abordagem fotográfica de Salgado, observamos que é possível constituir um indivíduo singular como representante de um agregado, já que a visão da pessoa representada evoca imediatamente seu estatuto coletivo, ecoando a generalidade. Além disso, Nussbaum sugere a adequação da política da compaixão, ao descrevê-la como possuidora de uma “estrutura cognitiva” e relacionada “estritamente à razão”. Com efeito, a compaixão nos coloca na perspectiva daquele que sofre e nos faz admitir que o que aconteceu com ele pode acontecer conosco também. Assim, é bastante provável que sejamos levados a indagar por que a pessoa encontra-se em tal situação e por que o mesmo ainda não aconteceu conosco. Nossas interpelações derivam, com efeito, de uma reflexão, que, por sua vez, é ativada pela razão.

Todavia, a reticência compartilhada por Arendt e Nussbaum a respeito dos limites da compaixão tem sua razão de ser. Para Salgado (2001), a compaixão está longe de ser suficiente: “Se as pessoas que olham minhas fotos sentem somente compaixão, acreditarei ter fracassado completamente.” Mas, se a compaixão motiva nossa ação generosa em favor daqueles que sofrem, por que não nos contentamos com esse sentimento? O problema encontra-se, sem dúvida, na qualidade dessa ação. Mesmo que a compaixão não se fundamente em uma relação assimétrica (como é o caso da piedade), quando agimos motivados por ela, a ideia predominante é que somos orientados a agir em benefício exclusivo daquele que se encontra afetado pelo sofrimento. Por conseguinte, ela se associa a uma ação caritativa. Salgado visa que os efeitos produzidos por suas imagens motivem o espectador a engajar-se em ações solidárias. Como a fórmula sugestiva de Eduardo Galeano indica: *Caridade, vertical, humilhação. Solidariedade, horizontal, ajuda.*

A estética que inspira solidariedade

A solidariedade é um sentimento que evoca interdependência entre as pessoas. Assim, quando agimos para combater as misérias do mundo inspirados por esse sentimento, temos a impressão de que, de certo modo, agimos também em nosso próprio benefício. De maneira que a solidariedade não somente coloca os homens em pé de igualdade, mas também, como aponta Hannah Arendt (1985, p. 126-127), leva à sua união:

É por piedade que as pessoas “são atraídas pelos fracos”, mas é por solidariedade que formam, intencionalmente, uma comunidade com os oprimidos, com os explorados. O interesse comum, então, seria “a grandeza do homem”, ou “a honra da raça humana”, ou ainda, a dignidade do homem. Com efeito, por conter uma parcela de razão, a solidariedade é, assim, capaz de conceber a generalização, ou de compreender conceitualmente a massa. Não somente a massa formada por uma classe ou uma nação, mas, caso necessário, pela humanidade inteira.

Notemos que, ao contrário do que ocorre com a piedade, essa generalização não faz referência a um “vocês”, mas situa no campo do “nós” pessoas que anteriormente considerávamos “eles”. Tal é o argumento central da análise desenvolvida por Richard Rorty (1993) sobre a dimensão política da solidariedade. Essa extensão de sentido do “nós” não é uma questão de *reconhecimento de algo previamente compartilhado*, mas, sim, de *identificação imaginativa*. A solidariedade é “algo que fabricamos, e não algo que surge por acaso. Ela é um produto da história, e não um fato anti-histórico” (RORTY, 1993, p. 267).

Assim sendo, a percepção do “outro” como “um dos nossos” solicita algo mais próximo e mais local – por exemplo: “ela é, como eu, mãe de crianças pequenas”, ou: “ele é, como eu, um trabalhador explorado” – do que o simples pertencimento comum à espécie humana. Então, falando de forma estética, é preciso construir estereótipos capazes de evocar qualidades que aproximam as pessoas de uma identificação social. Não somos solidários com o outro simplesmente porque ele é um ser humano, mas porque temos a capacidade de reconhecer o sofrimento e a humilhação como nossos, e de, a partir disso, nos identificarmos com ele.

A política da solidariedade proposta pela enunciação fotográfica de Salgado inspira-se, sobretudo, no princípio de identificação, tal como concebido pela utopia liberal de Richard Rorty. Enfatizando os aspectos que valorizam as pessoas representadas, Salgado propõe uma formalização estética em que os danos produzidos pelo sofrimento não impedem que os espectadores as identifiquem como pertencentes a uma “classe” de seres humanos equivalente à deles. Além disso, na fotografia humanista de Salgado, o homem não é captado desprovido de todas as qualidades que caracterizam o ser humano como um ser social. Encontramos um bom exemplo disso em uma foto tirada no campo de refugiados ruandês de Benako. Em segundo plano, veem-se pessoas inseridas em uma condição de vida extremamente precária em termos de moradia, vestimenta etc. Em primeiro plano, diante de uma máquina de costura e reparando roupas, destaca-se um indivíduo que, embora descalço, esteja, digamos, naquele contexto, bem apresentável, vestindo até um paletó e um boné elegante. Essa imagem leva o espectador a ver que, apesar de toda dificuldade de sobrevivência e da precariedade dos meios disponíveis, o rapaz – que aqui aparece como um representante de seu grupo social – se ocupa de uma atividade que comporta um valor social. Esse tipo de metáfora visual é característico da narrativa fotográfica de Salgado,

que, desse modo, faz com que o espectador, quer queira quer não, reconheça nas pessoas representadas traços que as caracterizam como “um dos nossos”.

Segundo os termos de Richard Rorty, trata-se de um convite à criação de um éthos cada vez mais vasto e diversificado. David Levi Strauss (2003, p. 10) enfatiza que “a estetização é um dos meios de fazer com que pessoas diferentes reconheçam-se umas às outras”. Isso certamente incomoda aqueles que se esforçam para salvaguardar as classificações de exclusão legitimadoras de nossas ações, que riscam pessoas afetadas pelo sofrimento social da lista de nossas responsabilidades políticas.

Apesar de os indivíduos fotografados por Salgado se encontrarem em condição precária de vida ou, com frequência, em situação muito abaixo do admissível, suas imagens não fazem deles reféns de seu sofrimento. Em *Êxodos*, por exemplo, Salgado (2000, p. 8) escreve que “cada fotografia capta um momento trágico, dramático ou heroico de uma existência individual”. Não obstante, Jean-François Chevrier (2000) reprova-o por ele *tornar as vítimas semelhantes a heróis, acorrentando-as a essas imagens*. A insinuação aqui não poderia ser mais clara. Não é o sofrimento que se encontra em primeiro plano, como estamos acostumados a ver na forma clássica de retratar esse tipo de situação. As imagens que predominam no circuito midiático apresentam uma composição estética que coloca em evidência somente aspectos físicos degradantes ou particularidades depreciativas de seus objetos pessoais ou vestimentas. Pautam-se pela ideia de que “quanto pior melhor”. Ou seja, trata-se de uma formalização estética que qualifica as pessoas representadas unicamente pelo sofrimento que as afeta.

Uma vez compreendido que o propósito de Salgado é o de produzir imagens cujos efeitos vão além da compaixão, para assim suscitar o sentimento de solidariedade do espectador, a estratégia enunciativa por ele adotada já não nos parece surpreendente. Pois a solidariedade, como explica Hannah Arendt, por estar vinculada às “ideias” – à grandeza, à honra e à dignidade –, pode ser ativada pelo sofrimento, mas não é guiada por ele. No plano político, a lógica da solidariedade não é sectária, “ela engloba os fortes e os ricos da mesma forma que os fracos e os pobres” (ARENDDT, 1985, p. 127). É por isso que o objeto principal de discussão da fotografia de Salgado não é o sofrimento – que distingue as pessoas –, mas a resistência – que as une. *A resistência da massa que não renuncia*, comenta Régis Debray (1999).

A eficácia política da abordagem enunciativa fundamentada no princípio de generalização também é colocada em questão. Assim, a crítica de Susan Sontag (2003, p. 86-87) salienta que, em *Êxodos*,

[...] as fotografias de Salgado reúnem, sob o título de migrações, uma variedade de motivos e de tipos de desgraça. Ampliar o espectro do sofrimento, globalizando-o, pode induzir, no público, o sentimento de que ele deve envolver-se mais com tais causas. Porém isso também incita os espectadores a pensar que os sofrimentos e as desgraças são muito vastos, muito irrevogáveis, muito épicos para que uma intervenção política local possa transformar a situação de maneira decisiva.

Com efeito, notamos que, ampliando o espectro do sofrimento, Salgado chama a atenção para o fato de que os problemas se avolumam, de modo que, mais cedo ou mais tarde, acabam por nos atingir direta ou indiretamente. Daí o sentimento de que devemos nos envolver mais com as situações apresentadas. É claro que o espectador não é tão inocente para acreditar que uma *intervenção política local* possa resolver os problemas globais do mundo, mas também não é

cego a ponto de não ver que um conjunto de intervenções locais pode pesar de maneira decisiva no seu combate.

Sem sombra de dúvida, a missão de incitar o espectador distanciado do sofrimento a juntar-se ao combate contra as injustiças provocadas pela miséria do mundo não é algo simples. Parece-nos, entretanto, que Luc Boltanski tem razão em acreditar que a representação midiática do sofrimento de seres humanos distantes pode ser um instrumento capaz de produzir efeitos que levem o espectador a interessar-se por *causas humanas* e a engajar-se nelas. Sabemos que acontece de os seres humanos “unirem-se em grupos e constituírem interesses específicos em favor de seres de outra espécie, da qual nunca se aproximaram – baleias ou ursos, por exemplo”. Então, seria impossível suscitar a solidariedade inspiradora e guia da ação, principalmente da ação política? Para tanto, seria necessário, como pondera Boltanski (2007, p. 342-343), “que as mídias fizessem uma representação desses sofredores não somente na passividade do sofrimento, mas também em ações que eles executam para enfrentar e superar essa condição”.

Nesse sentido, podemos dizer que, ao focalizar frequentemente “pessoas em ação”, até mesmo em ensaios fotográficos como *Sabel* e *Êxodos* (que mostram a condição de vida de extrema precariedade dos campos de refugiados), Salgado preserva em suas enunciações visuais o papel de atores sociais das pessoas fotografadas.

Conclusão

Considerando os elementos apresentados, seria muito simplista designar a política da estética fotográfica de Salgado com um único qualificativo. Seria política da justiça, política da sensibilização, política da solidariedade, política do reconhecimento social? Podemos perceber que sua abordagem enunciativa constitui, de fato, uma reivindicação de tudo isso. E todas essas reivindicações fazem, sem dúvida, oposição às representações midiáticas que induzem o espectador a ver as pessoas afetadas pelo sofrimento social com um olhar orientado pela falta de compaixão, pelo esquecimento de reconhecimento e pela tentação do recuo individualista.

A compaixão, como vimos, está, do ponto de vista político, longe de ser suficiente. Porém sua ausência total e absoluta pode revelar-se problemática, pois ela é o sinal mais autêntico da sensibilidade fundadora de nossa humanidade. Nesse sentido, podemos dizer que a compaixão, contanto que não seja pervertida em piedade, mas convertida em solidariedade, é um escudo eficaz contra nossa indiferença pela miséria do mundo. Todavia, neste mundo onde estamos cada vez mais acostumados a ver impassíveis a crueldade e o sofrimento, não faltam defensores da crítica que Jean-François Chevrier (2000) dirige a Salgado: “a retórica da compaixão é por vezes um pouco pesada”. No entanto, essa crítica pode ser facilmente rebatida com o comentário de David Campbell (2003, p. 89), segundo o qual “a ideia da lassitude da compaixão é um mito bastante conveniente para aqueles que detêm o poder político”.

A reivindicação de reconhecimento social feita pela fotografia de Salgado exprime-se de maneira evidente. Ao observarmos qualquer uma das séries de imagens de seus projetos fotográficos, concordamos facilmente com a constatação de David Levi Strauss de que a politização da fotografia de Salgado passa pela compaixão, mas não para aí. Ela vai em direção do reconhecimento social. Para começar, reconhece, às pessoas representadas e à sua dignidade, o direito ao respeito. E esse reconhecimento não é somente possível, mas, em certo sentido, torna-se obrigatório, pois Salgado não retrata a condição de pobreza de maneira humilhante. Não humilhar

as pessoas é, conforme mostra Avishai Margalit, a primeira condição para a edificação de uma *sociedade decente*, e somente uma *sociedade decente em espírito* pode constituir *uma sociedade igualitária no verdadeiro sentido político do termo*.

Colocando em prática o conceito amplo de justiça social, Salgado propõe uma política estética que restitui o estatuto de *Homem* às pessoas frequentemente tratadas como *sub-homens*. Aos espectadores não resta alternativa senão detectar as semelhanças que os aproxima delas. É assim que sua fotografia ajuda a utilizar de forma correta o *slogan* “temos obrigações com o ser humano como tal” – que consiste em “tentar sem cessar ampliar o máximo possível nosso senso do ‘nós’” (RORTY, 1993, p. 268). Na fotografia de Salgado, assinala Régis Debray (1999), “o ‘eles’ (os perigosos, os intrusos, os clandestinos, as pessoas *a serem controladas e rejeitadas*) tornam-se um ‘nós’ (quando será nossa vez?)”. E esse exercício de reconhecimento do outro é um excelente remédio contra o culto do individualismo, tão em voga nos dias atuais. Constatamos, dessa maneira, que à fotografia de Salgado cabe, no mínimo, o mérito de opor-se aos efeitos perversos produzidos pela política da piedade adotada pelas formas clássicas – e predominantes no circuito midiático – ao representar as pessoas afetadas pela miséria social.

Notas

1. São nossas todas as traduções de citações deste artigo.
2. Postulando a existência de uma *corresponsabilidade* em vez de uma *culpa coletiva*, Jean-François Giovannini assinala que a ação e até mesmo a inação de cada indivíduo singular contribuem para determinar o destino da humanidade no seu todo. Mesmo que um indivíduo não possa ser culpabilizado pelos atos que não cometeu, podemos sempre responsabilizá-lo por não ter agido quando tinha consciência dos danos que sua inação causaria ao outro. Assim, Giovannini (1998, p. 182) enfatiza que, embora não matemos as pessoas que a cada ano morrem aos milhares devido à falta de acesso aos tratamentos e à alimentação, elas morrem por causa de nossa indiferença.

Referência bibliográfica

- ARENDRT, Hannah. *Essai sur la révolution*. Paris: Gallimard, 1985.
- BECKER, Howard. Esthétique et vérité. In: _____. *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance*. Paris: Métailié, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Une classe objet. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17, n° 17-18, p. 2-5, 1977.
- CAMPBELL, David. Salgado and the Sahel: Documentary Photography and the Imaging of Famine. In: DEBRIX, F.; WEBER, C. *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*. University of Minnesota Press, 2003, p. 69-96.
- CHEVRIER, Jean-François. Salgado, ou l'exploitation de la compassion. *Le Monde*, 19 avril 2000.
- DEBRAY, Régis. Exodes. *Marianne*, n° 1000, 22 mars 1999.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1983.
- GALEANO, Eduardo. *An Uncertain Grace*. New York: Aperture, 1990.
- GIOVANNINI, Jean-François. Vers une co-responsabilité globale. In: CALOZ- TSCHOPE, M.-C. (org.). *Hannah Arendt, la « banalité du mal » comme mal politique*. vol. 2. Paris: L'Harmattan, 1998.
- GUERRIN, Michel. Une iconographie religieuse. *Le Monde*, 11 avril 2000.
- MARGALIT, Avishai. *La société décente*. [Paris]: Flammarion, 2007.
- MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003.
- _____. *L'image peut-elle tuer?*. Paris: Bayard, 2002.
- MOREL, Gaëlle. Esthétique de l'auteur: signes subjectifs ou retrait documentaire?. *Études Photographiques*, n° 20, juin 2007.
- NUSSBAUM, Martha. *Upheavals of Thought: The Intelligence of the Emotions*. Cambridge University Press, 2001.
- RORTY, Richard. *Contingence, ironie et solidarité*. Paris: Armand Colin, 1993.
- SALGADO, Sebastião. *Exodes*. Paris: La Matinière, 2000.
- _____. The globalised people. *The Guardian*, 28 May 2001.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*. Paris: Christian Bourgois, 2003.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie*. Paris: Nathan, 1998.
- STRAUSS, David Levi. *Between the Eyes: Essays on photography and politics*. New York: Aperture Foundation, 2003.
- TISSERON, Serge. *Y a-t-il un pilote dans l'image?*. Paris: Aubier, 1998.

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 10 de Março de 2013

