

Artigo Original



10.1590/1809-58442026129pt



Open access

Sebastião Salgado em Sahel: O discurso crítico na fotografia contemporânea

*Sebastião Salgado in Sahel: Critical Discourse in contemporary photography**Sebastião Salgado en El Sahel: Discurso Crítico en la fotografía contemporánea*

André Melo Mendes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Departamento Comunicação Social. Belo Horizonte (MG) - Brasil.

Detalhes Editoriais

Sistema duplo cego

Histórico do Artigo:

Recebido: 05/11/2025

Aceito: 05/05/2026

Disponível online: 30/08/2026

Artigo ID: e2026129

Editoras Chefes:

Dra. Marialva Barbosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

Dra. Sonia Virginia Moreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ

Editores Responsáveis pelo processo de recepção, desk review e avaliação:

Ana Paula Goulart de Andrade (UFRRJ) e Jorge

Carlos Felz Ferreira (UFJF)

Editores Executivos:

Dr. Jorge C. Felz Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Dra. Ana Paula Goulart de Andrade

Univ. Federal Rural do Rio de Janeiro, UFRRJ

Editor Associado:

Dr. Sandro Torres de Azevedo

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

Revisoras:

Cristine Gerk (português)

Felicity Clarke (Inglês)

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

Editoração e marcação XML:

IR Publicações

Financiamento:

CNPq

Como citar:

MENDES, André Melo. Sebastião Salgado em Sahel: O discurso crítico na fotografia contemporânea. São Paulo: INTERCOM - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 49(2026) e2026129. <https://doi.org/10.1590/1809-58442026129pt>

Autor(a) de contato:

André Melo Mendes

andremelomendes@hotmail.com

Resumo

A imagem fotográfica tem sua linguagem e pode ser portadora de narrativas e discursos. Partindo desse princípio, este artigo pretende contribuir para o melhor entendimento da linguagem fotográfica, apresentando análises e reflexões sobre como determinadas fotografias podem expressar crenças e valores associados ao que é definido nesse artigo como Discurso Humanista Crítico. Para realizar essa proposta, primeiramente foram definidas quais seriam as principais características pertencentes a esse discurso e, em seguida, analisadas imagens do livro *Sahel: the End of the Road* (1986), de Sebastião Salgado, com o objetivo de confirmar se essas imagens podem ser classificadas como pertencentes a esse discurso. Neste texto, será apresentada a análise completa de uma das imagens escolhidas, exatamente aquela que melhor exemplifica como a fotografia pode expressar crenças e valores associadas ao Discurso Humanista Crítico.

Palavras-chave: Fotografia; Discurso Humanista Crítico; Sebastião Salgado.**Abstract**

Photographic images have their own language and can convey narratives and discourses. Based on this principle, this article aims to improve understanding of photographic language by presenting analyses and reflections on how certain photographs express beliefs and values associated with Critical Humanist Discourse, as defined in this article. First, the main characteristics of this discourse were defined. Then, ten images from Sebastião Salgado's 1986 book *Sahel: The End of the Road* were analyzed to confirm whether they can be classified as belonging to this discourse. In this text, we present a thorough analysis of one of the selected images — the one that best exemplifies how photography can express the beliefs and values associated with Critical Humanist Discourse.

Keywords: Photography; Critical Humanist Discourse; Sebastião Salgado.**Resumen**

Las imágenes fotográficas poseen un lenguaje propio y pueden transmitir narrativas y discursos. Partiendo de este principio, este artículo busca contribuir a una mejor comprensión del lenguaje fotográfico, presentando análisis y reflexiones sobre cómo ciertas fotografías pueden expresar

CRedit

- Conflitos de Interesse: O autor declara que não há quaisquer conflitos de interesse de ordem financeira, comercial, acadêmica ou pessoal que possam ter influenciado de forma inadequada a condução, os resultados ou a escrita deste manuscrito.
- Financiamento: O presente trabalho não recebeu apoio financeiro de agências de fomento, fundações ou entidades terceiras para sua realização.
- Contribuição do autor: Conceitualização, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, validação, visualização, escrita – revisão e edição: André Melo Mendes.

Disponibilidade de Dados:

Todos os dados analisados durante este estudo estão incluídos neste artigo publicado (e em suas informações de suporte). As imagens originais utilizadas na análise são de propriedade de seus respectivos detentores de direitos autorais e agências de licenciamento (Contrasto / Amazonas Images / Christie's). Os links e códigos de identificação para localização das obras nos arquivos oficiais foram fornecidos no corpo do texto.

Considerações Éticas:

Esta pesquisa foi conduzida em estrita conformidade com os princípios éticos da produção científica e da propriedade intelectual. Por se tratar de um estudo baseado exclusivamente na análise de material visual documental previamente publicado e de acesso público, não houve necessidade de submissão ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), nos termos da Resolução CNS nº 510/2016. A análise das fotografias de Sebastião Salgado respeita integralmente a autoria das obras, atribuindo os devidos créditos aos detentores dos direitos autorais. Ademais, o estudo pauta-se pelo respeito à dignidade humana e à memória das populações retratadas, abordando os registros de vulnerabilidade social sob uma perspectiva estritamente acadêmica, analítica e histórica, sem qualquer finalidade comercial ou exploração sensacionalista das imagens.

Considerações de Gênero e Raça:

Em conformidade com os padrões éticos e as diretrizes SAGER (Sex and Gender Equity in Research), os autores declaram que este estudo fundamenta-se exclusivamente na análise hermenêutica de fontes iconográficas secundárias e de acesso público, isentando-se de parecer clínico e garantindo o respeito à dignidade humana e à propriedade intelectual dos registros históricos.

A Revista Intercom incentiva o compartilhamento de dados mas, por observância a ditames éticos, não demanda a divulgação de qualquer meio de identificação de sujeitos de pesquisa, preservando a privacidade dos sujeitos de pesquisa. A prática de *open data* é viabilizar a reproducibilidade de resultados, e assegurar a irrestrita transparência dos resultados da pesquisa publicada, sem que seja demandada a identidade de sujeitos de pesquisa.

Linguagem inclusiva:

Os autores usam linguagem inclusiva que reconhece a diversidade, demonstra respeito por todas as pessoas, é sensível a diferenças e promove oportunidades iguais.

Verificação de plágio:

A Revista Intercom submete todos os documentos aprovados para a publicação à verificação de plágio, mediante o uso de ferramenta específica.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC-BY). Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.

creencias y valores asociados a lo que aquí se define como Discurso Humanista Crítico. Para llevar a cabo esta propuesta, se definieron primero las principales características de este discurso y, posteriormente, se analizaron diez imágenes del libro *Sahel: el fin del camino* (1986), de Sebastião Salgado, con el fin de confirmar si dichas imágenes pueden clasificarse dentro de este discurso. Este texto presenta un análisis completo de una de las imágenes seleccionadas, precisamente aquella que mejor ejemplifica cómo la fotografía puede expresar creencias y valores asociados al Discurso Humanista Crítico.

Palabras clave: Fotografia; Discurso Humanista Crítico; Sebastião Salgado.

“Eu escrevo com a máquina fotográfica.
É a língua que escolhi para me exprimir.”
Sebastião Salgado (1944- 2025)

Introdução

Durante décadas, a fotografia foi compreendida como um espelho da realidade, sendo utilizada principalmente para fins de documentação e de arquivo. Na atualidade, entretanto, é difícil encontrar algum pesquisador no campo da comunicação que ainda sustente a ideia de que a imagem fotográfica é uma cópia exata do real. A grande maioria dos teóricos dos diversos campos que se interessam pela fotografia considera em suas análises e reflexões que ela possui uma linguagem, que pode ser estudada e classificada não apenas do ponto de vista formal, mas também de acordo com as crenças e os valores que são veiculados por ela.

Este artigo pretende contribuir para uma melhor compreensão da linguagem fotográfica, apresentando análises e ponderações sobre imagens que expressam crenças e valores associados ao que aqui foi nomeado como Discurso Humanista Crítico. Sinteticamente, esse tipo de fotografia tende a representar o ser humano de uma forma não afirmativa; às vezes, trágica. São imagens de forte impacto expressivo, realizadas com a intenção de denunciar as mazelas e a insegurança alimentar a que seres humanos estão submetidos em várias partes do mundo. Com essa denúncia, esses fotógrafos pretendem conscientizar as pessoas da sociedade em que fazem parte e estimulá-las a participar de ações que contribuam para solucionar esses problemas.

O texto também apresenta uma reflexão crítica sobre o trabalho do famoso fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, concentrando no uso que ele faz de “imagens sobreviventes” (Warburg, 2013) como um recurso retórico e estético para produzir imagens que expressam crenças e valores vinculados a esse discurso. Sebastião Salgado foi escolhido porque, desde o início da carreira, faz uso da linguagem fotográfica como um importante recurso na sua luta contra os efeitos trágicos provocados pelo sistema capitalista: a desigualdade entre os seres humanos, a exploração dos trabalhadores, as guerras e o consumo exagerado, que, juntos, vêm paulatinamente destruindo o planeta (Caujolle, 2009; Nair, 2011¹).

Dentre os diversos trabalhos de Salgado, que se acredita expressarem essas características, foi selecionado para análise o livro: *Sahel: The End of the Road* (1986)². Essa obra contém 115 imagens em preto e branco que retratam majoritariamente o sofrimento da população da região africana do Sahel, castigada por uma grave seca nos anos 1980³. Desse conjunto de imagens, será apresentada nesse texto apenas a análise de uma delas, escolhida por ser considerada a mais representativa do discurso crítico ao qual nos referimos e que serve também de um bom exemplo de como o fotógrafo mineiro utiliza a iconografia cristã como estratégia retórica e estética. A fotografia selecionada foi analisada a partir de um método de base semiótica, que considera a imagem como signo – portanto, uma representação imperfeita do real –, e a fotografia como uma linguagem, cujos elementos/signos combinados podem expressar valores, crenças e sensações. Esse método se interessa pela análise não apenas da imagem em si mesma, mas também procura investigar os textos (visuais e escritos) relevantes, vinculados a ela na cultura em que está inserida – no caso, a cultura ocidental.

Para refletir sobre os resultados das análises, utiliza-se como operadores teóricos, os conceitos de discurso desenvolvido por Michel Foucault ao longo da sua obra e o conceito de *Nachleben* (imagens sobreviventes), desenvolvido por Aby Warburg no início do século XX, atualizado nos últimos anos por Ginzburg (2003) e Huberman (2013). A noção de Foucault de discurso foi utilizada como base para estruturar o conceito de Discurso Crítico. Já a noção de imagem sobrevivente ajudou na compreensão da iconografia cristã, utilizada por Sebastião Salgado de forma retórica e expressiva. O artigo se divide em três partes. Na primeira, são apresentados os conceitos operadores escolhidos para refletir sobre as análises, com destaque para a explicação de como a noção de Foucault de discurso foi utilizada para estruturar o conceito de Discurso Crítico. Nesse momento, também é melhor detalhado o conceito de imagem sobrevivente (*Nachleben*), relacionando-o com o uso retórico que Salgado faz da iconografia cristã. Na segunda parte, a metodologia de base semiótica é descrita com mais detalhes, e com a enumeração dos resultados das primeiras análises, de

¹ Nas suas entrevistas, nas suas exposições e mesmo na introdução dos seus livros, o mineiro de Aimorés sempre afirma que o principal objetivo do seu trabalho é reformar a sociedade por meio da conscientização social – que é uma das principais características dos fotógrafos que produzem esse tipo de imagem.

² Publicado pela primeira vez em 1986 pela Editora francesa Prisma Presse, o livro analisado nesse artigo teve sua publicação em 2004 pela University of California Press, Califórnia.

³ Em 1984 a fome em Sahel “afetou 200 milhões de pessoas em vinte países Africanos” (NAIR, 2011, p.59).



acordo com os parâmetros metodológicos previamente estabelecidos. Ainda nessa parte, são produzidas as primeiras reflexões, sustentadas com o apoio teórico dos conceitos operadores previamente escolhidos. Por fim, a conclusão.

É importante notar que, embora este artigo se restrinja à análise interpretativa de uma única obra de Sebastião Salgado, tal delimitação não pretende esgotar sua vasta produção ou a pluralidade contida em *Sahel: The End of the Road*. A opção pelo estudo de caso justifica-se pela profundidade semiótica necessária para desvelar a complexidade do Discurso Humanista Crítico. Além disso, por estar circunscrita a uma única imagem e a um fotógrafo de gramática visual fortemente autoral, a análise deve ser compreendida como um estudo de caso orientado por uma hipótese interpretativa específica. A eventual ampliação desse modelo exigirá sua aplicação comparativa a outras imagens, séries fotográficas e autores, a fim de verificar sua consistência, seus limites e suas possíveis variações.

Fundamentação Teórica

A gramática visual de Salgado

Este texto parte do pressuposto semiótico de que o acesso ao mundo (fora do ser humano) é feito de forma indireta, por meio de representações imperfeitas nomeadas convencionalmente signos (Nöth, 1995; Santaella, 2002). Nessa perspectiva, os signos constituem a base de qualquer linguagem – seja ela escrita, visual, sonora etc. –, e, por serem representações imperfeitas daquilo que representam, têm potência para veicular crenças e valores. Crenças, valores e práticas sociais são as bases daquilo que aqui será chamado de Discurso.

Essa compreensão mais ampla sobre o conceito de Discurso se aproxima da maneira como ele é compreendido na obra de Foucault (1999; 2006). Para o pensador francês, o discurso é mais do que um conjunto de palavras ou de enunciados, constituindo-se em uma forma de construção social que pode expressar relações sociais e valores existentes em uma comunidade (Foucault, 2006). Cada discurso proporia modos distintos de percepção do mundo, com categorias de análise que traduzem a realidade por meio de filtros específicos. As fotografias, sob esse ponto de vista, seriam formadas por um conjunto de signos com sentidos culturais pré-definidos que, entretanto, podem variar de significação no tempo e/ou de acordo com o contexto no qual estão inseridos. Isso implica considerar que os valores e crenças associados aos signos fotográficos não são naturais nem universais, e seus sentidos podem variar, dependendo da maneira como estão organizados na imagem, do tempo em que são utilizados, de onde são veiculados e de acordo com a subjetividade de quem os interpreta (Sekula, 2013; Butler, 2015).⁴

A linguagem fotográfica é entendida como um conjunto de signos fotográficos – que aqui também serão chamados de “elementos” –, e o código que os ordena. De acordo com as escolhas e as combinações que cada fotógrafo faz a respeito desses elementos, ele criará uma gramática visual própria, através da qual, conscientemente ou não, expressará suas crenças e valores. Os principais elementos da linguagem fotográfica que se destacam no trabalho de Sebastião Salgado – e que serão abordados nas análises das imagens desse artigo – são a composição, o enquadramento, o uso da luz e a opção pelo registro em preto e branco, do qual ele raramente abria mão. O uso do preto e branco é uma opção que se observa em todas as imagens da série selecionada para análise, bem como na maior parte do trabalho de Salgado. Segundo o fotógrafo, essa escolha está de acordo com sua percepção de que o preto e branco é uma linguagem visual mais poética do que a “cor” e de que esses tons sóbrios são mais adequados para tratar dos temas humanitários (Revista Prosa, Arte e Verso, 2022).

Desde a infância, Salgado era fascinado pela luz e seus efeitos, e isso contribuiu para que ela ocupasse um lugar de destaque no seu trabalho. Na maioria das vezes, a luz é utilizada por ele para criar um efeito dramático, destacando uma cena trágica. Entretanto, sempre atento às possibilidades expressivas oferecidas pela cena que está diante de si, o fotógrafo mineiro também não hesita em usar a luz para sugerir a manifestação do divino, especialmente em lugares inesperados, destacando-a como um signo de esperança, como se pode perceber, por exemplo, na Figura 1.

⁴ Daí a necessidade de uma análise sobre o contexto no qual a fotografia está inserida para verificar qual é o significado de cada signo naquele contexto.

Figura 1 - Tigray, Ethiopia (Kalema Camp, Ethiopia ou Tigray Exodus).

Fonte: autor: Sebastião Salgado. CHRISTIE'S - <https://onlineonly.christies.com/s/photographs/sebastiao-salgado-b-1944-178/254004>. Reprodução para fins acadêmicos. Descrição da imagem para acessibilidade: Fotografia documental de Sebastião Salgado em um campo de refugiados em Tigray, Etiópia, 1985. Dezenas de pessoas usam mantas claras e buscam abrigo sob duas grandes árvores de troncos grossos e raízes expostas. Feixes diagonais de luz solar cortam o ar denso de poeira e névoa, iluminando o grupo espalhado pelo chão de terra e galhos.

Outro detalhe importante sobre a gramática visual de Salgado é que, mesmo sem ter frequentado cursos sobre a História da Arte, no seu trabalho é facilmente perceptível a sua familiaridade com o arquivo de formas canônicas ocidentais de que ele faz uso para produzir imagens com forte apelo emocional e também para criar belas composições. Boa parte do impacto que suas fotografias provocam tem a ver com o drama sugerido pelo uso artístico da luz; mas, outra parte, tão importante quanto o uso expressivo da luz, tem a ver com a escolha apropriada das formas cristãs na sua obra.

Iconografia cristã e *Nachleben*

As formas visuais cristãs, desde os primórdios do Cristianismo, foram utilizadas para auxiliar no ensino e no incremento da devoção dos fiéis, já que a grande maioria deles não era alfabetizada. Durante a Idade Média, esse investimento na linguagem visual foi reforçado pela produção de vitrais, afrescos, esculturas entre outros objetos religiosos que eram integrados à estrutura das igrejas, com fins estéticos, mas também pedagógicos. Reconhecendo o potencial expressivo das imagens, a partir do Concílio de Trento (1545-1563), foram estabelecidas diretrizes oficiais para a criação e utilização de imagens sacras, reafirmando-as como ferramenta educativa e devocional relevante para os propósitos da Igreja Católica de difusão de seus dogmas e de sua doutrina (Newal, 2009). A presença da iconografia cristã em igrejas e museus de todo o mundo e o uso frequente dessas formas visuais ao longo dos séculos em diversos outros campos contribuíram para a sua estabilização no universo simbólico ocidental, transferindo-lhes uma grande potência de sentido, mesmo quando elas não são identificadas conscientemente. Segundo Aby Warburg, historiador da arte alemão, isso ocorreria porque essas imagens seriam “formas sobreviventes” ou *Nachleben*.⁵

O conceito de *Nachleben*, criado por Warburg no início do século XX, foi revitalizado no final do mesmo século e vem sendo utilizado desde então em diferentes campos, incluindo a História da Arte, a História da Cultura e a Teoria da Imagem. O historiador alemão desenvolveu o conceito de imagem sobrevivente para analisar a influência da antiguidade clássica na arte do Renascimento. Ele estava particularmente interessado em certas imagens, símbolos e ideias do passado que teriam sobrevivido na cultura, sendo reinterpretadas ao longo do tempo na cultura ocidental⁶. Para aqueles que são familiarizados com a História da Arte, não é difícil perceber que a lógica utilizada por Warburg para refletir sobre a sobrevivência das imagens clássicas no Renascimento pode ser aplicada também às imagens cristãs, especialmente àquelas que têm uma forte presença no imaginário simbólico ocidental, como é o caso de formas visuais consagradas: *A Virgem com o Menino*, *Virgo Lactans*, *Pietá*, entre outras várias.

⁵ O termo *Nachleben* significa literalmente “vida póstuma”.

⁶ No seu livro *Atlas Mnemosyne*, Warburg reuniu uma coleção de imagens de diferentes períodos históricos, mostrando como imagens antigas foram usadas e reinterpretadas em épocas posteriores.

O uso de formas visuais da iconografia cristã facilita a compreensão e a adesão por parte do leitor da mensagem que Salgado quer comunicar, mesmo que o leitor não seja capaz de identificá-las conscientemente. Dessa forma, a gramática visual do fotógrafo mineiro – que é bastante eficaz para produzir fotos dramáticas, capazes de sensibilizar os leitores – tem seu poder retórico e expressivo reforçados pelo uso consciente (e eficaz) das formas sobreviventes cristãs.

Discurso humanista crítico ou discurso crítico

No século XX, a tragédia da Segunda Guerra Mundial agravou a desconfiança nos usos ilimitados da razão e da ciência, que já se haviam manifestado no século XIX por meio do movimento romântico. Além da constatação de que o ser humano falhou em atingir a realização universal dos valores iluministas, a tragédia da guerra contribuiu para o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre a realidade, que sofreu grande influência das crenças e dos valores marxistas. A partir dessa base de crenças e valores, se desenvolveram práticas e obras que propuseram uma visão mais crítica da sociedade, constituindo um discurso que será chamado nesse texto de Discurso Crítico. Pensadores e artistas que ainda apostavam nos ideais iluministas, mas não estavam satisfeitos com os resultados apresentados até aquele momento pelo sistema vigente, aderiram a essa perspectiva, passando a criar trabalhos que combatiam o que consideravam ser as consequências perversas causadas pelo capitalismo. Suas produções procuravam denunciar os problemas sociais causados pela hegemonia desse sistema no mundo ocidental, pretendendo criar condições para que os valores iluministas pudessem ser estendidos a todos os seres humanos.

Nessa forma de compreender a realidade, o pressuposto básico é de que o comportamento cordato de grande parte da sociedade diante das desigualdades sociais e da exploração capitalista ocorreria, principalmente, porque essas pessoas não apresentam as categorias necessárias para compreender a realidade. Esse fato impediria que elas fossem capazes de perceber a dominação imposta pela classe dominante, bem como as terríveis consequências derivadas da prevalência do sistema capitalista: fome, guerra e miséria (Wood, 1998).

Discurso crítico na fotografia

Os profissionais de fotografia associados a esse discurso se concentraram na cobertura dos chamados temas humanitários: a guerra, a fome e as doenças (Rouillé, 2009). Com a exibição e divulgação dessas imagens, esses fotógrafos pretendiam sensibilizar o maior número possível de pessoas para a existência dessas calamidades. Salgado pertence a essa tradição que se iniciou com Jacob Riis no final do século XIX (Freund, 2010, p. 109; Higgins, 2012). Segundo Freund (2010), Riis teria sido o primeiro fotógrafo a fazer uso da fotografia como uma “arma” na luta para melhoria das condições de vida das camadas pobres da sociedade. Essa tradição continuaria com o sociólogo Lewis Hine, que produziu imagens que visavam à conscientização do público e à promoção de mudanças sociais relacionadas ao trabalho infantil nas fábricas de tecelagem americanas (Sousa, 2004, p. 59). Esse também foi o tipo de foto que Roy Stryker, diretor do Farm Security Administration (FSA), tinha em mente quando contratou um grupo de fotógrafos, no princípio dos anos 1930, com o objetivo de sensibilizar a população urbana americana para a crise econômica e social enfrentada pelos seus compatriotas que viviam no campo. *Imigrant Mother* (1936)⁷, por exemplo, de Dorothea Lange, é um bom exemplo desse tipo de imagem.

Sinteticamente, o objetivo dos fotógrafos que se vinculam a esse discurso é usar a imagem fotográfica para denunciar a ocorrência de uma injustiça ou de uma situação social grave, que afeta seres humanos em qualquer parte do mundo. Assim, os temas humanitários são os mais acionados por eles, e as imagens, em geral, figuram uma cena capaz de produzir no leitor um grande impacto e uma forte emoção, de modo a lhes suscitar piedade e compaixão.

Em geral, esse tipo de imagem expressa as seguintes características:

- Aborda temas humanitários, ou seja, aqueles que dizem respeito à luta pela dignidade humana, à proteção e ao bem-estar das pessoas.
- Denuncia uma injustiça que precisa ser reparada. É uma fotografia que expõem a realidade trágica de pessoas que vivem em condições de pobreza e desigualdade.
- É uma imagem pungente. É forte o suficiente para chamar a atenção do leitor e causar um impacto emocional sobre ele, sensibilizando-o para o drama vivido pelos sujeitos retratados na foto.
- É trágica. Retrata um evento triste ou terrível de maneira séria e digna.

⁷ *Imigrant Mother* (1936) é uma das imagens mais marcantes da história feita por Dorothea Lange durante a Grande Depressão nos Estados Unidos. Ela retrata Florence Owens Thompson, uma mãe migrante com seus filhos, que se tornou símbolo da vulnerabilidade e da força das mães trabalhadoras pobres.

Metodologia

A constituição do corpus analítico ocorreu em duas etapas. Inicialmente, realizou-se uma leitura exploratória das 115 fotografias de Sahel: The End of the Road, com o objetivo de identificar imagens com maior aderência aos parâmetros definidos para o Discurso Humanista Crítico. A seleção das dez fotografias iniciais foi orientada por critérios derivados da fundamentação teórica: presença de tema humanitário; representação de sofrimento, precariedade ou desigualdade; potencial de denúncia de uma injustiça histórica ou política; intensidade expressiva capaz de produzir impacto emocional; e tratamento visual trágico, entendido como figuração séria e dignificada de uma condição extrema. Foram priorizadas, assim, imagens nas quais ao menos duas dessas características se manifestassem de modo perceptível, seja pelo tema, seja pela articulação entre enquadramento, composição, luz, contraste e disposição dos corpos no espaço fotográfico.

Em seguida, procedeu-se à comparação interna dessas dez imagens, buscando identificar aquela que condensasse com maior consistência os quatro traços centrais do Discurso Humanista Crítico: temática humanitária, denúncia de injustiça, pungência expressiva e dimensão trágica. A fotografia escolhida foi aquela que, além de reunir esses critérios, apresentava maior densidade para a hipótese interpretativa do artigo, ao articular a gramática visual de Sebastião Salgado ao emprego de uma forma sobrevivente da iconografia cristã. Sua seleção, portanto, decorreu de sua capacidade de funcionar como caso exemplar para observar como procedimentos formais, retóricos e iconográficos podem expressar crenças e valores vinculados ao Discurso Humanista Crítico.

Na etapa analítica (primeiro momento), para identificar quais os sentidos estariam potencialmente relacionados aos signos que compõem a imagem, consideramos a gramática visual de Salgado e levantamos o máximo de informações sobre a fotografia. Nesse momento, analisamos os principais elementos da linguagem fotográfica que se destacam nessa imagem e procuramos identificar como a fotografia selecionada se relacionava com a História da Arte, mais especificamente, com a iconografia cristã e a História da Fotografia. Considerando que o significado expresso pelo signo no contexto das imagens analisadas não é necessariamente aquele o que ele possui na cultura, esse tipo de pesquisa, que considera as formas visuais já existentes no universo simbólico, é fundamental para estabelecer uma investigação mais precisa dos sentidos que o signo pode expressar no contexto específico em que está inserido.

No segundo momento (sintético), os conceitos selecionados previamente na fundamentação teórica foram acionados e aplicados às inferências produzidas no primeiro momento, com o propósito de tornar as análises mais complexas. É importante destacar que a legitimidade das afirmações e a reflexão do momento sintético está fortemente ancorada nas informações e observações produzidas no primeiro momento (mais objetivo), de maneira que as inferências produzidas no momento analítico foram confirmadas, corrigidas ou desenvolvidas no momento que se seguiu, o interpretativo.

Análise

Figura 2 - Mali, 1985. gêmeos sendo amamentados no centro nutricional.



Fonte: Sebastião Salgado - distribuída por Contrasto - <https://arquivo.contrasto.it/id/00114651>. Reprodução para fins acadêmicos. Descrição da imagem para acessibilidade: Fotografia documental em preto e branco de Sebastião Salgado, Mali, 1985. Vista superior em plano detalhado de dois bebês gêmeos severamente desnutridos no colo da mãe, sendo amamentados simultaneamente enquanto ela os segura com tecidos tradicionais.

Salgado criou a imagem 2 em 1985, na periferia de Douentza, no Mali, em um campo de refugiados administrado pelos Médicos Sem Fronteiras. Esse campo funcionava como um centro de nutrição para crianças e mães que estavam amamentando. O enquadramento utilizado pelo fotógrafo brasileiro (*close-up*) sugere ao leitor que ele concentre sua atenção na figura das crianças. O uso do *close-up* achata os planos da imagem, provocando uma unificação visual das crianças de maneira a serem percebidas como duas formas similarmente ovaladas e espelhadas, o que pode levar o leitor a inferir que se trata de gêmeos ou irmãos de idades próximas. A luz natural projeta uma luminosidade difusa sobre os meninos, dando um tom mais claro às suas peles, que contrastam com os panos escuros usados pela mulher que os amamenta. Esse contraste destaca e emoldura as crianças. A emaciação dos seus corpos também contribui para acentuar a sugestão de desproporção entre o corpo e a cabeça dos pequenos, sugerindo que eles possuem uma idade tenra e um físico debilitado.

A qualidade visual mais evidente das crianças é a magreza, o que pode sugerir a um potencial leitor uma reflexão sobre a insegurança alimentar a que elas estão submetidas. Chama atenção os ossos das costelas, bem visíveis, e o pulso enrugado do bebê que ocupa o canto direito da fotografia, assim como sua pele debaixo do braço, cheia de vincos. Esse enrugamento provavelmente é consequência da sua magreza acentuada e da vida difícil a que foi exposto desde os seus primeiros dias. Na sua cabeça seminua, percebe-se apenas um tufo de cabelo ralo e veias protuberantes, indicadores de que ela não tem recebido os cuidados necessários para um desenvolvimento sadio. Apesar da insegurança alimentar a que estiveram submetidas anteriormente, no momento da foto, as crianças estavam sendo alimentadas, o que pode também provocar em um potencial leitor uma sensação de esperança, de um destino melhor para esse par de rebentos, ao menos para aquelas que se encontram em centros de nutrição, como os administrados pelos Médicos Sem Fronteiras.

As crianças foram posicionadas no centro da fotografia, próximas aos locais conhecidos como pontos áureos⁸, enquanto a mulher que os amamenta teve sua cabeça cortada pelo enquadramento escolhido por Salgado. Esse enquadramento define para o leitor quem é o assunto da imagem. Apesar de a composição priorizar as crianças, uma pesquisa mais apurada sobre essa imagem vai nos revelar informações importantes para a sua interpretação. Visualmente, pouco é informado sobre a mulher: seus seios estão murchos, seu estado de saúde parece não ser dos melhores, mas, mesmo assim, ela se dispõe a cuidar das crianças. Ao lado da cabeça do menino situado no canto direito da imagem, é possível perceber um pé descalço, de cor clara, se confundindo com o chão, provavelmente pertencente a essa mulher, sugerindo que esteja assentada diretamente sobre a areia, sem qualquer tipo de anteparo para lhe dar algum conforto, como uma cadeira ou um banco, por exemplo. Seu corpo está coberto por um tecido escuro e desgastado, com grãos de areia presos sobre a superfície do pano, provavelmente trazidos pelo vento. Esse tecido se constitui em uma grande mancha negra que domina o canto esquerdo da fotografia e ajuda a emoldurar as crianças. Apesar de as duas crianças terem alguma semelhança física, não é possível definir se elas são irmãs, parentes ou mesmo se a mulher é a mãe de algum deles, pois a única informação disponível sobre essa fotografia é um texto que se encontra no final do livro *Sahel: the End of the Road*, revelando que a imagem foi produzida em um centro de nutrição que fornece comida para as crianças e para as *nursing mothers*.

O termo *nursing mothers*, apesar de ser ambíguo, pode nos ajudar a compreender melhor a fotografia. A tradução mais óbvia para esse termo é “mães que estão amamentando”, mas essa expressão também foi utilizada, nos anos 1980, para nomear as mulheres que amamentavam as crianças que não podiam ser cuidadas por suas mães biológicas. Elas eram responsáveis por oferecer um ambiente acolhedor e seguro para os bebês que estavam separados de suas mães⁹. Além da amamentação, as *nursing mothers* também eram responsáveis por trocar as fraldas, dar banho nos pequenos e preparar uma alimentação complementar para eles. Durante a década de 1980, em um contexto de escassez de alimentos e alta desnutrição infantil, essas mulheres desempenharam uma função essencial para salvar a vida de milhares de bebês. Essa prática, conhecida como amamentação cruzada, foi crucial para garantir que essas crianças recebessem afeto e nutrientes essenciais do leite materno mesmo quando a mãe biológica não estava apta para amamentar.

⁸ Os pontos áureos são elementos-chave na composição visual, que derivam da Proporção Áurea, que é uma constante matemática irracional, aproximadamente 1,618 (representada pela letra grega phi, ϕ). Os pontos áureos são pontos de interseção que surgem quando aplicamos a Proporção Áurea a uma área retangular, como uma tela de pintura ou um enquadramento fotográfico.

⁹ Os centros de nutrição administrados pelos Médicos Sem Fronteiras tinham como objetivo fornecer assistência nutricional e médica a populações em situações de crise humanitária, como a fome e a desnutrição. Assim, quando uma mãe não conseguia amamentar seu bebê, seja por razões de saúde, desnutrição ou outras circunstâncias, as amamentadoras desempenhavam um papel crucial ao oferecer seu leite materno para alimentar esses bebês.

Forma sobrevivente

Essa cena, além do forte impacto visual vinculado ao aspecto físico das crianças e do papel que desempenha a mulher que os alimenta, tem grande potência simbólica, relacionada ao caráter religioso que a forma visual evoca. Essa imagem seria uma derivação da iconografia cristã conhecida como *Virgo Lactans*. Na cultura cristã, as primeiras manifestações dessa forma visual estão relacionadas com a imagem da deusa Ísis alimentando Hórus. Essa representação pagã teria sido cristianizada pela arte copta e incorporada à religião cristã logo nos seus anos iniciais, encontrando grande ressonância entre os primeiros fiéis devido a sua ênfase no amor materno e na divindade da criança. Na iconografia católica a difusão dessa representação visual foi estimulada com o objetivo despertar no cristão respostas emocionais que evocassem sentimentos de amor, cuidado, proteção e compaixão. A Igreja acreditava que essa imagem poderia ajudar os fiéis a se conectarem com a humanidade de Jesus e à sua compaixão por todos os seres humanos.

Não há uma obra específica que seja considerada “a” referência iconográfica ocidental para representar a *Virgo Lactans*. Na idade média, o estilo bizantino retratava essa forma visual de maneira estilizada sobre um fundo de cor dourada, sugerindo a importância simbólica dessa imagem, como se pode observar, por exemplo, no mosaico da fachada da Igreja de Santa Maria Trastevere (1290-1310), em Roma. No Renascimento, apesar de Maria e Jesus terem sido retratados de maneira mais realista e menos aristocrática, especialmente no norte da Europa, a mãe e o filho continuaram sendo vestidos com requinte celestial, cercados de bordados a ouro e pedras preciosas, como se pode perceber em *A Madona de Lucca*, pintada por Jan van Eyck em 1437.

Até os tempos modernos, independentemente do estilo em que foram figurados, os corpos da mãe e do seu filho divino foram predominantemente representados de forma idealizada: saudáveis, bem alimentados e envoltos em tecidos finos, estabilizando essa imagem no imaginário simbólico ocidental. A familiaridade dos leitores com essa representação provavelmente contribuirá para aumentar o impacto da fotografia de Salgado pelo contraste entre a forma visual tradicional cristã e as condições precárias a que estão submetidos os refugiados retratados pelo artista. Além dos sentidos de compaixão normalmente evocados pelas *Virgo Lactans*, o estado físico em que se encontram os sujeitos, bem como o ambiente de escassez no qual estão inseridos – em contraste com as imagens cristãs tradicionais – podem estimular no leitor (de forma consciente ou não) uma sensação de compaixão ainda mais intensa, principalmente se ele aventar a hipótese de que essas crianças talvez não sejam filhos dessa mulher e que ela os acolhe por um gesto de caridade.

Outra atualização relevante da forma visual cristã é a inclusão de mais um bebê na cena tradicional cristã. Esse gesto, além de reforçar o aspecto da solidariedade, também conecta essa forma visual com a ideia de doação. O leitor tem diante de si uma mulher que, apesar do seu estado precário de saúde, se dispõe a amamentar não apenas uma, mas duas crianças cuja filiação não está explícita – é possível que nenhum deles seja seu filho biológico.

Considerações

Na maior parte das imagens escolhidas por Salgado para compor o livro *Sahel: The End of the Road*, é possível notar o destaque que o fotógrafo dá, por meio dos seus enquadramentos escolhidos, à precariedade a que estavam submetidos os habitantes daquela região. Essa escolha, que provavelmente já seria suficiente para despertar a compaixão na maioria dos potenciais leitores, é potencializada pelo uso de formas visuais consagradas da iconografia cristã. Mesmo que os leitores não sejam capazes de perceber imediatamente a origem das formas visuais utilizadas por Salgado, é possível que sejam afetados por elas, de maneira indireta, devido ao longo tempo de persistência dessas imagens no universo simbólico ocidental.

É importante ressaltar que Salgado não apenas faz referência às formas visuais cristãs como também as atualiza. Apesar de nem todas as imagens do livro apresentarem formas visuais sobreviventes da iconografia cristã, a grande maioria dessas fotografias tem como objetivo principal despertar o sentimento de solidariedade no leitor. A retórica fotográfica presente no conjunto dessas imagens, principalmente aquelas que combinam referenciais religiosos e seculares (história da arte e história da fotografia), tem como objetivo esclarecer para um potencial leitor a situação trágica enfrentada por essas pessoas na zona de Sahel. Essa escolha é baseada na crença de que, ao tomarem consciência dessa situação trágica, as pessoas irão agir e modificar essa realidade.

A plasticidade das imagens de Sebastião Salgado não deve ser interpretada como uma estetização da miséria que aliena o espectador, mas sim como uma estratégia retórica de engajamento. Cabe reconhecer, contudo, que a eficácia estética dessas imagens não elimina as questões éticas implicadas na representação do sofrimento alheio. Ao transformar a fome, a precariedade e a vulnerabilidade corporal em imagens de



grande força compositiva, Salgado opera em uma zona de tensão entre denúncia política e beleza formal. Por um lado, a elaboração estética — visível no enquadramento, no uso expressivo da luz, no contraste tonal e na aproximação com formas iconográficas consagradas — contribui para conferir dignidade aos sujeitos retratados e para intensificar a resposta ética do leitor.

Por outro, essa mesma elaboração pode suscitar o risco de estetização da dor, isto é, de converter uma situação histórica de violência, abandono e desigualdade em objeto de contemplação visual. No caso analisado, essa tensão não deve ser compreendida como contradição insolúvel, mas como dimensão constitutiva da fotografia humanitária: sua potência crítica depende justamente da capacidade de tornar visível uma injustiça sem reduzir os sujeitos fotografados à condição de emblemas passivos do sofrimento. Assim, a beleza da imagem não neutraliza necessariamente sua dimensão política; antes, pode funcionar como recurso retórico de mobilização moral, desde que articulada à preservação da dignidade dos retratados e à explicitação das condições históricas que produziram sua vulnerabilidade.

De fato, essas fotos com outras iniciativas internacionais igualmente importantes, como a canção do single *We Are The World* (escrita por Michael Jackson e Lionel Richie e produzida por Quincy Jones) e os shows do *Live Aid* (com os principais cantores dos EUA e da Inglaterra)¹⁰ ambos produzidos em 1985, contribuíram para criar um sentimento de *Caritas* mundial e uma arrecadação de quantias expressivas de dinheiro que contribuíram para melhoras efetivas na condição dos africanos daquela região nos anos 1980.¹¹

Conclusão

Este artigo teve como objetivo contribuir para o melhor entendimento da linguagem fotográfica, apresentando análises e reflexões sobre como certas fotografias podem expressar crenças e valores associadas ao que aqui foi nomeado como Discurso Humanista Crítico. Partindo do princípio de que a imagem fotográfica possui uma linguagem e pode ser portadora de narrativas e discursos, foi analisada uma imagem de Sebastião Salgado pertencente ao livro *Sahel: The End of The Road*. Salgado foi escolhido ser um fotógrafo consagrado mundialmente por fotos que são, ao mesmo tempo, belas e dramáticas e abordam temas ligados ao Discurso Humanista Crítico, tais como o trabalho, a migração, a infância e a guerra.¹²

Após as análises, consideramos que os objetivos iniciais foram alcançados porque confirmou-se a coincidência entre as principais características percebidas na imagem analisada e aquelas definidas previamente como típicas do Discurso Crítico. Foram identificadas a manifestação de um tema humanitário (a fome e suas consequências) e a denúncia de uma injustiça (o abandono dessa população de Sahel pelas grandes potências econômicas mundiais); além disso, é uma fotografia impactante (graças à composição dramática e ao uso de formas visuais consagradas) e trágica (é uma imagem capaz de despertar a compaixão e solidariedade dos leitores).

A aplicação do conceito de *Nachleben*, combinado com o método de base semiótica, permitiu compreender melhor de que maneira Salgado utilizou uma forma cristã consagrada para conseguir criar uma estratégia retórica e estética que potencializou o aspecto crítico dessa imagem. Concluiu-se que é bastante provável que a escolha pelas formas visuais cristãs esteja relacionada a longa prevalência dessas formas no universo simbólico compartilhado ocidental, o que eleva a chance de serem identificadas pelos potenciais leitores, de forma consciente ou inconscientemente, e que, assim, se tornariam mais propensas a serem afetados pela mensagem da fotografia.

Um possível desenvolvimento para esse artigo seria uma pesquisa que procurasse identificar outros fotógrafos que também fazem uso do Discurso Crítico como referência para criação do seu trabalho, de modo que essa tipologia pudesse ser testada e melhor compreendida. Pesquisas como essa apresentada pelo artigo contribuem para um melhor entendimento acerca da linguagem fotográfica e estão em consonância com as necessidades do momento atual na medida em que facilitam uma compreensão mais apropriada, não apenas da linguagem visual como também da própria contemporaneidade, que é marcada profundamente pela presença da linguagem e das formas visuais.

¹⁰ Em 1985, Bob Geldof e Midge Ure organizaram dois concertos simultâneos para arrecadar fundos para o combate à fome na Etiópia: um no Wembley Stadium em Londres, Inglaterra, e outro no John F. Kennedy Stadium na Filadélfia, Estados Unidos.

¹¹ Oficialmente, o Live Aid arrecadou cerca de 150 milhões de libras, e o single *We Are the World* e seus produtos relacionados (álbum, videoclipe, mercadorias) arrecadaram mais de US\$ 80 milhões para ajuda humanitária na África e nos Estados Unidos.

¹² Mesmo que no início do século XXI, Salgado tenha decidido substituir o enfoque trágico em favor de um estilo que varia entre o épico e o idílico, suas fotos se mantiveram esteticamente belas, segundo a perspectiva clássica, e seu projeto político continuou sendo o de sensibilizar o público para modificar o mundo de maneira que as crenças e valores humanistas se realizem (o autor).

Referências

- BOYER, Marie-France. **Culto e imagem da Virgem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra, quando a vida é passível de luto**. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAUJOLLE, Christian. **Sebastião Salgado**. Thames & Hudson: Itália, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Nova Vega, 2010.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 41-93.
- HIGGINS, Jackie, Martina. As ruas e a sociedade. In: HACKIN, Juliet (editora). Traduzido por Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NAIR, Parvati. **A diferente light: the photography of Sebastião Salgado**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2011.
- NEWALL, Diana. **Apreciar el arte: entender, interpretar y disfrutar de las obras**. Tradução de Maria Verdaguer Mata. Barcelona: Blume, 2009.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.
- SALGADO, Sebastião. **Sahel: The End of the Road**. Califórnia: University of California Press, 2004.
- SEBASTIÃO Salgado (B. 1944). Tigray, Ethiopia, 1985. **Christie's**. Disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/photographs/sebastiao-salgado-b-1944-27/84258>. Acesso em: 23 ago. 2025.
- SANTAELLA, L **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.
- SEKULA, Allan. Sobre a invenção do significado da fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Ensaaios sobre fotografia de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica da fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos/ Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- UM MUNDO em Preto e Branco por Sebastião Salgado. **Revista Prosa Verso e Arte**, 2022. Disponível em: https://www.revistaprosaversoearte.com/um-mundo-em-preto-e-branco-por-sebastiao-salgado/#goog_rewarded. Acesso em: jan. 2024.
- WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Ediciones Akal As, 2010.
- WOOD, Paul. Realismos e realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no período entreguerras**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 251-335.

