

Testemunho em ação: a fotografia de documentação social fazendo história

Testimonio en acción: la fotografía de documentación social hace historia

Antônio R. de OLIVEIRA JÚNIOR¹

Resumo: A proposta deste artigo é analisar a historicidade da fotografia de documentação social, a partir de breve retrospectiva de sua constituição, suas relações com um pensar histórico e concluir com uma avaliação de alguns projetos de documentação fotográfica de Sebastião Salgado.

Palavras-chave: história da fotografia; fotografia de documentação social; Sebastião Salgado

Resumen: El propósito de este trabajo es analizar la documentación histórica de la fotografía social, de breve revisión de su constitución, sus relaciones con el pensamiento histórico y concluir con una revisión de algunos de los proyectos de documentación fotográfica de Sebastião Salgado.

Palabras clave: historia de la fotografía; la fotografía de documentación social; Sebastião Salgado

Introdução

Ninguém mais tem dúvidas de que as imagens influenciam na percepção da realidade histórica e que socialmente predominam, de forma exponencial, na cultura contemporânea. Não estaríamos errados se pensássemos que vivemos sob certo paradigma visual ou em época iconófila. Produzidas e sustentadas cultural e industrialmente, as imagens convergem e interagem num

sistema midiático que desde meados do século XIX vem se impondo progressivamente e se consolidando.

Por outro lado, tal constatação não deve obstaculizar ou ser compreendida repulsivamente. É preciso analisar sempre, e de maneira cada vez mais acurada, suas formas de produção, seus usos, suas funções sociais, suas formas de recepção, e preeminência sobre outros meios comunicativos. É preciso fazer o trabalho contínuo de se pensar sobre o mundo visual e materialmente imagético. Da mesma forma que é muito interessante abrir-se às experiências estéticas que elas podem suscitar. Um ir e vir consciente entre representação mimética e percepção sensível.

O historiador atento ao seu tempo não pode simplesmente dizer que não “vê” ou que não “sente” a presença das imagens. Estão por toda parte e com certeza constituem o núcleo de fruição do nosso tempo, marcando ao seu modo esta modernidade tardia. Mas quais os lugares da imagem na pesquisa histórica? Imagens como fontes de informação, documentos “diretos” ou como objetos de análise? Os historiadores já sabem que as imagens representam a história visual das sociedades, expressam espacialidades e temporalidades, inferem situações significantes, deixam ver atores sociais, referem-se a modos de vida, expressam sensibilidades estéticas, assinalam realidades sociais, nos fazem sentir e pensar. Neste amplo espectro, ainda é possível incluir os vetores do testemunho, da singularidade e da comunicação. Ao historiador dedicado ao contemporâneo ou mais próximo do tempo presente o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história, permitindo aprofundar a compreensão do universo social.²

A fotografia como parte do sistema de imagens da atualidade e como parte da realidade social contemporânea constitui uma dimensão a ser investigada na pesquisa histórica. É o que tentaremos fazer a partir de agora, nas dimensões restritas deste texto, com um gênero fotográfico: o da fotografia de documentação social.

A fotografia de uma época

No fim dos anos de 1950, Roland Barthes discorreu sobre as “mitologias” do seu tempo para criticar as grandes “narrativas imagéticas”, de diferentes tipos, presentes nos mais variados meios de comunicação mas-

² O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à “evidência” no sentido estrito do termo (...). Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou ‘o impacto da imagem na imaginação histórica’. Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de culturas passadas. (BURKER, 2004, pp.16-17)

¹ Doutor em História da Arte pela USP; Prof. Associado do Dep. de Estudos Culturais e Mídia/UFF e Prof. Colaborador da Pós-Graduação em Comunicação/UFF. e-mail: antoniojr@gmail.com

sivos. Para ele, essas imagens compunham a estrutura de base do imaginário social da cultura ocidental, pois forneciam as referências a partir das quais as pessoas iniciavam um processo de geração de sentido. A opção pela crítica ideológica, a partir das imagens, estava clara. Evidentemente que ele se referia ao que era distorcido ou deformado ideologicamente, e se afastava da realidade. E as imagens, em especial as fotografias, se prestavam substancialmente pra exercerem tal papel.³

Mas, na mesma década que Barthes aproximou-se, pela primeira vez, intelectualmente da diversidade fotográfica, entrava em sua fase dourada a fotografia de documentação social. Deleitando-se em sua fulgurante aceitação social, passava a fazer parte da “verdade” social, agora enquadrada, “comprovada” nas imagens e

3 A atualidade do texto de Barthes ainda se faz presente, vejamos por que: “**Fotogenia eleitoral.** Certos candidatos a deputado ornaram com um retrato o seu prospecto eleitoral. Isto equivale a supor que a fotografia possui um poder de conversão que se deve analisar. Para começar, a efigie do candidato estabelece um elo entre ele e seus eleitores; o candidato não propõe apenas um programa, mas também um clima físico, um conjunto de opções cotidianas expressas numa morfologia, um modo de vestir, uma pose. A fotografia tende, assim, a restabelecer o fundo paternalista das eleições, a sua natureza ‘representativa’, desvirtuada pelo voto proporcional e pelo reino dos partidos. Na medida em que a fotografia é eclipse da linguagem e condensação de todo um “inefável” social, constitui uma arma anti-intelectual, tende a escamotear a “política” (isto é, um conjunto de problemas e de soluções) em proveito de uma maneira de ser, de um estatuto social e moral (...).

(...) O que é exposto através da fotografia do candidato não são seus projetos, são suas motivações, todas as circunstâncias familiares, mentais e até eróticas, todo um estilo de vida de que ele é, simultaneamente, o produto, o exemplo, e a isca. É óbvio que aquilo que a maior parte dos nossos candidatos propõe através de sua efigie é uma posição social, o conforto especular das normas familiares, jurídicas, religiosas, a propriedade infusa de certos bens burgueses (...). O uso da fotografia eleitoral supõe cumplicidade: a foto é espelho, ela oferece o familiar, o conhecido, propõe ao leitor a sua própria efigie, clarificada, magnificada, imponentemente elevada à condição de tipo. É, aliás, esta ampliação valorativa que define exatamente a fotogenia: ela exprime o eleitor e, simultaneamente, transforma-o num herói; ele é convidado a eleger-se a si próprio, incumbindo o mandato que vai dar de uma verdadeira transferência física: delega de algum modo a sua “raça” (...).

(...) A própria convenção fotográfica está também repleta de signos. A pose de frente acentua o realismo do candidato, sobretudo se tiver óculos perscrutadores. Nela, tudo exprime a penetração, a gravidade, a franqueza: o futuro deputado fixa o inimigo, o obstáculo, o “problema”. A pose a três quartos, mais freqüente, sugere a tirania de um ideal: o olhar perde-se nobremente no futuro, não afronta, domina e fecunda um além pudicamente indefinido. Quase todas as fotos a três quartos são ascensionais, o rosto aparece erguido em direção a uma luz sobrenatural que o aspira e o eleva até regiões de uma humanidade distinta; o candidato atinge o olimpo dos sentimentos elevados, onde toda a contradição política se resolve: paz e guerra argelina, progresso social e regalias patronais, ensino “livre” e subsídios para beterrabas, a direita e a esquerda, (...) tudo isso coexiste pacificamente nesse olhar pensativo nobremente fixo nos interesses ocultos da Ordem.” (BARTHES, 1980, pp. 102-104)

amplamente aceita pelo público. Mas este fato já vinha sendo reconhecido há tempos, só não tinha a dimensão que passaria a ocupar na comunicação contemporânea de meados do século XX.

Os fotógrafos, desde o início da história desta forma imagética, tiveram como temática e opção fotografar o mundo social, tanto pelo interesse por fenômenos cotidianos das sociedades em que viviam quanto por aquilo que acontecia em lugares longínquos e sociedades exóticas. Os que viajam para lugares distantes vão se dedicar à fotografia de viagens e de curiosidades etnográficas. Encontramos alguns indícios dessa constatação na fotografia de viagens e de curiosidades etnográficas de meados do século XIX. Por outro lado, a política imperialista dos oitocentos, diretamente relacionada com a exaltação eurocêntrica e com a explicitação da subjugação política e econômica de formações sociais inteiras, coincide com o início de um inventário fotográfico do planeta, composto por dossiês fotográficos empreendidos e financiados por diversos governos.

Sobrepondo-se a estes diferentes usos da imagem, alguns fotógrafos, a partir das últimas décadas do século XIX e por todo o século seguinte, se propuseram a fazer do seu *metier* uma efetiva exposição das condições sociais de sua época, numa espécie de “retrato social”. Dentre alguns, destacamos *John Thomson* (1837-1921), *Jacob Riis* (1849-1914), *Eugène Atget* (1857-1927), *Alfred Stieglitz* (1864-1946), *Alice Austen* (1866-1952), *Edward Curtis* (1868-1952), *Lewis Hine* (1874-1940), *August Sander* (1876-1964), *Dorothea Lange* (1895-1965), *Margareth Bourke-White* (1904-1971), *Werner Bischof* (1916-1954), *Eugene Smith* (1918-1978), *Henri-Cartier-Bresson* (1908-2004), *Sebastião Salgado* (1944), todos com preocupação social e visão humanista, tanto em relação ao seu trabalho, quanto ao compromisso implícito com o outro fotografado.

Essa tendência fotográfica iniciada, provavelmente pelo escocês *John Thomson*, com sua obra *Street Life in London* (1877), tematizando a vida das classes trabalhadoras de baixa renda e de pequenos comerciantes nas ruas de Londres, constituiu-se em um pioneiro trabalho de foto-documentação social com informações visuais inéditas sobre as classes populares na época vitoriana.⁴ Alguns anos depois, a nascente fotografia de documentação social atravessou o Atlântico e ganhou ainda mais expressão, com as imagens de produzidas por dois fotógrafos nos Estados Unidos.

O primeiro, *Jacob Riis*, um imigrante dinamarquês, repórter policial do *New York Tribune*, dedicou-se a fotografar e escrever artigos sobre as condições miseráveis

4 ROSENBLUM, 1992, p. 357.

veis de vida da população imigrante residente em Nova Iorque, com o objetivo de mostrar as razões que conduzem à delinquência e à marginalidade. E do jornalismo policial para propostas reformadoras foi um salto feito sem muitas dificuldades, pois durante estas passagens como repórter policial, *Riis* trabalhou nas favelas mais dominadas pelo crime e empobrecidas da cidade. Através de suas próprias experiências nos asilos, e testemunhando as condições dos pobres nas favelas da cidade, ele decidiu fazer a diferença para eles. Com suas fotografias, não era mais possível negar a existência das crianças abandonadas, dos casebres sórdidos, dos asilos sinistros e sem higiene e dos sem-teto que constantemente eram importunados pela polícia. A força multiplicadora das conferências e das palestras feitas, principalmente em igrejas, acompanhadas de projeções feitas com “lanternas mágicas” e a publicação de artigos e livros com fotografias – como *How the other half lives* (1890) e *Children of the poor* (1892) – colaboraram para despertar da consciência sobre esses fatos sociais e influenciaram o governo do estado de Nova Iorque na decisão de empreender uma série de medidas sociopolíticas, dentre as quais, rever autorizações para a construção de cortiços, modificar a arquitetura dos já existentes, fechamento dos asilos públicos sem condições de funcionamento e a derrubada, com posterior construção, de moradias mais dignas.⁵

Por sua vez, o norte-americano *Lewis Hine*, a partir de 1905, continuaria esta tradição de foto-documentação social, ao qual denominava, “*photo-interpretations*”, ao empreender um ensaio fotográfico sobre as condições de vida e trabalho em *Pittsburg*, a grande cidade industrial norte-americana na época. Em dois outros trabalhos, ambos publicados em 1909, *Child Labour in the Carolinas* e *Day Laborers Before Their Time* que tiveram especial repercussão, centrou-se no proletariado infantil. Como fotógrafo oficial da *Nacional Child Labor Committee*, *Hine* expõe à opinião pública as péssimas condições reinantes de um estafante e perigoso trabalho infantil nas fábricas têxteis.⁶ Estas imagens que foram profusamente publicadas ajudaram na conscientização do público para a necessidade de mudanças na legislação do trabalho dos menores de idade. Como resultado foi aprovada a Lei do Trabalho Infantil nos Estados Unidos (1916).

Nos anos trinta do século XX, década importantíssima para afirmação da fotografia como meio de comunicação social a nível mundial, um novo fato viria potencializar esta vertente fotográfica. A depressão econômica que se seguiu ao “*crack*” da bolsa de valores

de 1929, agravada por condições climatológicas adversas, levou ruína ao campo norte-americano, sobretudo nos estados do meio-oeste, onde era preponderante a produção agrícola. Praticamente na indigência, grande parte dos trabalhadores e pequenos proprietários rurais iniciaram movimentos migratórios sem precedentes. A política de *New Deal* proposta por *Franklin D. Roosevelt* induziu à criação de uma entidade chamada *Resettlement Administration*, posteriormente *Farm Security Administration* (FSA), a fim de coordenar ações que paralisassem a crise econômica e da agricultura. Este órgão contratou uma equipe de fotógrafos: *John Collier Jr.*, *Jack Delano*, *Walker Evans*, *Dorothea Lange*, *Russell Lee*, *Arthur Rothstein*, *Margaret Bourke-White*, entre outros.⁷ Durante os oito anos de existência da FSA (1935-1943) foram realizadas cerca de 270.000 fotografias, muitas veiculadas na imprensa ou editadas na forma de livros. Destes, o mais famoso foi *Let us praise famous men* (1941), de *James Agee* e *Walker Evans*, o primeiro escrevendo e o segundo, como o autor das imagens. Mais uma vez, a fotografia contribuiria para um debate em torno das péssimas condições sociais reinantes, agora nas áreas rurais atacadas pela crise econômica. O efeito imediato foi a sensibilização para essa problemática, que se resolveria com a acolhida favorável à promulgação de medidas de austeridade e criação de novos impostos destinados a programas de ajuda à população rural.

Em 1947, a agência cooperativa *Magnum Photos* é instalada, concomitantemente, em Paris e Nova Iorque. Criada por *Robert Capa* (1913-1954), *George Rodger* (1908), *David Seymour* (1898-1969) e *Cartier-Bresson*, adquiriu tamanha respeitabilidade, que em pouco tempo, se juntam a ela os melhores fotógrafos da época, muitos dos quais trabalharam para a FSA. Ao longo dos anos, a *Magnum* foi se constituindo numa referência incontornável, do ponto de vista da qualidade de seus arquivos sobre acontecimentos mundiais, onde a vocação para uma fotografia voltada para a atualidade imediata é amplamente superada por uma abordagem dos temas sociais em profundidade, aliando em cada ensaio fotográfico realizado, rigor, tanto no plano estético quanto no da reflexão temática. Atualmente, com 65 anos de existência a *Magnum* mantém-se como a agência de maior prestígio internacional na área do fotojornalismo e da foto-documentação. A questão basilar que a agência sempre destacou, e que continua viva, foi o uso do ato fotográfico como despertador de consciência ou desencadeador de justiça.

Muitos dos mais notáveis fotógrafos, da segunda metade do século XX em diante, foram associados

5 Idem, p. 359.

6 Idem, p. 375.

7 SOUZA, 2004, p. 96.

da *Magnum* e suas imagens ajudaram na visualização, e de certa forma, na compreensão de acontecimentos importantíssimos da contemporaneidade.⁸ Condições sócio históricas atuais foram determinantes para consagrar a chamada fotografia de autor e de projetos de foto-documentação a longo prazo, na medida em que, pautaram a agenda de trabalho de um bom número de fotógrafos. Evidentemente, que se acrescenta a isso, a ação pessoal de certos profissionais da imagem fotográfica que fizeram opção preferencial por temáticas de nítido conteúdo social.

Fotografia de documentação social e história

Após este brevíssimo panorama retrospectivo, podemos dizer com certa propriedade, que a história da fotografia vem se constituindo, também, como um encontro contínuo entre fotógrafos e universos sociais múltiplos, derivando daí, variadas formas de representação. E neste trabalho de fotografia de documentação social, não há nada de inocente e imparcial na criação do registro visual, pelo contrário, tanto os condicionantes ideológicos e expressivos como as opções políticas operam o tempo todo.

Nunca é excessiva a indicação desse fato, pois com o atual domínio ideológico, de verniz “pós-moderno”, das atuais sociedades de capitalismo avançado, as representações icônicas ainda se mostram, à grande maioria das pessoas, como objetos de comunicação direta, possuidoras de uma espécie interessante de código visual envolvendo naturalismo, *mimesis* e simulação. O fotojornalismo sensacionalista e sua superexposição da realidade vem ainda agravar mais este fato. A moderna técnica informática que permite, atualmente, alterar significativamente uma imagem, parece destruir a noção de referente existencial e eliminar as fronteiras entre real e irreal. Mas a digitalização da imagem não abalou de forma suficientemente vigorosa tal concepção sobre a fotografia, apesar de ter nos deixado à mercê, de forma bem mais contundente de várias práticas de alteração representativa.

Com certa fragilidade, a expressão - fotografia de documentação social, numa primeira aproximação conceitual, pode ser aplicada a todas as imagens com temática de nítida inspiração política, onde o fotógrafo, num projeto pessoal e consciente de seu papel de informar e comunicar atua sobre determinada situação social. Ao procurar dar um rumo expressivo-visual ao seu trabalho, isto é, operacionalizá-lo numa estratégia interpretativa

imagética, ele representa os indivíduos em suas relações sociais, suas condições de vida e de trabalho. Na metodologia de trabalho do fotógrafo, há sempre um enquadramento contextualizador, denunciante muitas das vezes de uma situação limite, sob uma linguagem fotográfica que privilegia, simultaneamente, perfeição técnica e rigor formal, subjetividade e testemunho, para criar uma interpretação visual opinativa, com nítida posição de compromisso político.

Sendo assim, a fotografia de documentação social, possuindo uma estratégia expressiva própria, que não se afasta do conceito de testemunho e da tese de existência é, por outro lado, comunicadora de uma determinada visão de mundo, exemplifica o respeito pela diversidade cultural, problematiza questões sociais, cumpre e satisfaz uma grande função cultural: a da memória coletiva visual de grupos sociais, que por forças das circunstâncias, são incapazes de se auto expressarem e circularem na mídia.

Com a fotografia de documentação social, criou-se uma das maiores motivações para a produção de fotografias, pois o homem em situação social não está somente no centro das atenções, como também é a própria finalidade de todo o engajamento do trabalho fotográfico, da sua reserva moral, sendo substancialmente o único protagonista. A esta criação, encontra-se inerente o desejo de ver o outro, conhecê-lo, entender como vive, iniciar e estabelecer um ato comunicativo baseado no reconhecimento das diferenças e do papel de cada um. Isto é qualitativamente diferente da enxurrada de imagens fotográficas, televisivas e cinematográficas que entulham nosso cotidiano, gerando-nos tédio, e no limite, indiferença. Quanto mais a estrutura midiática, amplamente falando, parece querer transformar o mundo em imagens, multiplicando-as infinitamente, mostrando-as ao “acaso” e criando uma imaginação automatizada, mais necessária e pertinente é a reflexão em torno delas. Surge assim, uma curiosa inversão: em alguns momentos, convertemo-nos, por um lado, em participantes ativos e críticos da imagem e, por outro, em meros espectadores passivos da realidade.

Assim sendo, ao tratarmos da história de um determinado gênero fotográfico e da história contida nas imagens deste gênero, aqui o da foto-documentação social, fazemos uma opção metodológica e de princípios, que nega, sob certos aspectos, a “metáfora” da câmera escura, isto é, a da inversão da realidade.⁹ Dependente de

⁹ É sobre esta passagem em Marx que nos referimos: “E se em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem invertidos como numa câmera escura, tal fenômeno decorre do seu processo histórico de vida, do mesmo modo por que a inversão dos objetos na retina de-

⁸ Idem, pp. 125-129.

condições materialmente concretas do mundo em que vivemos, este tipo de fotografia produz do contexto daquelas, representações sempre diretamente vinculadas e internas ao real. Entretanto não é uma *mimesis* da realidade e sim uma versão bidimensional, monoperspéctica, fixa, que exige opções temáticas, técnicas e de enquadramento sempre muito pessoais. Um ato criativo e subjetivo, mas se duvidarmos que a referência da representação imagético-fotográfica constitui-se a partir de uma base real, que é a realidade na qual ela é construída, corremos o risco de cair nas armadilhas da atemporalidade e do a-historicismo a guisa de justificar uma interpretação da imagem em si enquanto representação, uma espécie invariável de “poética visual”, o que, no limite, inviabilizaria qualquer estudo que se proponha científico. A fotografia, como qualquer fonte de informação histórica, permite diversas interpretações, dependendo assim, diretamente do saber do intérprete, das suas opções teórico-metodológicas e compreensão do mundo.

Ao lado dessa perspectiva historicizante, analisando a gênese, o desenvolvimento e as transformações do foto-documentarismo social, convém aderir uma reflexão crítica-conceitual à problemática da indicialidade, da significação e da representação na fotografia. Como nosso objeto e fonte principal de análise é a fotografia no particularíssimo campo da foto-documentação social, elegemos uma obra pra debater, que consideramos ímpar, exemplar e magnífica, a de Sebastião Salgado, um dos nomes obrigatórios quando se pensa o gênero fotográfico da foto-documentação social.¹⁰

corre de seu processo de vida diretamente físico.” (Marx, Karl, 1984)

10 Sebastião Salgado, cujo nome completo é Sebastião Ribeiro Salgado Júnior, nasceu em 1944 na cidade mineira de Aimorés, localizada no leste mineiro, na divisa com o estado do Espírito Santo. Graduado e pós-graduado em economia trabalhou na Organização Internacional do Café, até que em 1973 trocou a economia pela fotografia. Passa então, a partir de 1975 a trabalhar como *free-lancer* para a agência fotográfica francesa *Gamma* e, em 1979, ingressou em outra conhecidíssima agência fotográfica, a *Magnum*. Em 1981, durante uma reportagem contratada pelo jornal *The New York Times*, foi o único fotógrafo a registrar o “momento decisivo” do atentado ao presidente norte-americano, *Ronald Reagan*, fato que lhe dá grande destaque internacional. A partir de então sua fama se propaga, sendo internacionalmente reconhecido e recebendo, ao longo de anos, praticamente todos os principais prêmios de fotografia do mundo. Com uma grandiosa obra de foto-documentação produzida nos mais diferentes lugares do planeta, optou para além das exposições e reportagens impressas nos principais jornais e revistas internacionais, divulgá-la sob a forma de livros. Seu primeiro livro, “Outras Américas”, sobre os pobres na América Latina, foi publicado em 1986. Na sequência, publicou “*Sabel: O homem em agonia*” (também publicado em 1986), resultado de uma longa colaboração de quinze meses com a ONG Médicos sem Fronteiras cobrindo a seca no Norte da África. Entre 1986 e 1992, concentrou-se na foto-documentação do trabalho manual em todo o mundo, publicada e exibida sob o nome “Trabalhadores – uma arqueologia da era industrial” (2007), um feito monumental que

A foto-documentação social de Sebastião Salgado

Pesquisas nascem de indagações e questionamentos. Por que a fotografia de documentação social? Por que a obra de Sebastião Salgado? Acreditamos que a escolha de uma temática é proveniente de diferentes razões, que se reúnem em função da atração exercida sobre nós.

Primeiramente, a fotografia de documentação social, no atual momento histórico em que vivemos, vai à contramão da banalização da foto-ilustração, sobretudo em nível do sexo, do *glamour* e do espetáculo, que estão hoje em dia disseminadas e hegemonicamente dominantes na mídia impressa e na internet. Existe uma manifestação icônica supra e multinacional, baseada em enormes estruturas de poder econômico e que é modelada, sobretudo, com critérios estéticos e ideológicos afinados com tentativas de condicionar o comportamento humano, que se irradiam em escala mundial de maneira incontável.

Em segundo lugar, a opção por Salgado faz-se, como já dissemos, pelo mérito de ser, na atualidade, um dos nomes mais marcantes e conhecidos da fotografia documental. Desde 1973, quando começa a trabalhar como repórter fotográfico na Europa, que sua maneira de abordar fenômenos sociais, seja em eventos de destaque histórico seja na vida cotidiana, atrai e impressiona nosso olhar. Suas imagens em um preto e branco magistral, que nada tem a ver com os dominantes estéticos atuais da fotografia, combinam intenção testemunhal, impacto visual e alto nível de domínio técnico e, por que não estético, com pleno reconhecimento e respeito pelo tema fotografado: sempre o Homem, nos mais diversos nexos sociais. Fotografando “por dentro”, consciente do seu trabalho, não hesitou em fotografar a fome no deserto de *Sabel* na África por quinze meses ou as formas de arcaicas de trabalho na América Latina por sete anos.

No projeto “Trabalhadores – uma arqueologia da era industrial”, convertido em livro, cria uma obra visual extraordinária sobre formas de produção artesanais na agricultura, em indústrias mecânicas tecnicamente

confirmou sua reputação como foto-documentarista de primeira linha. De 1993 a 1999, voltou sua atenção para o fenômeno global do desalojamento e deslocamento massivo de pessoas, que resultou em nos livros “Terra” (1997), que foto-documenta a questão agrária no Brasil, “Éxodos” e “Retratos de Crianças do Éxodo”, publicados em 2000 e aclamados internacionalmente. Fundou em 1994 a sua própria agência de notícias é um dos mais respeitados fotojornalistas da atualidade. Foi nomeado, em 2001, representante especial do UNICEF. Atualmente dedica-se a outro admirável projeto de foto-documentação denominado “Gênesis”, já finalizado e a ser disponibilizado ainda em 2012.

mais simples, em atividades extrativistas, em obras de construção civil que vão desde infraestrutura urbana de saneamento a até vias de transportes. Além das fotos, tanto nas exposições que produziu como no livro, acrescentou legendas com informações históricas, dados estatísticos, descrições pormenorizadas de técnicas e das condições de trabalho.

Se antes, seu trabalho de foto-documentação social registrou camponeses da América Latina e a fome endêmica no *Sabel*, região ao sul do deserto do Saara, na África Ocidental, em “Trabalhadores”, a dimensão e a escala da proposta configura-se global, pois irá fotografar nos cinco continentes e em 19 países. Sua atenção fotográfica volta-se para com o fim de formas de organização de trabalho, sob muitos aspectos pré-capitalistas e para os rumos das transformações socioeconômicas do final do século XX.

As imagens documentam, por exemplo, a existência de processos de produção agrícola não mecanizado no Brasil, em Cuba e em Ruanda; a permanência de tipos de linhas de montagem com o uso extensivo de mão de obra em indústrias automobilísticas na Rússia, China e Índia; a abundante quantidade de pessoas nas manufaturas têxteis e também no desmonte de imensos navios nas praias de Bangladesh; na extração e transporte de carvão em minas na Índia; em matadouros de porcos nos Estados Unidos.

Idealizado como “um adeus ao mundo do trabalho manual, que está lentamente desaparecendo”, as fotografias de “Trabalhadores” ganham significado maior quando interpretadas como documentos visuais sobre a desigualdade dos movimentos de homogeneização material e cultural no mundo. Curiosamente podemos ver nas imagens e pensar através delas, como existe uma relação singular de exploração de condição “trans-histórica” do homem trabalhador, denunciando a alienação contínua de um dos principais alicerces da dignidade humana durante séculos de industrialização.

Com numeroso exemplo de fotografias impactantes e reveladoras em “Trabalhadores”, Sebastião Salgado nos oferece imagens como aquelas de operários em estaleiros navais, na França e na Polônia; em siderúrgicas, na Ucrânia e na França, e em fábricas de processamento do chumbo, no Cazaquistão. Muitas são as fotografias com dramaticidade de seu enquadramento, composição e opção formal de luz e sombra que atraem e aprisionam o olhar. Contudo, existem tantas outras imagens que têm poder maior ainda de documentação social. Por exemplo, a fotografia da *Casa del Tabaco*, em Cuba, em que se imagina conversas e brincadeiras envolvendo o trabalho;

a aflição no dia de pagamento dos trabalhadores do chá, em Ruanda; a perigosa e extenuante pesca de atum na Sicília.



Índia, 1990



França, 1990

O projeto “Êxodos” é até hoje o mais ambicioso trabalho de Sebastião Salgado e se fundamenta numa seleção de mais de 80.000 fotografias produzidas durante a última década do século XX. São cerca de 360 imagens, divididas em quatro sessões: “Migração e refugiados: instinto da sobrevivência”; “A tragédia africana: um continente à deriva”; “América Latina: o êxodo rural, desordem urbana” e “Ásia, a nova face urbana do mundo”. Todas possuindo uma lógica de edição específica e com uma sequencialização própria. Possuidor de uma ampla diversidade temática, cenários geográficos e processos de vida, a impressionante variedade e alcance de “Êxodos” dá ao trabalho de Sebastião Salgado um valor histórico e fotográfico irrefutável. Em termos fotográficos há diferenças entre as seções, mas somente uma análise minuciosa poderia prospectar, em toda sua riqueza, os elementos essenciais e as opções temáticas realizadas. Mas sem dúvida alguma, encontra-se no conjunto das fotografias a expressão singular e a marca individual do foto-documentarista em relação a sua peculiar forma de

criação documental e sua forte ação política em mostrar para sensibilizar o espectador.

Conhecendo superficialmente ou não os problemas sociopolíticos que as imagens nos revelam, o fato é que eles existem realmente, fazem parte de nossa verdade existencial. A documentação fotográfica dada a ver em “Êxodos” é com certeza uma provocação e seu objetivo é evidenciar uma realidade de exclusão, de deslocamento violentamente imposto, de corte abrupto das raízes identitárias. As imagens estão ali sempre nesta perspectiva e não há por que desviar o olhar. Nas imagens em preto e branco existe uma forte denúncia dos efeitos cruéis do processo de globalização. Fotografa o drama e a tragédia dos miseráveis, e não se omite em nenhum dos enquadramentos que nos ofereceu a ver junto com ele.



Equador, 1998



Tanzânia, 1994

Do ponto de vista do testemunho não há por que ficar procurando por um “voyeurismo social” e nem “esteticismo engajado”. Seu testemunho, equilibrado entre o papel ativo da referência e a dimensão expressiva fotográfica, o mantém ciente da própria presença diante da realidade agressiva e do trabalho visual que precisa realizar. Exemplos saltam a todo instante, basta folhear

o livro com atenção e percorrer pelo olhar as imagens. É impressionante como consegue aliar sensibilidade temática, sensibilidade visual, domínio rigoroso do saber fotográfico e produzir uma mensagem irrepreensível sob todos estes aspectos. Pelos vetores do testemunho, da constatação e da autenticação, acrescidos pelas forças expressivas da linguagem fotográfica, mobiliza o espectador pela emoção e tomada de consciência.

Em “Êxodos”, com certeza fica evidente que na fotografia de documentação social de Sebastião Salgado não é produtor interpretar de modo isolado o aspecto estético, e por que não artístico, e dela abstrair os temas e problemas sociais expostos de forma tão avassaladora, ou vice-versa. Uma não se revela sem a outra, pois integram a mesma substância visual.

O projeto de “Terra” foi menos audacioso. Foram escolhidas 137 fotografias produzidas entre 1980 e 1996, quando das viagens de Sebastião Salgado no Brasil. O percurso do fotógrafo inicia-se no Nordeste, em 1980, estendendo-se depois ao Norte e a São Paulo, em 1986-87. Se algumas das fotografias de “Terra” já tinham sido publicadas e complementavam outros projetos editoriais de foto-documentação, tais como, “Trabalhadores”, “Camponeses da América Latina”, “As Metrôpoles”, “As Grandes Migrações” ou “A Mão do Homem” foi, em 1996, com a existência das lutas sociais no campo brasileiro que norteou as viagens do fotógrafo para foto-documentar as tensões, acampamentos e assentamentos em diferentes regiões do país.

Além de livro, “Terra” tornou-se uma coleção de cópias fotográficas a ser exposta em sindicatos, em igrejas, em associações culturais, em colégios, em faculdades e, até mesmo, em praças públicas. A exposição quando montada, era acompanhada de debates sobre a questão agrária e o Movimento dos Sem Terra (MST). Como fenômeno editorial o livro esteve entre os dez mais vendidos do país no mês de setembro de 1997, constituindo-se, também, em um acontecimento de força política na área de produção cultural.

O livro comunica, a sua maneira, uma interpretação visual da questão agrária no Brasil, sendo muito emblemáticas as três últimas imagens de páginas duplas. Compostas num enquadramento horizontal, mas paradoxalmente atraem o olhar para as linhas verticais que insistem em nos fazer confundir entre instrumentos de trabalho e armas. Na convergência dos sentidos não há nada pra ser naturalizado, ali estão trabalhadores rurais caminhando na direção da luta e da esperança. Numa das fotografias, a alegria dos rostos, pela conquista da desapropriação de uma fazenda, contrasta com os pu-

nhos erguidos, com as bocas que gritam e com as foices que se erguem sobre a numerosa multidão. Em outra, há um enorme grupo que avança na direção do fotógrafo, não permite destacar detalhes, mas é justamente por está compacto que se revela a força do coletivo. Por fim, na imagem derradeira do livro, milhares de trabalhadores marcham sobre uma porteira, que até então, era o último empecilho físico, para os que acabavam de restaurar as esperanças.



Sergipe, 1996



Paraná, 1996

Um pesquisador pode exercer múltiplas classificações e interpretações das fotografias de “Terra”, para além daquelas que o próprio fotógrafo fez questão de propor. Mas existem imagens escolhidas por Sebastião Salgado que impedem classificações evidentes e exigem outro tipo de abrangência ou outra maneira de interpretar. O estranhamento é claro e rapidamente se faz presente. Talvez a opção metódica seja a de pensar um *continuum* espaço/tempo de menções a fatos sociais que na formação histórica brasileira estão sempre presentes há pelo menos cinco séculos e que o referente fotográfico insiste em atualizar.

Quais fotografias ficarão relacionadas de forma indissociável a todas as situações sociais representadas? Quais que negarão o efeito indesejado da irrealidade em função da exposição rotineira dos fatos pelas mídias visuais? Quais imagens marcarão icônica e simbolicamente esta época?

Não sabemos, mas o desafio de Sebastião Salgado foi fazer história com fotografia. Alguém duvida disso?

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1998.

LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Martinez Roca, 1988.

MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1984.

MESPLÉ, Louis. *L'aventure de la photographie contemporaine*. Paris : Chêne, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp/Usp, 2004.

ROSENBLUM, Naomi. *Une histoire mondiale de la photographie*. Paris: Abbeville, 1992.

ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SALGADO, Sebastião. *Other americas*. New York: Pantheon, 1986.

_____. *Sabel: L'homme en detresse*. St. Geneviève: Prisma Presse, 1986.

_____. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Trabalhadores – uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

Recebido: 06/04/2013

Aprovado: 02/05/2013