

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PÚBLICA
NÍVEL DE MESTRADO

LUZIA TACIANE SUTIL

**DIÁSPORA E MIGRAÇÃO NA OBRA *ÊXODOS* DE SEBASTIÃO
SALGADO: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO COM A HISTÓRIA
PÚBLICA**

CAMPO MOURÃO – PR
2022

LUZIA TACIANE SUTIL

**DIÁSPORA E MIGRAÇÃO NA OBRA *ÊXODOS* DE SEBASTIÃO
SALGADO: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO COM A HISTÓRIA
PÚBLICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Pública – PPGHP, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: História Pública
Orientador: Dr. Angelo Priori

**CAMPO MOURÃO – PR
2022**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sutil, Luzia Taciane

Diáspora e migração na obra êxodos de Sebastião Salgado: possibilidades de diálogo com a História Pública / Luzia Taciane Sutil. -- Campo Mourão-PR, 2022.

63 f.: il.

Orientador: Angelo Priori.

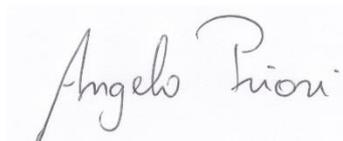
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em História Pública) -- Universidade Estadual do Paraná, 2022.

1. Diáspora. 2. Migração. 3. História Pública. I - Priori, Angelo (orient). II - Título.

LUZIA TACIANE SUTIL

**DIÁSPORA E MIGRAÇÃO NA OBRA “ÊXODOS” DE SEBASTIÃO
SALGADO: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO COM A HISTÓRIA PÚBLICA**

BANCA EXAMINADORA



Dr. Angelo Aparecido Priori (orientador) – Programa de Pós-Graduação em
História Pública/Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dr. Jorge Pagliarini Junior – Programa de Pós-Graduação em História Pública –
PPGHP/Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dr. Márcio José Pereira – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História –
ProfHistória/Universidade Estadual de Maringá – UEM

Data de Aprovação

22/03/2022

Campo Mourão – PR

DEDICATÓRIA

Dedico este texto a todos aqueles para os quais, em algum momento da vida e por circunstâncias diversas, só lhes restou a estrada e o horizonte. A todos aqueles que precisaram juntar as sobras de si e dos seus e partir. A todos aqueles que precisaram deixar, além de raízes, pedaços de si e dos seus. A todos aqueles que saíram e não chegaram, abatidos ou naufragados em alguma fronteira ou no Mediterrâneo. A todos aqueles que, chegando em um novo país, este não significou abrigo e proteção, me lembro aqui do congolês Moïse Kabagambe¹.

Dedico este texto aos meus pais Éder e Maria e aos meus irmãos mais velhos, graças a eles eu e meu irmão mais novo nascemos na Nova Conquista, localizada no Assentamento Araguaí, município de Santa Maria do Oeste, Paraná. Nossa terra da promessa, onde o “leite” e o “mel” correram juntos com o sangue das mãos calosas do meu pai e da minha mãe.

Dedico este texto aos meus vizinhos, principalmente José Santana, Tereza e Iraída cuja amizade foi selada com meus pais na margem de uma rodovia ou na fragilidade de um barraco em tempos idos. Agradeço por também terem contribuído com meu trabalho.

Mais que uma dissertação para obtenção de título, que este texto seja meu abraço estendido a todos aqueles que neste momento se encontram em diáspora, seja em acampamentos improvisados, seja na fronteira humilhante de um país estrangeiro, seja na marquise de uma metrópole.

¹ Imigrante congolês morto no dia 24 de janeiro de 2022, no Quiosque Tropicália no Rio de Janeiro, quando foi cobrar duas diárias que estavam em atraso.

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar esse trabalho meu coração é tomado por uma imensa gratidão e também por uma angústia. Vou explicar primeiramente a angústia: nos dois últimos anos o mundo chorou a pandemia do COVID-19 que levou pessoas de todas as idades, de crianças à idosos, tantos sonhos, dos mais simples aos mais ambiciosos foram ceifados por esse vírus. Lembro-me que assistindo ao Jornal Meio-Dia Paraná, no início dos primeiros casos na China, o jornalista disse que se nada fosse feito a respeito do controle da propagação não demoraria para vermos rostos conhecidos infectados. Infelizmente o que ele disse se cumpriu, não foram tomadas as medidas necessárias e o vírus chegou para desconhecidos, conhecidos, amigos e familiares. Até o momento mais de 647 mil vidas ele levou. Eu, Nair e Paulo, meus irmãos e mais milhares de brasileiros fazemos parte dos recuperados, graças à Deus, à vacina e ao SUS. Também experimentei a angústia da pesquisa solitária, das assistidas em modelo remoto, sem ter a possibilidade de conhecer professores e colegas de turma pessoalmente, sem as conversas e debates que por vezes se estendem fora da sala de aula acompanhadas de um cafezinho. Mas, nem tudo é angústia, pois ainda tenho a muito mais a agradecer do que a lamentar.

Agradeço primeiramente aos meus pais Éder e Maria que mesmo não tendo a possibilidade de estudarem, às duras penas priorizaram e proporcionaram esse direito para os seus cinco filhos. Em especial agradeço a minha mãe Maria que abriu mão de morar em um lugar que certamente era mais confortável para ela, mas que não garantiria escola para os seus filhos. Com muito amor agradeço as minhas irmãs Georgina e Nair que, na particularidade de cada uma, contribuíram para eu chegasse até aqui. A Georgina foi a minha primeira professora, me ensinou a ler e a escrever desde os meus quatro anos, através de carimbos de animais e incansáveis cadernos de caligrafia. A Nair por sempre me mostrar que, apesar de tanto desmonte, a educação é o melhor caminho, ainda mais quando se nasce pobre, e por ensinar a não desistir, o incentivo dela é fundamental na minha vida. Agradeço aos meus irmãos Paulo e Odair pela companhia diária em ir para escola quando éramos criança. Agradeço aos meus sobrinhos Luiz Augusto e João Pedro por serem meu farol de amor e esperança.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Pública da UNESPAR pelo compartilhamento de conhecimento, que mesmo em um momento

tão atípico e desafiador, se fizeram presentes. Estendo o meu agradecimento aos professores membros da banca de qualificação e defesa Márcio José Pereira e Jorge Pagliarini Junior que gentilmente contribuíram para o aprimoramento desse trabalho. Em especial agradeço ao meu orientador Angelo Priori pelas orientações, sugestões e direcionamentos e apoio.

Agradeço ao meu parceiro de vida, Gelton Guimarães, pelas lutas travadas, apoio e vitórias alcançadas ao longo desse caminho.

Finalizo agradecendo à todos e todas que de uma maneira ou outra inspiraram e incentivaram!

Enquanto escrevo as últimas palavras deste agradecimento, volto ao modo angústia, um conflito entre Rússia e Ucrânia acabei de ver na TV. A humanidade é a única espécie capaz de produzir intencionalmente sua própria destruição, alguém já deve ter dito essa frase.

“Nos quatro cantos do globo, as pessoas são deslocadas pelas mesmas razões econômicas, que favorecem uma minoria, enquanto a maioria se torna miserável.”

Sebastião Salgado

RESUMO

SUTIL, Luzia Taciane. **Diáspora e migração na obra Êxodos de Sebastião Salgado: Possibilidades de diálogo com a História Pública.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Pública – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2022.

A presente pesquisa atentou-se para a obra Êxodos de Sebastião Salgado e na análise de fotografias que se atem na representação de momentos peculiares da vida de indivíduos e comunidades. As fotos selecionadas procuraram deter-se a alguns elementos e conceitos, como: Migração e Diáspora. Devido à extensão e complexidade do livro Êxodos, a presente pesquisa se pautou na análise de algumas fotografias especificamente as que compõem o capítulo três: “A América Latina: êxodo rural, desordem urbana”. Buscando interlocuções e diálogos com os pressupostos da História Pública. O intuito dessa pesquisa circunscreve-se à discussão dos conceitos acima citados e na análise, por meio do emprego desses conceitos, das representações socioculturais e econômicas presentes nas fotografias de Sebastião Salgado. Outros aspectos que ainda compõem a pesquisa referem-se a discussão em torno do padrão estético e da imagética como linguagem, bem como nas escolhas do fotógrafo. A importância de trabalhar com a fotografia se dá em função desta ser um registro carregado de significados tanto para quem a faz quanto para quem se permite captar por ela. Fotógrafo e fotografados se inter-relacionam numa rede de significados muito particulares e raras vezes perceptíveis para o espectador. Analisar um conjunto de fotografias ou uma fotografia em particular requer, além de muita sensibilidade, um olhar bastante acurado em relação aos elementos que a compõem, foi este o propósito deste trabalho.

Palavras-chave: Diáspora; Migração; Fotografia; Sebastião Salgado; História Pública.

ABSTRACT

Diaspora and migration in the book *Exodus* of Sebastião Salgado: Possibilities of dialogue with Public History.

This research considers the book “Exodus” of Sebastião Salgado and analysis of photographs in it representing particular moments in the life of individuals and communities. The photographs selected are intended to dwell on certain elements and concepts, such as: Migration and Diaspora. Because of the scope and complexity of the book Exodus, this research focuses on analyzing certain photographs, and in particular those that comprise the chapter three: "Latin America: Rural Exodus, Urban Disorder". In search of conversations and dialogues in accordance with the assumptions underlying the Public History. The purpose of this research is limited to the discussion of the above-mentioned concepts and to an analysis, based on these concepts, of the socio-cultural and economic conditions represented in the photographs of Sebastião Salgado. Other aspects that still compose this research refer to the discussion around the aesthetic pattern and imagistic as language, as well as in the photographer's choices. The importance of working with photography is due to this being a record loaded with meanings both for those who make it and for those who allow themselves to be captured by it. Photographer's and photographed interrelate in a network of very particular meanings and rarely perceptible to the viewer. Analyzing a set of photographs or a particular photograph requires, in addition to a lot of sensitivity, a very accurate look at the elements that compose it, this was the purpose of this work.

Keywords: Diaspora; Migration; Photography; Sebastião Salgado; Public History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E HISTÓRIA PÚBLICA: USOS, POSSIBILIDADES E DESAFIOS	16
2. SEBASTIÃO SALGADO NA HISTÓRIA: DIÁSPORA, MIGRAÇÃO E DESLOCAMENTOS HUMANOS	25
3. FOTOGRAFIAS: ANÁLISES, INFERÊNCIAS OU DIVAGAÇÕES POÉTICAS	35
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
5. REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

Um texto produzido na companhia de uma cuia de chimarrão, na leitura solitária feita em dias de isolamento, palestras e aulas virtuais. A vida a partir de março de 2020 foi à distância e o medo da contaminação e da morte passou a ser um companheiro cotidiano. Pensar e produzir um texto, ou desenvolver qualquer outro projeto exigiu esforços para além das capacidades entendidas como naturais. Além da pandemia, abateu-se sobre nós um governo que brinca com vidas como se brincasse com um teatro de sombras porque as sombras lhe apeteçam. Um governo que não se cansa de deixar claro seu desprezo pela vida e pelo conhecimento. A busca pela reflexão e escrita sobre uma parte da obra de Sebastião Salgado foi um desafio e um alento. Um desafio no sentido de buscar informações e conhecimentos, pesquisar, refletir, escrever, as orientações à distância, para isso era necessário ânimo que precisava ser revigorado todos os dias, mas também foi alento, no sentido de compreender a beleza e o compromisso social que a fotografia pode trazer. Embora vivamos sob *selfies* constantes e publicações simultâneas, a fotografia pode ser um recurso de denúncia de injustiças para além do efêmero e do estritamente pessoal contido nas fotos de si.

Vivemos sob o império da imagem, o dispositivo da câmera fotográfica acoplada aos *smartphones* permitiu essa revolução no cotidiano. Tudo vale uma *selfie*, tudo merece um clic que abastece, imediatamente, o monstro insaciável chamado redes sociais. O lema parece ser o “posto logo existo” ou um cômico “viver para postar”, é o *look*, é a paisagem, é a comida, é a bebida. É válido pensar que, da primeira câmera fotográfica criada em 1839 por Louis Jacques Mandé Daguerre, passando pela Kodak em 1888 e chegando até os dias atuais arriscamos dizer que nos tornamos o Homo Imago² ou algo como “valho quanto posto”. Os usos da fotografia no cotidiano são os mais diversos sendo, ao que parece, o mais comum, o compartilhamento em alguma rede social.

A presente pesquisa teve como objetivo compreender e analisar a linguagem imagética da fotografia e seu emprego na (re) construção de "momentos", tipos e

² A expressão Homo Imago surgiu a partir das reflexões sobre os usos constantes da imagem sobretudo para postagens em redes sociais, porém, ao pesquisar sobre o termo o mesmo foi encontrado como título de trabalho acadêmico.

símbolos na obra *Êxodos* de Sebastião Salgado. Entendemos que a fotografia de Sebastião Salgado traz consigo uma série de elementos e características que a distinguem de qualquer outra produção fotográfica, ou ainda, o próprio fotógrafo é possuidor de uma biografia que o faz particular e que se reflete em toda a sua obra. As escolhas do fotógrafo em relação às paisagens, lugares, circunstâncias, acontecimentos e pessoas em cotidianos adversos o inserem numa postura que aqui chamamos de compromisso social.

A fotografia pode ser entendida como um "instante do vivido", mas que transmutado na materialidade da imagem fotográfica torna-se "perpétuo" e com isso significa e ressignifica as temporalidades da história como, também, "conta estórias", por meio da sua narrativa interna. Essas representações sociais imagéticas são essenciais para a análise histórica, pois trazem diversos elementos como a intencionalidade do autor, o resultado final da arte e o que vai definitivamente ser representado por meio da percepção do espectador. Dito isto, esclarece-se que o recorte da pesquisa atentou para a seleção das imagens, a relevância da obra e do fotógrafo, seu impacto e suas múltiplas percepções, pois isso, de certa forma, define a abrangência social da imagem, bem como seus apreciadores e críticos.

Os critérios adotados direcionaram a presente pesquisa para o livro *Êxodos* que compreende um projeto desenvolvido ao longo de seis anos (1993-1999), durante os quais Sebastião Salgado percorreu quarenta países, contemplando três continentes: África, América e Ásia. Seu projeto objetivou fotografar a humanidade em trânsito, grupamentos étnicos, religiosos, políticos e sociais em deslocamento. Essas pessoas deixaram e deixam suas terras, seus locais de origem por vários motivos, mas principalmente em busca de uma vida melhor, e, até mesmo para manterem-se vivos. São pessoas que traçaram seu destino dia após dia para fugir de um cenário de fome, pobreza, guerra e repressão.

Para esta dissertação foram escolhidas fotografias que fazem parte do terceiro capítulo: A América Latina: êxodo rural, desordem urbana, da obra *Êxodos*, principalmente aquelas que captam, segundo nosso entendimento, momentos trágicos, dramáticos e heroicos de vidas individuais e coletivas. Nas imagens analisadas destacam-se vidas em movimento, populações em deslocamento, vidas empurradas pela pobreza ou por conflitos étnicos ou religiosos, identidades em trânsito, identidades em

re-construção. O recorte e a escolha das imagens a serem analisadas neste trabalho procuraram retratar o apelo do movimento, da migração, da diáspora cujos motivos podem ser diversos, porém, aqui inferimos os motivos relacionados ao trabalho, pobreza e conflitos étnicos ou religiosos, conforme já dito. As fotografias não nos remetem às paisagens para fruição, contemplação ou deleite, mas à reflexão crítica. As fotografias de Sebastião Salgado trazem, em sua grande maioria, o tom da denúncia, da crítica social, da reflexão acerca das injustiças e desigualdades sociais.

O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, Fotografia, História e História Pública: usos, possibilidades e desafios, no qual apresentamos algumas discussões acerca do uso da fotografia como material para a pesquisa histórica e sua possibilidade de usos no campo da História Pública e para auxiliar nessa parte dialogamos com os autores como Boris Kossoy, Ciro Flamarion Cardoso, Roland Barthes, Ana Maria Mauad, José Murilo de Carvalho, Ricardo Santhiago e John Berger. No segundo capítulo, Sebastião Salgado na História: diáspora, migração e deslocamentos humanos, utilizamos discussões de críticos ao trabalho de Sebastião Salgado como Susan Sontag, Jean Galard, Carla Victoria Albornoz e Eduardo Galeano, e para as discussões acerca da utilização de imagens de autores como Maria Elisa Linhares Borges e Isaac Antonio Camargo, e para auxiliar nas discussões sobre diáspora e migração dialogamos com autores como Stuart Hall, Abdemalek Sayad, Hebert S. Klein e Walter Benjamin. E, para o terceiro e último capítulo, Fotografias: análises, inferências ou divagações poéticas, analisamos as fotografias a partir da nossa percepção, visão, interpretação e emoção, afinal, a fotografia em sua dimensão de arte serve exatamente para provocar emoções particulares ou coletivas. Uma exposição de arte, uma imagem, uma música ou um poema estabelece as mais diversas conexões, seja do indivíduo consigo mesmo a partir de suas vivências seja com o seu espaço de convivência, a sua experiência humana. No respectivo capítulo apresentamos também a expressão, ou conceito, de fotógrafo-poeta o qual, segundo nossa percepção podemos atribuir a Sebastião Salgado. Ainda nesse capítulo contamos com a participação de pessoas com trajetórias muito semelhantes àquelas retratadas por Sebastião Salgado, Iraída Bonifácio da Silva, e o casal José Santana e Terezinha de Souza Santana, moradores na localidade Nova Conquista, no Assentamento Araguaí, no município de Santa Maria do Oeste – Paraná, desde 1987, são pioneiros neste assentamento.

Desejamos, com esse texto não somente a obtenção de uma titulação, mas também que a obra relevante de Sebastião Salgado seja conhecida e que os propósitos de justiça social sejam cumpridos, e que a fotografia possa operar como um instrumento de denúncia e crítica da sociedade injusta e desigual na qual vivemos.

CAPÍTULO 1

FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E HISTÓRIA PÚBLICA: USOS, POSSIBILIDADES E DESAFIOS

Durante muito tempo a fotografia não foi considerada fonte de pesquisa histórica pelos historiadores ligados a historiografia metódica. Durante o século XIX a fotografia servia mais como um apêndice, adorno ou complemento de uma fonte escrita. Isso não quer dizer que eles não utilizavam as imagens em suas pesquisas, porém o documento escrito era o valorizado.

As transformações sociais como guerras, avanços tecnológicos, movimentos nacionalistas, migrações do campo para a cidade, surgimento de novas classes sociais, e também as mudanças nos parâmetros científicos e filosóficos, ocorridas no final do século XIX, contribuíram para abertura de novas possibilidades de diferentes formas de pesquisa, mesmo que ainda de forma lenta. Nas últimas décadas, esse cenário mudou, historiadores não mais orientados pelos fundamentos da escola metódica passaram a usar a fotografia como objeto de análise em pesquisas acadêmicas científicas, mesmo que ainda de forma tímida, se comparado com outros trabalhos que se dedicam em pesquisar outras fontes e objetos.

Trabalhar com análise de fotografias requer atenção para que a mesma não seja tomada de forma somente expositiva e ilustrativa, como a escola metódica a classificava. Assim, como qualquer outra fonte de pesquisa historiográfica, a fotografia demanda aplicação de metodologias e teorias na sua análise.

Uma única fotografia é um objeto que permite diferentes interpretações, capaz de despertar emoções, sentimentos e inquietudes nos sujeitos que a analisam. Múltiplos olhares podem analisar uma fotografia, e os resultados desses olhares podem ser diferentes. Pois, cada análise parte de uma vivência individual de cada observador ou espectador. O mesmo acontece com o fotógrafo, é necessário levar em consideração que a fotografia é um recorte intencional daquilo que o fotógrafo decidiu registrar. A partir do momento em que ele faz a escolha do registro, do enquadramento, técnica, e estética devemos ter em mente que outros detalhes foram deixados de lado. Conhecer a biografia do fotógrafo, suas questões ideológicas e políticas, auxiliam na interpretação

das fotografias, pois de forma implícita se faz presente interpretação do mesmo, sobre sua maneira de ver e registrar eventos, acontecimentos, conflitos, entre outros.

A fotografia é um fragmento do passado, ela não traz consigo todo o contexto de um evento que se passou. Cabe, portanto ao pesquisador, através desse fragmento investigar e extrair o maior número possível de informações, pois a fotografia contém múltiplas significações, que é capaz de desencadear diferentes interpretações a partir de um acontecimento do passado. Como Boris Kossoy apresenta:

[...] A fotografia é, ao mesmo tempo uma forma de expressão e um meio de comunicação a partir do real e, portanto, um documento de vida histórica [...] (KOSSOY, 2020, p.147).

Ao utilizar a fotografia como fonte histórica, é necessário levar em consideração que ela aborda dois aspectos: o explícito e o implícito. No aspecto explícito temos o sujeito (os) representado (os), paisagens, objetos, cenários entre inúmeras possibilidades, ou seja, aquilo que o nosso “olho físico” é capaz de perceber. Já no aspecto implícito, a questão exige mais cuidado, pois se trata do assunto que não está visível, que vai desde a intencionalidade do fotógrafo, técnica utilizada e questões políticas e ideológicas, tanto do fotógrafo quanto do contexto que ele registrou, cabendo ao historiador ou pesquisador de outras áreas possíveis interpretações, pois a fotografia permite a interdisciplinaridade, decifrar seus significados ocultos, ficções, realidades, intencionalidades, e finalidades para a qual ela foi produzida com profundidade.

Ao historiador, a fotografia lança um grande desafio: como chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico. Tal desafio impõe-lhe a tarefa de desvendar uma intrincada rede de significações, cujos elementos – homens e signos – interagem dialeticamente na composição da realidade. Uma realidade que se formula a partir do trabalho de homens como produtores e consumidores de signos: um trabalho cultural, cuja compreensão é fundamental para se operar sobre essa mesma realidade. (CARDOSO; MAUAD, 1997, p.405).

A fotografia é um registro de um acontecido, mas nesse processo que vai desde a sua criação até produção e exposição, tem um longo caminho e, nesse caminho ocorrem manipulações, ajustes técnicos, recortes, ajustes de cores e luzes, procedimentos que alteram o “click” do botão. Portanto, entender esse processo é uma tarefa fundamental para “decifrar” ou compreender a realidade representada na fotografia. Kossoy apresenta os seguintes conceitos: *Primeira e segunda realidades*, de *realidade exterior*

e de *realidade interior*. (KOSSOY, 2020, p. 36). A primeira realidade é a história particular do assunto, que culmina na realidade interior, que é imperceptível fisicamente e fotograficamente, é uma realidade que as lentes não conseguem captar. A segunda realidade é o assunto registrado, gravado, exposto, representado, que o autor classifica como realidade exterior, é a realidade mostrada a partir da visão e produção do fotógrafo.

Todos nós com base nas nossas vivências temos mentalmente imagens preconcebidas sobre determinados assuntos, que ao analisar as fotografias, essas imagens servem como filtros ou gatilhos de memória que interagem na interpretação. “[...] a fotografia é, como já vimos reiterada vezes, o resultado de um processo de criação/construção técnico, cultural, estético e ideológico elaborado pelo fotógrafo [...]”. (KOSSOY, 2020, p.50). Como todo o documento, a fotografia também precisa de indagações, como: Quem produz? Em qual contexto foi produzida? Qual o local ideológico, social, e político ocupa o produtor? Esses questionamentos servem como ponto de partida para melhor abrangência e interpretação do documento. “[...] a fotografia sempre esteve – e sempre estará – à disposição das ideologias, prestando-se aos mais diferentes usos.” (KOSSOY, 2020, p. 106)

Os pesquisadores que utilizam a fotografia como fonte, encontram algumas dificuldades no decorrer desse processo, embora cada vez mais tenham surgido nas últimas décadas trabalhos que abordam essa temática, ainda se faz necessário trabalhos que aprofundem discussões de aspectos conceituais, teóricos e metodológicos para a história da fotografia.

Com uma escassez de material de pesquisa sobre a fotografia, se comparado com outras pesquisas que utilizam de documentos escritos, materiais, e objetos arqueológicos, nos deparamos com outra questão importante. O fotógrafo e historiador Boris Kossoy, em seu livro *Fotografia e História*, aborda a diferenciação entre a história da fotografia e a história através da fotografia (KOSSOY, 2020, p. 61). Porém, mesmo que se faça uma história através da fotografia, será necessário remeter a aspectos como técnicas fotográficas, vida do fotógrafo e seus usos, que estão interligados com a história da fotografia.

Portanto, para se chegar àquilo que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico, há que se perceber as relações entre signo e imagem, aspectos da mensagem que a imagem fotográfica elabora; e, principalmente inserir a

fotografia no panorama cultural, na qual foi produzida, e entendê-la como uma escolha realizada de acordo com uma forma de visão do mundo. Elementos que uma análise histórico-semiótica pode oferecer. (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 406).

A fotografia desempenha um papel cultural, tem a capacidade de emocionar, de transformar, de denunciar e proporcionar entretenimento, entre outros. Ao mesmo tempo em que está presente na forma de preservar as lembranças particulares dos sujeitos, guardadas em álbuns de família e porta-retratos, está também nos impressos, nos jornais e revistas representando algum acontecimento atual ou do passado.

Ao tratar sobre a fotografia Roland Barthes afirma:

A emissão e a recepção daquela concernem ambas a uma sociologia: trata-se de estudar os grupos humanos, de lhes definir motivações, atitudes, e de tentar ligar o comportamento deles à uma sociedade total de que fazem parte. Mas no que diz respeito à mensagem mesma, o método só pode ser diferente: quaisquer que sejam a origem e o destino da mensagem, a foto não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto, dotado de uma autonomia estrutural: sem de nenhum modo pretender separar esse objeto de seu uso, torna-se necessário prever aqui um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original, que uma fotografia é. (BARTHES, 2000, p.325-326).

Ainda sobre a leitura de imagens Barthes pondera:

A imagem, em sua conotação, seria assim, constituída por uma arquitetura de signos provindos de uma profundidade variável de léxicos (de ideótipos), cada léxico, por mais ‘profundo’ que seja, sendo codificado, se, como se pensa atualmente, a própria psichê é articulada como uma linguagem [...]. (BARTHES, 1990, p. 38).

Com isso Barthes afirma que, a fotografia tem antes de ser produzida, estudada e direcionada a um grupo específico, para os quais essa fotografia tenha sentido. E que a mensagem que pretende passar, pode não ser aquela que vai ser interpretada pelo receptor. A constituição de uma imagem, segundo José Murilo de Carvalho necessita estar acompanhada de uma simbologia, neste sentido:

[...] um símbolo estabelece uma relação de significado entre dois objetos, duas idéias, ou entre objetos e idéias, ou entre duas imagens. Embora o estabelecimento dessa relação possa partir de um ato de vontade, sua aceitação, sua eficácia política, vai depender da existência daquilo que Baczko chamou de comunidade de imaginação, ou comunidade de sentido. (CARVALHO, 1990, p.13).

O mesmo pode se dizer das fotografias que compõe a obra *Êxodos*, pois o sentido que essas fotografias tem para o fotógrafo, nem sempre é o mesmo em quem as veem. Para Ana Maria Mauad a fotografia trata:

Desde a sua descoberta até os dias de hoje a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. No entanto, a fotografia lança ao historiador um desafio: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? (MAUAD, 1996, p.05).

Com base no excerto nota-se a importância da fotografia, pois, por meio dela é possível ter uma leitura dos acontecimentos em forma de imagens, como é o caso das fotografias do livro *Êxodos*, em que é possível compreender pelas imagens as pessoas, os acontecimentos que estão “alheios” a nossa realidade. Também Mauad discute a importância de se compreender o que não é revelado pelo fotógrafo na hora de capturar a imagem do objeto, pois a fotografia não se trata somente de compreender o que está exposto na imagem, mas, sim todo o contexto que a cerca. Como bem disse a autora em seu artigo “Não importa se a imagem mente; o importante é saber por que mentiu e como mentiu” (MAUAD, 1996, p.15).

Assim como as demais fontes de pesquisa, a fotografia não deve ser interpretada como um documento neutro, não manipulável, pelo contrário, é necessária uma análise metodológica e crítica sobre a mesma, para podermos decifrar quanto o explícito, tanto quanto o que está implícito na mesma.

A fotografia sendo uma das dimensões da História Pública permite, além da análise subjetiva, uma discussão aprofundada dos temas por ela abordados, no caso específico a fotografia de Sebastião Salgado na obra *Êxodos*. Além do exposto pela fotografia, ou seja, as pessoas nela representadas, também convida o público para um papel não somente de espectador, mas também de protagonista na medida em que a fotografia provoca reflexão e o processo reflexivo já é um “sair do lugar”, um envolver-se com o objeto observado, seja num museu ou numa exposição. Para subsidiar nosso pressuposto de público-espectador-reflexivo trazemos o argumento de Ricardo Santhiago quando este apresenta as chaves de entendimento da história pública:

“Finalmente, uma quarta chave de entendimento da história pública – que poderíamos chamar de história e público – compreenderia a expressão como

um guarda-chuva conceitual para a análise de fenômenos e questões a respeito de temas que vem sendo explorados: comemorações; monumentos; sítios históricos; usos do passado; usos da memória; percepção pública da história; digestão pública da história; demanda social; vulgarização vocabular de conceitos históricos; apropriações midiáticas, literárias e artísticas da história; boom da memória. Nesse sentido, história pública seria menos um campo de ação e mais uma área de reflexão.” (apud MAUAD, 2016, p. 91).

Ao falar sobre a fotografia de sujeitos em situação de sofrimento John Berger apresenta:

“Elas nos tomam de assalto. O adjetivo mais literal que lhes pode ser aplicado é *estrangeiras*. Somos assaltados por elas. [...] Quando as olhamos, o instante do sofrimento de outrem se apodera de nós. Ficamos plenos de desespero ou indignação. O desespero nos leva a sofrer pelos outros, sem nenhum propósito. A indignação demanda ação.” (BERGER, 2017, p.54).

Com base nas palavras de Berger, não basta apenas sentirmos compaixão, angústia, indignação, tristeza e desespero diante de fotografias de pessoas em situações extremas, pois isso não aliviará o sofrimento das mesmas. É preciso agir, buscar soluções para resolver o que estiver ao nosso alcance para reverter a desigualdade abissal existente na sociedade.

A historiadora Ana Maria Mauad, referência em história oral e imagem, discute a fotografia pública:

“A fotografia torna-se pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, das disputas de poder. A fotografia pública é produzida por diferentes agentes sociais, que desempenham um papel na elaboração de uma imagem pública, sendo portanto um suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. [...] A fotografia pública, produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de um mundo às quais se associa. A fotografia pública associada à noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos – por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto como objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas. [...] (MAUAD, 2018, p. 124).

Trazendo para a nossa pesquisa os argumentos da historiadora Ana Maria Mauad, podemos pensar que as fotografias de Sebastião Salgado podem ser analisadas a partir da forma que o fotógrafo registra os acontecimentos na sociedade contemporânea, a maneira com que ele as torna públicas dando visibilidade aos sujeitos registrados bem como as dificuldades por eles enfrentadas.

Dentre tantas possibilidades de análise para as fotografias de Sebastião Salgado, gostaríamos de aqui a preferência do fotógrafo em registrar um determinado tipo de situação, um público diferente daquele que vai ter acesso ao produto pronto, sendo a fotografia impressa ou seus livros, ou ainda em suas exposições. Tornam-se públicas porque é esta a intenção do fotógrafo e pela forma que são produzidas e expostas, pois são fotografias que foram feitas para que as pessoas conheçam, ou seja, foram produzidas para serem publicizadas. É intenção do fotógrafo tornar sua obra pública.

Ao discutir a fotografia pública no século XX Mauad apresenta dois caminhos, sendo o primeiro voltado para as artes, a fotografia ligada aos padrões artísticos de representação e no segundo, a fotografia ligada as agências governamentais, à imprensa, e a produção de notícias, voltada para o registro da realidade dos acontecimentos. “[...] a produção fotográfica no século XX associou-se às práticas do registro social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limites.” (MAUAD, 2018, p. 126).

O registro social é a chave das fotografias de Sebastião Salgado. É importante pensar em todos os estágios que permeiam essa forma de trabalho, desde a maneira como ele se insere no cotidiano, se submetendo as mesmas condições dos sujeitos fotografados, nos assuntos que pretende registrar, o momento de captura da fotografia, todo o processo “pós-clic”, até o momento que essas mesmas são apresentadas para um outro público em um outro lugar. Importante considerar que o público fotografado por Sebastião Salgado não é o destinatário ou “consumidor” de sua obra, seus registros imagéticos são para dialogar com outros públicos.

Em “Especial Sebastião Salgado” disponível no Youtube e endereço arrolado nas referências deste trabalho, ele fala sobre a sua relação com a fotografia; “[...] Eu amo a fotografia, porque fotografo aquilo que eu acho importante do ponto de vista político e social, é o que eu amo, o que eu soffro. [...]”³. Nesse sentido percebemos que o amor dele pelo seu trabalho, e que o mesmo lhe fere, pois é humanamente impossível fotografar pessoas em situações tão limite e sair imune emocionalmente.

[...] Ao contrário do cinema e da televisão, a fotografia tem o poder de produzir imagens que não são planos contínuos, mas cortes de planos. São frações de segundos que contam histórias completas. Em minhas imagens, a vida de cada

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bY6HdPMtqpA>> Acesso em 07 jan. 2022.

pessoa com que cruzei é contada por seus olhos, suas expressões e por aquilo que ela está fazendo. (SALGADO, 2014, p.48-49).

As fotografias de Salgado percorrem o mundo mostrando e denunciando as dificuldades enfrentadas por diferentes sujeitos e em lugares diversos. O olhar do fotógrafo se volta para aqueles que se encontram à beira, seja do caminho seja do sistema capitalista. Interessa ao fotógrafo os empobrecidos, expropriados, explorados ou expatriados.

“Para alguns sou 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 passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando.” (SALGADO, 2014, p. 47).

A fotografia, ou melhor, as escolhas fotográficas trazem consigo fragmentos da biografia do seu autor que se coloca e se insere na paisagem, que distingue o olhar, o semblante, o movimento. O fotógrafo de ocasião ou “turista da fotografia” não consegue captar essas dimensões e camadas de emoções que o fotógrafo comprometido com a vida das pessoas consegue. Quando Sebastião Salgado diz que “todas elas existem porque a vida, a minha vida me levou até elas” percebemos esse híbrido de autor e obra. Um autor que não sinta “raiva”, no sentido de indignação, com uma determinada situação não irá registrá-la e denunciá-la pois, parte da sua vida precisa estar ligada a um determinado acontecimento para que ele faça sentido ou tenha algum significado e, de certa forma, o comova ou sensibilize.

“[...] O que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada. Sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador. A natureza do sentimento, até de ofensa moral, que as pessoas podem manifestar em reação as fotos dos oprimidos, dos famintos e dos massacrados depende também do grau de familiaridade que tenham com essas imagens. [...]” (SONTAG, 2004, p. 29).

Para o fotógrafo José Inácio Parente a fotografia apresenta essas funções:

“A fotografia é uma linguagem compreendida por todos os povos. É testemunha de sofrimentos e alegrias e vitórias dos homens, ajudando a vencer o espaço e tempo, perpetuando a imagem e a história dos indivíduos e da humanidade.” (PARENTE, 2016)⁴.

De acordo com Parente as fotografias são a forma universal de comunicação, são lidas com o olhar e não com palavras, expõe a dignidade das pessoas registradas e ao mesmo tempo despertam a sensibilidade de quem as olha, observa. A escrita nos desperta de dentro para fora, enquanto a fotografia faz o movimento inverso, nos emociona de fora para dentro.

No capítulo a seguir apresentamos um breve resumo sobre a biografia do fotógrafo Sebastião Salgado, a estruturação da sua obra *Êxodos*, e as discussões de autores críticos ao trabalho, e também dialogamos com autores que trabalham com os conceitos de migração e diáspora.

⁴ Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/espaco-cultural-bndes/galeria/retratos%20da%20familia%20brasileira> Acesso em: 07 jan, 2022.

CAPÍTULO 2

SEBASTIÃO SALGADO NA HISTÓRIA: DIÁSPORA, MIGRAÇÃO E DESLOCAMENTOS HUMANOS

Eu quero a fotografia,
os olhos cheios d'água sob as lentes,
caminhando de terno e gravata,
o braço dado com a filha.
Eu quero a cada vez olhar e dizer:
estava chorando. E chorar.
Eu quero a dor do homem na festa de casamento,
seu passo guardado, quando pensou:
a vida é amarga e doce?
Eu quero o que ele viu e aceitou corajoso,
os olhos cheios d'água sob as lentes.
(Poema O retrato, Adélia Prado)

Sebastião Salgado é mineiro de Aimorés, nascido em 1944, formado em Economia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em 1967, com mestrado em Economia pela Universidade de São Paulo (USP), doutorado na Escola Nacional de Estatísticas Econômicas, França, em 1971 e, entre 1971 e 1973 trabalhou para a Organização Internacional do Café, em Londres. Optou pela fotografia quando coordenava um projeto sobre a cultura do café em Angola, na África. Entre 1977 e 1984 documentou as condições de vida dos camponeses na América Latina e essas imagens encontram-se no livro *Autres Ameriques* de 1986. Durante 15 meses trabalhou com o grupo francês Médicos Sem Fronteiras percorrendo a região desértica africana denominada Sahel, registrando os impactos ocasionados pela seca na década de 1980. Entre 1986 e 1992 produziu a série Trabalhadores, documentando as difíceis condições de vida de trabalhadores em diversas regiões do mundo. Começou a fotografar em 1971 aos vinte sete anos de idade. É casado com a arquiteta Lélia Wanick Salgado, responsável pela curadoria e projeto gráfico de várias de suas obras.

Depois dessa breve apresentação a respeito do fotógrafo e, observando que a sua formação não é na área das ciências humanas, é importante destacarmos que as motivações do fotógrafo são diferentes das motivações do historiador. Como destaca a historiadora Maria Eliza Linhares Borges “[...] o historiador que escolhe usar o documento fotográfico deve saber também, que o olhar do fotógrafo pode ter sido

motivado por intenções distintas das que norteiam a pesquisa do historiador [...]”. (BORGES, 2011, p. 85).

Sendo assim, a análise do historiador pode não chegar ao mesmo resultado da proposta do fotógrafo. Ambos, em seus trabalhos, percorrem caminhos diferentes, não sendo possível, por exemplo exigir que o fotógrafo tenha a mesma percepção de interpretação de temas iguais a do historiador. Pelo contrário, podem ocorrer propostas e resultados completamente diferentes. Pois, cada um em seu trabalho vai retratar, registrar e analisar, o que julgar mais relevante.

A fotografia, enquanto componente desta rede complicada de significações, revela, através da produção da imagem, uma pista. A imagem considerada como fruto de trabalho humano pauta-se em códigos convencionalizados socialmente, possuindo, sem dúvida, um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas as imagens como mensagens. Entretanto, tal relação não é automática, pois, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora, “existe muito mais do que os olhos podem ver”. (CARDOSO; MAUAD, 1997, p.406).

O livro *Êxodos* divide-se em quatro capítulos: Migrantes e refugiados: o instinto da sobrevivência, A tragédia africana: um continente à deriva, América Latina: êxodo rural, desordem urbana e Ásia: a nova face urbana do mundo. Sobre o capítulo Migrantes e refugiados: o instinto da sobrevivência Salgado afirma:

Quase sempre os migrantes abandonam seus lares cheios de esperança; os refugiados costumam fazê-lo por medo. Mesmo assim, cada um tem a sua maneira, todos são vítimas de forças que vão além do seu controle: a pobreza e a violência. (SALGADO, 2000, p.18).

No segundo capítulo A tragédia africana: um continente à deriva Sebastião Salgado aborda os problemas enfrentados pela população do continente africano nos países de Moçambique, Angola, Ruanda, Zaire e sul do Sudão ⁵. Esses sofrimentos estão relacionados à fome, pobreza, corrupção, guerras e ao despotismo. Já no terceiro capítulo A América Latina: êxodo rural, desordem urbana, o fotógrafo capta a migração de milhares de trabalhadores que saem do campo por motivos relacionados à fome, pois, o espaço que lhes é disponibilizado não garante a sua subsistência e os mesmos partem para as áreas urbanas esperando encontrar melhores condições de vida. Porém, em boa

⁵ Zaire corresponde hoje a República Democrática do Congo. O nome Zaire foi usado entre 1971 e 1997. Já o sul do Sudão, hoje é o país Sudão do Sul, que se tornou independente em 2011, separando-se do Sudão.

parte dessas situações isso não acontece e, as pessoas acabam se aglomerando ao redor dos grandes centros, formando assim inúmeras comunidades periféricas. E no último capítulo *Ásia: a nova face urbana do mundo* Sebastião Salgado retrata o impulso do êxodo rural para o crescimento desordenado das grandes cidades como Cairo e Xangai.

Uma das principais características das fotografias de Sebastião Salgado é o fato de as mesmas serem tiradas em preto e branco e essa técnica ressalta aspectos que, provavelmente, se estivessem em colorido não seriam observadas. Outro fator interessante é a técnica purista em que ressalta o humano em cada fotografia. O padrão estético, enquadramento, jogo de luzes e sombras são também características presentes em suas fotografias. Segundo Carla Victoria Albornoz:

A vastidão com que consegue retratar a natureza, a perspectiva no seu enquadramento e o jogo de luzes e sombras numa iluminação natural, sem utilizar luz artificial alguma, fazem de Salgado um dos melhores fotógrafos da atualidade. (ALBORNOS, 2005, p.95).

Não são apenas elogios que permeiam a obra de Sebastião Salgado, um dos críticos de suas fotografias é Jean Galard e, segundo sua percepção, há na obra de Sebastião Salgado uma forte inclinação ao estetismo e sobre isto o filósofo diz:

[...] É uma extravagância que leva a abusar da beleza, que faz com que ela seja desejada a qualquer preço; é um desvio de virtude do qual o fotógrafo, por exemplo, claramente se interessa muito mais por sua fotografia do que por aquilo que supostamente ele mostra. [...] (GALARD, 2012, p.28).

Tendo como base as palavras de Galard, as fotografias de Salgado, devido a sua busca exagerada pela beleza, podem fazer com que a denúncia por ele pretendida não se efetive, pois o espectador pode ficar impressionado com a técnica utilizada e acabar não percebendo o contexto que a imagem está inserida. Importante ressaltar que essa é a impressão de Galard, o que não significa que ela corresponda a intenção do fotógrafo, pois a importância da crítica é apontar possibilidades de leituras.

Como já relatei, vi tanto sofrimento, ódio e violência ao longo das reportagens para *Êxodos*, que saí muito abalado. Mas não me arrependo de tê-las feito. “Diante da atrocidade, o que se constitui uma boa foto?”, Às vezes me pergunto. Minha resposta cabe em poucas palavras: a fotografia é minha linguagem. O fotógrafo está ali para ficar quieto, quaisquer que sejam as situações, ele está ali para ver e fotografar. É através da fotografia que trabalho, que me expresso. É através dela que vivo. (SALGADO, 2014, p. 93).

Para intensificar a intencionalidade do fotógrafo que procura o melhor ângulo para captar, Galard dá o um exemplo do fotógrafo Alexandre Gardner que em 1863 ao fotografar um soldado sulista morto na batalha Gettysburg rearranja todo o espaço em que o atirador está para conseguir maior impacto com a foto.

[...] Os pertencentes do combatente foram espalhados a sua volta, seu fuzil foi cuidadosamente colocado em evidência, encostados na pedra da trincheira [...] para que a imagem coincidissem idealmente com o título: *A Sharpshooter's Last Sleep* [*O Último Sono do Atirador de Elite*] (GALARD, 2012, p.107).

Isso denota que por trás da fotografia existe um processo de intencionalidade do fotógrafo, nos retoques, organização do ambiente, focando aquilo que ele quer que seja percebido pelo receptor. O caráter de denúncia enfatizado na obra de Sebastião Salgado, faz com que o trabalho do fotógrafo mostre-se como uma importante estratégia de reflexão sobre a condição humana na atualidade.

A fotografia assume o caráter não de mero objeto, mas uma forma de ler e reconhecer o mundo. Na obra *Êxodos*, a fotografia e a arte funcionam como agentes de conscientização. Importante lembrar que a conscientização não é algo automático ou que se adquire só pelo olhar ou pelo ouvir dizer, é um processo diferente em cada indivíduo. Para alguns uma imagem pode soar impactante, para outros pode ser algo banal.

“[...] Somos vulneráveis a fatos perturbadores em forma de imagens fotográficas de um modo que não ocorre diante da realidade. Essa vulnerabilidade faz parte da passividade distintiva de alguém que é duplamente espectador, espectador de fatos já elaborados, primeiro pelos participantes e depois pelo criador da imagem. [...]” (SONTAG, 2004, p. 185).

Ao saber muito do que se passa no mundo (arte, catástrofe, belezas da natureza) por meio de imagens fotográficas, as pessoas não raro se frustram, se surpreendem, se sentem indiferentes quando veem a coisa real. Pois imagens fotográficas tentam a subtrair o sentimento de algo que experimentamos em primeira mão, e os sentimentos que elas despertam, em larga medida, não são os mesmos que temos na vida real. Muitas vezes algo nos perturba mais em forma de fotografia do que quando experimentamos de fato. [...]” (SONTAG, 2004, p. 184).

No livro *Introdução à História Pública*, em seu artigo “Fontes orais e visuais na pesquisa histórica”, os historiadores Fernando Dumas e Ana Maria Mauad apresentam que, desde o final do século XIX, as demandas no campo da fotografia foram se

expandindo cada vez mais, como no âmbito familiar, quando as famílias passaram a utilizar mais desse recurso como forma de preservação da memória, como também o aumento de movimentos sociais registrados pelos fotógrafos e a expansão da imprensa. No mesmo artigo, Mauad ressalta a importância de investigarmos a produção do material fotográfico “[...] Por isso, ao usarmos fontes visuais, precisamos demarcar rigorosamente a sua produção. [...]” (DUMAS; MAUAD, 2011, p. 84)

Em seu artigo *Imagem e mídia: apresentação, contextos e relações* o professor Isaac Antônio Camargo apresenta o seguinte argumento:

Uma imagem não é isenta de significados, tampouco é inocente, ingênua ou neutra, ao contrário, é plena ou potencialmente impregnada de sentidos. As imagens, independente dos suportes ou veículos em que se encontrem, devem ser tomadas, reconhecidas e entendidas como entidades autônomas, ou seja, como presenças significantes em si mesmas. Devem ser também vistas como manifestações capazes de produzirem sentido, independente de serem apoiadas em ditos verbais (como legendas), explicações ou descrições que aparecem nos suportes impressos e digitais, como se fossem meras ilustrações desses textos (...). (CAMARGO, 2005, p.283).

E ainda segundo o mesmo autor:

A aparência figurativa de uma imagem é também uma estratégia de significação. Para entender uma imagem é preciso admitir não ser a semelhança ou dessemelhança que conta, mas o que ela demonstra nas suas relações com o conhecido ou desconhecido, como as relações entre os elementos e qualidades que as constituem enquanto imagem, ou como elas estabelecem os diálogos com os outros discursos com os quais convive, sejam eles verbais, gestuais ou diagramáticos, encontrados em suas relações com o contexto existencial e na própria mídia. É a somatória de todos esses fatores e relações que faz com que as imagens signifiquem – e não a pura e simples aparência que elas revelam.” (CAMARGO, 2005, p.283).

As estratégias de leituras e análise de imagens podem ser feitas sob muitos aspectos. Podem ser analisadas enquanto manifestações plásticas, expressivas ou como manifestações simbólicas de natureza humana, ou ainda como registros sociais ou documentos históricos.

Sobre a obra de Sebastião Salgado nos remetemos ao comentário do escritor uruguaio Eduardo Galeano após visitar a exposição das fotografias da obra *Êxodos*: “Os retratos de Salgado oferecem um retrato múltiplo da dor humana. Ao mesmo tempo, convidam-nos a celebrar a dignidade humana. São de uma franqueza brutal essas

imagens de fome e de pena, e, no entanto, têm respeito e pudor. Nada a ver com o turismo da miséria [...]”⁶.

A perspectiva de reflexão adotada para este trabalho implica em, ainda que breve, uma discussão acerca da diáspora e do deslocamento presente ao longo de toda a obra *Êxodos* e, sobretudo nas imagens escolhidas. As reflexões serão aportadas nos pressupostos de Stuart Hall, na obra *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*.

Conforme o próprio fotógrafo afirma em sua apresentação, que suas imagens são de pessoas em busca de uma vida melhor, ou simplesmente fugindo de uma vida não tão boa, ou fugindo do perigo.

Independente de serem apenas viajantes ou imigrantes forçados a deixar sua pátria e se refugiar em outros lugares, as personagens captadas pela fotografia de Sebastião Salgado apresentam as marcas de uma busca, ainda que de si mesmas ou de um lugar pra se viver em melhores condições.

A dispersão de povos e culturas através de espaços geográficos ou espaços imaginados tem colocado novos sentidos para os deslocamentos. Aos tradicionais movimentos de diáspora tem se colocado novas dispersões de caráter transnacional que são identificadas como diásporas. Os grupos em trânsito são os mais diversos na contemporaneidade. São grupos afro-americanos, mexicanos, caribenhos, haitianos e brasileiros que se espalham pelo mundo cruzando fronteiras, reconstruindo identidades. Nesse cenário de dispersão contemporânea os indivíduos em trânsito desenvolvem e mantêm múltiplas relações ampliando fronteiras e colocando-se em inter-relação.

Ainda sobre o conceito de diáspora é importante salientar que a imigração forçada, inclusive as que por razões econômicas, passou a ser sinônimo de diáspora pela sobrecarga de sofrimento que provoca nos imigrantes. A história dos movimentos migratórios é secular, não mais causando impacto o movimento de migrar, porém as razões pelas quais se dá o processo migratório e de deslocamento, se faz objeto de investigação nos mais diversos campos da ciência.

O termo diáspora define o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias

⁶ Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/03/o-olhar-sensivel-de-sebastiao-salgado.html>
Acesso em: 05 jul. 2021.

outras áreas. O termo diáspora é usado com frequência para fazer referência à dispersão do povo hebreu no mundo antigo, a partir do exílio na Babilônia no século VI a.C. e, especialmente após a destruição de Jerusalém pelo Império Romano no ano 70 d.C. No entanto, atualmente e em termos gerais, diáspora pode também significar a dispersão de qualquer povo ou etnia pelo mundo.

Dentro dos estudos culturais e na perspectiva de Stuart Hall, o termo também pode ser utilizado para se referir aos fenômenos relativos a migrações humanas dos países anteriormente colônias da Europa para suas respectivas metrópoles, ou ainda entre países de mesmo continente ou em regiões de conflito.

Sobre a questão da diáspora Stuart Hall afirma:

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma combinação binária de diferença. Está fundado sobre uma fronteira de exclusão e depende da construção de um 'outro' e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (HALL, 2009, p. 32).

Para Hall, a situação de diáspora faz com que as identidades se tornem múltiplas. A pobreza, o subdesenvolvimento, a violência dentre outros motivos podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento, a dispersão. Embora esse mesmo movimento possa estar carregado de esperança e perspectivas.

A diáspora, entendida enquanto fenômeno de espalhamento de povos e pessoas, pode se efetivar em dois sentidos que interferem na construção da identidade cultural. Temos como exemplo emblemático da diáspora o Velho Testamento, quando Moisés conduz o povo hebreu à Terra Prometida, atualmente, os exemplos são muitos de eventos migratórios diaspóricos refletidos no modo de agir e atuar das pessoas. A diáspora faz parte dos estudos interdisciplinares não ficando restrito apenas ao campo da História ou da Antropologia, mas de várias outras disciplinas.

O migrante, em algum lugar se tornará o "outro" o "estrangeiro" e/ou o "refugiado". A relação intrínseca do imigrante com o universo do trabalho aponta que a questão do trabalho perpassa incólume a qualquer recorte cronológico ou grupo étnico, e, a esse respeito o sociólogo argelino, Abdelmalek Sayad, demonstra que: "[...] trabalhador e imigrante são, neste caso, quase um pleonasmo [...] Foi o trabalho que fez 'nascer' o imigrante, que o fez existir; é ele, quando termina, que faz 'morrer' o

imigrante [...]". (SAYAD, 1998, p. 55). Essa estreita ligação é resultante dos motivos que levam comunidades inteiras a emigrar, pois:

Se pudessem escolher, todos – com exceção dos poucos que anseiam por mudanças e aventuras – permaneceriam em seus locais de origem. A imigração, portanto, não começa até que as pessoas descubrem que não conseguirão sobreviver com os meios tradicionais em suas comunidades de origem. (KLEIN, 1999, p.14).

O deslocamento humano massivo em busca de trabalho e de melhores condições de vida que Sebastião Salgado denominou *Êxodos*, numa clara referência bíblica, aponta sua intencionalidade de "dar voz" ou mesmo de "ouvir a voz" por meio do silêncio e do impacto visual da imagem. Nas "grandes migrações" por ele retratadas é possível identificar as relações culturais, sociais e econômicas presentes em cada uma delas, por se tratar de fotografias que retratam, na sua maioria, pessoas que vivem em situações extremas de pobreza, fome e injustiças sociais.

Para Galard as imagens que compõem o livro *Êxodos* estão carregadas de sofrimentos pesados, numa espécie de "compêndio" de inúmeras desgraças por todo o mundo. Segundo ele tem-se a impressão, ao observar as imagens, de que seria quase impossível alguma intervenção política que realmente pudesse solucionar esses problemas. Galard ressalta, dessa forma, que as exposições provocam, invariavelmente, no espectador um agonizante sentimento de incapacidade diante do que é retratado. (GALARD, 2012, p.120)

A percepção do autor ao falar sobre as suas próprias imagens difere da colocação de Galard, pois Sebastião Salgado ressalta que não quer que as mesmas sejam *miserabilistas* que despertem a compaixão, mas sim que ressaltem a dignidade daquelas pessoas fotografadas, e que o senso estético em torno do "belo" é empregado para que sejam intensamente lembradas. (GALARD, 2012, p.126).

Nesse sentido a fotografia que registra miséria e pobreza deixa de ser, ao menos explicitamente, vista com estranheza pelas pessoas, pois até então elas eram vistas com aversão por não se encaixarem nos "padrões estéticos normatizados" do que era considerado como "belo". A obra de Sebastião Salgado está entre as que redefiniram o conceito de "belo". Segundo Susan Sontag: "A pobreza não é mais surreal do que a

riqueza; um corpo envolto em farrapos imundos não é mais surreal do que uma *princesa* trajada para um baile, ou do que um nu imaculado" (SONTAG, 2004, p.73).

Para Susan Sontag a questão do olhar do fotógrafo no que tange as questões sociais apresenta-se da seguinte forma:

[...] A fotografia sempre foi fascinada pelas posições sociais mais elevadas e mais baixas. [...] Durante mais de um século, os fotógrafos rondaram os oprimidos à espreita de cenas de violência – com uma consciência impressionantemente boa. A miséria social inspirou, nos bens situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou antes, uma realidade oculta para eles. (SONTAG, 2004, p.69).

Tendo como base o excerto textual de Sontag percebemos que a miséria social atraiu fotógrafos com intuito de registrar uma realidade desconhecida para eles. No caso de Sebastião Salgado, seu registro tem a pretensão de que esse cenário de miséria não seja apenas conhecido para ele, mas sim que suas fotografias aproximem essa realidade para o restante da população, para que as mesmas tomem consciência que essa miserabilidade está próxima, porém, por vezes passando despercebida.

Após uma visita a uma das exposições das fotografias que compõe o livro *Êxodos*, José de Souza Martins apresentou as suas impressões sobre o que viu:

[...] As fotografias lá expostas despertavam deslumbramento, emoção e compaixão. A atitude própria para vê-las era a atitude do silêncio, da meditação demorada e da reflexão frente a um panorama tocante da condição humana naquele fim de milênio. [...] (MARTINS, 2009, p. 97).

As fotografias de Sebastião Salgado têm características de remeter o espectador a um "estado de reflexão" perante aquilo que está sendo exposto. Os problemas de cunho social, étnico e econômico que são enfrentados por boa parte da população mundial se fazem presentes nessas fotografias, claramente com o intuito de provocar emoções no espectador.

A característica artística e a emoção diante de uma fotografia comumente distanciam o "espectador médio" dos aspectos técnicos, intrinsecamente associados a captura e ao longo processo de "preparação" da versão final da fotografia que será exposta, a "espontaneidade" e o aparente "simulacro de realidade", apesar de a fotografia ser um "instante do real" compõem a construção do olhar do fotógrafo.

Segundo Walter Benjamin ao tratar sobre a fotografia e a técnica de reprodutibilidade, cabe destacar que:

No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e se podem ser apreendidos por uma câmera que se mova livremente para obter diversos ângulos de visão; graças a procedimentos como a ampliação e a câmera lenta, pode-se atingir realidades ignoradas por qualquer visão natural. E em segundo, a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o original jamais poderia se encontrar. Sob a forma de foto ou de disco. (BENJAMIN, 2000, p.225).

Partindo do excerto de Benjamin podemos “adequar” que as fotografias de Sebastião Salgado inserem-se nesse contexto, pois a reprodução dele destinada, até mesmo pelo seu elevado custo, a um público-alvo com poder aquisitivo diametralmente diverso daquele dos retratados, necessariamente impõe uma percepção da existência "do outro", por meio da fotografia temos acesso a esses problemas que estão presentes na sociedade contemporânea e, que graças à fotografia, podem ser percebidos sob outra perspectiva.

No capítulo seguinte intitulado Fotografias: análises, inferências ou divagações poéticas nos propomos a analisar algumas fotografias da obra *Êxodos* numa perspectiva poética sem necessariamente poetizá-las estabelecendo uma relação com alguns poemas de autores que consideramos importante para aprofundar a reflexão. As análises também terão as contribuições de um público apreciador que, em diversos aspectos se assemelham aos sujeitos fotografados por Sebastião Salgado.

CAPÍTULO 3

FOTOGRAFIAS: ANÁLISES, INFERÊNCIAS OU DIVAGAÇÕES POÉTICAS

Difícil fotografar o silêncio.
 Entretanto tentei. Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta.
 Não se ouviu barulho, ninguém passava entre
 as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Estava carregando o bêbado.
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
 pedra.
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa
 Fotografei o sobre.
 Foi difícil fotografar o sobre.
 Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de
 braços com Maiakóvski – seu criador.
 Fotografei a nuvem de calça e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
 Mais justa para cobrir a sua noiva.
 A foto saiu legal.
 (Poema O Fotógrafo, Manoel de Barros)

Antes de entrar propriamente na análise das imagens queremos refletir, a partir do poema de Manoel de Barros, sobre a sofisticação, sensibilidade e agudeza do olhar do fotógrafo, daquele que faz da fotografia o seu ofício, não o fotógrafo de ocasião ou o turista da fotografia. Conforme apontado anteriormente, vivemos na era das selfies, onde tudo ou quase tudo é registrado em fotografia, a academia, a comida, o acidente, o look e o que mais a pessoa desejar. Se todo mundo fotografa, então todo mundo é fotógrafo? O que difere o fotógrafo daqueles que apenas tiram fotografias? Seria a

técnica? Ou a qualidade dos equipamentos? As questões levantadas não estão para serem respondidas em caráter definitivo até porque diversos teóricos se ocupam delas. Queremos aqui tão somente apresentar a possibilidade de reflexão sobre o que, timidamente, denominaremos de fotógrafo-poeta a partir da análise do poema que abre o capítulo, o qual achamos pertinente para aprofundarmos possíveis camadas na obra de Sebastião Salgado.

No poema O Fotógrafo, de Manoel de Barros, o drama ou desafio do eu lírico é fotografar o Silêncio, que ele tenta em vão. Como não consegue alcançar o Silêncio, que ele percebe inalcançável, ele fotografa o carregador porque talvez o carregador seja o Silêncio. É a quietude da aldeia que aguça seus sentidos, é a ausência de barulho e de pessoas que faz com que o fotógrafo-poeta se atenha ao essencial, o Silêncio. Fotografou também o perfume do jasmim, afinal, a flor jasmim qualquer um pode fotografar, mas o perfume do jasmim só o fotógrafo-poeta. Consegue também fotografar a existência da lesma, porque a lesma e a pedra qualquer um pode fotografar. Fotografa ainda o perdão que estava no olho do mendigo e cuja cor, azul-perdão, ele consegue ver. O fotógrafo-poeta fotografa o sobre da casa e confessa que foi difícil fotografar o sobre. Importante perceber que o fotógrafo-poeta busca o extraordinário, aquilo que não é perceptível para o fotógrafo comum, o Silêncio, o perfume, o sobre, a Nuvem de calças, o poeta. Só o fotógrafo-poeta consegue enxergar a Nuvem de calças, poema de Maiakóvski publicado em 1915, e fotografá-la. O fotógrafo-poeta do poema de Manoel de Barros consegue, como somente um fotógrafo-poeta poderia, avistar e fotografar Maiakóvski.

Segundo nossa proposta de reflexão Sebastião Salgado é esse fotógrafo-poeta, porque é aquele que, conforme o poema de Manoel de Barros, sai da festa às quatro horas da manhã e percebe que a aldeia está quieta, que todos dormem e, provavelmente, ninguém além dele vê o bêbado, o perfume do jasmim, o beiral do sobrado, a lesma. O poeta confessa que teve outras visões na madrugada, para as quais preparou a máquina. Sebastião Salgado captura, além dos olhos, o olhar, ele registra além do rosto, o semblante. A festa é o lugar comum da humanidade insensível, a aldeia que dorme é a metáfora da sociedade que também dorme e que, danem-se os bêbados e outros que sobram, que não se atentam para o perfume da flor de jasmim, para a existência da lesma. O fotógrafo-poeta busca na noite, depois da festa, aquilo que os que dormem, não enxergam ou não querem enxergar.

O fotógrafo escolhe o acontecimento que ele fotografa. Essa escolha pode ser pensada como uma construção cultural. O espaço para a sua construção é, por assim dizer, clareado pela rejeição de tudo que o fotógrafo não escolheu para fotografar. A construção é a sua leitura do acontecimento que está diante dos seus olhos. É essa leitura, frequentemente intuitiva e muito rápida, que determina a sua escolha do instante a ser fotografado. (BERGER, 2017, p. 93).

Partindo do pressuposto do fotógrafo-poeta seguiremos com a análise das fotografias do capítulo III, “A América Latina: êxodo rural, desordem urbana”, conforme o propósito do trabalho.

Para adensar nossa análise, trazemos aqui contribuições de um público específico e particularmente importante, ou seja, pessoas que em algum momento de suas vidas também vivenciaram processos migratórios ou diaspóricos. O olhar delas bem como suas impressões foram fundamentais e trouxeram um suporte interpretativo e reflexivo enriquecedor. As fotografias foram apresentadas a pessoas que também saíram de seu lugar primeiro e precisaram estabelecer novas relações em outros lugares, pessoas assentadas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Atentamente observaram e teceram comentários que aqui chamaremos de impressões, afinal, foi o que lhes pareceu.

As fotografias analisadas e que contaram com a contribuição desse outro público, foram escolhidas por proporcionarem uma interface entre o conceito diaspórico e o deslocamento na obra *Êxodos* de Sebastião Salgado.

É importante mencionar que esse foi o primeiro contato que nosso público teve com o Sebastião Salgado e sua obra. Reunimo-nos na casa de José e Terezinha juntamente com a Iraída e, após uma roda de chimarrão e um café, apresentamos para eles o livro *Êxodos* e as fotografias selecionadas para esta pesquisa. A metodologia que utilizamos é inaugural, experimental e ainda sem classificação, pois difere dos pressupostos da história oral, uma vez que não utilizamos perguntas e nem foi sugerido encaminhamentos de análise, nossos observadores ficaram a vontade para falarem das impressões que cada fotografia despertou e fazendo livre associação com as suas vivências particulares.

As análises, contribuições e impressões trazidas por nosso público observador se manterão fiéis à forma como foram expressadas, ou seja, ao olharem para as fotografias e as observarem, disseram o que lhe pareceu. Também manteremos a grafia das

palavras o mais próximo possível da forma com que foram pronunciadas. Nos limitamos a ouvi-los e deixá-los o mais livre possível para expressarem o que estavam vendo, sentindo ou lembrando.

Fotografia 1⁷:



A foto é de uma criança. Uma criança ocupada em trabalho no campo. No Brasil, desde a lei 8.069/1990 é proibido qualquer forma de trabalho até os 13 anos de idade e, a partir dos 14 anos, com restrições ao trabalho noturno, insalubre e perigoso.

⁷Legenda: “Em torno da cidade de Pungala, todo o cultivo do campo é feito por mulheres. Vinte anos atrás, as tarefas da família eram divididas de outro modo: as mulheres cuidavam da casa enquanto os homens trabalhavam na lavoura. Hoje os homens mudaram-se para as cidades e voltam aqui no máximo uma vez por ano, enquanto as mulheres se encarregam da terra e da comunidade. Região de Chimborazo, Equador, 1998.” (SALGADO, 2000, p. 19)

Embora existindo a lei de proteção dos direitos da criança, sabemos de inúmeras infrações à mesma também acontecem em se tratando do trabalho. A realidade do trabalho infantil é um traço comum entre o Brasil e o restante da América Latina que carregam consigo a marca da desigualdade, da exploração e da exclusão social.

O primeiro ponto que nos chama a atenção nessa fotografia, é o fato de ser uma criança trabalhando. Muitas vezes costumamos idealizar para as crianças uma infância alegre e feliz, com direitos que lhes são assegurados. Mas, nem todas as realidades de infância são iguais, muitas são empurradas desde muito cedo e por diferentes situações a trabalhos adultos. A necessidade de sobrevivência sabota todos os direitos e transforma as crianças em provedores do próprio sustento e como força fundamental para prover as necessidades da família.

Podemos observar que não se trata de um trabalho simples, ou leve, mas de um trabalho que exige força e habilidades, pois, para conseguir carregar ela precisa de uma corda que está passada em volta de seus ombros para evitar que as plantas se desprendam. Suas costas estão inclinadas para frente para permitir um equilíbrio entre seu tamanho e força em relação ao tamanho e peso da carga e também para facilitar o transporte das plantas.

As pessoas vêm até você, até suas lentes, como se viessem falar num microfone. Você assume então uma grande responsabilidade, você tem de contar suas histórias; isso significa que você tem de mostrar o retrato delas. Não quero criar um sentimento de culpa em quem olha para eles, porque a maioria das pessoas que olha para eles tem uma casa própria, tem trabalho, tem saúde. E é correto que tenham essas coisas. O que deve ser diferente é que todo o planeta tenha essas coisas. (BERGER, 2017, p. 213).

O ângulo selecionado por Sebastião Salgado permite, ao expectador, perceber que se trata de uma região montanhosa, o que torna a locomoção ainda mais difícil. A criança está com os pés desprotegidos tocando diretamente a terra e, pelo formato podemos imaginar que não estão acostumados com calçados, pés que deveriam estar protegidos, tanto de condições climáticas, quanto do trabalho. No seu rosto estão fios de cabelos tocados pelo vento, e na sua cabeça nenhuma proteção como um lenço, chapéu ou boné. Ela olha para o fotógrafo e, de seus lábios cerrados não esboçam um sorriso. A realidade é dura demais para sorrir, o sorriso exige uma ponta de alegria, graça, leveza ou esperança.

Ao falar sobre as crianças nos processos migratórios José de Souza Martins apresenta sua experiência ao ouvi-las:

“O estímulo a que as crianças escrevessem pequenos depoimentos, sobre a migração e o novo lugar, revelou uma grande vontade de falar, uma surpreendente informação sobre os acontecimentos e sobre os limites e possibilidades de suas vidas, além de uma discreta, mas clara, crítica aos adultos por excluírem-nas das discussões sobre o que estava acontecendo. Nas entrevistas gravadas foram tímidas. Mas confirmaram com mais clareza de expressão o amplo conhecimento das ocorrências. A fala das crianças foi uma fala tristemente adulta, privada da inocência infantil que eu, ingenuamente, imaginava encontrar nelas. Fala de crianças habituadas a serem empurradas, até pela violência, como narraram algumas, pelas estradas sem rumo e sem fim, em busca de um lugar para viver, lentamente e desde muito cedo aprendendo na poeira dos caminhos que são estrangeiras na própria pátria.” (MARTINS, 2009. p. 107-108).

As crianças são as principais vítimas das migrações, são obrigadas a se adaptar conforme as situações vão se impondo em seu caminho. Sua infância é interrompida ou retirada. Cada vez mais cedo são colocadas no mundo adulto da maneira mais covarde que uma sociedade pode proceder com elas, privando-as dos seus direitos mais fundamentais. A criança trabalhando é o rosto comum da violação das garantias fundamentais de toda infância, seja no Brasil, América Latina ou qualquer país que negligencie suas crianças. O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) em seu artigo 4º garante:

É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária. (Art. 4º Estatuto da Criança e do Adolescente, ECA, 1990).

Sobre a fotografia da criança equatoriana se somam os seguintes comentários:

José⁸: É uma indinha. É uma índia? Não é uma índia?

Iraída⁹: Ela tá puxando as coisas “dicerto” pra ... parece galho de árvore.

José: Eucalipto... é galho de eucalipto.

Iraída: E se for parar e pensar né, Tereza? É quase a realidade nossa logo que nós entremo aqui no acampamento.

⁸ José Santana, 60 anos, residente no Assentamento Araguaí – Santa Maria do Oeste, Paraná, desde 1987.

⁹ Iraída Bonifácio da Silva, 59 anos, residente no Assentamento Araguaí – Santa Maria do Oeste, Paraná, desde 1987.

Terezinha¹⁰: Uhum... verdade.

Iraída: Óla, aquela hora que a Luzia estava mostrando aquela muié lá da mesa. Sabe do que que eu lembrei? Do tempo que nós tava no barraco, fazia aquelas mesinha provisória, de pau, de taquara... O jeito que faziam compra José, você olá, o finado que puxava tudo nas costas né?.

José: Nós ia lá no Arroio Grande e vinha com a sacada de compra... e ia lá pra cidade buscá.

Iraída: É a realidade da vida, né?

José: É nós passou por isso aqui ó?... Tudo nós ai passemos.

Iraída: Já desde criança trabalhando no serviço pesado, né?

O público para o qual foram apresentadas as fotografias deste trabalho, conforme dito anteriormente, são assentados do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), pessoas com trajetórias semelhantes as das pessoas retratadas por Sebastião Salgado, conforme percebemos a partir das suas próprias falas. Embora não soubessem se tratar de uma garota equatoriana, portanto latinoamericana, o primeiro comentário é sobre o pertencimento étnico da garota através da indagação “É uma indinha?” Sim, essa era uma questão muito importante para os observadores e apreciadores das fotografias. O fenótipo indígena, a descendência de povos originários é comum a nós habitantes desta parte do continente americano. Embora a maior parte das populações originárias tenham sido dizimadas, alguns grupos étnicos ainda resistem embora ainda carreguem as marcas da pobreza e da exclusão. É comum encontrarmos em terminais rodoviários, em diversas cidades, grupos indígenas comercializando seus trabalhos, morando temporariamente ou tratando de assuntos outros.

O público apreciador das fotografias foi além da indagação sobre se a garota era indígena ou não, eles se conectaram imediatamente com a situação de pobreza uma vez que também tiveram suas infâncias atravessadas pelo trabalho, muitas vezes além das suas forças. Todos fizeram serviços pesado, conforme diz uma observadora: “É a realidade da vida, né?” Ela constata e pede a confirmação dos demais, pois sabia que o

¹⁰ Terezinha de Souza Santana, 58 anos, residente no Assentamento Araguaí – Santa Maria do Oeste, Paraná, desde 1987.

trabalho na infância era comum a todos. Também fazem referência ao período em que estavam acampados, tempos de sacrifícios, vida dura, trabalhos pesados.

Os tempos do acampamento foi comum a todos eles, portanto compartilharam os mesmos sofrimentos, privações, inseguranças, instabilidades e incertezas. Período em que a pobreza, muitas vezes, se apresenta em seu aspecto mais cruel. O transporte das coisas era feito nas costas de alguém, conforme diz uma observadora. O tempo do acampamento, no processo de luta pela terra, é um tempo não só de mesas, mas também de lugares provisórios, habitações simples, frágeis e também provisórias, tempo das inseguranças, tempos de não-lugar, tempos de raízes suspensas, tempos transitórios que podem durar meses ou até mesmo anos.

Fotografia 2¹¹:



¹¹ Legenda: “Nesta região, na ausência dos homens, são as mulheres que cuidam da terra e administram as aldeias. Mas as famílias camponesas permanecem dependentes de seus homens para completar o orçamento. A maioria dos migrantes trabalha duro e envia regularmente o dinheiro para casa, a fim de pagar a educação dos filhos e comprar sementes para o plantio. Região de Chimborazo, Equador, 1998.” (SALGADO, 2000, p. 19)

Alguns autores atribuem às mulheres a descoberta da agricultura ocorrida há pelo menos 10 mil anos atrás, também chamada Revolução Neolítica, quando nossos antepassados deixaram de ser coletores e passaram a cultivar seus alimentos. Nesta fotografia a mulher prepara a terra para o plantio e na ausência de equipamentos agrícolas, a terra é preparada com equipamentos manuais. A mulher está ocupando a centralidade da foto, os elementos ao redor é como se fossem constituintes da mesma mulher, seus pés não aparecem é como se estivessem misturados à terra, enterrados. A mulher parece brotar, ela mesma da terra. Ao fundo e ao longe aparecem algumas residências, provavelmente sua aldeia, seu povo. Novamente o ângulo escolhido pelo fotógrafo nos mostra uma região montanhosa, o que torna mais difícil o trabalho agrícola nesse tipo de terreno. A presença das galinhas em meio ao preparo da terra nos permite pensar em dois aspectos: primeiro, elas podem ajudar com controle de insetos antes da germinação das sementes, mas também podem desenterrar as sementes plantadas. No segundo, pode estar relacionado com a impossibilidade de se ter uma área na propriedade destinado especificamente para as galinhas, e, na época do plantio, as galinhas se alimentam das sementes, prejudicando uma boa colheita.

A mulher está parada em frente ao fotógrafo mas seus olhos não estão voltados para a lente da câmera. Observando atentamente podemos dizer que o olhar da mulher ocupa a centralidade da fotografia, nada é mais importante que seu olhar. É possível perceber que ela parou seus afazeres no momento do registro fotográfico, e novamente percebemos a ausência de sorriso. A situação em que a mulher está vivenciando é de trabalho duro, árduo e cansativo, e nesses cenários na maioria das vezes o sorriso e as alegrias não fazem parte.

Como mencionado na legenda, a maioria dos homens migrou para as cidades em busca de um complemento de renda, ficando sob a responsabilidade das mulheres as casas, a agricultura, os animais e os cuidados gerais das propriedades. O complemento para a subsistência precisou ser buscado na cidade, uma vez que, somente os alimentos plantados e cultivados não eram suficientes para o sustento da família.

Cabe ressaltar a importância das legendas nas fotografias elas são fundamentais para nos localizarmos no tempo e no espaço. A fotografia de Sebastião Salgado parece pertencer a qualquer lugar uma vez que encontramos em diversas partes do mundo pessoas nas condições por ele retratada. A fotografia parece alcançar uma perspectiva

universal podendo ser a mulher da foto, uma tia, uma prima, uma conhecida de qualquer um de nós. São sujeitos sem fronteiras, pois a pobreza, as dificuldades, a exclusão e a exploração não pertencem a este ou aquele lugar, mas sim em todos os lugares onde impera o capitalismo. Sem elas seria impossível uma análise mais ampla, ressaltando que a legenda também é construída com base na visão e interpretação de quem a desenvolveu. Sobre as legendas Susan Sontag apresenta:

“O que os moralistas exigem de uma foto é que ela faça aquilo que nenhuma foto é capaz de fazer – falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada. E a legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente. [...] (SONTAG, 2004, p. 125).

Ainda sobre esta fotografia e com base na legenda percebemos os efeitos e impactos da migração, tanto para quem parte para a cidade em busca de uma vida melhor para si e para os seus, quanto para os familiares que ficam, pois, também são forçados a se adaptar a uma nova rotina sem a presença de quem partiu. Se antes eram os homens responsáveis pelo cultivo da terra, e as mulheres pela casa, com a migração o cultivo e o preparo da terra também passam a ser de responsabilidade delas, além dos afazeres domésticos. Importante lembrar que nos serviços no campo dificilmente há uma divisão sexual do trabalho, exceto os domésticos, a maioria das mulheres trabalha no campo cuidando do plantio, cultivo e colheita, além das atividades domésticas e do cuidado dos animais.

A fotografia também foi colocada para a apreciação desse grupo de observadores e sobre ela é comovente o que eles extraíram em suas análises. São trabalhadores que se reconhecem na fotografia, se identificam com a cena e a paisagem, percebem elementos que fizeram parte do seu cotidiano e ainda fazem, o trabalho, a terra, a agricultura, o trabalho braçal, os animais, o alimento, a sobrevivência, as condições materiais, os pés descalços. Interessante que um dos observadores pergunta se é “pessoal de assentamento”, imaginando tratar-se de alguém assentado do Movimento Sem Terra. É importante reconhecer-se, é importante o pertencimento.

Sobre a fotografia se somam os seguintes comentários:

José: Essa ali ela já tava na área... na área... na área de...

Iraída: Agricultura

José: Assentamento né? Já.

Iraída: Criando os bichinhos.

José: É de assentamento esse pessoal? Tudo braçal.

Iraída: A mesma coisa quando nós entremo aí, que ninguém tinha nenhum... era tudo na base do arado de boi, depois que foi conseguido comprar, má bem de momento era tudo braçal tudo memo na enxada, no machado, arrancá toco.

Terezinha: Uhum.

José: Pezinho no chão, nós também antigamente também quando era pequeno andava assim, não tinha, eu mesmo quando fui ponhá o primeiro sapato foi eu mesmo que comprei, não ganhava assim, que nem hoje as crianças já nascem lá, nós tinha que trabalha pra comprá o sapato.

Terezinha: Andava só descarço, né?

Iraída: Agora aqui eu tava analisando os frango, a única carne mais né? Era a carne de frango. Que nem carne de gado a gente nunca comia, não podia comprá e não tinha né, Tereza?

Terezinha: Não, as vacas era só pra leite.

Iraída: A carne era só o frango mesmo, tinha que criá um frango pra ter uma carinha, senão.

José: Porque aquele tempo na verdade, tinha gado, mas não tinha resfriador, como é que ia guardar uma vaca? Ponhá a onde? E quase não tinha mesmo.

Terezinha: Nem resfriador e nem geladera nós tinha.

Iraída: Mas a gente comia uma coisa mais natural, mais pura.

Terezinha: As galinhas tão atrás ciscando.

Iraída: Catando as minhoquinhas... era assim antigamente.

José: Deve ser um arado, força humana né? Levando... é um aradinho parado ali... viu como que é um povo trabaiador?

A identificação com a imagem se dá em quase todos os aspectos e a conexão com as próprias experiências e memórias é imediata. Conforme percebemos na fala de um observador ele compara a situação da fotografia com o que eles vivenciaram no início do assentamento, e diz de quando “era tudo na base do arado de boi”, assim como na fotografia. Eles olham atentamente para a imagem e imaginam que talvez as galinhas estejam ciscando “minhoquinhas”, mas a galinha também é alimento, é carne, a

mais barata, a carne possível para os trabalhadores pobres que não tinham um refrigerador para armazenar outra carne, de gado, por exemplo. Aliás, o gado era só para o leite. A carne como alimento era um privilégio, principalmente a carne de gado, por isso a carne de frango, por ser mais fácil de criar. Um observador diz que antigamente a alimentos eram mais puros, mas o modo de obtê-los eram também mais duros. Ter um lugar para morar, uma terra para plantar é poder também criar “bichinhos”, os animais para o sustento. O trato com a terra era na força humana ou, no máximo, com a força animal, um arado de boi. Tratores e outros equipamentos mais sofisticados era coisa de fazendeiro, do grande agronegócio, do grande capital agrícola.

Conforme uma fala a partir da observação dizendo que bem no início do assentamento ninguém tinha recursos para tocar a terra, tudo era na base da enxada, do machado e os tocos eram arrancados com as mãos. Os pés andavam descalços, pisavam direto no chão e todo mundo, os pobres, andavam assim. Para um observador, o primeiro calçado chega quando ele mesmo conseguiu comprar.

Fotografia 3¹²:

Em mais uma fotografia de impacto, Sebastião Salgado nos apresenta, novamente uma criança ocupando a centralidade da foto. A garotinha é o centro da imagem. O primeiro aspecto a ser observado nesta fotografia é o distanciamento da menina em relação às demais pessoas da foto. Um grupo segue à frente e, por estarem envoltas no que parece ser neblina, fica difícil observar se todas são adultas. O propósito do fotógrafo pode ter sido registrar a fragilidade infantil que é nítida na fotografia. A

¹² Legenda: “A comunidade Yuracruz, no extremo norte do Equador, entre Ybarra e a fronteira com a Colômbia, [...]. Em 1983[...] a comunidade fechou o acordo com o fazendeiro para adquirir essa fértil propriedade. A terra foi avaliada em 20 milhões de sucres, e os camponeses concordaram em pagar um adiantamento de 15%, isto é, 3 milhões de sucre, enquanto o governo entraria com restante, parte com subvenção, parte como empréstimo. Os camponeses honraram a sua parte, mas não o governo. Além disso, a economia equatoriana foi assolada por uma inflação vertiginosa. Em 1998, a terra contestada passara a valer 3 bilhões de sucres, o que levou o proprietário a alegar que os 15% da parte dos camponeses correspondiam na época a 450 milhões de sucres, dos quais eles só haviam pago 3 milhões, quinze anos antes. Os camponeses que ficaram revoltados e, como a tensão aumentou, o fazendeiro contratou pistoleiros para expulsá-los das terras em torno a fazenda. Seus precários casebres foram destruídos, várias mulheres foram estupradas, plantações queimadas e alguns homens assassinados. Hoje, a comunidade camponesa está com os mínimos recursos financeiros esgotados e profundamente deprimida. Província de Imbabura, Equador, 1998. (SALGADO, 2000, p. 19)

menina não acompanha a caminhada dos adultos, faz no seu próprio ritmo, o ritmo da infância, o ritmo de quem precisa usar mais forças do que possui para carregar um fardo. Seu semblante é grave, talvez tristeza, medo ou dor, denotando uma infância que requer atitude adulta, embrutecimento, força, firmeza. Inclusive seu semblante a deixa adulta. Suas roupas estão rotas, surradas pelas condições de trabalho e de pobreza, e, também leva às costas talvez pertences que lhe são importantes, pois no deslocamento só se carrega o essencial. O fato das demais pessoas estarem encobertas pela névoa, enquanto a menina fica para trás, causa no espectador a impressão de que esta está sendo abandonada. A escolha por uma criança e não um adulto pode ser com o objetivo de impactar o espectador, e denunciar a infância sendo violada.

A amplitude da fotografia é outro detalhe a ser observado, assim como outras fotos de Sebastião Salgado, essa ocupa duas páginas do livro Êxodos. A dimensão e a amplitude da paisagem árida também fazem parte do processo de reflexão que a fotografia quer desencadear.

Para os observadores da fotografia “essa ficou muito longe”, uma forma de dizer da amplitude da paisagem em relação a criança. Uma forma de apontar para o uso da técnica sem saber que se tratava de uma escolha ou técnica do fotógrafo. Nossos observadores não são críticos de arte, não são fotógrafos, não são entendidos da fotografia, mas são sensíveis o suficiente para extrair da fotografia uma das coisas que ela pretende que é tocar, sensibilizar, propiciar reflexão, desencadear memórias, vivências, dialogar com o espectador.

Os observadores não tem noção da técnica e nem que Sebastião Salgado opta, em suas fotografias, pelo preto e branco e fazem a seguinte associação “Essas fotos é tudo antiga que não tinha nada colorido, era tudo preto e branco”. Eles imaginam que são fotos antigas quando ainda não existia a técnica em colorido.

José: Essa ficou muito longe.

Iraída: Essas fotos é tudo foto antiga que não tinha nada colorido, era tudo preto e branco.

José: Essa aqui o que será que ela tava mexe... levando alguma coisa né?

Iraída: A indinha.

José: É índia.

Iraída: Com certeza tava levando as coisinhas.

José: Lá tem os comentários, né?

Terezinha: Elas levam também, e ela tá carregando, um tipo uma manta né?

Iraída: Que nem quando nós fugimos, lá da DR né? Também foi assim Lu, fugindo da DR pra vim pro Ouro Verde, de noite, meia noite, no meio do mato.

José: Parece que ela tem um probleminha no pé, pezinho meio torto.

Iraída: Os homem foram de dia, né José? Fizeram a picada.

José: Aham!

Iraída: Aí de noite puxaram toda a mudancinha, o necessário que nós tinha no acampamento, e depois por último, meia noite, foram buscá nós. A Tereza tinha a Zenilda, daí as muié, tudo as criança, nos carrerrão, nas picada pra ir lá onde o caminho chegava pra vim pro Ouro Verde.

Terezinha: Mais toco, dessa artura Luzia (faz sinal para mostrar o tamanho) pra nós passá.

Iraída: Que nem tá esses aí, é de noite que eles tão, faz lembrar o dia que nós saimo de lá.

Terezinha: É uma criança meia...

José: Triste.

Terezinha: Triste, carrancuda.

Iraída: A terra dá de vê que não era cuidada, só queimada, cadê as arvore aqui? Só tá o bagaço, que nem quando nós entremo aqui, né? Não tinha arvore nenhuma, era só caratuva, e o que não era queimado, samambaiá. É a realidade da vida né?

Podemos dizer que a observação dessa foto foi bastante aprofundada e, invariavelmente, a conexão com as experiências vividas acontecem novamente. As memórias do dia da mudança da beira da estrada para a ocupação da terra, mudança feita à noite, meia noite, meio do mato, fugindo.

A questão do pertencimento étnico da garotinha volta novamente a partir da observação do fenótipo da mesma. Conjecturas são feitas acerca do que ela pode estar carregando nas costas, talvez seja “as coisinhas dela” e novamente a fotografia reativa memórias de vivências semelhantes, do tempo que fugiram da DR (beira de uma rodovia) e foram para o Ouro Verde (fazenda). Os homens foram na frente, antes e as mulheres e as crianças foram depois, à noite, tudo rápido, às pressas só levando o necessário. O caminho era difícil, dificuldades, obstáculos, “picadas” e tocos “nessa

altura”. Quando entraram na terra, não havia árvores, só havia “caratuva” e “samambaia”, sinal de que daria muito trabalho o cultivo da terra.

Fotografia 4¹³:



Um aspecto que diferencia esta fotografia das demais que foram selecionadas para este trabalho é o movimento, o deslocamento, as pessoas estão em marcha, em procissão. O fotógrafo conseguiu registrar um grupo formado em sua maioria por mulheres que se deslocam para cidade para vender seus produtos. Com a ajuda de animais de carga, jumentos para transporte de mantimentos, seguem em fila por uma pastagem num caminho improvisado, pois, nessa foto não caminham por estradas. Esses caminhos são comuns em regiões do interior e regiões montanhosas, diminuindo a distância a ser percorrida. As montanhas margeando esse caminho improvisado nos dão ideia de distância, parecem estar longe do lugar onde pretendem chegar.

¹³ Legenda: “Com os homens na cidade, as mulheres levam seus produtos para o mercado de Chimbote. A maioria dos migrantes segue para a capital do país, Quito, na montanha, ou para a cidade costeira de Guayaquil, provocando um rápido crescimento de suas favelas. Guayaquil, por exemplo, com mais de 2 milhões de habitantes, viu sua população aumentar em 200 mil pessoas entre outubro de 1997 e setembro de 1998. Muitos outros equatorianos também deixaram o país. O Diario Del Comercio, de Quito, estimou que 1 milhão de equatorianos residem na grande Nova York, outros 150 mil na Espanha; há muitos também no Canadá. Região de Chimborazo, Equador, 1998. (SALGADO, 2000, p. 20)

O ângulo escolhido por Sebastião Salgado permite observarmos as nuvens tocando as montanhas, pois se trata de uma região alta, onde geralmente o frio é mais intenso. A primeira montanha à esquerda, parece ter sido preparada para agricultura, embora não se possa observar claramente. As montanhas parecem dissipar o horizonte, a visão alcança somente a próxima montanha, sendo necessário prosseguir a caminhada para que os olhos alcancem uma visão mais ao longe.

As pessoas seguem sua marcha, seu caminho, seu destino e não fazem pausa ou pose para a foto. Diferente das outras fotografias analisadas, esta não mostra o rosto dos fotografados. Chegar ao destino é mais importante, manter-se em marcha é fundamental. O fotógrafo que faça seu registro, a vida precisa seguir, o destino precisa ser encontrado. Isso faz parte dos movimentos migratórios, sempre tem um destino que se planeja chegar e, muitas vezes não é possível estabelecer um roteiro, pois os percalços encontrados no caminho podem mudar completamente o que foi planejado. Sebastião Salgado afirma:

“[...] Fotografei todos os tipos de migrantes. Todos pegavam a estrada ou se espremiavam em barcos para tentar uma vida melhor em outra parte, muitas vezes arriscando a própria vida.” (SALGADO, 2014, p. 80)

Sobre a fotografia temos os seguintes comentários:

Iraída: Tão se mudando... O meio de transporte deles era só o burro mesmo, né?

José: É, Antigamente era né! Os animal, e as costas véia que levava né!

José: Lugar bem acidentado né, Luzia? Essa região aí.

Iraída: Montanhosa.

Terezinha: Mais carrero.

Iraída: Mas se for para e pensa é que quando nós entremo aqui, era só carrero, ontem nós tava comentando.

José: Essa estrada aqui era carrero quando nós entremo [apontando com a mão a estrada que chega na sua casa], aqui não tinha estrada.

Terezinha: Nós demoremo aprende por aqui.(...) essa outra saída. [sobre um caminho pra chegar na rodovia com acesso às cidades].

Iraída: Era uma época que ninguém podia ajudar ninguém, né? Eu sempre falo hoje ainda se um pode ajudar o outro né? E naquele tempo ninguém podia ajudar ninguém.

José: Cada um pra si, né? A única coisa que ajudava era trocar algum dia de serviço.

Iraída: Aqui era trocado os dias de serviço.

Iraída: As primeiras casas nossa era desse jeito. [ao ver fotografias de barraco ao folhar o livro]

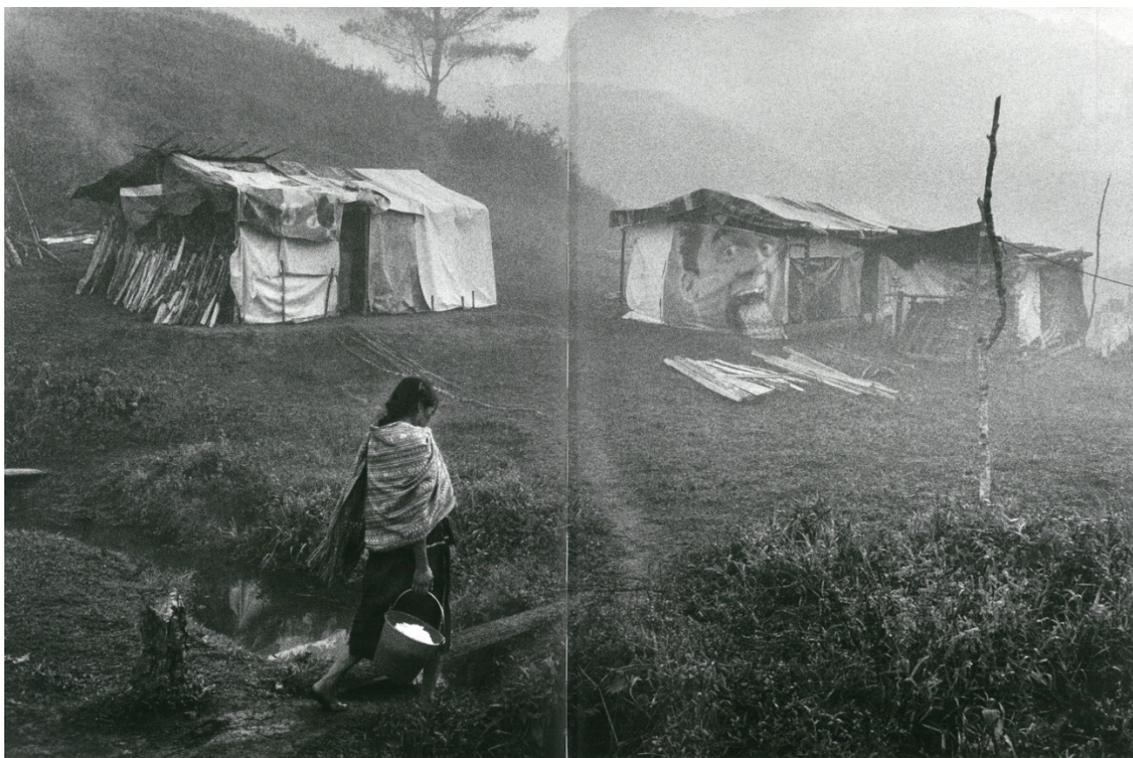
Segundo nossos apreciadores, a fotografia trata de uma mudança, os fotografados estão de mudança para algum lugar e identificaram o burro como sendo meio de transporte de “antigamente”. Ou o transporte era feito no lombo de gado muar ou em costas humanas, novamente as costas aparecem como meio de transporte. Alguém observa que tem um cachorro na fotografia e é confirmado por outro. A região montanhosa é identificada como “acidentada” o que dificulta a locomoção e o cultivo. A estrada improvisada, por onde as pessoas se deslocam, é identificada como “carrero”, um caminho que mal se distingue, que mal se identifica, um caminho que vai se fazendo pela necessidade de passagem. O caminho improvisado na paisagem da fotografia remete à falta de estradas de quando chegaram para morar no assentamento, foram feitas conforme a necessidade de passagem.

Outro ponto importante destacado por nossos observadores foi sobre as dificuldades e as formas de solidariedade que existiam logo no início dessa nova vida de assentados. A pobreza era tanta que “ninguém podia ajudar ninguém”, ninguém podia oferecer uma carona até a cidade, pois ninguém tinha carro, não se podia emprestar dinheiro, ninguém tinha dinheiro para emprestar. Os favores possíveis eram as “trocas de dias de serviço”, ou seja, um vizinho poderia ajudar o outro trabalhando na lavoura, no feitiço de cercas, na construção de uma casa ou de um paiol, ou em outra demanda de uma vida na roça.

Podemos estabelecer uma relação dessas “trocas de dias de serviço” com o sistema ou costume de mutirão, também conhecido como “puxirão” em algumas regiões, onde os trabalhadores de uma localidade, principalmente do campo, se mobilizam de forma coletiva e gratuita para auxiliar num plantio, roçada ou colheita.

Na falta de recursos, na ausência do Estado, nas adversidades da vida, nos extremos da pobreza, o pobre agricultor ou trabalhador de qualquer outra área só tem a si e aos outros pobres.

Fotografia 5¹⁴:



Nas migrações é necessário improvisar. Na fotografia acima percebemos a fragilidade das moradias as quais foram construídas com diferentes tipos de materiais. Parece ser um acampamento, um lugar provisório, um lugar transitório, um lugar entre onde se morava e onde se pretende morar, um lugar entre, um não-lugar. Utilizando plásticos e madeiras, as pessoas constroem seus abrigos. Sem indícios de saneamento, precisam se deslocar para buscar água, lenha e procurar locais para fazer suas necessidades. A mulher retornando para a casa, passando por sobre uma ponte com balde na mão, mostra que ela precisou sair de sua casa para buscar algo. Com os pés descalços, um xale para proteger seus braços e ombros, ela não faz pausa para a foto é o fotógrafo registra a sua rotina.

Um dos plásticos usados na confecção do barraco, tem a imagem de uma pessoa descontraída, alegre, contrastando com o cenário das pessoas que vivem nessas casas, não que elas não sejam felizes, mas provavelmente se lhes fosse permitido viver em

¹⁴ Legenda: “Simpatizantes zapatistas da Cidade do México compraram peças de plásticos grandes e resistentes (usadas para cartazes publicitários) e as enviaram a Polhó, para que servissem de abrigo para os índios deslocados. Chiapas, México, 1998.” (SALGADO, 2000, p. 21)

melhores condições de vida, certamente elas gostariam. Nas palavras de Sebastião Salgado, “Nos quatro cantos do globo, as pessoas são deslocadas pelas mesmas razões econômicas, que favorecem uma minoria, enquanto a maioria se torna miserável. [...]” (SALGADO, 2014, p. 78). Esse formato de abrigo exige frequentes reparos, em frente a ambas as casas encontram-se madeiras que podem vir a ser utilizadas para esse fim.

A seguir, as impressões dos nossos apreciadores:

Iraída: Igual o barraco o tempo que nós tava acampado e os primeiro ano, e eu nem me lembro quantos anos fazia que nós tava aí que nós conseguimos fazer as casinha.

José: Acho que fazia uns três anos, né? ... dois três anos já.

Iraída: Luz, tudo era na base de lampeãozinho a querosene, lampião a gás... puxa água no barde igual essa aí ta levando, não sei se é água ou o quê? Mas nós era tudo no barde, ninguém tinha dentro da casa Lu, tudo puxado assim.

Terezinha: Lava a loça na bacia, não tinha pia, nós não tinha pia.

Iraída: Bem a nossa realidade mesmo... as lenhas que queimavam no fogão, olha o tamanho. Se viu Tereza aqui?

Terezinha: Uhum.

José: Tudo enxugando ali ó, do lado de fora.

Terezinha: É verdade.

Iraída: As taipas, que na verdade nem era fogão... lava as roupa dentro do rio aqui Tereza, nós não chegemo no rio que nós lavava roupa no Ouro Verde. Lembra?

Terezinha: Lavava memo.

Iraída: Eu cuidava da Zena pra ela lavar as roupas dela, depois dela, eu ia lava a minha... só que a gente vivia assim, ainda ontem eu tava pensando lá em casa, que nem nós tivemos acampado, viemo pra cá e a gente era feliz mema coisa, né? Eu gostava de tá assim, nunca teve um dia da gente recrama.

Terezinha: Era sofrido mais era divertido.

Iraída: Um barraco pra umas par de família.

Terezinha: Parece o nosso barracão.

José: Um varal pra estender roupa.

Iraída: Será que era dia de frio e de geada?

José: Esse é o modelo indígena de puxa amarrado na cabeça... aquele parece que tá chorando. Ali ó, pensando, com dor de cabeça o coitado. [vendo outra fotografia que pertence ao livro]

Iraída: Pensando na vida!

José: Ó a criança pra eles tudo é alegria , ó aquela lá de alegrinha, ali ó... aquele ali parece um controle, representa... panela, boião de água, balde, um pouco de panela... acho que aquele ali é de fazer comida, o Raide? Punhava uma vara ali ó. Gancho, punhava uma vara e punhava um gancho e colocava a panela... calderão punhava um gancho pra cozinhar.

Terezinha: Mas dai o gancho tinha duas... como é que é assim? Pra lá e pra cá, assim. [mostrando a forma com as mãos]

Seguramente esta foto foi a que mais dialogou com as vivências dos nossos observadores ou apreciadores conforme também os estamos chamando. A identificação foi imediata e as análises da fotografia cruzaram-se com suas vidas. Todos passaram pela experiência de morar em um barraco por um longo período. Todos sabem como é viver numa moradia frágil, precária e improvisada, alguém diz “eu nem lembro quantos anos fazia que nós tava aí que nós conseguimos fazer uma casinha”, ou seja, a experiência de morar em barracos durou para além do acampamento, se estendeu até no assentamento.

A fotografia também trouxe memórias de outras dificuldades, para além da moradia improvisada. Na vida vivida por nossos observadores, semelhante ou igual aos da fotografia, não havia energia elétrica, a iluminação era feita com lampião de querosene ou de gás, não havia água encanada era necessário buscar água com o balde, a louça era lavada na bacia, não havia pia, a roupa era lavada no rio e a lenha para o fogão precisava ser buscada em algum lugar. “Bem a nossa realidade mesmo” diz alguém e outro observa a lenha secando ou “enxugando” ao lado de um barraco.

A solidariedade entre as mulheres é importante ser destacada, na hora de lavar as roupas no rio uma cuidava do bebê para a outra. Alguém quer saber se na fotografia “era dia de frio ou de geada?” talvez outro público que tenha visto essa fotografia sequer tenha imaginado este tipo de pergunta, mas para este público essa é uma questão importante porque em dias frios e de geada a pobreza empobrece ainda mais e os trabalhos ficam mais difíceis. Ao final do diálogo nossos apreciadores passam a tecer

comentários e observações sobre uma fotografia que não foi selecionada para a nossa análise.

Fotografia 6¹⁵:



Uma fotografia familiar, no primeiro plano quatro crianças aparentemente meninas, olham na mesma direção para quem está partindo, talvez o pai ou um parente próximo. Elas estão com corpos aproximados e uma delas apoia o braço na outra, talvez irmãs, primas ou vizinhas. Mais a frente, ou em um segundo plano observamos uma mulher adulta, com uma criança nos braços, e mais a frente duas pessoas conversam.

A estrada é a parte central das migrações, é o caminho a ser percorrido, local de parada, ou mesmo moradia, podendo significar esperança de chegar a um lugar melhor, ou a estrada pode ser melhor do que a realidade em que viviam. As quatro crianças e a mulher estão voltadas para a mesma direção. As duas meninas com os cabelos

¹⁵ Legenda: “Estas fotos foram feitas na comunidade de San Miguel Chiptic, parte do município zapatistas autogovernado de Morelia, na região de Las Margaridas. A maioria dos membros da comunidade apóia o governo zapatista. Não trabalham a terra coletivamente, mas desenvolveram um forte espírito comunitário. O alcoolismo, problema endêmico entre os índios da região, foi erradicado. Dirigida por uma enérgica organização feminina, a comunidade também estava lutando para instalar água potável e adquirir instrumentos agrícolas. Chiapas, México, 1998.” (SALGADO, 2000, p. 21)

arrumados com fitas, nos mostram que nesse local as mães ou responsáveis conseguem em meio às dificuldades, fazer um carinho em forma de cuidado. A fita é o carinho do cuidado. A proximidade das quatro meninas, a demonstração de afeto por meio do abraço também nos chama a atenção. Crianças são, em sua maioria, espontâneas não tendo dificuldades em expressar suas emoções. Sobre a sua forma de fotografar, Salgado fala, “Sempre procurei mostrar as pessoas em sua dignidade. [...]” (SALGADO, 2014, p. 94)

O homem na estrada, adiante, segue a mesma direção do olhar das mulheres e das crianças. Talvez ele pertença à mesma família que o observa, e caso seja, podemos imaginar que não se trata de uma espera por um encontro, mas de uma despedida.

A seguir, as impressões dos nossos apreciadores:

Iraída: Aqui já tá mais organizado o lugar.

José: Ali o pátio dele é feito de vara, cerca de pau a pique que fala.

Iraída: De palanque... Olha ai a mulher carregando o neném na “iarga”, o tempo que a gente pajeava os irmão.

Terezinha: Carregava na cintura.

José: E era um bandinho, né?

Iraída: Será que tão indo pra aula, as criança?

José: Quatro, cinco, seis, acho que tão indo pra aula pelo tipo... é mais ali tinha uns carro descendo.

Iraída: Já tava mais movimentado, tudo né?

As impressões sobre essa fotografia foram menos densas em memórias para os observadores. Observaram a imagem e fizeram conjecturas amenas sobre a estrada, sobre o lugar já estar mais organizado, talvez partindo do pressuposto de ser um assentamento, “o pátio já está feito”, a mulher segurando o bebê lembra que já cuidaram, foram “pajens” dos irmãos mais novos. Observam que são várias crianças e imaginam que são irmãos.

Fotografia 7 ¹⁶:



Os locais que não oferecem melhores condições de vida fazem com que os jovens tenham o desejo de migrar, ou talvez tenham a necessidade de mudar de lugar. Mas, ao chegar na cidade escolhida a realidade pode ser mais difícil que a anterior.

Vemos jovens adolescentes dividindo o mesmo espaço, paredes picadas, colchões e cobertas no chão e uma infinidade de outros objetos. Com base na legenda e pelo ângulo escolhido por Sebastião Salgado, percebe-se que esses jovens vivem nesse espaço improvisado que não lhes garante qualidade de vida, estão sujeitos a fome, ao calor, ao frio, a doenças, e aos mais diversos tipos de exploração.

A procura precoce de jovens e crianças por um emprego é resultado de políticas públicas falhas e do sistema capitalista que gera pobreza e desigualdade. Ao ingressarem nessa busca um dos direitos fundamentais é deixado de lado, a educação, a formação, o direito de ir à escola. As maiores vítimas são jovens e crianças pobres, a saída da casa para trabalhar nesses casos, na maioria das vezes tem dois significados, o primeiro que o seria uma renda a mais para ajudar financeiramente nas despesas básicas

¹⁶ Legenda: “Esta foto mostra um grupo de rapazes que chegaram recentemente à Cidade do México e agora vivem de trabalhos esporádicos, como carregar bagagens numa estação rodoviária nas proximidades. Os dezessete jovens, entre doze e dezesseis anos, dividem dois compartimentos subterrâneos de concreto, que fazem parte do sistema de controle de águas pluviais. Todos cheiram cola e outros produtos químicos. Cidade do México, México, 1998.” (SALGADO, 2000, p. 24)

da família, e em segundo, significa uma despesa a menos naquele espaço. A busca pela sobrevivência faz com que esses jovens sejam privados da convivência familiar e interrompam a sua formação, parece ser o caso que observamos na fotografia.

Nenhum dos adolescentes olha para as lentes da câmera de Salgado. Dois deles olham na contraluz para o jovem que está saltando na parede. Duas crianças estão deitadas, e uma outra está sentada. São jovens que não moram com suas famílias, e estabelecem uma relação de convivência e dividem o espaço sem mobiliário, sem cômodos que garantam a privacidade individual.

Sobre a fotografia temos os seguintes comentários:

Iraída: Tão trepando na parede lá... aqui já tinha luz elétrica, Lu? Parece que ela tá batendo lá e clareou.

José: Não, não é, é uma janela.

Iraída: Quase que eu ia dizer que era um drogado que tava querendo pular.... trepando na parede... dai eles ficam sem medo das coisas.

José: Parece que eles tão num túnel mesmo, tudo concretão ali.

Iraída: Aqui também representa que tem uns deitado... É a realidade de hoje, né Lu? Porque que nem na época nossa de antigamente não existia esse negocio de droga e essas coisarada, já hoje já tá avançado, em todo o lugar, até nos acampamento, assentamento... a realidade da vida... é uma pena a gente não ter nada registrado do nosso assentamento pra você.

Segundo a percepção do grupo convidado para observar as fotografias e também, mesmo sem conhecimento da legenda identificaram ser um grupo de jovens que consomem drogas. A relação é imediatamente estabelecida com o problema social do uso de drogas presentes em diversos lugares da nossa sociedade. Se isso para eles antigamente era algo raro, hoje percebem ser um grande problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sebastião Salgado tem seu trabalho voltado para as causas humanitárias. Sua sensibilidade é apurada pelo olhar que capta as pessoas e as circunstâncias, caracterizando sua obra como testemunho e documento, e nela, imbricam-se estética e antropologia. A sensibilidade do fotógrafo nos permitiu o atrevimento de chamá-lo fotógrafo-poeta. O apelo estético observado na luminosidade, contrastes e granulações e a questão antropológica a partir dos elementos simbólicos e sociais. A humanidade em movimentos diversos é o centro do livro *Êxodos* assim como as imagens escolhidas para este trabalho, representando momentos muito particulares de cada pessoa ou de cada grupo.

Através da linguagem fotográfica Sebastião Salgado busca trabalhar os dramas, lutas e sentimentos das pessoas fotografadas. O movimento, o olhar, os gestos, bem como expressões diversas podem ser valorizadas como elementos de significação. A partir da análise proposta nas fotografias é possível constatar a existência de uma intencionalidade de comunicação. As imagens não são neutras ou estáticas, assim como suas personagens, estão carregadas de discurso e movimento. Não se trata da ‘estética da miséria’, mas sim, de forma documental e testemunhal fazer ouvir, fazer existir essas pessoas em situações tão limites.

A História Pública nos permite cada vez mais inserir sujeitos que, usualmente, estão fora das universidades, protagonistas e fazedores de histórias singulares mas que não tem suas trajetórias tidas como relevantes para as discussões e pesquisas. Perceber a identificação do nosso público observador nas fotografias de Salgado e eles também saberem que suas histórias são importantes não só para o espaço que construíram, no caso o Assentamento Araguaí, mas também para a sociedade foi emocionante e gratificante. A não hierarquização de saberes é algo importante e que precisa ser valorizado.

Pretendeu-se na análise e interpretação dessas fotografias levar em consideração primeiramente a pessoa, os públicos registrados nelas, crianças, mulheres, grupos e famílias que estão vivenciando situações que lhes foram impostas. Procuramos estabelecer um olhar não somente técnico, mas acima de tudo humano. Não pensar

nessas pessoas apenas como objetos de pesquisa histórica, mas como sujeitos participativos, dignos, ativos e também vítimas de problemas sociais e econômicos. Refletir sobre contextos e situações em que as pessoas estão inseridas e verdadeiramente enxergá-las para além de uma pesquisa ou de um diálogo com fins de virar artigo. Uma dissertação de mestrado não necessariamente resolve um problema, muito menos a questão das migrações, mas pode apontar caminhos, jogar luz sobre uma situação e trazê-la à superfície para que seja vista. Foi esta a pretensão do texto dissertativo, uma reflexão acadêmica permeada por um olhar humanizado e acolhedor.

REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, Carla Victoria. **Sebastião Salgado: O problema da ética e da estética na Fotografia Humanista**. Contemporânea. c2005. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17069/12557>>. Acesso em: 05 de jul. de 2021.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (org.). **História Pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (org.). **Introdução a História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. *In: Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BORGES, Maria Eliza L. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CAMARGO, Isaac Antonio. Imagem e mídia: apresentação, contextos e relações. *In: Discursos fotográficos*. Revista do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual em Londrina. Londrina: Grafmarke, 2005. vol. 1. n.º. 1, p.283.

CARDOSO, Ciro Flamarion; Vainfas, Ronaldo (org.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. *In: CARDOSO, Ciro Flamarion; Vainfas, Ronaldo (org.) Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-417.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. *In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 29-60.

CARVALHO, J. M. de. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13.

GALARD, Jean. **Beleza Exorbitante**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

KLEIN, H. S. Migração internacional na História das Américas. In: FAUSTO, B. (org.) **Fazer a América**. São Paulo: Edusp, 1999.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

KRISTEVA, Júlia. A Semiologia: ciência crítica e/ou crítica da ciência. In: **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular à fotografia**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.: introdução

MARTINS, José de Souza. **A Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfases**. In: Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p. 73-88.

MAUAD, Ana Maria; BORGES, Viviane Trindade (org.). **Que história pública queremos?** São Paulo: Letra e Voz, 2018.

PARENTE, José Inácio. **Exposição Retratos da Família Brasileira**. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/espaco-cultural-bndes/galeria/retratos%20da%20familia%20brasileira> Acesso em: 07 jan. 2022.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Da minha terra à Terra**. São Paulo: Paralela, 2014.

SAYAD, A. **A Imigração**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 55.

SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti. **História da arte: leituras, debates, propostas**. Guarapuava: Unicentro, 2010.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo; Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre Fotografia**. São Paulo; Companhia das Letras, 2004.