

THÉODORE GÉRICAUTL E SEBASTIÃO SALGADO: CONECTADOS PELO OLHAR DO ROMANTISMO.

Virgílio Neves.¹

RESUMO: As fotografias de Sebastião Salgado contêm muito mais do que um apelo fotojornalístico. Nelas, as relações sociais e a natureza apresentam-se dilaceradas, corrompidas e fragmentadas pelas ações do próprio homem. Apesar de todas as críticas de oportunismo estético que cercam a obra do fotógrafo, não há como não enxergar um olhar que ultrapassa a realidade e nos coloca diante de um comentário sensível e subjetivo sobre perdas, trazendo uma reflexão sobre os efeitos da era pós-revoluções industriais sobre os indivíduos. Salgado mergulha também no seu próprio universo e parece refugiar-se nele. Este impulso do fotógrafo para dentro de si mesmo, traz semelhanças com o dos artistas do período romântico. E do ponto de vista formal, relações semelhantes também podem ser percebidas. A proposta deste estudo é apontar as possíveis relações intertextuais que poderiam existir entre dois retratos: uma fotografia feita por Sebastião Salgado em 1985 em Mali e uma pintura de Théodore Géricault, de 1820. Apesar de produzidas em linguagens distintas, separadas pelo tempo, ambas compõem, com profunda comoção, retratos da natureza humana. Sob a ótica da iconografia e da iconologia de Erwin Panofsky, iremos identificar em Salgado, uma postura tão romântica quanto a de Géricault em sua pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Sebastião Salgado; Romantismo; Géricault; Pintura romântica; Fotografia.

THÉODORE GÉRICAUTL E SEBASTIÃO SALGADO: CONNECTED BY THE LOOK OF ROMANTICISM.

ABSTRACT: *Sebastião Salgado's photographs have more than a photojournalistic appeal. They put us into universes where social relations and nature are torn apart, corrupted and fragmented by the actions of man himself. Despite all the criticisms of an aesthetic opportunism surrounding the photographer's work, we can see something that goes beyond mere reality, and throw us into a sensitive and subjective comment about losses, reflecting about effects of the post-revolutions eras on individuals. Salgado also moves himself into his own universe and seems to take refuge in it. This personal impulse of the photographer, reveals some similarities with the painters of the Romantic era. And from the formal point of view, similar relations can also be perceived. This study intends to show some possible intertextual relations between two portraits: a photograph made by Sebastião Salgado in Mali in 1985 and a Théodore Géricault's painting from 1820. Although they have been made in distinct languages, separated by time, both show us portraits of human nature with a strong and a deep commotion. We will identify in Salgado's picture, from the point of view of Erwin Panofsky's iconography and iconology, the same romantic impulses of Géricault's painting.*

KEYWORDS: *Sebastião Salgado; Romanticism; Géricault; Romantic paintings; Photography.*

¹ Formado pela Escola de Comunicações e Artes da USP em 1988 e especialista em História da Arte pela FAAP em 2010. Em 2017 entrou para o mestrado na UNESP/IA na área de Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. Omar Khouri. Como artista visual, participou de diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e foi um dos artistas convidados para a mostra *IntimateSpace* de Georgia Creimer na Áustria. Email: vineves@uol.com.br

Introdução.

As fotos de Sebastião Salgado(1944) retratam de forma intensa e impactante os efeitos da era pós-revoluções industriais na sociedade contemporânea. Parte de seu trabalho é dedicada ao retrato dos trabalhadores, dos oprimidos, dos carentes e das vítimas das guerras ao redor do mundo. Apesar do forte teor jornalístico, Salgado tenta ultrapassar as fronteiras do mero registro dos fatos para construir uma reflexão pessoal de intensa dramaticidade e, assim, criar uma narrativa e uma estética próprias.

Uma das fotos, realizada na região de Mali em 1985, nos mostra uma mulher visivelmente frágil, num ambiente hospitalar, como mais uma vítima de um destes conflitos. Suas expressões intensas e seu olhar distante revelam algo que está além dela, pois o fotógrafo não capta apenas o momento do gesto, mas toda a atmosfera na qual ela está inserida. E na qual ele também se refugia.

Movido por uma curiosidade sobre a subjetividade de Salgado e sobre este impulso para dentro de si mesmo, característica típica do Romantismo, procurei em obras deste período retratos que pudessem conter o mesmo indício.

As pinturas de Théodore Géricault (1721-1824) dedicadas aos retratos de pessoas com insanidade mental, revelam também uma intensa comoção e subjetividade, apesar do forte caráter realista. "A Monomaniaca da Inveja" (1820) mostra uma mulher de olhar distante, isolada do mundo e sensivelmente registrada numa pintura. Foi através dela que identifiquei um paralelo com o retrato de Salgado. Mesmo separadas pelo tempo e pelos seus respectivos meios de expressão, os dois trabalhos contêm impulsos extremamente subjetivos. Além de abordarem a natureza humana em seus diferentes tipos de conflitos, com uma necessidade de reflexão pessoal, os valores de composição são bastante semelhantes entre si.

Partindo deste princípio, optei por uma metodologia de interpretação que pudesse me aproximar de uma possível conexão entre as duas intenções: a metodologia de análise iconográfica e de interpretação iconológica de obras de arte, trazida por Erwin Panofsky (1892-1968). Com ela, procurarei detectar os valores iconográficos e iconológicos de cada um dos trabalhos, para construir em seguida, as possíveis relações de intertextualidade, no intuito de identificar uma atitude romântica do fotógrafo na contemporaneidade.

Erwin Panofsky: uma proposta de análise e interpretação de imagens.

Panofsky criou um sistema metodológico para a interpretação de obras de arte, que parte de uma observação sistemática dividida, grosso modo, em três níveis. O primeiro deles, que aborda o tema primário ou natural, busca um aprofundamento nas formas puras como, por exemplo, a linha, a cor, as composições e seus respectivos valores expressivos. Para ele, estas formas contêm significados primários que nos levam ao universo dos motivos artísticos. "Uma enumeração destes motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte". (PANOFSKY, 2011, p.50).

Ao combinarmos estes motivos com conceitos e significados secundários contidos neles, estamos nos ocupando do tema secundário ou convencional, que pressupõe reconhecer nas formas, os conceitos trazidos pelas imagens, pelas histórias e pelas alegorias. Neste sentido, nos aproximamos também de eventuais relações históricas com o tema da obra. Esta análise foi definida por Panofsky como iconográfica.

O terceiro nível procura pelos significados intrínsecos, ou de conteúdo, revelando os valores simbólicos que estão além da percepção natural e convencional. Assim, podemos deduzir que este

princípio, denominado por Panofsky de interpretação iconológica, é o que poderá concluir o ato de interpretação da obra.

A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por *iconologia*, em oposição à iconografia. (PANOFSKY, 2011, p.53).

Vale lembrar que todo este aparato iconológico deve conter um olhar amplo e abrangente sobre a cultura, na qual, as obras e os artistas estão inseridos, manifestando-se não apenas como uma análise, mas como uma síntese que aglutina condições históricas, sociais e políticas. Esta síntese é de crucial importância para corrigir eventuais interferências psicológicas, subjetivas e arbitrárias advindas de um processo intuitivo que normalmente acompanha o estudioso das obras.

Por se tratar de um estudo que busca relações intertextuais entre uma pintura do século XIX e uma fotografia contemporânea, é importante também que sejam considerados seus respectivos momentos de produção e suas distintas linguagens. Para que suas essências sejam preservadas, partiremos do princípio de que ambas são imagens que carregam significados. E que, neste caso, a fotografia, por ser algo que vai além da mera representação do real, perde seu cunho indicial e torna-se icônica e passível de interpretação tanto quanto a pintura.

O Romantismo como ponto de partida.

Podemos traçar as fronteiras dos movimentos de arte de forma cronológica para poder compreender melhor seus percursos e suas influências. Mas um olhar mais apurado e mais coerente considera que todos estes caminhos se constroem de forma pendular, ou seja, nenhuma forma de expressão artística que se configura num determinado momento, deixa de sofrer um certo recuo para carregar consigo as forças que estimularam processos poéticos anteriores. Esta relação dialética é a prova de que os movimentos artísticos nunca são isolados e de que se agrupam em forças equivalentes, mesmo que separadas por tempos distintos.

Com o Romantismo, que surgiu na metade do século XVIII, não foi diferente. Para muitos estudiosos, o movimento resgatou na arqueologia, por exemplo, as mesmas forças que, um dia, regeram a arte e, em especial, a arquitetura na Idade Média, como se o Gótico e o Românico estivessem ressurgindo dentro das novas condições históricas. Além disto, ao tentar negar o racionalismo imposto pelas academias neoclássicas e buscar maneiras mais sensíveis de se expressar, os artistas românticos encontraram no passado gótico e românico, um refúgio tão eficaz quanto o do resgate da natureza, da utopia, do inconsciente e do imaginário.

Desde o gótico, a sensibilidade humana não recebera um impulso tão forte, e o direito do artista de obedecer ao chamado de seus sentimentos e disposição pessoal, provavelmente jamais fora enfatizado de maneira mais absoluta. (HAUSER, 1998, p.664).

No entanto, dificilmente esta nova formulação teria as mesmas bases. Na verdade, o momento em que o Romantismo começou a abrir sua frente de ação, era de intensa reflexão sobre a arte e seus processos, não mais calcados no estudo da técnica para o alcance do real, ou da busca por temas religiosos doutrinários. Era o momento de dedicação ao próprio fazer artístico, à experiência única que só a arte poderia entregar sem qualquer outro fim. Assim, a partir da metade do século XVIII a arte ganhava sua autonomia.

Exatamente no momento em que se afirma a autonomia da arte, coloca-se o problema de sua articulação com outras atividades, isto é, de seu lugar e sua função no quadro cultural e social da época. Afirmado a autonomia e assumindo a total responsabilidade do seu agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara explicitamente, pelo contrário, ser e querer ser do seu próprio tempo, e muitas vezes aborda, como artista, temáticas e problemas atuais. (ARGAN, 1992, p.11).

Um outro movimento pendular do Romantismo, desta vez em direção ao Barroco, encontrou neste último, caminhos que precisavam ser revistos, agora por força da antítese. A reação já havia iniciado num período anterior, quando a arte neoclássica procurou estabelecer novas bases temáticas e estruturais. Mas foi com o Romantismo, que se efetuou a verdadeira mudança.

Ao contrário da arte barroca, que tinha por objetivo perpetuar a visão de mundo dominante da Igreja e das monarquias através de sua linguagem de persuasão, a arte romântica buscava se adequar a um mundo novo que trazia em si uma dinâmica inédita até então. Regido por ideais iluministas, por uma intensa transformação social gerada pelos processos industriais emergentes e por amplas críticas às classes dominantes, este novo momento do mundo ocidental gerava também uma novo tipo de artista.

Pintores, escultores, escritores, músicos e arquitetos, inconformados com a realidade, e numa atitude intimista, buscavam formas também inéditas de expressar seus sentimentos, de modo a acompanhar todas as mudanças que se processavam neste período. Do ponto de vista estrutural e, dando continuidade a alguns procedimentos adotados no movimento barroco, a concepção objetiva, racional e imutável do clássico deu lugar à subjetividade deste novo momento, propiciando ações mais transformadoras sobre as linguagens.

Não se buscava mais a cópia, mas a reflexão interna contida nela. A natureza, por exemplo, passou a ser um tema de resgate do ser humano, o território onde estavam as questões existenciais e não mais um cenário em que a técnica apurada permitia copiar com fidelidade. É nela que o ser humano se espelhava e se via fragilizado por suas forças, reconhecendo sua pequenez e insignificância.

A Revolução Industrial como força geradora da arte romântica.

A era em que vivemos praticamente surgiu a partir de duas grandes revoluções. A Revolução Francesa, que fincou a bandeira da democracia na Europa e nas Américas, e a Revolução Industrial, que a partir da invenção da máquina à vapor, deu um novo impulso à tecnologia e organização da economia, reverberando intensamente nas relações sociais e políticas do século XVIII. A arte não ficou imune a estas transformações.

O período compreendido entre 1750 e 1850 agrupa dois importantes movimentos artísticos. O Neoclassicismo e o Romantismo. Ambos sofreram consequências imediatas da nova realidade histórica. Se, por um lado, o Neoclassicismo aproveitou-se de um pensamento revolucionário e buscou uma maneira de espelhar estas transformações nos valores estéticos do passado greco-romano, por outro, o Romantismo, surgiu num momento em que se vivia uma forte reação a um sistema que propunha novas ferramentas de trabalho que substituíram a forma artesanal de até então.

Mas aí surge uma questão: será que as reações se tornaram explícitas na arte romântica a ponto de provocar uma reação transformadora? Quando observamos o Neoclassicismo, percebemos claramente o esforço para se desvincular dos excessos do Barroco e do Rococó, através dos novos valores formais: reordenação dos elementos de composição, retomada da linearidade, busca da

simplicidade, novo uso da cor e principalmente o resgate dos temas clássicos como modelo da nova forma de pensar. Mas quando observamos o Romantismo, o papel que a arte poderia cumprir no sentido de reagir fortemente aos efeitos da era industrial, ficou à deriva e não refletiu toda a vertigem causada pelos avanços tecnológicos. Ao contrário, tornou-se um instrumento que expôs um intenso escapismo da realidade.

A atitude romântica, que pregava uma luta radical contra as regras tradicionais de autoridade através de explosões de emoção e irracionalidade, talvez não tenha chegado ao seu objetivo primordial. O artista, ao invés de encarar a realidade e usar a arte para provocar mudanças, preferiu o individualismo, refugiando-se melancolicamente em suas próprias emoções.

Esse é o momento em que "prepondera o elemento soturno, algo de selvagem e também de patológico e uma inclinação profunda para o mórbido" (GUINSBURG, 2002, p.268).

Portanto, o Romantismo, muito mais do que um movimento de contestação às mudanças externas, configurou-se como um movimento de anarquia cultural para dentro de si mesmo. E nesse movimento de desordenação e inquietação interna, os artistas românticos passaram a se sentir sem espaço dentro da sociedade e profundamente incompreendidos. Em suma, este movimento para dentro de si criou a desconexão com o social, e esta desconexão, cada vez mais voraz, criou a conexão com o lado oculto de si mesmo.

A pintura desse período é também reflexo deste mesmo processo. Talvez aí se explique o porquê de não encontrarmos registros mais literais dos efeitos da revolução industrial nas obras dessa época; vemos apenas aquilo que os pintores gostariam de ver e onde eles gostariam de estar, mas não a força geradora da mudança.

Para eles, o estado ideal das coisas não estava mais na realidade social, mas nas questões mais individuais e interiores. E mesmo que nas pinturas aparecessem temas como natureza, paisagens marinhas, retratos idealizados ou cenas épicas, esta era apenas uma face visível de uma insatisfação interna contida, que precisava ser extravasada. Apesar de externarem uma certa idealização de algo que pudesse existir no plano real, os pintores românticos recorriam à imaginação para transmitir um sentimento interior de contemplação muitas vezes acompanhado de descontentamento e angústia. Logo, o que estava sendo exposto não era mais para ser visto, e sim, para ser sentido. Era a emoção sobrepondo-se e, até muitas vezes, ocultando a razão.

Théodore Géricault e um olhar romântico na pintura.

Podemos dizer que Théodore Géricault (1791-1824) foi um artista genuinamente romântico. Antes de abordarmos mais detalhadamente sua famosa série de retratos de loucos, é importante retomar alguns aspectos de uma outra obra, também famosa, que antecipa alguns aspectos subjetivos que irão compor os retratos.

A Jangada da Medusa (1819), de enormes dimensões³, foi inspirada em um episódio histórico, o naufrágio de uma fragata francesa na costa africana, que seguia em direção ao Senegal com centenas de homens e mulheres. A escolha do tema histórico poderia ser considerada uma tentativa de resgate de uma certa tendência neoclássica do pintor, já aparente em alguns de seus trabalhos anteriores, mas esta obra atua em consonância às novas vertentes românticas, pois a racionalidade é substituída por um intenso vigor subjetivo e dramático.

Ao invés do registro objetivo de um fato, Géricault entrega a narrativa desta pintura a uma atitude introspectiva de reflexão sobre a vida e a morte. Os personagens, ao se entrelaçarem no

³ A pintura Jangada da Medusa mede 491x716 cm e encontra-se exposta no Museu do Louvre, Paris, França.

campo visual, compõem uma unidade de sentimentos e sensações em gestos marcantes e expressões de aflição e sofrimento diante da tragédia.

As formas, extremamente pictóricas, quebram a rigidez das linhas; os contrastes entre as cores acentuam os volumes e criam passagens de luz bastante intensas entre claros e escuros. Enfim, o pintor imprime nesta pintura a mesma energia sensível que ele viria a incluir em todas as suas obras posteriormente.

Os temas preferidos de Géricault são: cavalos, em corrida e em batalha; soldados e combates furiosos; máscaras alucinadas de loucos; cabeças de guilhotinados. Motivo dominante em sua poética, a energia, o impulso interior, a fúria que não se concretiza numa ação definida, histórica (...) Motivos colaterais: a loucura, como dispersão final da energia além da razão; a morte, como brusca ruptura do fluxo energético. (ARGAN, 1988, p.53).

Ao observar outros trabalhos, como a série de quadros que retratam os loucos, ou monomaníacos³, encontramos um universo semelhante de introspecção.

Théodore Géricault foi um artista profundamente imerso no contexto político-cultural de sua época. A França deste período se encontrava em uma etapa de transição, instabilidade e constante luta entre burgueses e aristocratas. Esta etapa afetou não apenas a vida pública, as instituições e a sociedade mas também os indivíduos, e Géricault não ficou imune. Segundo o médico Étienne Esquirol, tal instabilidade derivou no crescimento da monomania: uma enfermidade de delírio único. A premissa era de que os monomaníacos adquiriam tal doença a partir de uma ideia fixa: o roubo, a inveja, as fantasias messiânicas, preservando-se perfeitamente racionais sobre outros aspectos. (TIRADO, 2011, tradução nossa).

Cada um dos retratos pintados por Géricault, realizados em escala natural, aborda um tipo de obsessão. Ao todo, foram 10 pinturas concluídas, das quais conhecemos apenas 5; as outras encontram-se perdidas. Elas são fruto de uma parceria entre o pintor e os médicos Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) e Étienne-Jean Georget (1725-1828), que procuravam provar, através das pinturas, o quanto as fisionomias dos monomaníacos poderiam conter indícios das insanidades. "Esquirol rejeitou as explicações morais ou teológicas para a doença mental, vendo a insanidade como uma aflição orgânica, que, como qualquer outra doença, pode ser identificada pelos sintomas físicos observáveis" (POLLIT, 2015, tradução nossa).

Sua visão de loucura é sutil e encontra-se no próprio olhar do retratado, que a revela sem se dar conta disto. No entanto, Géricault foi além. Para representar cada enfermo, abriu seu campo visual e tornou-se mais minucioso, incluindo inúmeros detalhes de seus pertences pessoais, como colares, vestes, medalhas, muletas, gorros, etc.

Com a inquietação típica da época e movido por um intenso sentimento de melancolia, Géricault deixou estampado nesta série de quadros uma espécie de registro autobiográfico de seu próprio estado depressivo diante da vida e, através desta postura, construiu mais uma de suas características românticas.

³ Termo de Louis Viardot (1800/1893), historiador, crítico de arte e tradutor francês, usado para descrever os loucos pintados por Géricault. Citado por Martinho Junior. Fonte: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6049> > Acesso: 01.set.2017.

Uma mulher no hospital feminino de Paris, La Salpêtrière. (Fig.1) nos conduz à representação de uma das obsessões: a inveja.



Figura 1. A Monomaniaca da Inveja. Théodore Géricault. Óleo sobre tela. 72x58 cm.1820. Musée des Beaux Arts de Lyon. Lyon - França. Disponível em: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6049>> Acesso em 07.jun.2017.

A obra, pintada em 1820, ao contrário do que muitos artistas costumavam fazer, trata a loucura com extrema sutileza, revelando um personagem que poderia ser, a princípio, tema de um retrato comum. No entanto, o que vemos é uma mulher sinistra, composta de cores contrastantes, em efeitos de claro e escuro, de pinceladas informais e intensa dramaticidade.

Não há como escapar de seu olhar vago, que não fita nem o espectador, nem qualquer outra figura da obra, exprimindo uma extrema sensação de vazio e solidão. Uma luz intensa destaca o rosto, acentuando a palidez e as linhas da idade. Géricault nos apresenta mais do que o retrato de uma mulher; revela um estado de espírito alienado que comove o espectador.

O pintor optou por uma estrutura sóbria, intimista e extremamente delicada para registrar o estado de ausência da realidade desta mulher. Na verdade, este reducionismo das expressões exageradas, adotado por Géricault, vinha a se contrapor ao clichê de teatralização estabelecido nas pinturas para representar os insanos e a loucura nas telas.

Usando artifícios que neutralizavam os gestos das mãos para amplificar certas nuances expressivas da insanidade contidas no olhar e na face desta mulher, o pintor traçou um percurso bastante inédito e eficaz neste registro; há algo de hipnótico nela que nos capta e nos convida a uma percepção mais humana e menos teatral de sua fragilidade.

“A vida de Gericault foi curta e intensa. Com ávida paixão, ele buscou a realidade, mas a fim de torná-la transcendente. Seus retratos de loucos tem uma força hipnótica.” (BECKETT, 1997, p.260).

Sob o ponto de vista pré-iconográfico, podemos perceber uma composição que coloca uma mulher de idade já avançada no eixo central da obra. Seu rosto, no entanto, está levemente deslocado para a direita da tela, na parte superior da pintura, criando assim um centro óptico de intensa força⁴. É interessante notar que este centro é determinado pelo seu olho esquerdo, curiosamente mais arredondado que o outro. A divisão em dois segmentos horizontais estabelecem dois momentos distintos, mas complementares, da narrativa.

O primeiro deles contém a face expressiva da mulher, com todas as nuances que revelam seu aspecto de indiferença ao mundo que a cerca. Percebemos um olhar arredio, que foge da observação do pintor. As sobrancelhas fecham-se ao centro e os olhos ligeiramente avermelhados e brilhantes, apresentam-se em tamanhos distintos. Seus lábios cerrados, abrem-se em curva nas extremidades, acentuando assim as linhas que marcam a idade. Uma touca de babados irregulares emoldura o rosto e deixa à mostra uma parte do cabelo grisalho e mal cuidado. Ainda neste primeiro eixo horizontal, as cores são fundamentais para que percebamos estes detalhes. Um tom de pele levemente amarelado une-se aos tons brancos, destacando o rosto dos outros elementos e do próprio fundo, mais denso e sóbrio. Apesar do forte caráter pictórico da pintura⁵, as linhas de expressão bem marcadas delineam as formas.

O segundo eixo horizontal inferior, ainda nos traz outras revelações. Além de servir de base para a parte superior, Géricault dedica metade da obra à descrição visual de outros elementos que nos ajudam a compreender melhor seu personagem. As vestes sobrepostas escondem o corpo da mulher e deixam à mostra apenas a parte que se conecta à cabeça. Não vemos suas mãos, mas uma linha composta por um decote em "V" de um tecido vermelho, aponta para a parte inferior da pintura, indicando o provável ponto em que elas estariam sob o tecido.

O movimento circular dos tecidos externos ajudam a emoldurar a cabeça num primeiro plano, para depois fundirem-se ao fundo, gerando profundidade à obra. O aspecto indisciplinado das dobras contribuem para acentuar a pictorialidade através de linhas interrompidas em seus percursos. e são as nuances de marrons que definem as passagens de luz no tecido. Os fios que pendem da touca estão também dispostos de forma irregular e sem qualquer arranjo premeditado.

Todos estes aspectos pré-iconográficos das formas puras contém conceitos que nos levam à análise iconográfica. Os olhos arredios da mulher, por exemplo, buscam um refúgio em algum lugar do vazio. É através deles, e mais precisamente do olho esquerdo da mulher, que o pintor capta nossa atenção. Ele não está no centro geométrico da obra, mas no centro óptico, na altura do olhar do espectador. É através deste olho que o espectador penetra na fragilidade humana e percebe toda a dramaticidade criada pelo pintor. Existe uma tensão no semblante, marcada pelas sobrancelhas que se fecham ao centro, detalhe que se repete mais abaixo no decote em "V" da veste vermelha, como se o pintor quisesse acentuar ainda mais este sentimento.

O olhar, apesar de vago, revela também uma certa emoção obtida pelo brilho de uma lágrima contida e pelas pálpebras avermelhadas. A assimetria e os diferentes tamanhos dos olhos indicam uma expressão de desconfiança. Os lábios cerrados e curvos nas extremidades, mostram que a mulher está tensa, desconfortável e inquieta diante da presença do pintor e do mundo, aqui representado pelo espectador da cena.

As vestes sobrepostas, as dobras irregulares e desajeitadas dos tecidos, os fios desamarrados do gorro, os cabelos grisalhos que saem de forma indisciplinada de dentro dele, colocam a mulher não apenas num estágio avançado da vida, mas num contexto de total desprendimento da realidade.

⁴ Toda a série de 5 pinturas dos monomaníacos de Géricault tem, curiosamente, o olho esquerdo como centro óptico da tela, como se o pintor tivesse estruturado sua obra a partir e ao redor dele.

⁵ O conceito de pictórico encontra-se na contribuição trazida por Heinrich Wölfflin em seu estudo sobre o Barroco. Ao compará-lo com o Renascimento, o autor ressalta como uma das características barrocas, a substituição das linhas que antes demarcavam rigidamente as formas clássicas, pelas formas mais abertas e intangíveis.

Não há vaidade, nem virtudes declaradas. O que sentimos é um silêncio que congela o tempo e sensações diversas numa só expressão. Uma força centrípeta absorve todos os outros elementos da pintura para o centro, e as cores também não escapam desta ação. Apesar do intenso contraste entre claros e escuros, as cores não são expansivas, vibrando apenas nos pontos em que a narrativa sobre os sentimentos é construída.

As pinceladas das vestes são mais soltas e informais e as manchas em ocre sobre o marrom, sugerem passagens de luz e volumes das dobras, sem que as linhas sejam continuamente marcadas. É possível que este efeito seja consequência da velocidade com que a obra foi feita em busca do momento preciso da expressão do personagem, como em um flagrante de uma ação registrada pelas lentes de uma câmera fotográfica. Alguns estudiosos ainda comentam que, na série de retratos da qual esta pintura faz parte, "(...) a pincelada informal é usada para refletir os pensamentos desordenados dos pacientes" (POLLIT, 2015, tradução nossa).

Se os psiquiatras Esquirol e Georget precisavam de uma prova visível para o seu objeto de estudo sobre os monomaniacos, Géricault a entregou a partir das próprias expressões desta mulher; através delas, conseguiu transmitir sentimentos como a alienação, a tensão, a emoção, a desconfiança, o desconforto e a inquietação, reunidos num só momento e em uma só pessoa.

Assim, iconologicamente interpretada, esta pintura parece conter dois encontros bastante significativos. O primeiro deles, revela o encontro entre o pintor e a mulher, em cuja face se revela, de forma sutil, sua obsessão; o segundo, um encontro do pintor consigo mesmo, como se a tela fosse um espelho capaz de revelar seus próprios delírios, angústias, apreensões e sentimentos depressivos diante do mundo.

O Romântico precipita-se impetuosamente para seu "duplo", tal como se precipita para tudo que seja obscuro e ambíguo, caótico e extático, demoníaco e dionísio, e busca com isso tão somente um refúgio da realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nesta fuga da realidade, descobre o inconsciente, aquilo que está escondido em segurança da mente racional, a origem de seus sonhos de realização de desejos e das soluções irracionais de seus problemas. Descobre que "duas almas habitam em seu seio", que algo em seu íntimo sente e pensa não ser idêntico a si mesmo, que carrega consigo seu demônio e seu juiz - em suma - descobre os fatos básicos da psicanálise. (HAUSER, 2003. p. 679-680).

Podemos partir do princípio de que, o olho esquerdo, ponto focal da obra, localizado na altura do próprio olhar do pintor, é o eixo que os conecta, criando a porta de entrada para o conteúdo introspectivo da pintura. Mesmo que a tarefa do pintor, na confecção deste trabalho, fosse de natureza objetiva, auxiliando os médicos Esquirol e Georget a constatarem que a loucura poderia estar visível na fisionomia de um enfermo, Géricault avançou e transportou-se para a tela, onde os seus sentimentos se encontraram com os da retratada, tornando assim evidente sua postura subjetiva diante da Arte.

Em suma, o que está por trás deste movimento de Géricault em direção a um registro mais científico e objetivo sobre a inveja, são seus valores sensíveis tornados visíveis na representação de um tema tão hermético e difícil quanto a loucura. Com total domínio da técnica e dos recursos de composição e cor, ele constrói uma obra que aponta para inúmeros significados sobre o mundo externo que o cerca e o mundo interior que o domina.

O olhar vago e sem vida da mulher entrega o desequilíbrio e a alienação; as linhas de expressão e o cabelo falam da idade avançada; a curvatura do corpo mostra uma saúde debilitada; o fundo escuro e sem ambientação, situa seu isolamento e sua invisibilidade social. Assim, percebemos que Géricault também estampa diante de nós, espectadores, uma frágil realidade,

acionando uma energia que se transforma em pura reflexão. Ao nos transportar para esse universo da exclusão, nos convoca também a questionar se não somos, em parte, responsáveis por ela.

Sebastião Salgado e um olhar romântico na fotografia.

Um retrato feito por Sebastião Salgado em 1985 (Fig.2), faz parte de uma série de fotos produzidas em Sahel, uma região bastante árida e cheia de conflitos no continente Africano, e que documentaram os efeitos colaterais da guerra nos indivíduos em Mali, Chade, Etiópia e Sudão.

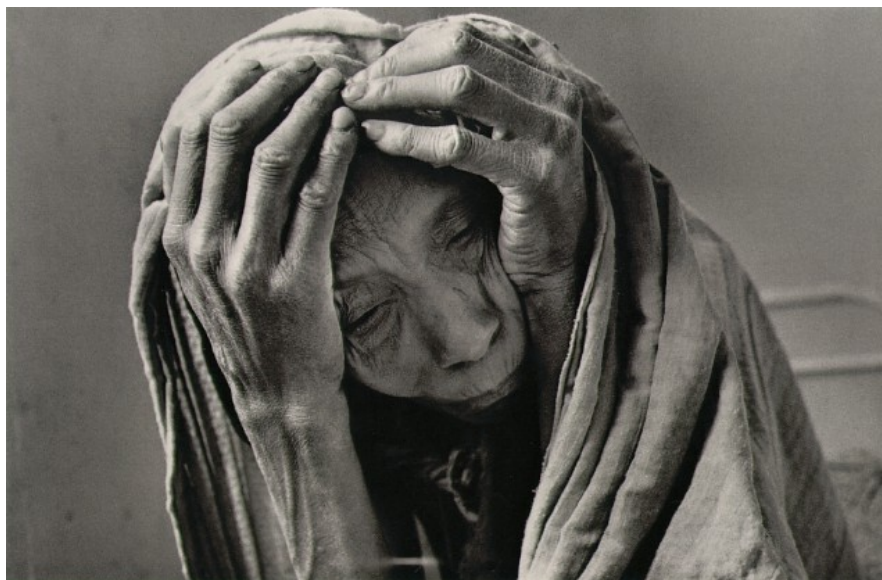


Figura 2. Hospital de Gourma-Rharous, Sebastião Salgado, Mali, 1985. Imigrantes, Êxodos. Disponível em: < <https://www.pinterest.co.uk/pin/479211216579333160/> > Acesso em 22.ago.2017.

Salgado fez parte de uma equipe de apoio às vítimas, juntamente com a instituição *Médico Sem Fronteiras* e procurou registrar com sua câmera as difíceis condições de vida nesta parte do planeta. Como ele próprio nos relata:

Em 1984, a Médicos Sem Fronteiras lançou uma grande campanha de assistência alimentar e médica às populações vítimas da seca que devastava o Sahel e matava de fome suas populações. Fiz com essa organização uma grande reportagem de dezoito meses no Mali, na Etiópia, no Chade e no Sudão: uma série de imagens mostrando grupos de refugiados da sede e da fome e, em certos casos, da guerra. (SALGADO, FRANCO, 2014, p.65).

Do ponto de vista pré-iconográfico, vemos uma mulher de idade avançada situada no centro da imagem. A obra é composta por dois segmentos horizontais: um deles situa a cabeça e as mãos na parte superior, enquanto o outro, composto pelos braços e pelas dobras do tecido, estabelecem o eixo horizontal inferior. Ao fundo, duas linhas horizontais traçadas pela cabeceira da cama, constroem sutilmente esta divisão.

O campo visual apresenta duas diagonais opostas. Uma delas é determinada pela curvatura do corpo e da cabeça; a outra, é construída pelo ângulo dos olhos. É no encontro delas que está o centro geométrico da cena, para onde se dirige nosso primeiro olhar.

Os olhos, apesar de ligeiramente fechados, contém um certo magnetismo estabelecido pela distribuição simétrica deles nesta diagonal.

A foto em preto e branco, extremamente contrastada pela dinâmica entre claros e escuros, intensificam as linhas das dobras dos tecidos, as rugas do rosto e as veias dos braços. As mãos, visivelmente maiores que o rosto, emolduram a cabeça, afastando-a para um segundo plano, envolto numa certa penumbra. Uma força centrípeta parte desta área da cena, atraindo todos os outros elementos para este ponto. O fundo cinza é homogêneo, e revela uma cama no canto inferior direito.

Sob o aspecto iconográfico, estes detalhes nos revelam algo mais. A mulher retratada contém uma nítida expressão de sofrimento e dor. Seu gestual contorcido e seus olhos semicerrados dramatizam a cena, tanto quanto os contrastes do preto e branco. O olhar encontra-se distante dali e as linhas de expressão do rosto são marcadas e tensas, revelando não apenas sua idade, mas muita fragilidade.

As mãos embrutecidas pelo trabalho, emolduram o rosto. Elas contêm veias acentuadas que percorrem um dos punhos, compondo com as dobras do tecido, formas que se mesclam, quase mimetizadas. Não foi por acaso que Salgado enquadrou o retrato desta maneira. Aí está a grande revelação estrutural da foto: é através dela que temos a sensação de que a cabeça está suspensa e apenas as mãos a sustentam. Deixá-los no ponto focal da imagem significa nos apontar, não apenas para uma composição inusitada, mas para um sentimento contido nas expressões faciais da mulher. O fundo é neutro, tornando estas expressões mais intensas, e o estilo da cama do lado direito da composição, nos leva à crer que a foto foi feita num quarto de hospital.

Para uma interpretação iconológica, precisamos lembrar que Salgado fez esse retrato numa região pobre do planeta, atingida pela fome e pela guerra e que o semblante da mulher retrata isso quase que literalmente. Não há nela sinais de loucura, mas de profundo cansaço, aflição e isolamento físico e psicológico. Como uma Pietá, ela sofre, não pela perda de um filho, mas de si mesma.

As mãos seguram a cabeça como se estivessem prestes a perdê-la também. Não são as veias que saltam, é a pele que se retrai revelando mais do que a idade, mas a fome e a inanição. A cama situa o ambiente: a mulher está sob cuidados, em um hospital simples e sem recursos. A imagem em preto e branco nos transporta para um universo de um real que foi dramatizado pelos contrastes e por uma certa idealização estética.

Podemos encontrar diversos termos que se contrapõem numa primeira análise desta foto: sanidade e loucura, riqueza e pobreza, saúde e doença, e até, numa leitura mais precisa sobre o contexto em que a foto foi feita, guerra e paz. Mas a reflexão de Salgado é mais profunda. Ele não retrata apenas uma mulher. Ela é a representação da tênue linha que separa a vida e a morte. A vida está nas mãos que se contorcem ao redor do rosto, que emite uma expressão de quase morte; a vida está nas veias acentuadas dos punhos e das mãos, que contêm uma pele retraída e quase sem carne; a vida está na força dos contrastes do preto e branco e ausente no tom lúgubre e monocromático das feições da mulher, como se isso reforçasse uma outra ausência de vida contida no seu isolamento psicológico. Enfim, é como se disséssemos que a vida está ali e quase não está.

Salgado nos coloca num universo de reflexão, onde o discurso está além da própria foto. A mulher não é apenas uma mulher, mas uma máscara que esconde um mundo de questões possíveis lançadas para fora dela. Uma máscara que tem o poder de nos indagar se estamos vivos e atentos para essa realidade ou mortos e alienados dela. Esta é uma pergunta que Salgado também se faz através da própria fotografia, inserindo-se neste processo sensível e subjetivo de questionamento sobre um poder ao qual não temos acesso, para modificar o que precisaria ser modificado.

Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história. (...) a máscara é o sentido, na medida

em que é absolutamente puro (como o era no teatro antigo). É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos: Nadar (a burguesia francesa), Sander (os alemães da Alemanha pré-nazista), Avedon (a *high class* novaiorquina). (BARTHES, 1984, p.58).

Géricault e Salgado: um olhar romântico que conecta duas obras.

Sabemos que fotografia e pintura são duas linguagens distintas, que possuem suas características próprias de produção. Enquanto o pintor age através do pincel, o fotógrafo recorre a uma máquina para o registro de um determinado tema. Isso implica em movimentos distintos diante de seus objetos de representação e resultados que também se distinguem por seus aspectos de reprodutibilidade. Enquanto a pintura é única, a fotografia permite a produção de cópias.

No entanto, o que nos interessa neste artigo, é reforçar que as duas linguagens permitem que imagens sejam construídas a partir de seus objetos de representação, sob o ponto de vista dos seus autores, contendo valores expressivos que podem extrapolar a visão objetiva e mimética, agregando uma poética repleta de forças subjetivas e de muitos significados.

Para que seus significados sejam fixados e apreendidos pelos espectadores, os artistas contam com um amplo campo de ação para suas composições, através de inúmeros recursos formais, peculiares a cada linguagem. Assim, poderão ser compreendidas, interpretadas e por que não, sentidas. E mesmo que a fotografia seja ainda considerada por muitos, uma forma de expressão bastante técnica, ainda assim, ela carrega consigo a visão de mundo particular de quem a produz.

Assim como a palavra é a expressão de uma ideia, de um pensamento, a fotografia - embora se trate de uma imagem técnica produzida por meio de um sistema de representação visual - é também a expressão de um ponto de vista, de uma visão particular de mundo de seu autor, o operador da câmera. É nesta visão singular de cada um que se estabelece a diferença, as múltiplas formas de entender e representar o mundo e os fatos que nele transcorrem ininterruptamente. (KOSSOY, 2014, p.54).

(...) Entre a defesa da fotografia como um meio superior de auto-expressão e o louvor da fotografia como um meio superior de pôr o eu a serviço da realidade, não há tanta diferença como pode parecer. Ambos supõem que a fotografia proporciona um sistema de revelação: que nos mostra a realidade como não a víamos antes. (SONTAG, 2004, p.135).

Tanto Géricault quanto Salgado tinham um mesmo propósito ao executarem suas obras. Apesar das diferenças que cercam as duas linguagens, os dois procuraram transmitir muito mais do que um simples registro da presença física de seus personagens.

Na verdade, o retrato de Géricault é um mero pretexto para que o pintor se aprofunde no tema da natureza humana com intensa emoção e subjetividade. Ele tece comentários sensíveis sobre o outro e sobre si mesmo, refugiando-se em suas questões pessoais. "Esses rostos trágicos e obcecados tinham alguma ressonância pessoal no artista: Géricault não encara objetivamente o sofrimento de tais pessoas; sua reação é emotiva e comovente. (BECKETT, 1987, p.260).

O retrato de Sebastião Salgado também expressa a natureza humana com muita emoção e dramaticidade transferindo para dentro do enquadramento de sua foto, um pouco de si mesmo e de sua impotência diante de um mundo fragilizado pela guerra.

Esses sentimentos contidos nas duas imagens nos colocam diante de uma constatação: a de que Salgado se apropria, talvez sem perceber, do mesmo impulso romântico de Géricault.

Iconograficamente, as duas retratadas encontram-se centralizadas no campo visual. Suas faces estão emolduradas por tecidos, na pintura, e pelas mãos, na fotografia. Porque é nelas que os artistas concentram toda a intenção da dramatização. Olhares vagos e perdidos, semblantes tristes e desolados revelam angústia, solidão e distanciamento da realidade. As forças das linhas são semelhantes, tanto para marcar as expressões, a idade, as dobras do tecido, quanto para direcionar nosso olhar no campo visual.

As cores da pintura de Géricault são tão expressivas quanto o preto e branco usado por Salgado. As linhas do rosto e as indumentárias, apontam para a idade e a pobreza, respectivamente; as faces, para saúdes frágeis e debilitadas. Os olhos, coincidentemente localizados no ponto focal das duas obras, encontram-se longe de perceber o fotógrafo ou o pintor diante delas, como se as duas mulheres vivessem em um mundo à parte, no mundo dos excluídos.

A interpretação iconológica dos dois trabalhos é também bastante reveladora. Géricault imprime uma atmosfera ao redor da mulher insana; uma atmosfera metafísica, que também envolve a mulher da fotografia de Salgado. Ela permeia as duas mulheres com igual intensidade, não importando se é através da apatia da primeira ou do gestual contorcido da segunda. Ambas expressam fragilidades equivalentes. "O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, como no mito da Mulher sem Sombra, está apenas um corpo". (BARTHES, 1984, p.161). Poderíamos arriscar a dizer que este mesmo comentário valeria para a atmosfera gerada ao redor do corpo feminino representado por Géricault.

Salgado usa o mesmo recurso do pintor: minimiza os detalhes periféricos para que capturemos toda sua experiência emocional com o personagem. Uma força centrípeta age dentro das imagens, absorvendo para as faces das mulheres todas as intenções expressivas, para depois, se expandirem como força centrífuga até nós, espectadores.

O que chega até nós não é apenas um mero retrato, mas uma mescla de sensações e sentimentos dos retratados e dos seus autores. E, no caso de Sebastião Salgado, isto se torna bastante evidente quando, ele próprio, se coloca muito além de um fotojornalista.

Para alguns, sou um fotojornalista. Não é verdade. Para outros, sou um militante. Tampouco. A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. Porque dentro de mim havia uma raiva que me levou àquele lugar. Às vezes fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local. Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando. (SALGADO; FRANCO, 2014, p.49).

Se por um lado esta pintura de Géricault, caminha em direção ao tempo e antecipa um gesto que poderia ter sido obtido a partir de uma fotografia, por outro, a fotografia de Salgado recua e entrega-se à força poética de um período repleto de emoções intensas e contidas. O ponto de encontro entre eles não está no tempo, mas nos sentimentos que as obras deixam aflorar. Elas resumem o estado de espírito de seus autores como se a lente da subjetividade fosse além da

objetiva ou do pincel. O mundo interior questiona o mundo exterior, com um profundo desejo de idealizá-lo e de torná-lo mais belo. No entanto, lembramos que "Dizer que uma coisa é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define". (ARGAN, 1992, p.17).

Com Salgado e Géricault, o belo não se esconde. Suas obras deixam fluir, através de elementos formais de composição, visões extremamente sensíveis, que nos impõe seus juízos sobre elas. Eles nos apresentam algo que provavelmente não vemos e que gostaríamos que víssemos e sentíssemos.

Ao nos propor este escapismo, ambos nos colocam diante de mundos fragilizados e, ao mesmo tempo, nos convidam a possíveis reflexões; sentem-se impotentes mas não se contentam com a realidade, procurando expô-la de maneira visualmente arrebatadora; ao fazer isto, criam uma estética que nos hipnotiza e nos transforma, tanto quanto eles, em testemunhas.

O romântico, por outro lado, desconhecia vínculos externos, era incapaz de comprometer-se e sentia-se exposto, indefeso, a uma realidade esmagadoramente poderosa: daí o seu desdém pela realidade e seu simultâneo endeusamento da mesma. Ou a violava ou rendia-se-lhe cegamente e sem resistência, mas nunca se sentia em pé de igualdade com ela. (HAUSER, 2003, p.673).

Considerações finais

A experiência sensível de Salgado contida nesta foto é apenas a ponta de um iceberg sob a qual encontram-se outras de igual intensidade. Diversos trabalhos, principalmente aqueles produzidos entre 1984 e 1996, e reunidos no livro *Trabalhadores* (1996), apontam para aspectos tipicamente subjetivos, contendo uma visão pessoal do mundo que o cerca.

Salgado transporta imagens que poderiam ter um cunho apenas jornalístico, para um universo visual repleto de comentários pessoais sobre os efeitos da sociedade pós-revoluções industriais nos indivíduos. Apropriando-se de um ferramental que não pertence apenas à fotografia, nem só à pintura, mas que transita no universo das imagens, Salgado constrói uma narrativa que vai além do registro mimético do seu objeto de cena; ele expõe sua poética, provando que a fotografia pode percorrer o mesmo caminho das sensações trazidas por outras linguagens artísticas.

O preto e branco dramatiza a cena, os enquadramentos potencializam os gestos e expressões, as linhas direcionam o olhar e constroem percepções do espaço, os ritmos visuais estabelecem conexões com o tempo, em suma, o mundo real foge para um mundo idealizado das formas. Além de ser testemunha dos fatos, ele é testemunha de si mesmo enquanto agente criador de imagens e ao compô-las com a intensidade de um sentimento, nos torna testemunhas também de sua própria postura romântica na contemporaneidade.

A mulher fotografada em Mali e inúmeras outras fotos de Salgado, passam por esse mesmo mecanismo. A postura inclusiva do fotógrafo diante dos temas e dos objetos, o transformaram em elemento da própria obra. E mais, ao nos incluir, instiga em nós uma tomada de consciência de que somos todos parte de uma mesma história, mesmo que isso seja feito de forma apenas contemplativa.

Em suma, da mesma forma que um dia uma pintura romântica conseguiu penetrar na órbita do olhar de um observador, a partir de formulações sensíveis sobre a realidade, a fotografia de Sebastião Salgado alimentou-se dessas mesmas formulações para garantir seu posto no olhar do espectador contemporâneo. Talvez aí esteja uma grande evidência de sua atitude romântica na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Livros

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*; BOTTMANN, Denise et al(trad). 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: nota sorbe a fotografia*. GUIMARÃES, Júlio C. (trad). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECKETT, Wendy. *História da Pintura*; VILELA, Mário (trad). São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e outro ensaios*; APPENZELLER, Marina(trad). 14ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*; CABRAL, Álvaro(trad). 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. KNEESE, Maria Clara et al(trad). 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: Uma Arqueologia da Era Industrial*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. *Sebastião Salgado: Da minha Terra à Terra*. SIMÕES, Julia da Rosa(trad). São Paulo: Ed. Paralela, 2014.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. FIGUEIREDO, Rubens (trad). 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

Artigos online

- POLLIT, Ben. *Géricault: Portraits of the Insane*. Kan Academy, 2015. Disponível em <<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/gericault-portraits-of-the-insane>> Acesso em 22.ago.2017.
- TIRADO, Andrea. *Théodore Géricault y la Otra Mirada del Otro*. México: Suplemento Cultural de La Jornada, n°.1075. La Jornada Semanal, 2015. Disponível em <<http://www.jornada.unam.mx/2015/10/11/sem-andrea.html>> Acesso em 16.ago.2017.