



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA



Flora Sousa Pidner

**GEO-FOTO-GRAFIA DAS PAISAGENS:
NARRATIVAS ESPACIAIS NAS IMAGENS DE SEBASTIÃO
SALGADO**

Salvador, 2017

Flora Sousa Pidner

**GEO-FOTO-GRAFIA DAS PAISAGENS:
NARRATIVAS ESPACIAIS NAS IMAGENS DE SEBASTIÃO SALGADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do título de Doutora em Geografia.

Área de concentração: Análise Urbana e Regional

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva
Universidade Federal da Bahia

Salvador
Instituto de Geociências da UFBA

2017

Ao MST, por sua solidariedade e luta!

*Aos que semeiam utopias e acreditam que podem ser mais felizes vendo o outro
ser feliz!*

Aos baianos, por me ensinarem a ser uma pessoa melhor a cada dia!

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

P612 Pidner, Flora Sousa
Geo-Foto-Grafia das paisagens: narrativas espaciais nas
imagens de Sebastião Salgado / Flora Sousa Pidner. --
Salvador, 2017.
327 f. : il

Orientadora: Maria Auxiliadora Silva.
Tese (Doutorado - Geografia) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Geociências, 2017.


1. Paisagem. 2. Fotografia. 3. Sebastião Salgado. 4.
Representação do Espaço. 5. Narrativas espaciais. I. Silva,
Maria Auxiliadora. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

**GEO-FOTO-GRAFIA DAS PAISAGENS: NARRATIVAS ESPACIAIS NAS
IMAGENS DE SEBASTIÃO SALGADO**

FLORA SOUSA PIDNER


BANCA EXAMINADORA

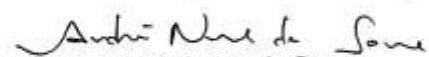

Prof. Dra. Maria Auxiliadora da Silva (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFBA), Brasil



Prof. Dr. Angelo Szaniecki Perret Serpa
Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFBA), Brasil


Prof. Dra. Maria Adélia Aparecida de Souza
Universidade de São Paulo (USP), Brasil


Prof. Dr. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil


Prof. Dr. André Nunes de Sousa
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), Brasil

Aprovada em Sessão Pública de 15 de maio de 2017

Grafias Cruzadas
(Flora Pidner)

*A Geografia disse à Arte que queria ser poeta
A Arte revelou que seu sonho era ser geógrafa
Elas deram-se às mãos e saíram a bailar
Passaram pelas janelas abertas
Viajaram
Navegaram*

*E foi assim que perceberam...
Suas grafias já eram cruzadas
Estavam apinhadas de imagens de mundo*

*E continuaram a dançar
Entrelaçando seus corpos
Abrindo janelas
ora cerradas
ora entreabertas
E foram pincelando
Pois havia novas imagens a grafar*

AGRADECIMENTOS

Elaborar uma pesquisa é uma das atividades mais solitária e, ao mesmo tempo, mais coletiva pelas quais já passei. A participação de muitas pessoas queridas está enredada nessas páginas, marcando uma presença vibrante. Gratidão a todos, por tudo! Só posso ser feliz por ter muitas pessoas a agradecer!

Ao melhor coração, com todo amor do mundo, meu amor maior e primeiro, que me cria, me alimenta e me guia – minha mãe Alcione

Ao coração carinhoso, que me ensina o valor do conhecimento e do samba, que revela o humanismo nos pequenos atos – meu pai Hubert.

Ao coração festeiro e cervejeiro que me ampara e me aconselha pelos redemoinhos da vida – meu irmão Felipe.

Ao meu amor colhido, escolhido, vivido, cuidado, amadurecido, fortalecido, geografizado – meu companheiro de vida Lucas Zenha.

Aos corações enraizados, com sabedorias de vida incrível, suaves e intensos – meus avós Helena, Geraldo e também, *in memoriam*, vó Clélia e bisa Eulina.

Ao coração mais generoso que conheço, que abriu as portas da UFBA para mim, e me presenteia com muitos momentos; tornou-se companheira e me conduziu nesta pesquisa – minha orientadora Maria Auxiliadora da Silva.

À banca por todas as críticas e as contribuições que me ajudaram a crescer no caminhar. Minha gratidão às colocações e sugestões dos professores Ângelo Serpa, Maria Adélia Aparecida de Souza, Antônio Saja e André Nunes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia na UFBA e a Capes, que me deram as condições institucionais necessárias para que a pesquisa pudesse ser realizada.

Aos professores de toda a minha vida, em especial aos que estiveram nessa caminhada do doutorado, com os quais aprendi muito. Em especial, ao professor Ângelo Serpa e seus ensinamentos de teoria e método e de fenomenologia.

Aos corações geopoéticos das minhas irmãs de vida, que são caminhantes de mãos dadas comigo e ainda tiveram disposição para ler e sugerir – Juliana e Mariana.

Aos corações das amigas-amoras Tati e Thalita, que além de todo afeto, Thalita ainda se prontificou a fazer os mapas e Tati a escanear e a diagramar as fotografias de Salgado. Vocês são incríveis!

Aos corações dedicados de Léo, Edilene e Conceição que estiveram comigo em diferentes momentos, participando do cuidado com a casa, com o alimento, com as roupas. Sem vocês, minha trajetória seria mais árdua.

Aos corações baianos que me acolhem e me fazem me sentir baiana, pelas comidas, pelas conversas, pelas dicas de filmes e livros. Por cada papo compartilhado, por cada apoio e cada conselho! E também pelo livro Terra! Vocês são minha família – Nadja, Chico, Maiana e Reginaldo.

Aos corações geográficos e carinhosos do PEU/UFBA, grupo de pesquisa que está sempre unido em debates e crescimentos pessoais e profissionais.

Aos bravos corações da militância, da luta, da resistência, da geografia do espaço vivido – O MST. A aproximação com o MST, com certeza, é um importante fruto que colho com esta pesquisa. O MST é grande!

À turma que entrou na pós-graduação comigo, que se tornou parceira, com os quais compartilho angústias, risadas e muitos goles de cerveja – Adriana, Cida, Henrique, Leo, Marcel, Matteo, Paty, Romilda, Sérgio, Taíse e Thalita.

Ao coração miltoniano e aguerrido de Clímaco, que esteve presente com sua “veia que salta” e sua risada engraçada em muitos momentos de reflexões e angústias.

À Darlene, revisora que se tornou amiga pela forma amorosa com que faz seu belíssimo e dificultoso trabalho.

Ao Instituto Terra e seus colaboradores Isabela, Gladys, Luciano e José Armando, assim como seus estudantes Yuri e Willian, que me receberam com o maior dos braços abertos. Agradeço, também, a Afonso Borges que mediou esse contato.

A todos os entrevistados que, generosamente, me ensinaram sobre suas vidas e seus olhares geofotográficos, enriquecendo esta pesquisa.

Aos corações dos estudantes, em especial aos que se prontificaram para participar desta pesquisa como entrevistados. Ao IFAL, meu atual lugar de luta pela educação no Brasil e pelo ensino de geografia.

Ao GeografAR, em especial às professoras Guiomar e Edite que me ajudaram nos primeiros contatos com o MST e me acolhem nos debates sobre política.

Aos corações que me nutrem com um amor primoroso: os primos e os tios – em especial André, Tatá e tia Herta, que me levaram a primeira exposição que vi de Sebastião Salgado. São corações vermelhos, que me ensinam a crítica e a utopia, a indignação e a crença de que o ser humano é bom.

Aos corações de priminhos que já estão grandinhos, em diferentes fases da vida, com idades lindas e encantadoras – Anninha, Gabi, Maria Cecília, Naná, Julinha, Daniel, Ana Clara.

Ao coração cheio de axé, que me guia espiritualmente e me abraça com tanta energia – mãe Marilze.

Ao coração sorridente, que sublima o amor na sua infância terna – meu afilhado Arthur e a Soninha e Marquinho, meus compadres queridos!

Às companheiras do Colétivo Maria Mariá, irmãs de luta feminista, com quem aprendo sobre sororidade e empoderamento da melhor maneira que se pode aprender sobre uma filosofia prática – em especial à Edneide e à Ana.

Ao coração que encontrei na infância e que nunca me abandonou, que me acolheu em sua casa para a prova de seleção e que me ajudou com as traduções – Isabela.

A outros amigos que participaram, de diferentes maneiras, sempre enriquecedoras, afetivas e incentivadoras como Carol, Gabriela, Alessandra, Simão, Manuela, Patrícia, Willian Antunes, Juliana Neri e Rodrigo Baeta.

RESUMO

As fotografias são um caminho para interpretar a paisagem, já que a sociedade, também por meio das imagens, representa-se e imagina-se. A fotografia é concebida, nesta pesquisa, como representação do espaço, ou seja, como um caminho cartográfico, sendo, simultaneamente, arte e documento. As composições de paisagens fotográficas de Sebastião Salgado foram escolhidas para nortear o diálogo entre Geografia e Arte e, para tanto, convocaram-se a dialética e a fenomenologia como métodos, combinando-as, quando possível, e separando-as, quando necessário. Os sujeitos envolvidos nos eventos geográficos que resultam em fotografias e em suas interpretações — o fotógrafo, os fotografados e os espectadores-leitores — elaboram diferentes perspectivas espaciais que se encontram, configurando intersubjetividades. O acesso às abordagens acerca desses diversos sujeitos realizou-se a partir de três frentes: pesquisa e exploração do vasto material publicado a respeito de Salgado, como entrevistas, artigos e filmes, no qual se revelam suas intencionalidades técnicas e as luminosidades estéticas que ele propõe como fotógrafo; entrevistas com integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Brasil (MST), para compreender suas perspectivas enquanto fotografados por Salgado e a construção coletiva do projeto *Terra*; e debates com espectadores-leitores por meio de grupos focais, em que sujeitos entrevistados exploraram as narrativas geofotográficas selecionadas para esta pesquisa, explicitando sentimentos e percepções geoestéticas e propondo horizontes interpretativos para as imagens. A categoria *paisagem* foi o fio condutor para reflexões geográficas referentes às imagens produzidas por Salgado como representações do espaço. A expedição geográfica foi um instrumento utilizado por ele para a elaboração de narrativas espaciais por meio de fotografias e, por isso, Salgado pode ser considerado um fotógrafo-viajante que amplia horizontes interpretativos sobre o mundo e propõe representações em escala global. O fotógrafo volta seu olhar para os *homens lentos* e suas experiências espaciais vivenciadas em diferentes lugares do mundo e em diferentes situações. Três de seus projetos geofotográficos, por sua grande envergadura espacial e temporal, foram escolhidos para compor a pesquisa: em *Trabalhadores*, há uma cartografia global da superexploração, em que os limites do uso do corpo em situação de trabalho são revelados; *Êxodos* expressa fluxos espaciais de *homens lentos*, impulsionados pelos movimentos do capital, pelas repressões e pelas guerras que esse modo de produção provoca; em *Gênesis*, há cartografias globais de paisagens que, por algum motivo geográfico-histórico, ainda estão pouco transformadas pela modernização hegemônica. As fotografias dos projetos de Salgado são organizadas em narrativas espaciais multiescalares, em que o fotógrafo intercala escalas de detalhe, próximas aos corpos dos sujeitos fotografados, entre escalas mais contextuais, mais amplas, multiplicando pontos de vista sobre paisagens. Nesse emaranhado de debates e de reflexões, pretendeu-se contribuir para o diálogo entre Geografia e Arte, em busca de sobreposições de expressões, de saberes e de conhecimentos, por meio de possibilidades teórico-empíricas impulsionadas pelas imagens de Salgado.

Palavras-chave: Paisagem. Fotografia. Sebastião Salgado. Representação do espaço. Narrativas espaciais.

ABSTRACT

Photographs are a way to interpret the landscape, since society, by means of images, represents and imagines itself. Photography is conceived, in this research, as a representation of space, that is, as a cartographic way, being simultaneously art and document. Sebastião Salgado's photographic landscapes were chosen to guide the dialogue between Geography and Art and, for this purpose, dialectics and phenomenology were summoned as methods, being combined whenever possible and separated when necessary. The subjects involved in the geographic events that result in photographs and in their interpretations — the photographer, the ones photographed and the reader-spectators — elaborate different spatial perspectives that meet themselves, configuring intersubjectivities. The access to the approaches on these several subjects was accomplished from three fronts: research and exploration of the vast material published concerning Salgado, such as interviews, articles and movies, in which his technical intentionalities and the aesthetic luminosities that he proposes as a photographer are revealed; interviews with members of the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (The Landless Rural Workers Movement) (MST) to understand their perspectives when photographed by Salgado and the collective construction of the *Terra (Earth)* project; and debates with reader-spectators by means of focal groups in which the interviewed subjects explored the geophotographic narratives selected for this research, expliciting feelings and geoaesthetical perceptions and proposing interpretative horizons for the images. The category *landscape* was the guideline for geographic reflections concerning the images produced by Salgado as representations of space. The geographic expedition was a tool taken by him to elaborate spatial narratives by means of photographs and, because of this, Salgado may be considered as a travelling photographer who expands interpretative horizons over the world and proposes representations in a global scale. The photographer turns his look at *slow men* and their spatial experiences lived in different places of the world and in different situations. Three of his geophotographic projects, due to their great spatial and temporal amplitude, were chosen to compose the research: in *Trabalhadores (Workers)*, there is a global cartography of superexploration, in which the limits of the use of the body at labour situations are revealed; *Êxodos (Exodus)* expresses spatial fluxes of *slow men*, propelled by the movements of capital, by repression and wars that this mode of production provokes; in *Gênesis (Genesis)*, there are global cartographies of landscapes which, by some geographic-historical reason, are still little transformed by hegemonic modernity. The photographs of Salgado's projects are organized in multiscale spatial narratives, in which the photographer inserts scales of details, close to the bodies of the photographed subjects, in more contextual and larger scales, multiplying points of view over landscapes. In this tangle of debates and reflections, the intention was to contribute towards a dialogue between Geography and Art, in search of superpositions of expressions, skills and knowledge, by means of theoretical-empirical possibilities propelled by Salgado's images.

Key words: Landscape. Photograph. Sebastião Salgado. Representation of space. Spatial narratives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Câmera obscura</i> , Athanase Kircher.....	40
Figura 2 – Perfil de silhueta.....	40
Figura 3 – <i>Vista da janela em Le Gras</i> , Niépce.....	42
Figura 4 – Foto do daguerrótipo feita por Daguerre em 1839.....	42
Figura 5 – Estúdio de Talbot em Reading, 1844.....	44
Figura 6 – Cartão de visita de Chevalier Hidalgo, feito por Disdéri em 1860.....	46
Figura 7 – Propaganda da primeira Kodak, 1888: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto. A única câmara que qualquer um pode usar sem instrução prévia”.....	47
Figura 8 – Fotografia colorida feita pelos irmãos Lumière, 1904.....	48
Figura 9 – <i>Marilyn</i> (serigrafia sobre papel), Andy Warhol, 1967.....	68
Figura 10 – Série <i>Lixo extraordinário</i> , Vik Muniz, 2009.....	68
Figura 11 – Efeitos e distorções de diferentes objetivas.....	82
Figura 12 – Retrato de Dom Pedro II, Rio de Janeiro, 1883.....	86
Figura 13 – Isso não é um cachimbo (<i>Ceci n'est pas une pipe</i>), de Magritte.....	87
Figura 14 – Recuperação da Mata Atlântica na Fazenda Bulcão.....	114
Figura 15 – Capa dos livros <i>Trabalhadores</i> , <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	123
Figura 16 – <i>Trabalhadores</i> (1986-1991).....	124
Figura 17 – <i>Trabalhadores – Chá</i> , Ruanda.....	126
Figura 18 – <i>Trabalhadores – Pesca do atum</i> , Sicília, Itália.....	127
Figura 19 – <i>Trabalhadores – Desmantelamento de navios</i> , Bangladesh.....	128
Figura 20 – <i>Trabalhadores – Carvão</i> , Índia.....	129
Figura 21 – <i>Trabalhadores – Ouro</i> , Serra Pelada, Brasil.....	130
Figura 22 – <i>Êxodos</i> (1993-1999).....	134
Figura 23 – <i>Êxodos – Fronteira México-EUA</i>	139
Figura 24 – <i>Êxodos – Tragédia</i> , Ruanda.....	140
Figura 25 – <i>Êxodos – Sem-terras</i> , Brasil.....	141
Figura 26 – <i>Êxodos – Megacidades</i>	142
Figura 27 – <i>Gênesis</i> (2004-2011).....	146
Figura 28 – <i>Gênesis – Sul do Planeta</i>	147
Figura 29 – <i>Gênesis – África</i>	148
Figura 30 – <i>Gênesis – Sudão</i> , África.....	149
Figura 31 – <i>Gênesis – Lugares do Norte</i>	150
Figura 32 – <i>Gênesis – Amazônia</i>	151
Figura 33 – Sebastião Salgado: atos fotográficos.....	159
Figura 34 – Atentado contra Ronald Reagan, 30 de março de 1981.....	162
Figura 35 – Atos fotográficos de Sebastião Salgado, destacando-se-lhe os posicionamentos corporais.....	171
Figura 36 – Diferentes encontros de Sebastião Salgado, em diferentes momentos, com os sujeitos fotografados.....	176
Figura 37 – Sebastião Salgado e Rodrigo Salgado.....	177
Figura 38 – Atos fotográficos negociados de Sebastião Salgado.....	178
Figura 39 – Ação fotográfica de Sebastião Salgado: intersubjetividade com os fotografados.....	179
Figura 40 – Sebastião Salgado e Juliano Salgado: a ação fotográfica do pai e a filmagem do filho para o documentário <i>O sal da terra</i>	180

Figura 41 – Pinturas holandesas.....	184
Figura 42 – Últimas fotografias coloridas feitas por Salgado: Moscou, 1987.....	190
Figura 43 – Quatro momentos de Salgado editando suas fotografias.....	191
Figura 44 – Ato de escolha entre fotos reveladas com diferentes gamas de cinza.....	192
Figura 45 – <i>Site</i> da mineradora Vale.....	206
Figura 46 – Ex-presidente Lula visita exposição de <i>Gênesis</i> em Londres.....	206
Figura 47 – Publicidades do Ourocard com fotografias de Sebastião Salgado.....	209
Figura 48 – Publicidade no <i>site</i> do Instituto Terra.....	209
Figura 49 – Instituto Terra defende a recuperação do rio Doce.....	212
Figura 50 – Migrantes nordestinos na estrada.....	219
Figura 51 – Brincadeiras com ossos.....	219
Figura 52 – Joceli Borges.....	231
Figura 53 – Menina no assentamento em Sergipe.....	232
Figura 54 – Família assentada.....	234
Figura 55 – Assembleia de preparação para ocupação.....	235
Figura 56 – Ocupação da Fazenda Giacomete.....	236
Figura 57 – Montagem do acampamento após a ocupação.....	237
Figura 58 – Corpo numerado, no caixão.....	239
Figura 59 – Transporte dos caixões com as vítimas do massacre.....	240
Figura 60 – Velório dos mortos no massacre de Eldorado dos Carajás.....	241
Figura 61 – Funeral de Oziel.....	242
Figura 62 – Lançamento do livro <i>Terra</i>	247
Figura 63 – Escola Nacional Florestan Fernandes.....	255
Figura 64 – Placas afixadas nas paredes da Escola Nacional Florestan Fernandes.....	256

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANA	– Agência Nacional de Águas
APAE	– Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais
ASMP	– <i>American Society of Magazine Photographers</i>
BA	– Bahia
CAPES	– Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	– Centro Cultural Banco do Brasil
CCD	– <i>Charged Coupled Device</i> (Dispositivo de Carga Acoplada)
COPEL	– Companhia Paranaense de Energia
CVRD	– Companhia Vale do Rio Doce
DOI-Codi	– Departamento de Operações de Defesa Interna
ENEM	– Exame Nacional do Ensino Médio
ENFF	– Escola Nacional Florestan Fernandes
ES	– Espírito Santo
EUA	– Estados Unidos da América
FEBEM	– Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor
FIESP	– Federação da Indústria do Estado de São Paulo
GEE	– Gases do Efeito Estufa
ICP	– <i>International Center of Photography</i> (Centro Internacional de Fotografia)
INCRA	– Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IRPAA	– Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada
MAM	– Movimento dos Atingidos pela Mineração
MEC	– Ministério da Educação
MG	– Minas Gerais
MISA	– Museu da Imagem e do Som de Alagoas
MST	– Movimento dos Trabalhadores Sem Terra / Movimento dos Trabalhadores Sem Terra do Brasil / Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
NERE	– Núcleo de Estudos de Recuperação Ecológica
ONG	– Organização Não Governamental
PEU	– [Grupo de Pesquisa] Produção do Espaço Urbano
PMDA	– <i>Photoimaging Manufacturers and Distributors Association</i>
PR	– Paraná
PUC-GO	– Pontifícia Universidade Católica de Goiás
PUC-MG	– Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
RELOP	– Relatório de Operações
RPPN	– Reserva Particular do Patrimônio Natural
RS	– Rio Grande do Sul
SNI	– Serviço Nacional de Informações
SP	– São Paulo
UFBA	– Universidade Federal da Bahia
UFES	– Universidade Federal do Espírito Santo
USP	– Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1 INTRODUÇÃO.....	14
1.1 Problematizações: relevâncias e delineamentos da pesquisa.....	14
1.2 Geografia e Arte: inspirações para construir diálogos.....	20
1.3 Caminhos da pesquisa.....	26
2 FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO: CONTEXTURAS E TRAVESSIAS.....	38
2.1 Imagens: do mundo da câmara escura ao mundo digital.....	38
2.2 Fotografia-documento e fotografia-arte: embates e confluências.....	56
2.3 Cartografias: representação espacial e realidade.....	72
3 CONTEÚDOS ESPACIAIS NA OBRA DE SEBASTIÃO SALGADO.....	95
3.1 Fotografias como eventos geográficos.....	95
3.2 Paisagem, paisagem-fotografia.....	102
3.3 Narrativas multiescalares e expedições geográficas.....	112
3.4 Sobre os projetos <i>Trabalhadores</i> , <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	122
4 PROCESSOS GEOFOTOGRAFÍCOS DE SEBASTIÃO SALGADO.....	159
4.1 Intencionalidade e intersubjetividade.....	159
4.2 Luminosidades estéticas.....	180
4.3 Contradições: armadilhas e questionamentos.....	197
5 PERSPECTIVAS DOS FOTOGRAFADOS: MST, PROJETO <i>TERRA</i> E DESDOBRAMENTOS.....	219
5.1 O MST como representante dos <i>homens lentos</i>	220
5.2 O projeto geofotográfico de Salgado com os sem-terras.....	228
5.3 Portas abertas pelo projeto <i>Terra</i>	246
6 ESPECTADORES-LEITORES: JANELAS SOBRE PAISAGENS-FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO.....	258
6.1 Abrindo janelas.....	258
6.2 Entre horizontes interpretativos: <i>Trabalhadores</i> , <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	264
6.3 Janelas entreabertas: sentimentos e percepções geostéticas.....	285
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	304
REFERÊNCIAS.....	310

APRESENTAÇÃO

As primeiras reflexões que me proporcionaram a elaboração desta pesquisa derivaram de observações de narrativas fotográficas assinadas por Sebastião Salgado. Em 1999 deparei-me pela primeira vez com dezenas de suas imagens, dispostas, cuidadosamente, na galeria do Sesc Pompeia, em São Paulo. Tratava-se de uma exposição das fotografias do projeto *Êxodos*. As imagens poéticas proporcionadas pela observação e pela interpretação daquelas fotografias emocionaram-me. Desde então, elas me fascinam e inquietam-me, assim como a Christian Caujolle (2011, n.p.), para quem as fotos de Salgado têm um “[...] tom [...] diferente, porque seu lirismo impunha respeito e repudiava a simples comiseração”.

Em uma avaliação retrospectiva das motivações, encontro naquele momento o embrião desta pesquisa. Naquela ocasião, pela primeira vez, as imagens pareciam se fixar no meu pensamento, sugerindo reflexões pulsantes, mas ainda incipientes e insuficientes. Aquela semente foi sendo regada e cresceu. Eu sabia que queria aprender com aquelas fotografias. Elas tinham muito a me revelar, e eu também tinha muito a dizer sobre elas. As minhas inquietações foram transformadas, muito tempo depois, em perguntas que deram origem aos objetivos desta pesquisa. Uma trajetória pela Geografia foi necessária para que isso fosse possível, assim como o encontro com o Grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano (PEU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), do qual hoje sou integrante. Esse grupo é povoado por estudos que empreendem o diálogo entre Geografia e Arte e que culminam em dissertações, artigos, livros, seminários e teses que abrem portas para a valorização desse intercâmbio e para o encantamento que a arte traz para pesquisas geográficas.

As imagens fotográficas de Salgado emocionam-me, sensibilizam-me, tocam-me. Acredito que não é só em mim que elas provocam tais efeitos; caso contrário, não seriam tão conhecidas e tão consagradas. A arte cativa e indaga o público, já que “[...] uma obra de arte, implacavelmente, parece exigir uma reação, uma tradução, um aprendizado de algum tipo” (MANGUEL, 2001, p.316). Dessa forma, “tal como algumas das suas fotografias se transformaram em símbolos, também Sebastião Salgado se transformou num símbolo” (SOUSA, 1998, p.140). Eu queria entender esse processo.

Com olhares atentos e reflexivos, os sentimentos possíveis que emergem das leituras imagéticas dessas fotografias são intrigantes: beleza, tristeza e, ao mesmo tempo, esperança — enunciadas em expressões corporais e nos olhares apropriados pela fotografia.

“As fotografias de Salgado oferecem um retrato múltiplo da dor humana. Ao mesmo tempo, nos convidam a celebrar a dignidade humana” (GALEANO, 1990, p.45). São crônicas visuais e espaciais atraentes e provocadoras, que movimentam curiosidades, indignações, preocupações, críticas.

Outras formas de habitar a imagem emergiram, em busca de significados do espaço e do tempo, com o desejo de atravessá-la, para além de sua sagaz beleza, à procura do seu *invisível visível*, de pensar sobre sua personalidade e sua universalidade e de significá-la também por meio de suas luminosidades e de suas sombras. As *palavras andantes* de Eduardo Galeano (2007, p.91) destacam uma sabedoria maia: “[...] as marcas, invisíveis, são mais rosto que o rosto visível”. A realidade, assim, está no rosto, mas não somente nele, é mais que aparência.

Os olhares indagadores dos sujeitos fotografados direcionam-se para o fotógrafo e para o espectador-leitor. Muitas vezes, o que percebemos nessas fotografias não se reduz ao que nos diferencia espacial, cultural e socioeconomicamente do outro, mas, sobretudo, ao que nos iguala: nossa humanidade partilhada por todos. Mesmo quando não há uma imagem frontal de um sujeito, mesmo quando não há pessoas na imagem, a imagem parece nos *olhar nos olhos*. As perspectivas de Salgado expressas em suas imagens direcionam-se para o espaço em sua totalidade, questionando-o ao mesmo tempo em que nos questionam. E o que nós, enquanto espectadores-leitores, questionamos e indagamos? Também queremos descobrir e conhecer por meio das fotografias. Sejamos menos afoitos, não precisamos *engolir* as imagens. É preciso *perder tempo* com elas, buscar compreender o seu conjunto enquanto paisagens-fotografias e a totalidade espacial que, de certa forma, representam, assim como quais processos podem explicá-las e sob quais ângulos elas podem ser interpretadas.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Problematizações: relevâncias e delineamentos da pesquisa

A escolha pela pesquisa sobre as imagens de Sebastião Salgado é pautada e se justifica pela visibilidade do fotógrafo, por meio de suas fotografias nacional e internacionalmente consagradas. Trata-se de um dos fotógrafos mais conhecidos dentro e fora do Brasil, tendo ganhado inúmeros prêmios de grande relevância no cenário artístico-fotográfico mundial, desde 1982, com o Prêmio *Eugene Smith para Fotografia Humanitária*, passando pelo Prêmio *World Press*, e sido considerado o fotógrafo do ano (“*Photographer of the Year*”) em diversas ocasiões por diferentes organizações e instituições internacionais. Também se tornou *Doutor Honoris Causa* em diferentes universidades nos Estados Unidos, na França e no Reino Unido.

Sublinha-se que muitos autores, críticos e fotógrafos exaltam o trabalho de Salgado, que “[...] rompe com os critérios dominantes de noticiabilidade, rompe com as rotinas que nivelam por baixo a edição fotográfica na imprensa” (SOUSA, 1998, p.139). Klaus Mitteldorf (2013, p.300) é um fotógrafo que enaltece o talento e a autenticidade de Salgado: “O fotojornalismo existe antes e depois do Sebastião Salgado, principalmente no Brasil. Quando apareceu o Salgado, a profissão de fotógrafo era muito pobre, malvista, mal remunerada, não era vista como uma profissão nobre”. Janaína Barcelos (2009, p.38) menciona Salgado “[...] como um dos mais conhecidos e marcantes nomes da fotografia documental da atualidade, [que] segue a mesma abordagem temática e estética, sendo considerado um autor humanista, na linha de Eugene Smith¹, ou seja, da boa consciência”.

Além disso, a grande repercussão e a abrangência espacial de suas exposições e as vultosas vendas de seus livros² revelam o valor artístico e cultural, e também, não menos importante, os valores geográfico e histórico das fotografias de Salgado. Todo esse realce justifica a escolha de suas fotografias como temática de estudo, pois, “em um universo de múltiplas e contínuas possibilidades colocadas ao olhar, as imagens que conseguem prender

¹ Eugene Smith (1918-1978) era estadunidense, recusava a estética do horror e produzia narrativas fotográficas que davam dignidade aos sujeitos, mesmo em situações de sofrimento. Alguns autores comparam os dois fotógrafos: “Sebastião Salgado — ele é Eugene Smith. Épocas diferentes, trabalhos diferentes, facilidades diferentes, mas necessidades iguais” (BISILLIAT, 1997, p.116).

² Só no Brasil, a última exposição, *Gênesis*, teve pelo menos 1,5 milhão de espectadores-leitores, e a vendagem do livro homônimo, comercializado em valores entre R\$149,00 e R\$199,00, alcançou aproximadamente 60 mil exemplares (PIRES, 2015).

nosso interesse estabelecem para si um campo de visibilidade privilegiado” (GOMES, 2013, p.6). As fotografias de Salgado têm, portanto, um componente espacial que lhes é intrínseco e que foi de interesse desta pesquisa.

Nas fotografias de Salgado, o espectador-leitor³ é convidado a se extraviar da visibilidade, a se desencaminhar das imagens hegemônicas e a se lançar em uma experiência estética que impulsiona uma confluência entre o aprendizado, a crítica e a política. Tais imagens convidam a reflexões e a sensações acerca de feridas sociais que são desdobramentos de uma ordem política e econômica global: guerras, misérias, fome, intolerâncias, injustiças, violências, migrações forçadas, explorações trabalhistas, expropriações do espaço, más condições de vida, tensões nacionalistas e fundamentalistas. Dessa forma, pode-se afirmar que Salgado fotografa os *homens lentos*, na expressão cunhada por Milton Santos (2002, 2004), representando diversos sujeitos que não alcançam a alta velocidade empreendida pelos agentes hegemônicos, que sofrem e que podem prosperar apesar dessa condição de desigualdade.

Para André Rouillé (2009, p.184), a fotografia “[...] não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visível os sem-fisionomia, os sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país”. A reação diante de muitas imagens construídas por Salgado é afetada pela condição dos *homens lentos* retratados: vítimas, personagens, testemunhas? Para Salgado (2000b), trata-se de vítimas políticas e, portanto, vulneráveis aos acontecimentos políticos.

A ideia de beleza de qualquer fotografia que brilha nos olhos do espectador-leitor é tentadora. “O papel da câmera no embelezamento do mundo foi tão bem-sucedido, que as fotos, mais do que o mundo, tornaram-se o padrão de belo” (SONTAG, 2004, p.101). O belo marca, vigorosamente, as fotografias de Salgado, com alto potencial sedutor. Entretanto, essa sedução também cria possibilidades de ingenuidades, revelando-se, por isso, ardilosa. A armadilha seria a da idolatria, porque é comovente. É nesse sentido que também se convoca um olhar geográfico crítico para realizar a interpretação das fotografias e de seu autor, como um caminho em que o próprio olhar geográfico pode ser uma experiência estética. A fotografia de Salgado, assim como todas as formas de representação, não é óbvia; tem

³ A expressão “espectador-leitor” é utilizada neste texto, por se considerar que um sujeito, diante de uma fotografia, não apenas a contempla: “O leitor da fotografia pratica um confisco visual da imagem, remontando-a, a partir de suas insuficiências, no seu próprio código de leitura que é também o manual sintético de suas experiências e das experiências do seu ver” (MARTINS, 2011, p.46). Todo espectador é um leitor do mundo e “[...] o olhar vai estabelecendo relações significativas” (FLUSSER, 2011, p.22). Destaque-se aqui o espectador-leitor que busca, nas fotos de Salgado, sinais de um *mundo-imagem*, muitas vezes dele distante espacial ou socialmente, ou, ainda, ambos.

entrelinhas, tem mistério. É beleza, mas também é conteúdo e, assim, é representação do espaço permeado por contradições e conflitos.

Essas imagens representam o espaço ao mesmo tempo em que criam geografias, frutos de práticas espaciais que são. As fotografias de Salgado são documentais, são registros, são testemunhos, são denúncias e, simultaneamente, são artísticas, possuem uma intencionalidade estética. Documento e arte não são encarados por esta pesquisa de maneira dicotomizada; pelo contrário, a intenção é dialetizá-los. É desta forma que a fotografia-arte-documento convida ao diálogo com a Geografia, sendo concebida como representação do espaço: destacando o dinamismo dos processos espaciais e a intersubjetividade construída espacial e temporalmente, que, sendo partes integrantes do próprio espaço, levam a pensar e a sentir o espaço.

A relevância desta pesquisa também é justificada pelas palavras do filósofo Vilém Flusser (2011), para quem, sem a crítica, somos alienados pelos aparelhos que nós mesmos criamos, enquanto sociedade. Para Boaventura de Sousa Santos (2006), vivemos um momento em que há a urgência de empreender um exercício epistemológico crítico da ciência moderna. O contexto filosófico fundamental da ciência de *pensar sobre si mesma* é também, portanto, o de realizar reflexões epistemológicas. Trata-se de reconhecer e praticar a “[...] necessidade de autoconhecimento do conhecimento científico” (MORIN, 2003b, p.21). Essa tarefa é, igualmente, uma importante justificativa para o estudo da fotografia no contexto científico e metodológico da Geografia.

A partir dessas reflexões teórico-práticas, buscou-se construir uma contribuição que desaguasse numa reflexão sobre a Geografia enquanto conhecimento espacial que se aprimora por meio do diálogo com outras formas de saber, com destaque para a arte; sobre “[...] uma geografia que seja também uma prática cultural crítica e não exclusivamente um caminho de instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses produtivistas” (MARQUEZ, 2009, p.17). A Geografia, assim, tem muito a refletir sobre a fotografia e sobre o que esta pode lhe conceder em um diálogo e foi essa uma proposta desta pesquisa. Ruy Moreira (2013, p.19) convoca a esse intercâmbio quando afirma que “uma teoria da imagem é preciso” no âmbito da Geografia.

Intitular a fotografia como temática de pesquisa também se justifica pela inquestionável necessidade de se voltar o olhar para a imagem e para o ato fotográfico, tão intensamente presentes nos cotidianos modernos e urbanos, pois “[...] a cultura popular da imagem é uma cultura que considera lícita a transformação de certos momentos da vida e certas situações em imagem fotográfica” (MARTINS, 2011, p.15). Há, na contemporaneidade, uma

produção de aproximadamente 30 bilhões de imagens fotográficas por ano (HACKING, 2012). Os números não falam por si só, mas tantas fotografias não existem à toa: há uma popularização e uma inserção vigorosa da fotografia nos diferentes setores da sociedade, transformando a maioria dos sujeitos em fotógrafos amadores e em partícipes de atos e de imagens fotográficas. Assim, “para muitos autores, nas sociedades contemporâneas, sociedades do espetáculo, a vivência da alteridade e a construção do eu estão fortemente comprometidas com o processo de fabricação de imagens” (GOMES, 2013, p.262).

Uma gama de autores se dedica a essa questão, como Ítalo Calvino (1990b, p.107) que defende a constituição de uma “civilização da imagem” que vive o “dilúvio das imagens pré-fabricadas”. Para José de Souza Martins (2011, p.43), “de certo modo, em boa parte, hoje, pensamos fotograficamente”. Susan Sontag (2004, p.34) ressalta que “as sociedades industriais transformaram seus cidadãos em dependentes de imagens”, ao proporem e ao proporcionarem novas possibilidades imagéticas, novas interpretações do olhar e novas decisões visuais. Walter Benjamin (1994, p.107) é ainda mais enfático quando grifa que “[...] o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”.

O espaço, que carrega e impulsiona os conteúdos técnico-científico-informacionais (SANTOS, 2002), revela-se por meio da paisagem em imagens fotográficas que o representam de diferentes maneiras. As próprias imagens são parte desse conteúdo, por produzirem informações, símbolos e leituras espaciais. E também há uma sobreposição de representações: as fotografias representam a densidade da técnica evidenciada na paisagem e, simultaneamente, a técnica existente no produto-câmera. “Podemos então falar de uma cientificização e de uma tecnicização da paisagem” (SANTOS, 2002, p.239). Ao mesmo tempo, “[...] a informação não apenas está presente nas coisas, nos objetos técnicos, que formam o espaço, como ela é necessária à ação realizada sobre essas coisas” (SANTOS, 2002, p.239).

Desse modo, nas diferentes ações que englobam o processo fotográfico, desde a produção de câmeras até os destinos das imagens, há informações espaciais, pois “[...] a ciência e a tecnologia, junto com a informação, estão na própria base da produção, da utilização e do funcionamento do espaço e tendem a constituir o seu substrato” (SANTOS, 2002, p.238). No caso da produção das câmeras, destaca-se que elas são construídas com a intencionalidade de que qualquer sujeito possa utilizá-las, ou seja, a tecnologia já vem carregada de informação para sua automaticidade. “Está claro que a tecnologia permite que mesmo os que nada entendam de fotografia façam boas fotos. Isso parece cada vez mais simples” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.15). A leitura e a compreensão das fotografias são,

portanto, uma forma de interpretar a paisagem e a sociedade que, por meio das imagens, se propõe e imagina-se.

Há autores que afirmam, também, a onipresença da fotografia no mundo contemporâneo (KOSSOY, 2007). Primeiramente, porque “[...] os objetos técnico-informacionais conhecem uma difusão mais generalizada e mais rápida do que as precedentes famílias de objetos” (SANTOS, 2002, p.240). Assim, “o fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno” (FLUSSER, 2011, p.32). Ao mesmo tempo, Calvino (1990b, p.107) chama a atenção para o efeito de banalização produzido pela grande quantidade de imagens a que se tem acesso: “Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo”. Adauto Novaes (2005, p.13) concorda com esse pensamento ao sublinhar que “o homem contemporâneo não cessa de consumir imagens, e é certo que seu olhar acolhe mais do que sua capacidade de refletir sobre elas”. É interessante destacar novamente que, nesse turbilhão de imagens que perdem relevo no seu quantitativo, as fotografias de Salgado ganharam e ainda ganham notoriedade e, também por isso, como já mencionado, são incorporadas aqui como representações do espaço e como temática de pesquisa.

A despeito do agigantamento da fotografia nos cotidianos, Rouillé (2009, p.16) chama a atenção para o fato de que, “nos planos das pesquisas, das teorias e dos textos, a fotografia é um objeto novo. Tão novo quanto seu reconhecimento cultural”. Boris Kossoy (2009, p.21) corrobora tal afirmação: “É surpreendente a raridade de discussões teóricas acerca de aspectos conceituais e metodológicos, bem como a possibilidade de novas abordagens de análise dos temas específicos nesta área”. Simonetta Persichetti (2013, p.394) destaca a atualidade, o papel e a importância dessa forma de imagem: “[...] acredito que a fotografia, mundialmente falando, entra neste novo século como a grande arte, a grande forma de expressão, a grande figuração do mundo”. É também Persichetti (1997, p.11) quem grifa que “[...] a maior parte da bibliografia especializada está mais voltada para ‘como’ fotografar do que ‘por que’ fotografar. A preocupação, na maior parte das vezes, é com a técnica e não com a reflexão”.

A fotografia ganhou, historicamente, diversas conotações teórico-práticas que a definiram e redefiniram-na, oscilando entre diferentes concepções e usos. “A fotografia, polissêmica por sua natureza, atrai e intriga todos os que dela se aproximam para tentar defini-la ou estudá-la” (SOULAGES, 2010, p.10). Impertinências, coincidências, oposições e interseções marcam as possíveis relações conceituais entre as muitas afirmações sobre o

caráter da fotografia. Desse modo, “é necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular” (KOSSOY, 2007, p.31). E não há como falar sobre papel cultural sem abordar o componente espacial.

Refletindo sobre o *olhar do fotógrafo*, o autor do campo da fotografia Michael Freeman (2013, p.9) afirma que “[...] a fotografia agora é o meio de expressão criativa mais popular em todo o mundo”. O fotógrafo João Urban (1997, p.39-40) contribui para tal reflexão: “A linguagem fotográfica tem um certo tipo de gramática. Estudar nossa época por meio de um trabalho fotográfico é algo fundamental”. Desse modo, a fotografia torna-se patrimônio e é uma temática complexa e plural. Olivier Lugon (2000) defende que a fotografia é mais uma arte do tempo e do espaço do que uma arte gráfica. É nesse contexto que se sublinha a fundamental relevância de pensar essa linguagem imagética teórica, empírica e epistemologicamente no âmbito da Geografia. Um dos desafios desta pesquisa foi “[...] saber ler o sentido e o significado do que dizem as imagens, que fazem do espaço a categoria por excelência de explicação do mundo como história” (MOREIRA, 2013, p.22).

Para isso, teve-se como objetivo central refletir sobre o espaço a partir de suas representações reveladas pelas paisagens construídas fotograficamente por Salgado. A tese que aqui se defende, portanto, é a de que a fotografia é uma de representação do espaço, e as composições de paisagens fotográficas de Salgado, a partir de diferentes perspectivas que se encontram — a do fotógrafo, a dos fotografados e a dos espectadores-leitores — são norteadoras para o diálogo entre Geografia e Arte.

A construção de uma leitura geográfica das fotografias de Salgado que aqui se propôs teve como fios condutores o *espaço* como objeto de estudo da Geografia e a categoria geográfica *paisagem*, pensada como representação espacial. Desse modo, parte-se da ideia de que os ensaios fotográficos de Salgado são representações do espaço, pois “[...] na formação da imagem e na comunicação de seus significados o espaço age como um componente essencial” (GOMES, 2013, p.24). A ideia que se defende é a de que a condição de realização de toda realidade histórica supõe o espaço (DARDEL, 2011) e que é possível interpretá-lo por meio da estética⁴ e da poética propostas por Salgado em suas imagens.

⁴ É interessante destacar a importância da estética no período de sistematização da Geografia como ciência moderna. “Desde o final do século XVIII, ficou claro, pela voz de Alexander Von Humboldt, para todos aqueles que praticariam a geografia, que a contemplação da diversidade terrestre unia duas grandes fontes de prazer: aquela advinda da sensibilidade estética e aquela proveniente da possibilidade de compreensão dos fenômenos observados” (GOMES, 2013, p.8).

Este estudo conta com a *paisagem* como categoria de análise geográfica e, portanto, para a interpretação dos conteúdos espaciais das fotografias de Salgado. Não se compreende a paisagem dissociada do espaço, o que faz com que esse conceito-matriz da Geografia norteie a pesquisa. “Não há possibilidade de construção de uma crítica da paisagem contemporânea, sem uma crítica consistente do espaço e do todo estrutural” (SERPA, 2007, p.15), já que, “considerada em si mesma, a paisagem é apenas uma abstração, apesar de sua concretude como coisa material. Sua realidade é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social” (SANTOS, 2002, p.108).

É a partir do espaço que se definem as categorias, as quais, ao mesmo tempo, dão sustentação ao próprio objeto de estudo do qual derivam. Dito de outra maneira, as categorias são desdobramentos do objeto de estudo (HISSA, 2001). A paisagem é a categoria escolhida, pois o espaço em movimento tem a sua face visível, que é fotografável e que também remete ao que não está imediatamente aparente. Dessa forma, opta-se por nomeá-la, quando materializada fotograficamente, “paisagem-fotografia”, conjugando-se os termos.

Para Moreira (2013, p.109), é fundamental “[...] estabelecer uma relação entre o visto e o dito em que a imagem sensível da paisagem se transforme na fala do conceito do espaço”. Além disso, como se trabalham as fotografias como representação do espaço, acredita-se que “a paisagem é o ponto de partida e o ponto de chegada na produção da representação em geografia” (MOREIRA, 2013, p.109). Também se objetivou desconstruir a ideia de que os sujeitos que apreendem a paisagem são meros espectadores e, dessa maneira, inseri-los na paisagem simultaneamente como observadores e partícipes, sendo eles também, nessa perspectiva, a própria paisagem.

1.2 Geografia e Arte: inspirações para construir diálogos

O diálogo entre Geografia e Arte tem crescido nos últimos anos. Literatura, artes plásticas, música, fotografia e cinema têm sido abordados no âmbito da Geografia. Lembra-se, também uma colocação contundente de Milton Santos (1994, p.7): “A meu ver, o maior erro que a Geografia cometeu foi o de querer ser ciência, em vez de ciência e arte”. Essa frase é epígrafe do livro *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*, organizado por Délio Pinheiro e Maria Auxiliadora da Silva (2004b, p.9)⁵.

⁵ Esse livro é fruto da disciplina *Geografia e Literatura*, que ambos ministravam na Pós-graduação em Geografia da UFBA e que hoje é encaminhada pela mesma professora doutora Maria Auxiliadora da Silva.

Percorrem-se intercâmbios entre Geografia e Arte, que são inspiradores para esta pesquisa e por isso são revelados aqui, tal como o espetáculo de dança *Território nu*⁶. A Companhia Mário Nascimento, responsável pela concepção do espetáculo, inspira-se no conceito de território de Milton Santos. “O *Território nu* pode ser definido como a forma com que indivíduos controlam um determinado espaço-território. [...] *Território nu* é caminho sem fim, é construir um lugar, é a ocupação, a fixação e a duração” (COMPANHIA MÁRIO NASCIMENTO, 2011, n.p.). Embate de corpos, respirações pulsantes, jogos de cena, encontros táteis de peles que convidam a pensar o território nas relações mais íntimas, nas escolhas cotidianas, nos domínios intersticiais: para a Companhia, “o corpo e a dança que este produz são pensados em termos de território” (COMPANHIA MÁRIO NASCIMENTO, 2011, n.p.).

O Seminário do *I Concurso Literário Nacional Milton Santos*⁷ também convoca a pensar nas inspirações artísticas que a obra de Milton Santos proporciona. Estudantes do Ensino Médio, da Graduação em Geografia e também de outras áreas, assim como outros profissionais, apresentaram-nos com poemas, cordéis e crônicas referentes a Milton Santos. As conferências e as mesas redondas do evento também estimulam a pensar poeticamente os escritos do autor.

Maria Adélia Aparecida de Souza (2015), no texto da conferência de abertura do referido seminário — intitulado *Geografia, geopolítica e geopoética: rigores da obra de Milton Santos* —, menciona algumas composições artísticas que escolheram o pensamento de Milton Santos como fundamento. Entre elas, há a peça *Vozes dissonantes*, dirigida pela mímica brasileira Denise Stoklos.

Além disso, Souza (2015, p.31) elabora um exercício que vai “[...] pinçando em sua obra magistral esse efeito poético no uso da linguagem para significar processos sociais, por vezes muito perversos, mas também de enormes possibilidades de vida e de futuro lindo para os mais pobres”. Souza trabalha expressões de grande força conceitual, política e estética cunhadas por Milton Santos. Os *versos* de Milton Santos interpretados por ela são: “aconteceres solidários”, “homens pobres e lentos do planeta”, “convergência dos momentos”, “unicidade técnica e a cognoscibilidade do planeta”, “produção de uma mais valia mundial e a criação do ‘motor único’”, “período técnico, científico e informacional da história”, “espaço geográfico

⁶ Assisti a esse espetáculo em outubro de 2011, em Belo Horizonte.

⁷ Esse seminário, realizado no Instituto de Geociências da UFBA nos dias 22 e 23 de maio de 2014, foi organizado pelo PEU, sob a coordenação da professora doutora Maria Auxiliadora da Silva.

como totalidade e como instância social”, “tecnosfera”, “psicoesfera”, “a totalidade do diabo”, “a flexibilidade tropical”, “a globalização como fábula, como perversidade e outra globalização”.

Apesar de os diálogos entre a Geografia e as mais diversas formas de arte terem se intensificado nas últimas décadas, como já mencionado, Carlos Augusto Figueiredo Monteiro (2008, p.195) faz um importante destaque, ao abordar a obra de Humboldt, considerado um dos pais da geografia moderna:

Quando nós, geógrafos da segunda metade do século vinte, penetrando no novo século (e milênio) e teimando em continuar a penosa travessia neste tumultuado mundo globalizado, projetamos nossa atenção para aspectos culturais da Geografia, querendo adicionar-lhe um aspecto humanístico como contrapeso à obsessão econômica, devemos ter consciência de que essa preocupação já vigorava nos primórdios da preocupação científica para essa disciplina, no início do século dezenove.

Para Eduardo Marandola Júnior (2010, p.26), uma das maiores virtudes do diálogo entre Geografia e Literatura é “[...] buscar os traços essenciais da experiência geográfica do mundo”. Dito de outra maneira, por Paul Claval (2010, p.122), “para compreender a experiência geográfica das pessoas, os depoimentos da literatura e da arte são insubstituíveis”. Amplia-se essa reflexão a todas as formas de arte, em especial, à fotografia, juntamente com Paulo César da Costa Gomes (2013, p.31), que defende que “[...] há, sem dúvida, uma geografia que participa diretamente da produção de significações que nos veiculam as imagens”. Para Gervásio Neves (2004, p.17), essas articulações entre saberes “[...] fazem viver a geografia, penetrando no mundo encantado e mágico das artes. Artes que revelam o espaço material e social, pleno de emoções, e que fazem dos homens humanos”. O interesse é reafirmar a abrangência da Geografia e as conexões que com ela são possíveis, já que ela “[...] não é apenas uma forma de ver o mundo (o que também o é), mas é parte da essência do mundo” (MARANDOLA JÚNIOR, 2010, p.25).

Milton Santos (2000) aborda os diálogos entre saberes. O autor explica que “cada disciplina possui um módulo que a identifica e a distingue das demais” (SANTOS, 2000, p.49). Contudo, revela a possibilidade de encontro entre as disciplinas e ensina sobre o caráter mediador do mundo no processo de diálogo entre saberes:

O que faz com que uma disciplina se relacione com as demais é o mundo, o mesmo mundo que, no seu movimento, faz com que a minha disciplina se transforme. [...] Todas as disciplinas têm sua relação com o mundo. [...] Por isso, o mundo é o que permite que se estabeleça um discurso inteligível, um canal de comunicação entre as disciplinas. (SANTOS, 2000, p.49).

É assim que o geógrafo acredita ser factível a possibilidade de construir pensamentos intercambiáveis, que vão além da ideia de um trabalho em conjunto. Em outras palavras, “o diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 2005, p.91). O diálogo aqui proposto projeta-se para fora dos limites da ciência, porque dialoga com a arte. Para Renato Janine Ribeiro (2003, p.68), “o elemento externo [à ciência] pode ajudar a mudar e, talvez, até a revolucionar o interno”. Boaventura de Sousa Santos (2006), ao fortalecer a ideia de diálogos entre todos os tipos de saberes, dentro e fora da ciência, propõe a *ecologia de saberes*, que se contrapõe à *monocultura do conhecimento científico*.

A ciência, dessa forma, sai para o mundo, como ensina Milton Santos (2000), em busca de conhecê-lo e de transformá-lo, deslocando-se da condição de instância fechada. Gonçalo Tavares, em conversa com Cássio Hissa, exemplifica:

Não é por acaso que aquelas metáforas e algumas histórias, como a maçã a cair sobre a cabeça de Newton, a eureka da banheira de Arquimedes, dizem a todos nós que aquelas pessoas começaram a descobrir, a encontrar as chaves, quando estavam a pensar noutras coisas, quando estavam noutros contextos e não, nos seus laboratórios. *Debaixo de uma macieira*, não no laboratório. A grande lição é esta: os grandes cientistas descobriram algo quando se afastaram de suas áreas, misturaram áreas e foram apanhados, em cheio, pelo mundo. (TAVARES; HISSA, 2011, p.144-145).

É o mundo que todas as formas de saber querem compreender; é também o mundo que possibilita os diálogos de todos os tipos. E “Salgado olha o mundo como um reservatório ininterrupto de imagens significantes” (CAUJOLLE, 2011, n.p.) com uma postura que demanda e propõe conhecimento espacial, também fundamentado em movimentos de invenção, de diálogo, de afeto, ou seja, de intersubjetividade.

O diálogo entre Geografia e arte fotográfica que se desenha nesta pesquisa também é uma indagação à ciência moderna referente às rupturas que esta empreendeu com outras formas de saber, sobretudo com a arte⁸. A arte é pensada inerentemente articulada ao espaço, à geografia das paisagens que estão nos sujeitos e, portanto, nos artistas e nos espectadores-leitores. Segundo Monteiro (2008, p.174), “a Geografia, tendo como cerne do seu objeto as relações da sociedade e da natureza na criação dos lugares [...], necessita de imagens desses lugares”. A fotografia contribui e pode contribuir ainda mais nesse processo de produção de imagens do espaço, refletindo sobre ele ao representá-lo.

⁸ “Uma certa concepção de mundo, a positivista, coloca a ciência e a arte em mundos separados, inserindo a arte como algo marginal ao terreno da explicação do mundo” (MOREIRA, 2013, p.146). É essa concepção que se quer superar ao longo desta pesquisa.

A ideia não é explicar exaustiva e cientificamente as fotografias artísticas de Salgado ao público ou à comunidade acadêmica, e sim, propor possibilidades de leituras de mundo, estabelecendo uma interface da imagem com o espaço, gerando conhecimento espacial e reafirmando-o como prática cultural. Concorde-se com Renata Marquez (2009, p.17) quando a autora coloca que, “como prática cultural crítica, a geografia se dispersa nos campos de produção da literatura e das artes visuais, permitindo-nos pensar outras formas de conhecimento do espaço”. Dessa forma, a arte não é tratada aqui como um apêndice; tampouco ela está acima de outras formas de conhecimento nem os artistas são entidades superiores; “[...] pensemos os artistas de forma não romantizada, pensemo-nos em sua/nossa sensibilidade de despertar enigmas” (CÉSAR *et al.*, 2011, p.88). A intenção é construir um diálogo e, nessa perspectiva, não há uma relação verticalizada. Arte e ciência igualam-se hierarquicamente, ambas são protagonistas, e o intercâmbio é horizontal. Isso também não significa que se tornam a mesma coisa, que se homogeneizam. Moreira (2013, p.149) traz à tona essa reflexão:

O que acontece é que a ciência faz esse movimento de totalização pela via do conceito. E a arte o faz pelo caminho mais livre dos símbolos da significação, enfatizando o sentido e o significado. Nem por isso, entretanto, uma expressa com mais correção a captação do real que a outra. Simplesmente são modos diferenciados de referenciar e mediatizar o mundo experienciado por meio do corpo, de exprimir intelectualmente o imediato e, assim, de pela fala dele ganhar conhecimento e consistência.

A arte é encarada de maneira ampla, pois “[...] não faz sentido pensar a Arte como um super-produto advindo da proficiência técnica [...], muito menos mero entretenimento; é, sim, acontecimento, forma de conhecimento, ferramenta de pensamento, procedimento hermenêutico e exercício de socialização” (SAJA, 2010, p.17). É nessa perspectiva que se acredita que as fotografias de Salgado são referências para se pensar sobre as pontes possíveis entre ciência e arte, entre saberes e fazeres. A própria fotografia como temática demanda um olhar abrangente e plural e é isso que Persichetti (1997, p.11) buscou em sua trajetória, tal como ela expressa: “Com o tempo não me contentei mais em discutir a fotografia dentro do meio fotográfico e busquei uma forma de ampliar a discussão”. Kossoy (2007, p.26-27) seguiu a mesma tendência:

Quanto mais me esforçava em compreender a natureza da imagem fotográfica, suas características próprias, seu estatuto, maior necessidade sentia de buscar conhecimento em diferentes disciplinas. Percebi que, se não fosse objeto de abordagens multidisciplinares, a fotografia jamais poderia ser compreendida em suas múltiplas facetas.

A fotografia é uma temática instigante e convida a observar sua multiplicidade de significações, a interpretar os contemporâneos movimentos do espaço a partir das imagens fotográficas. A revista *Transversalidades: fotografia sem fronteiras*, coordenada pelo geógrafo Rui Jacinto, é um significativo exemplo de empreendimento do diálogo entre Geografia e Fotografia. Trata-se de uma publicação com vários textos e imagens, com reflexões de diferentes autores de diversas nacionalidades, em que se defende que em cada fotografia há um esboço de Geografia (JACINTO, 2013, p.12). As imagens que a estampam são provenientes de um concurso em que fotografias são enviadas por sujeitos que se interessam pela temática. Uma diversidade de imagens é encaminhada para o concurso e são julgadas por um júri da própria revista, ampliando as possibilidades de diálogos com geógrafos que utilizam a fotografia como instrumento de representação do espaço.

Na série *Caçadores da alma*, o diretor Sílvio Tandler lança a ideia de que “os fotógrafos provam que a fotografia contém cinema, poesia, pintura, artes plásticas, teatro, literatura” (FOTOGRAFIA..., 2012, n.p.). Muitos outros autores e fotógrafos reafirmam o caráter dialógico da fotografia. “O alimento, o combustível para o fotógrafo encontrar novas soluções, novas imagens, é a pesquisa [...]. Não existe fotógrafo que seja bom com repertório pobre” (MAGALDI, 2013, p.236). Mascaro (1997) considera que fotografia e literatura têm o mesmo objetivo: contar histórias. Esse fotógrafo indica a leitura de Machado de Assis para quem lhe pergunta o que ler para ser um bom fotógrafo. A fotógrafa Renata Castello Branco (1997) pintou a partir de fotografias e já pintou com a própria fotografia, buscando sempre compreender as possibilidades de criação que entrelaçam essas linguagens. Walter Firmo (1997) experimentou fotografar as trilhas que ficaram imortalizadas na obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1986), trabalho também realizado, trinta anos antes, por Maureen Bisilliat (1969). Mesmo fundamentadas no mesmo tema, as narrativas fotográficas foram diferentes, irrigadas pelos olhares de cada fotógrafo.

Conhecimento espacial e arte são encarados, portanto, como fenômenos convergentes, que podem traduzir-se. Assim, “[...] é preciso articular as histórias das artes com as geografias das artes” (SOULAGES, 2010, p.67). Uma visão híbrida pode ser construída, através de uma fecundação mútua, e uma coexistência de saberes pode ser fundamentada. Carlos Augusto Monteiro (2008, p.45) diz estar “[...] certo de que a criação artística poderá desvelar, pelo ‘sentimento’, aquilo que a elaboração científica, guiada pela ‘razão’, deixou mapear na compreensão do nosso [geográfico] problema básico que é a relação entre Homem e Natureza, o Homem na criação dos seus mundos”. Compartilha-se, portanto, da ideia de

Monteiro (2008) e do sonho de Moreira (2013, p.152): “Um velho sonho volta e meia invade e incendeia minha imaginação de geógrafo: ver pelos olhos da arte o mundo que veem os olhos da geografia, e vice-versa, numa troca recíproca de linguagem do espaço. Fundir num só olhar os olhares imagéticos das ciências sociais, das artes [...] com os da geografia: veres espaciais”.

1.3 Caminhos da pesquisa

Esta pesquisa propõe-se dialética e fenomenológica, buscando, cautelosamente, compreender os caminhos em que esses métodos se articulam e aprofundar-se na temática por meio de um ou de outro método, de acordo com a reflexão proposta em cada momento da pesquisa. “A articulação entre fenomenologia e dialética justifica-se neste contexto como uma necessidade de método para a compreensão dos processos de produção do espaço, procurando-se explicitar o caráter intersubjetivo, intencional e contraditório destes processos” (SERPA, 2013b, p.169). Ângelo Serpa (2007) tem construído suas pesquisas com essa abordagem a um só tempo crítica, dialética e fenomenológica. Ainda nas palavras desse autor, “a fenomenologia não exclui a contradição da dialética, justamente porque busca romper com a familiaridade com o mundo para apreendê-lo e revelá-lo como paradoxo” (SERPA, 2013b, p.169). Segundo Maurice Merleau-Ponty (2006, p.1), a fenomenologia “[...] é um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vividos’”.

Milton Santos tem influências de abordagens dialéticas e fenomenológicas, sobretudo em sua obra *A natureza do espaço* (SANTOS, 2002), cujo subtítulo — *técnica e tempo, razão e emoção* — expressa essa composição⁹. Para Serpa (2016), não há na obra de Milton Santos contradição entre fenomenologia e dialética. Há, em seus escritos, significativa influência e contribuição do campo da dialética, porém é preciso desconstruir “[...] a visão unilateral de sua obra como exclusivamente ‘marxista’ e/ou ‘dialética’” (SERPA, 2016, p.23). Milton Santos inspira-se em noções próprias da fenomenologia, como *intencionalidade*, aplicando-as a uma leitura espacial. Para ele, “[...] a intencionalidade não é apenas válida para rever a produção do conhecimento. Essa noção é igualmente eficaz na contemporaneidade do processo de produção de coisas, considerado como resultado da

⁹ Milton Santos (2007d, p.187) debate sobre as contraposições entre a racionalidade econômica e as manifestações de emoção e indica: “O subtítulo de *A natureza do espaço* faz referência a essa distinção. É opondo técnica e tempo, que estão juntos, e razão e emoção, que se opõem, mas também estão juntas. Porque essa razão emotiva, a inteligência emocional de que falam os livros que compramos nos aeroportos, é baseada na vida, na existência”.

relação entre o homem e o mundo, entre o homem e o seu entorno” (SANTOS, 2002, p.90). Além disso, revela, ao longo de suas obras, que as noções conceituais sartreanas de *liberdade*, de *escassez*, de *vizinhança*, de *totalidade como constructo* e de *prático-inerte* influenciam o seu pensamento.

Tais proposições teóricas de Sartre são reelaboradas pelo autor no âmbito da Geografia. Milton Santos externa sensibilidade tanto no campo dialético-marxista quanto fenomenologicamente (SERPA, 2016). Em outro texto, escrito a partir de uma palestra que ministrou na Escola de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1996, o geógrafo propõe explicitamente uma “[...] fenomenologia da paisagem e uma fenomenologia do espaço”¹⁰ (SANTOS, 1996, p.35). Em resumo, Milton Santos aposta “[...] em um enfoque existencialista para a análise crítica da paisagem e das relações sociedade-natureza no mundo contemporâneo” (SERPA, 2016, p.23).

Kossoy (2007), fotógrafo que também se enveredou pelos estudos teóricos da fotografia, revela que encontrou na fenomenologia de Husserl sólidos alicerces para as suas formulações teóricas. François Soulages (2010) produz conceitos para a fotografia em que convoca fundamentos fenomenológicos. Tais reflexões indicam que os caminhos abertos pela fenomenologia e pela dialética proporcionam também reflexões acerca da fotografia.

Os dois métodos têm potencial para contribuir para a construção de um diálogo entre a Geografia e a Fotografia, cada um à sua maneira. Contudo, também há tensões entre eles. Uma delas — e sobre a qual toda pesquisa que se empenha em fazê-los dialogar precisa ter clareza — diz respeito à abordagem da temporalidade. Na dialética, o tempo preponderante é o diacrônico e a reconstituição histórica tem centralidade nos estudos que utilizam esse método. Na fenomenologia, o tempo é, por excelência, sincrônico e processual (SERPA, 2013c). É o tempo do agora, da situação, do ato, em que o passado é colocado em suspensão (SERPA, 2013b).

O passado está sempre se refazendo no presente e o principal interesse da Geografia no passado é a sua reconstituição no agora. Milton Santos (2002) defende que a Geografia é uma ciência do presente e remete à possibilidade de se pensar o espaço à luz dessas duas abordagens temporais — diacrônica e sincrônica —, sem que uma exclua a outra, mas se complementem. Serpa (2007, p.20) indica possibilidades de caminhos de pesquisa:

¹⁰ O próprio Milton Santos (2007c, p.81) acrescenta: “[...] era necessário que eu utilizasse a fenomenologia. Quando falei com marxistas geógrafos sobre a utilização da fenomenologia, me disseram: ‘Não pode, não pode! Marxismo e fenomenologia não se dão bem [...]’. Naquele momento pensei: ‘É capaz de eles terem razão’. Mas continuei a ler e descobri alguns livros sobre o materialismo de Hegel e fui constatando que é possível construir uma outra fenomenologia”.

Enquanto métodos, podem funcionar como estratégias complementares, buscando-se sempre a construção da síntese sujeito-objeto, própria do ato de conhecer, ora utilizando-se da história enquanto categoria de análise, ora buscando-se intencionalmente abstrair a historicidade dos fenômenos, visando à explicitação de sua “essência”.

A paisagem e o espaço permitem uma abordagem teórico-metodológica ao mesmo tempo fenomenológica e dialética (SERPA, 2013b). A escolha da paisagem como categoria desta pesquisa não significa, portanto, um resgate ingênuo da aparência — isso seria uma proposta calcada na lógica formal —, pois se pretende *penetrar no conteúdo*, sem negar a existência e a importância da forma (SANTOS, 2002). Para Moreira (2013, p.20), “[...] explicar e representar a paisagem como um real portador do visível e ao mesmo tempo do invisível, enquanto concretude do mundo, é o desafio, agora oferecido numa nova face, que o geógrafo tem que enfrentar”. Segundo Marcelo Lopes de Souza (2013, p.61), “[...] o conceito de paisagem merece ser bem mais valorizado [...] do que tem sido. É óbvio que ela possui certos limites, mas isso não é um ‘privilegio’ seu: toda ferramenta conceitual possui potencialidades e limitações”.

A paisagem é a dimensão fenomênica que se percebe com todos os sentidos do corpo, mas há o que não está ali, algo invisível, que é remetido pela materialidade da paisagem, e a própria paisagem também está nesse conteúdo do invisível. Assim, “[...] a forma não se separa do conteúdo” (LEFEBVRE, 1983, p.136). Forma e conteúdo, aparência e essência são pensados dialeticamente e fenomenologicamente, como também o são outros pares, como o visível e o invisível, o interior e o exterior, trabalhados por Merleau-Ponty (2006), por Sartre (1997) e por Bachelard (1998). Esses fenomenólogos, sobretudo Bachelard (1998), utilizam o termo *dialética*¹¹ para refletir sobre essas noções conceituais, revelando, mais uma vez, as possibilidades de articulação entre os métodos.

A interpretação das fotografias também remete às intersubjetividades tecidas entre fotógrafo, fotografados e espectadores-leitores. Intersubjetividade é uma noção conceitual central na fenomenologia. “O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.18). As visibilidades fotográficas dos *homens lentos* criadas por Salgado, de maneira intersubjetiva, levam-nos a pensar na valorização das paisagens nas quais esses sujeitos estão integrados, sendo, também, paisagem.

¹¹ Bachelard (1998) usa muitos pares dialéticos em suas construções teóricas. No seu devanear, o par dialético inverte-se, interpenetra-se e transforma-se no outro.

Metodologicamente, esta pesquisa propõe trajetórias de estudos teóricos e, portanto, é fundamentada em uma revisão bibliográfica de autores — dos campos da fotografia, da arte, da geografia, da filosofia, da sociologia — que são referências importantes para o debate das questões aqui trabalhadas. Os pensamentos desses autores são incorporados ao texto como fontes de diálogo, de interpretação e de discussão. Valorizam-se a pesquisa teórica e toda a crítica produzida teoricamente, questionando-se a separação entre teoria e prática. Trata-se, também, de uma pesquisa que se propõe a realizar um estudo de caso sobre as fotografias de Salgado. Esse fotógrafo articula suas ideias com suas fotografias, no seu processo criativo, construindo geografias e histórias imagéticas à sua maneira. O que não quer dizer que sua fotografia não possa ser lida independentemente dele, por espectadores-leitores que não o conhecem, por exemplo.

No entanto, este estudo não seguiu a proposta fenomenológica de Bachelard (1998) pela suspensão da história de vida do artista. Concorda-se com Merleau-Ponty (1984, p.122), quando este afirma, ao trabalhar as pinturas de Paul Cézanne, que “é certo que a vida não explica a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida”, ou, ainda, com Sartre (1997, p.16), quando esse autor ressalta que “[...] é a obra considerada como conjunto das manifestações da pessoa”. Em todas essas oportunidades de contato com a história de vida de Salgado, pode-se compreender a relevância da sua trajetória para a composição de suas narrativas geofotográficas, pois “a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem” (MANGUEL, 2001, p.24).

Não se refuta, portanto, que no Salgado fotógrafo há o pensador, o economista, o mineiro, o brasileiro, o sujeito de classe média de origem rural, o migrante, o viajante, o ser contraditório que tem uma trajetória de vida fecunda. No entanto, não se pretende um aprofundamento de nível biográfico sobre a vida do fotógrafo, mas enfoca-se nos pontos de convergência entre a vida e a obra, ou seja, em que a vida de Salgado influenciou seu processo fotográfico. Pensamento, emoção, trajetória de vida e fotografias entrelaçam-se, indissociavelmente, para que seja possível compreender a dimensão geográfica dessas fotografias de Salgado.

Em diferentes momentos ao longo da elaboração da pesquisa e com o auxílio de diversas pessoas, buscou-se construir uma entrevista com Sebastião e Lélia Salgado — sua esposa e presidente da agência de fotografias *Amazonas Images*, criada por ambos. O doutoramento teve início em 2013; entretanto, foi necessário um aprofundamento nas temáticas de pesquisa para que se pudesse elaborar uma proposta de diálogo com o casal, direcionando-a para os objetivos do trabalho. Assim, a primeira tentativa de contato aconteceu

no início de 2014, via correio eletrônico que está disponibilizado na página da referida agência de fotografias¹². No mesmo ano, em setembro, a orientadora desta pesquisa, professora doutora Maria Auxiliadora da Silva, estava em Paris, onde eles moram, e tentou o contato por meio de carta enviada ao endereço da agência e via telefone com a secretária. Tanto na primeira tentativa via internet quanto nos contatos via carta, havia um pedido de entrevista escrito oficialmente pela Coordenação de Pós-graduação em Geografia da UFBA. Em 2015, deu-se mais uma tentativa de contato, por meio de Afonso Borges, criador do programa de entrevistas *Sempre um papo* e membro do Conselho Diretor do Instituto Terra — fundado e presidido pelo casal, do qual é amigo. Em todas essas solicitações, sempre havia a colocação de que a entrevista poderia ser quando e onde o casal pudesse e quisesse. Em todas essas ocasiões, não houve resposta quanto à disponibilidade para a realização da entrevista¹³.

Ante tais dificuldades, acreditou-se, em um primeiro momento, que a ausência da entrevista com o casal era uma perda para a realização desta pesquisa. Entretanto, aos poucos se percebeu que essa lacuna também permitia direcionamentos interessantes, pois abria espaço para que a tese fosse construída com certo distanciamento dos olhares do fotógrafo e de sua equipe, ou seja, impedia a possibilidade de que a entrevista tolhesse a liberdade e a autonomia que uma pesquisa acadêmica requer.

Ao mesmo tempo, no intuito de cumprir a proposição de compreender Salgado em seu processo fotográfico, realizou-se um levantamento de entrevistas concedidas por ele e por sua esposa em diferentes meios de comunicação: programas de televisão, jornais, revistas, *blogs*, redes sociais, *sites*. Depoimentos feitos por outros fotógrafos e por críticos de fotografia, reportagens, artigos, dissertações e teses que se referem ao fotógrafo e às suas imagens também são fontes de dados para se aprofundar o estudo. Como fonte de pesquisa sobre a vida do fotógrafo há o livro *Da minha terra à Terra* (SALGADO; FRANCO, 2014), em que a jornalista Isabelle Franco compilou entrevistas, concedidas a ela, como uma espécie de biografia de Salgado. Além desse livro, há também dois documentários — *Revelando Sebastião Salgado*, dirigido por Betse de Paula (REVELANDO..., 2012), e *O sal da Terra*,

¹² A página é <<http://www.amazonasimages.com/>> e foi visitada diversas vezes ao longo da elaboração desta pesquisa.

¹³ Afonso Borges também é amigo de membros da minha família e dispôs-se a auxiliar-me na tentativa de entrevista, ressaltando sempre, porém, que a agenda de Sebastião e Lélia é muito cheia e que eles viajam muito. É interessante também anotar que tanto em reportagens sobre o trabalho de Salgado, como a da *Revista Zum* (PIRES, 2015), quanto em trabalhos acadêmicos, como a dissertação intitulada “*Êxodos*” e *as migrações contemporâneas: um estudo sobre o discurso fotográfico de Sebastião Salgado* (CLÁUDIO, 2008), os autores declararam que também não conseguiram realizar entrevistas com o fotógrafo. Para o professor de arte Strauss, Salgado evita falar de dilemas da fotografia (PIRES, 2015).

dirigido por Wim Wenders e Juliano Salgado¹⁴ (O SAL..., 2014) —, que, entre outras coisas, proporcionam reflexões fenomenológicas acerca do ato fotográfico e da sua vida de viajante. O último documentário participou do Festival de Cannes de 2014, com a versão em francês — *Le sel de la Terre* —, onde foi aclamado e premiado, tendo também sido indicado ao Oscar de 2015 para melhor documentário, o que revela mais uma vez a visibilidade social das fotografias de Salgado.

Enquanto pesquisadora e espectadora-leitora estive na exposição *Gênesis* no Sesc Belenzinho, em São Paulo, em setembro de 2013. Também assisti, ao vivo, à entrevista concedida por Salgado e sua esposa ao programa *Sempre um papo*, realizado antes da abertura daquela mesma exposição no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em junho de 2014, ocasião que aproveitei para revisita-la. A exposição *Êxodos* também foi por mim revista em julho de 2016, na cidade de Salvador. Ainda como procedimento metodológico da pesquisa, fui conhecer o Instituto Terra, fundação criada por Salgado e sua esposa, Lélia Salgado, na terra natal do fotógrafo, município de Aimorés, em Minas Gerais, na fronteira com o Espírito Santo.

O Instituto é fruto da transformação da fazenda Bulcão, que pertencia aos pais de Salgado, em Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN). Na ocasião, pude conhecer os projetos ali desenvolvidos, que me foram apresentados por sua diretora executiva, Isabela Salton, e por Gladys Nunes, responsável pelos projetos de educação ambiental. O projeto pioneiro foi o de recuperação da Mata Atlântica com espécies nativas, que se desmembrou no projeto Olhos D'água, que recupera nascentes. No Núcleo de Estudos de Recuperação Ecológica (NERE), há, também, a formação de jovens em um pós-técnico com duração de um ano, período em que os estudantes moram nas instalações do próprio Instituto. Luciano, um de seus guias, apresentou-me o viveiro de mudas e as instalações, e dois estudantes, Willian e Yuri, guiaram-me pela trilha do Quati. Nessa ocasião, também fui convidada a assistir a uma aula ministrada por José Armando Campos, um dos diretores apoiadores do Instituto.

O primeiro recorte para a escolha das fotografias que são debatidas nesta pesquisa foi a decisão referente aos projetos. Três projetos de Salgado são centrais, por terem abrangências espaciais e temporais de grande envergadura: *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis*. Todos originaram livros e também ganharam desdobramentos em exposições. No caso dos

¹⁴ Juliano Salgado, filho mais velho do casal, acompanhou o fotógrafo em diversas viagens realizadas para o projeto *Gênesis*, com a intencionalidade de produzir imagens do processo geofotográfico de Salgado para a elaboração do documentário com o diretor Wim Wenders.

livros, as legendas estão separadas em encartes que os acompanham. Alexandre Faria (2006, p.110-111) debate sobre essa estratégia: “A legenda dá a ver o que o autor não quer que escape ao espectador. Por outro lado, há as fotos que vão além das legendas”. O encarte separado, de certa forma, direciona o espectador-leitor, primeiramente, para as imagens, deixando a leitura da legenda a critério de cada um. O acesso aos três projetos realizou-se por meio de suas respectivas edições brasileiras. Para cada um deles, desenvolveu-se um mapa-múndi para representar os países e as localidades em que Salgado se fez presente. Os mapas cumprem o objetivo de revelar os caminhos do Salgado viajante no processo de elaboração dos projetos explorados nesta pesquisa.

Salgado (2013b) atribui o arranjo de suas exposições e de seus livros à sua esposa, Lélia Salgado. Juntos, eles escolhem quais fotografias serão integrantes e quais ficarão à margem desses projetos. No entanto, é Lélia Salgado quem elabora a conexão das imagens nas exposições e nos livros, assim como é ela quem define os destaques. Seguindo essa ideia, acredita-se que a melhor maneira de trabalhar com essas fotografias nesta pesquisa é tentar seguir o liame narrativo proposto. Cada projeto é dividido em narrativas, que aqui se nomeiam “narrativas multiescalares”, por conjugarem paisagens-fotografias com diferentes escalas. As narrativas são alinhavadas de tal modo, que propõem encadeamentos entre si, atingindo uma representação do espaço em escala global. A expedição geográfica é um dos instrumentos utilizados por Salgado para a realização de tais projetos, acrescentando-se ao sujeito-fotógrafo o adjetivo “viajante”.

Mesmo nesse universo já definido de apenas três livros, há uma grande quantidade de imagens, que, em conjunto, somam mais de mil páginas. Dessa forma, foi necessário realizar recortes e chegou-se a 14 narrativas multiescalares. As escolhas foram, primeiramente, pautadas na representatividade das narrativas nos próprios livros. Além disso, buscou-se tal representatividade na observação da repetição de fotografias em outros livros também organizados pelo casal Salgado, como *Terra* (SALGADO, 1997b) e *África* (SALGADO, 2007). Conjuntos de fotografias mais famosos, portanto simbólicos, como as representações do garimpo em Serra Pelada, no Pará e os trabalhadores vinculados ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), não poderiam ficar de fora. Considera-se que o recorte realizado foi definido com fotografias representativas e significativas para responder às questões de pesquisa propostas — ou seja, uma seleção considerada suficiente para compreender os conteúdos geográficos das fotografias de Salgado —, sendo elas, ao mesmo tempo, imagens marcantes e tocantes.

Para cumprir o objetivo específico em que se pretendeu delinear as perspectivas dos fotografados, foram elaboradas entrevistas com integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) do Brasil. O MST cumpre o papel de representar os *homens lentos* fotografados por Salgado, e as conversações revelam a construção da intersubjetividade entre fotógrafo e fotografados, no ponto de vista do MST, e também explicitam a leitura que estes realizam a respeito do processo geofotográfico de Salgado e de como se veem representados nas imagens. Os encontros com os entrevistados aconteceram em diferentes lugares e momentos, como na II Jornada Universitária pela Reforma Agrária, em abril de 2015, durante um debate realizado, na Reitoria da UFBA, em Salvador, Bahia, entre professores e membros de movimentos sociais. Em uma das mesas redondas estavam o Reitor João Carlos Salles e João Paulo Rodrigues, membro da Secretaria Nacional do MST. Como liderança do MST, João Paulo Rodrigues concedeu-me uma entrevista sobre a relação entre Salgado e o Movimento. Posteriormente, articulou o contato entre mim e outros membros do MST que estiveram e conviveram com Salgado e que podiam aprofundar a abordagem sobre a interação entre o fotógrafo e o movimento social, na perspectiva de grupo fotografado.

Em novembro de 2015, tive oportunidade de conhecer a Escola Nacional Florestan Fernandes, localizada em Guararema, interior de São Paulo, que é igualmente fruto da parceria entre Salgado e o MST. Naquele período, realizaram-se entrevistas individuais com lideranças do Movimento, como Ênio Bohnenberger, Neuri Rosseto e Charles Trocate, que relataram suas vivências com Salgado e seus olhares sobre as fotografias e sobre os desdobramentos políticos, estéticos, socioeconômicos e, portanto, geográficos delas. Em maio de 2016, na sede da Editora Popular, no centro de São Paulo, ocorreu a conversa com Carlos Bellé, que foi um dos coordenadores da exposição *Terra*. Reencontros e novas conversações aconteceram no Festival Nacional de Cultura e Arte da Reforma Agrária, em Belo Horizonte, em julho de 2016. Também estive presente na Feira Estadual da Reforma Agrária, em Salvador, em agosto de 2016. Em novembro de 2016, na sede do Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada (IRPAA), em Juazeiro, na Bahia, foi realizada uma entrevista com João Pedro Stédile, liderança histórica do MST.

A pesquisa convidou, ainda, o olhar de espectadores-leitores, que foram instigados a interpretar as imagens de Salgado e a colocar suas impressões diante das paisagens-fotografias em narrativas multiescalares. A metodologia utilizada para essas entrevistas foi a de *grupo focal*, que, como o nome já indica, promove um debate conjunto com foco em uma temática ou em um tópico específico. A realização desse tipo de entrevista foi uma escolha pautada nas potencialidades de interação do grupo como uma dinâmica que

amplia o espectro de respostas e consolida um debate, impulsionando a colocação de percepções e de experiências e desinibindo os participantes, que também se sentem desafiados pelo próprio grupo (CATTERALL; MACLARAN, 1997).

Ao mesmo tempo, considerou-se o grupo focal como uma técnica adequada a esta pesquisa, posto que ela não busca generalizações quantitativas ou projeções estatísticas de ações ou comportamentos. Cláudia Dias (2000, p.152) pondera: “Comparado ao questionário, ferramenta usual de coleta de dados, o grupo focal, por dar oportunidade aos participantes de exporem aberta e detalhadamente seus pontos de vista, é capaz de trazer à tona respostas mais completas”. O grupo focal “[...] tem como uma das suas maiores riquezas se basear na tendência humana de formar opiniões e atitudes na interação com outros indivíduos” (CARLINI-COTRIM, 1996, p.287). Para essa autora, geralmente os sujeitos precisam ouvir as informações dadas por outrem e refletir sobre elas para formar as suas próprias leituras, podendo, inclusive, mudar de opinião quando aquelas se inserem em discussões coletivas.

Os primeiros grupos focais foram realizados com estudantes recém-formados no Ensino Médio, alguns já cursando a universidade e outros na perspectiva de tentar o ingresso em um curso superior. Fui professora de Geografia desses estudantes, enquanto cursavam o Ensino Fundamental e/ou Médio, no Colégio Santo Antônio, em Belo Horizonte (MG). Trata-se de uma escola filantrópica, com a maior parte dos estudantes provenientes da classe média e da classe alta, mas também com presença de bolsistas que não têm condições de pagar a mensalidade. A escola tem alto índice de aprovação no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

Em seguida, com o aprendizado dessa experiência, busquei formar novos grupos focais com estudantes de instituições onde eu havia lecionado nos cursos de graduação em Geografia e em Pedagogia, mais especificamente, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), instituição renomada no estado e da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a maior e mais antiga universidade da Bahia, conhecida por seu vanguardismo. Os grupos foram compostos por antigos ou atuais estudantes que, mesmo não tendo cursado nenhuma disciplina comigo, me conheciam. Posteriormente, para dar continuidade às reflexões, um novo grupo foi formado com artistas populares urbanos da Bahia. Em todos os casos, os sujeitos também me conheciam ou foram convidados por pessoas que mediaram o contato, favorecendo a confiança e o intercâmbio de ideias. No total, aconteceram 10 grupos focais com a participação de 34 pessoas, variando entre três e cinco pessoas em cada encontro. Os espectadores-leitores entrevistados são identificados ao longo da pesquisa pelas iniciais de seus nomes.

Durante a tentativa de elaboração de grupos focais para este trabalho, deparou-se com uma grande dificuldade de se estabelecer contato com sujeitos e de os mesmos se expressarem, quando eles não conheciam a pesquisadora-mediadora. Assim, as primeiras tentativas de debate foram infrutíferas. As ideias defendidas por Dias (2000, p.145) de que, “diferentemente de outras técnicas de reunião, seu objetivo é a sinergia e não o consenso” e de que “quanto mais ideias surgirem, melhor” levaram a uma diferente forma de escolher os sujeitos participantes.

Partiu-se para a busca de construção de grupos com sujeitos que já me conheciam e que não teriam dificuldades em me encontrar e em se expressar diante de mim, como mediadora do debate. Compreendeu-se que era importante convidar sujeitos que conseguissem se expressar e que se sentissem confortáveis para compartilhar ideias e sentimentos (DIAS, 2000). Morgan (1997) defende que a confiança entre os integrantes e destes para com o moderador é um elemento fundamental para a realização proveitosa do grupo focal. Além disso, “a dinâmica e a interação do grupo tornam-se parte integrante da técnica, pois os participantes, engajados na discussão, dirigem seus comentários aos outros participantes, ao invés de interagirem apenas com o moderador” (DIAS, 2000, p.145). Assim, os grupos foram pensados de acordo com algum critério em comum entre os participantes, considerando-se que “não se busca necessariamente um consenso e sim, um confronto de opiniões, que será tanto mais enriquecedor quanto maior for a sinergia entre os participantes” (DUARTE, 2007, p.78).

Durante o processo, houve direcionamentos com algumas perguntas norteadoras, porém de modo não estruturado; não se tratava apenas de uma sequência de perguntas e respostas, permitindo e incentivando a interação entre os participantes (DUARTE, 2007, p.78). Ressaltaram-se, sempre, a importância de todos se colocarem e as ideias de que não se buscava um consenso e de que não havia respostas verdadeiras ou falsas, boas ou más opiniões, e sim, impressões, percepções e interpretações em relação às fotografias expostas diante deles. Portanto, todas as falas interessavam. Na maioria das vezes, as perguntas ou reflexões lançadas no processo de mediação aconteciam após algum tempo de silêncio entre os participantes, o que revelava um esgotamento das falas e um momento de reflexão.

As expressões corporais e faciais e os gestos também foram indicativos para que a moderação se realizasse. Em alguns momentos, houve necessidade de incentivar a fala de algum sujeito mais reticente, seja por timidez ou por ser mais calado, e de interromper a sobreposição de falas, que acontecia, normalmente, devido à animação e à vontade de se manifestar dos participantes. Algumas questões que não estavam no roteiro prévio para a

realização do grupo focal também foram elaboradas durante o processo a partir das manifestações expressas, e, ao mesmo tempo, algumas perguntas presentes naquele mesmo roteiro não precisaram ser enunciadas, pois os participantes as abordaram ao longo do debate. Esses momentos de improvisação reafirmam a dinâmica aberta e flexível do grupo focal.

A duração dos debates nos grupos focais foi, em média, de uma hora e meia; às vezes esse tempo foi ultrapassado, quando o debate se prolongou devido à dinâmica criada pelos próprios participantes. Todas as entrevistas realizadas — seja com o grupo fotografado, o MST, seja com os espectadores-leitores nos grupos focais — foram gravadas, transcritas e interpretadas no âmbito deste estudo, com o consentimento e autorização por escrito dos sujeitos que delas participaram para uso do material nesta pesquisa.

Como resultado de todo esse caminho, a tese ficou dividida em sete capítulos, contando com a Introdução e as Considerações Finais. O diálogo entre Geografia e Arte proposto nesta pesquisa é elaborado paulatinamente. Num primeiro momento, no capítulo 2, denominado *Fotografia como representação do espaço: contexturas e travessias*, a fotografia é apresentada como campo de conhecimento e de arte e como técnica, além de sua história, que tem origem em um espaço específico, de onde começou sua escalada global: a Europa Ocidental. Volta-se o olhar para a invenção da fotografia e para os seus caminhos até chegar à era digital contemporânea, diacronicamente. Além disso, debate-se sobre os significados da fotografia como documento e como arte, compreendendo os embates dicotômicos, buscando a superação dessas oposições, para, dialeticamente, pensar sobre suas confluências.

Em seguida, ainda neste segundo capítulo, pretendeu-se debater sobre a fotografia como uma maneira de cartografar o espaço, de mapeá-lo, de representá-lo e, por isso, o título *Cartografias: representação espacial e realidade*. As questões de dicotomias que se referem às concepções de verdade e de realidade construídas no cartesianismo e no positivismo foram trabalhadas para se pensar o caráter da fotografia e o seu potencial representacional na geografia. A ideia não é igualar a fotografia ao mapa, mas pensar a cartografia com uma perspectiva mais ampla, que abrange diferentes possibilidades de representações espaciais, entre elas, a fotografia.

O capítulo 3 aprofunda o diálogo entre Geografia e Arte e elabora reflexões sobre os conteúdos espaciais na obra de Salgado. No primeiro momento, as fotografias são abordadas como frutos de eventos geográficos, tendo como fio condutor a noção de tempo sincrônico. Posteriormente, o debate sobre a categoria paisagem é o enfoque e desemboca na noção de *paisagem-fotografia*, que se trata da paisagem materializada na imagem fotográfica. As imagens de Salgado são organizadas em narrativas, e, nesse sentido, pretendeu-se, também,

compreender a escala como um componente geográfico utilizado como instrumento para configurar essas narrativas. Trata-se, portanto, de narrativas multiescalares, debatidas na terceira seção do capítulo 3.

Também neste subcapítulo, aborda-se o sujeito fotógrafo-viajante, que utiliza a expedição geográfica como um instrumento metodológico para a realização de seus projetos geofotográficos. O fotógrafo acredita conhecer mais de 120 países (SALGADO; FRANCO, 2014). Cada projeto foi sendo elaborado a partir de viagens com grande abrangência espacial, para que fosse possível criar eventos geográficos que dessem origem às paisagens-fotografias. Os projetos aqui escolhidos — *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis* — são explorados na última parte deste capítulo, que também apresenta os mapas que revelam as expedições realizadas para a feitura de cada projeto referido, assim como as narrativas de cada projeto que foram escolhidas para a elaboração desta pesquisa.

A partir do quarto capítulo, os sujeitos envolvidos no processo geofotográfico ganham destaque, formando um tripé: o fotógrafo, os fotografados e os espectadores-leitores. No debate sobre o fotógrafo realizado no capítulo 4, abordam-se o ato fotográfico e suas intencionalidades, as intersubjetividades elaboradas com os fotografados e as luminosidades estéticas das imagens. Além disso, debate-se sobre as contradições e as armadilhas do processo de financiamento dos projetos geofotográficos de Salgado e das vendas de suas fotografias. Há críticos que acusam Salgado de vender as denúncias sociais que ele constrói imageticamente. Sabe-se que a arte, não só a fotográfica e a de Salgado, tem um mercado que é complexo e que demanda reflexões críticas.

O capítulo 5, *Perspectivas dos fotografados: MST, projeto Terra e desdobramentos*, cumpre o objetivo de se compreender os sujeitos fotografados no processo geofotográfico construído com Salgado. O primeiro debate refere-se ao MST como representantes dos *homens lentos* fotografados por Salgado. Em seguida, o projeto *Terra* é explicitado, assim como seus desdobramentos, a partir dos olhares dos entrevistados, que também são espectadores-leitores das imagens construídas coletivamente.

O capítulo 6, *Espectadores-leitores: janelas sobre paisagens-fotografias de Sebastião Salgado*, traz os debates entre os entrevistados em grupos focais. Neste capítulo também se reflete sobre a condição de espectador-leitor de uma fotografia, compreendendo-se que as leituras possíveis de uma imagem e também de narrativas geofotográficas torna-se infinita, na medida em que os espectadores-leitores se projetam em ato. Os sentimentos que emergiram nos grupos focais e as percepções geoestéticas, expressadas sob a mediação das narrativas de Salgado escolhidas nesta pesquisa, também são de interesse neste debate.

2 FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO: CONTEXTURAS E TRAVESSIAS

Falamos em ler e pensamos apenas nos livros. Mas a ideia de leitura aplica-se a um vasto universo. Nós lemos emoção nos rostos, lemos os sinais climáticos nas nuvens, lemos o chão, lemos o Mundo, lemos a Vida. Tudo pode ser página. Depende apenas da intenção de descoberta do nosso olhar. (Mia Couto).

2.1 Imagens: do mundo da câmara escura ao mundo digital

“A fotografia está nascendo todos os dias, embora o processo do nascimento tenha começado há alguns séculos” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.407). Múltiplos caminhos desse eterno nascimento podem ser percorridos. Alguns deles são aqui descritos e interpretados, de forma diacrônica, com um olhar geográfico, em que se relaciona a história da fotografia aos espaços em que esta primeiramente se desenvolveu. A intenção é esboçar uma contextualização preliminar da fotografia como uma temática desta pesquisa dentro do âmbito da Geografia, colocando-se o acento nos processos e nos desdobramentos técnicos e tecnológicos. Alguns de seus usos sociais e políticos são abordados, lembrando sempre que a “[...] história humana é fundamentalmente espacializada” (BESSE, 2006, p.93). Os primeiros passos para problematizar a fotografia guiam-nos aos pioneiros.

A fotografia nasceu no século XIX embebida de modernidade. “A Modernidade redefine assim o quadro dos novos regimes de visibilidade¹⁵, ou seja, o que deve ser mostrado, como deve ser mostrado, como olhar e, sobretudo, de onde olhar — o que ver” (GOMES, 2013, p.108). A abordagem do que vem a ser *modernidade* é ampla, realizada por diversos autores, em diferentes campos do conhecimento. A questão do marco inicial da modernidade não é definitiva. Há diversos apontamentos, mas há certo consenso de que a modernidade se aprofunda no século XVIII, sobretudo em sua segunda metade. “A modernidade refere-se a um tempo. Um tempo histórico de ampliação de ritmos que se realiza em todas as esferas da vida. Modernidade que se propaga” (HISSA, 1998, p.93). Anthony Giddens (1991, p.11) aponta para contornos conceituais para esse tempo: “[...] estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isso associa a

¹⁵ O conceito de *regime de visibilidade* é explorado por Gomes (2013). Ele coloca que o primeiro geógrafo que usou essa expressão foi Michel Lussalt, em seu livro *L'homme spatial* (Paris: Seuil, 2007), e afirma inspirar-se na noção de *regime de verdade*, de Foucault.

modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial”. Marshall Berman (2007) define a modernidade como uma forma de experiência vital, que engloba a maneira que vivenciamos o tempo e o espaço. David Harvey (2006) aponta que o projeto da modernidade possui um forte vínculo com o Iluminismo, consolidando transformações no Estado-nação e a ascensão da burguesia comercial e industrial na Europa. Tal projeto está arraigado em ideias como progresso, racionalidade científica, dessacralização do conhecimento e do modo de vida, negação ao passado de tradições e organizações sociais ligadas a ele, domínio científico da natureza, urbanização e modernização das cidades, em que tudo isso seria fundamento para a emancipação humana.

No limiar da modernidade, a imagem produzida, apropriada e pensada geográfica e historicamente não era uma novidade. O grande embrião da fotografia, enquanto artefato técnico, é, indubitavelmente, a câmara obscura (escura). Concebida “[...] por pintores e para pintores, sua finalidade é facilitar a realização de uma pintura que pretende ser reprodução dos fenômenos” (SOULAGES, 2010, p.294). Alguns historiadores atribuem sua invenção a Mo Tzu, filósofo chinês do século V a.C. (CESAR; PIOVAN, 2013). Aristóteles (384-322 a.C.) escreveu sobre ela na Grécia Antiga, ao observar “[...] o eclipse do sol projetado sobre o solo através de pequenos orifícios nas folhas de uma árvore” (KOSSOY, 2007, p.48). Suas funções óticas foram novamente exploradas muito tempo depois, durante a Renascença, por Leonardo da Vinci (1452-1519), que se enveredou pelas composições entre luz e sombra, e por Giovanni Baptista Della Porta (1535-1615), que a descreveu detalhadamente. Assim, a câmara escura teve uma importante abrangência geográfica, tornando-se chave nos processos de representações.

A câmara escura consiste em uma caixa (ou um quarto escuro) com um orifício em um lado e uma tela (ou parede) branca no lado oposto, o que permite que o objeto (ou o sujeito) que esteja diante do orifício tenha sua imagem projetada de forma invertida na extremidade branca (FIG. 1). A materialização da imagem fotográfica ainda segue essa técnica. No século XVI, Della Porta, ao desenvolver uma lente a ser inserida no orifício da câmara, melhorou-lhe o desempenho, e, no século posterior, a câmara escura passou a ter o tamanho de uma urna, facilitando-se o seu transporte. “Durante o século XVIII, artistas passaram a utilizar com regularidade o instrumento para projetar uma imagem [...] que pudessem copiar em seguida” (HACKING, 2012, p.18).

estava galopando. Essa é a base para a invenção da fotografia, resultado do encontro histórico-espacial entre a racionalidade científica — sobretudo da química e da física — e o processo urbano-industrial da Europa Ocidental. Flusser (2011, p.63) arremata: “O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico”. Assim, a fotografia tornou-se um ícone da cultura moderna europeia, que se impôs hegemônica por meio dos centros de poder que consolidou na escala global. Nas palavras de Roland Barthes (1984, p.140), “[...] a era da fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento”. Rouillé (2009, p.51) também ressalta a contextura geográfico-histórica da ascensão da fotografia, que, segundo ele, “[...] coincide com a da economia de mercado e a da bolsa de valores na Europa ocidental — Paris e Londres principalmente”.

A própria sociedade industrial e a urbanização dela decorrente constituíram-se nos principais interesses dos fotógrafos que principiavam essa atividade nos anos oitocentistas europeus. Objetos da paisagem que se modernizava, como as ferrovias, as máquinas a vapor, a eletricidade, os telhados, os tijolos e o cimento, foram temas presentes nas primeiras fotografias.

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas [...]. A fotografia é urbana pelos seus conteúdos — monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obras ou de acontecimentos etc. (ROUILLÉ, 2009, p.43).

Em 1826, Niépce (1765-1833) alcançou a primeira materialização de uma imagem em câmara escura. A intenção dele, no entanto, era poder copiar obras de arte já existentes, e não, criar novas. Assim, ao conseguir capturar a imagem refletida da luz, ele denominou essa primeira fotografia, feita na sua casa de campo, “*Vista da janela em Le Gras*” (FIG. 3). O procedimento para a sua concretização em uma placa de estanho demorou aproximadamente 14 horas, processo ao qual seu autor deu o nome de “heliografia”, isto é, a escrita do sol, o desenhar com o sol.

Niépce e Daguerre (1787-1851), na França, embora competissem para que os resultados de suas experimentações individuais fossem reconhecidos como a invenção da fotografia, acabaram trabalhando juntos. Contudo, foi em 1839 — seis anos, portanto, após a morte de Niépce — que Daguerre, ao perceber que “[...] placas de prata iodadas podiam ser reveladas com mercúrio” (HACKING, 2012, p.19), criou o “daguerrotipo” (FIG. 4) e colocou-o no mercado.

FIGURA 3 – *Vista da janela em Le Gras, Niépce*

Fonte: PEIXOTO, 1998, p.17.

O filho de Niépce sentiu que a memória de seu pai havia sido desrespeitada pelo fato de o nome do aparelho só destacar o nome de Daguerre. Para muitos, como Barthes (1984), Daguerre usurpou um pouco o lugar de Niépce, tendo sido, assim, o único a ganhar fama pela invenção do aparelho. O daguerrótipo era capaz de produzir uma única fotografia, pois ainda não havia o negativo¹⁷ que permitisse sua reprodução. Um ano depois, em 1840, o grande escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) louvou a fotografia, considerando-a a façanha mais extraordinária da ciência moderna europeia (MANGUEL, 2001). Quem também muito se entusiasmou com o daguerrótipo foi Alexander von Humboldt, que já era um entusiasta da pintura e seus significados geográficos.

FIGURA 4 – Foto do daguerrótipo feita por Daguerre em 1839



Fonte: DAGUERRE, 2006, n.p.

¹⁷ O negativo é um intermediário no processo analógico de elaboração e revelação fotográfica. Possui essa denominação por inverter os contrastes da coloração da fotografia, ou seja, nele aparece como escuro o que é claro no positivo (que é o resultado final, a foto propriamente dita) e vice-versa.

Para Benjamin (1994), já se pressentia que a hora da invenção da fotografia tinha chegado, e é por isso que Niépce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado. Uma espécie de gestação da materialização da imagem estava instalada na Europa Ocidental e ela não povoava as ideias de um único sujeito. “Como o surgimento da fotografia foi fruto de um momento histórico-social, é bastante compreensível que várias pessoas reivindiquem sua paternidade” (PERSICHETTI, 1995, p.29).

As pesquisas científicas atreladas à fotografia foram intensificadas. Havia a intenção de suprir as demandas do mercado crescente, que procurava massificar o acesso a ela. Outros sujeitos são acrescentados a essa listagem de inventores:

[...] entre os fins da década de 1820 e meados dos anos 1860, indivíduos de diferentes lugares da Europa e das Américas debruçaram-se, isoladamente ou não, na pesquisa de diversos processos físico-químicos com o objetivo de captar e forjar imagens na câmara escura. (BORGES, 2008, p.38).

Josef Petzval (1807-1891) foi um “[...] matemático húngaro [que], em 1830, inventou uma nova lente dupla, o que reduziu drasticamente os tempos de exposição” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.21). O francês Hyppolyte Bayard (1801-1887), após ter estudado, por anos e anos, a ação química da luz, aperfeiçoou a obtenção de uma imagem fotográfica em positivo sobre papel.

A primeira fotografia com negativo/positivo originou-se de experimentos do inglês Talbot (1800-1877), que tinha conhecimentos em química e em ótica. Fixando a imagem da janela de seu laboratório (FIG. 5), conseguiu fazer uma cópia do negativo para o positivo, tratando o papel quimicamente e expondo-o ao sol. Após a divulgação do daguerrótipo, Talbot passou a colocar em cena a sua invenção. O inglês “[...] inventou o primeiro sistema de produção de um número indeterminado de cópias a partir da chapa exposta” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.21) e nomeou seu processo de revelação “calotíпия”, que etimologicamente significa bela (*calos*) imagem (*typos*). A ideia de beleza da fotografia já manifestava vigor. Segundo Juliet Hacking (2012), foi também Talbot quem lançou, em 1844, a primeira série de livros ilustrados com fotografias a ser distribuída comercialmente: *The pencil of nature*.

Hercules Florence (1804-1879), pintor francês radicado no Brasil, deixou um diário, com anotações, em que afirmava ter configurado, em 1833, uma possibilidade química de fixação da imagem, utilizando um papel sensibilizado para a impressão por contato (CESAR; PIOVAN, 2013). Ele chamou o resultado de seu experimento de “*photografie*”, nome que

depois se popularizou. Essa contribuição passou despercebida por quase 140 anos, até que Kossoy (2006) explorou as anotações do diário e divulgou-as no seu volumoso livro *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Florence não prosseguiu com os experimentos do seu processo fotográfico e desolou-se ao tomar conhecimento do aparelho construído por Daguerre, em 1839, e do seu decorrente sucesso. Ele sabia que o *lugar-hegêmico* Paris havia sido primordial para a visibilidade do daguerrótipo. Florence também se ressentiu por não conseguir defender e difundir a sua contribuição, sentindo-se isolado pelos interiores brasileiros, às margens das luzes modernas (TURAZZI, 1995).

FIGURA 5 – Estúdio de Talbot em Reading, 1844



Fonte: PEREZ, 2008, n.p.

A sociedade moderno-industrial foi deflagradora da fotografia e, dialeticamente, passou a ser irrigada socialmente por essa nova representação que elaborava de si mesma. “O ver e o ver-se ficaram inscritos profundamente na realidade das relações sociais” (MARTINS, 2011, p.71). Como instrumento, como ferramenta e como representação, a fotografia revolucionou a própria sociedade industrial que a criou. “No momento em que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade” (FLUSSER, 2011, p.104), definindo novos protótipos para o homem moderno.

Os esboços fotográficos desses primórdios têm muito pouco a ver com o que compreendemos como fotografia na contemporaneidade, também por uma questão técnica. “As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho” (FLUSSER, 2011, p.42). No século XIX, por exemplo, os sujeitos fotografados, de uma forma geral, aparecem sérios, com semblantes em que faltam sorrisos e expressões de alegria. Uma interpretação comparativa apressada poderia afirmar que havia mais tristeza no século XIX do que no XX. Entretanto, a limitação era técnica, pois, para que se produzisse uma fotografia, havia a necessidade de imobilidade demorada, de aproximadamente quinze

minutos, e o sorriso poderia provocar uma imagem tremida. Empregava-se até mesmo um suporte para deixar a cabeça dos sujeitos fotografados fixa diante do daguerrótipo. A conseguinte melhora tecnológica desobrigou a pose demorada para se materializar uma imagem, e os novos arranjos conduzidos pelos fotógrafos — Sorria! — impulsionaram uma presença maciça dos sorrisos. A representação da alegria passou a ser possível e desejável.

Ainda no século XIX, Disdéri, outro francês, ampliou o alcance à fotografia ao lançar no mercado o *cartão de visita* (FIG. 6), feito com um aparelho, inventado por ele, que permitia “[...] a tomada de até oito clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa” (BORGES, 2008, p.50), construindo breves narrativas fotográficas dos sujeitos fotografados. Com esse processo, Disdéri promoveu o primeiro barateamento sensível para o consumo da fotografia e montou o primeiro estúdio fotográfico.

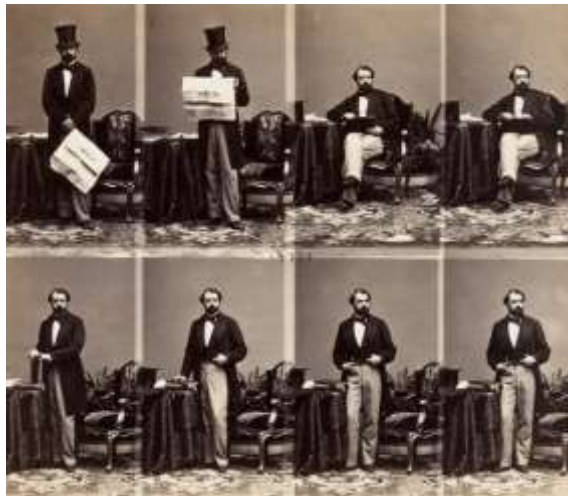
O retrato passou a ser a principal aplicação da fotografia de então (KOSSOY, 2009), e em pouco tempo o processo de sua popularização comercial ampliar-se-ia, sem falar que novos espaços passam a ser representados fotograficamente: “Se, no momento da Exposição Universal de 1855, o apelo de Disdéri para estender o uso da fotografia a todos os domínios da sociedade podia parecer uma utopia desejável, na época da Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1924, o sonho tornou-se realidade” (ROUILLÉ, 2009, p.123). A Exposição Universal de 1855, realizada em Paris, funcionou como o primeiro grande impulso de publicidade, incrementando as encomendas e aumentando o número de sujeitos envolvidos com a ação fotográfica. Foi também nesse período que se fundou, em Paris, a primeira sociedade fotográfica, a *Société Héliographique*. De fato, havia uma efervescência no campo da fotografia na França, onde também se realizou a primeira missão fotográfica de cunho governamental para representação do território. A partir de então, a construção do conhecimento estatal geográfico passou a se realizar também por meio de fotografias.

Historicamente, a imprensa nasceu antes da fotografia e, portanto, do fotojornalismo¹⁸. Nem por isso as imagens eram destituídas de importância na dimensão da notícia. Os gravuristas eram profissionais ilustres entre os jornalistas e cumpriam a função de compor imagetivamente as notícias. Com o tempo, a fotografia transformou a concepção de informação, e uma aliança entre fotografia e imprensa consolidou-se. “Uma notícia não era

¹⁸ O fotojornalismo e o fotodocumentarismo são gêneros da fotografia nos quais as imagens de Salgado são comumente classificadas. Para muitos autores, há grandes aproximações entre essas categorias, sendo a principal diferença o tempo disponibilizado ao fotógrafo para a realização do trabalho. No caso do fotojornalismo, a demanda é previamente definida e o tempo é mais urgente, enquanto, no fotodocumentarismo, o tempo é mais dilatado e, muitas vezes, o próprio fotógrafo faz seu roteiro.

notícia, a menos que houvesse uma foto para apoiá-la” (MANGUEL, 2001, p.92). Nesse contexto, a guerra, com suas disputas territoriais, passou a ser um tema privilegiado no fotojornalismo, transformando a percepção dos sujeitos em relação aos conflitos entre Estados nacionais. Rouillé (2009, p.140) narra esse processo: “As máquinas fotográficas e as objetivas parecem ir ao ritmo dos bombardeios, dos lança-chamas e das metralhadoras”. A Guerra da Crimeia (1853-1856), na costa norte do Mar Negro, foi a primeira a ser fotografada¹⁹.

FIGURA 6 – Cartão de visita de Chevalier Hidalgo, feito por Disdéri em 1860



Fonte: DISDÉRI, 2014, n.p.

Na década de 1880, a fotografia atravessa o oceano, quando “o gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade” (SONTAG, 2004, p.24). A empresa *Kodak*²⁰ foi fundada por George Eastman (1834-1932) em 1886, nos Estados Unidos. Ele criou o filme e o suporte para rodá-lo dentro da câmera. Dois anos depois, com o *slogan* “Você aperta o botão, nós fazemos o resto” (FIG. 7), transformou o modo de fazer fotografia, simplificando o corpo da câmera e barateando em muito o seu custeio. “O comprador tinha a garantia de que a foto sairia ‘sem nenhum erro’” (SONTAG, 2004, p.67). As máquinas de pequeno tamanho

¹⁹ A imagem de guerra mais conhecida é a da garota vietnamita correndo após ser atingida por napalm na Guerra do Vietnã, em 1972. As fotografias auxiliaram a formação de um viés crítico a essa guerra na opinião pública estadunidense. Posteriormente, a atuação dos fotógrafos passou a ser mais monitorada durante as guerras. No final da década de 1980 e início da de 1990, “a Guerra do Golfo destacou-se pela censura e pelo foco na tecnologia militar e não nas pessoas” (BARCELOS, 2009, p.24). Nasceu também, dessa nova ordem, o *furo* fotojornalístico, significando o escape espacial da fiscalização que transbordava da guerra para os eventos de todos os tipos.

²⁰ O nome “*Kodak*”, inventado por Eastman, surgiu a partir da onomatopeia do clique da câmera.

passaram a ser tecnologicamente capazes de captar os movimentos fugazes. Não era por acaso que Eastman chamava o aparelho portátil da *Kodak* de “instantâneo”. A habilidade comercial desse homem também foi fundamental para o alcance desse sucesso, e a palavra “*Kodak*” virou sinônimo de processos fotográficos.

Os avanços não se circunscreveram apenas às câmeras fotográficas, tendo as tecnologias de revelação sido também contempladas. “A revelação é um processo onde a emulsão fotográfica, depois de exposta à luz, é banhada em uma solução química a fim de que o brometo de prata se transforme em prata metálica” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.149). Os sais de prata do negativo não eram, porém, suficientes para a reprodutibilidade técnica das imagens. Era necessária a tinta, que, originada da tipografia, alinhavaria as ferramentas técnicas da câmera com as do processo de revelação e impressão.

FIGURA 7 – Propaganda da primeira Kodak, 1888: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto. A única câmera que qualquer um pode usar sem instrução prévia”



Fonte: RIZZO, 2013, n.p., tradução nossa.

Um ano depois de a primeira câmera *Kodak* ser lançada, desenhistas e pintores passaram a utilizar a fotografia como suporte para elaborar o *cartão-postal ilustrado*²¹ e, juntamente com ele, o padrão de belo foi sendo configurado e reconfigurado. Em pouco tempo, tudo o que era considerado bonito na Europa Ocidental e nos Estados Unidos foi incorporado ao cartão-postal. O cartão-postal foi, talvez, o primeiro uso da fotografia que viria a permitir uma comunicação espacial, uma aproximação visual entre sujeitos e espaços por eles não conhecidos, longínquos. A *Belle Époque* foi um dos temas fotograficamente frequentes, com Paris consagrando o padrão de belo do vestir, do posar, do se comportar e do

²¹ “Em 1899, quando do início da ‘idade de ouro’ dos cartões-postais, a Alemanha produziu 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra com 14 milhões, Bélgica, 12 milhões e França, 8 milhões. Já em 1910, a França liderava essa indústria, produzindo nada menos que 123 milhões de postais” (KOSSOY, 2009, p.64).

espaço público urbano moderno. “Encantar o olhar do observador, celebrar um imaginário que remeta a um mundo guiado pelas noções positivas de progresso e civilidade sempre foram as principais funções sociais dos cartões-postais” (BORGES, 2008, p.60), que viriam a estimular, simultaneamente, o aumento do turismo. Além disso, as câmeras tornam-se detetives e, “[...] meio século depois de sua invenção, o retrato fotográfico já era utilizado como documento de identificação, nas fichas policiais e nos passaportes” (MARTINS, 2011, p.152). Todas essas práticas são definidas e produzidas pela e na modernidade.

A cor foi inserida no limiar do século XX: “[...] em 1904, os irmãos Lumière, com base numa técnica própria, começaram a fazer as primeiras fotografias coloridas, claramente influenciadas pela pintura impressionista” (MARTINS, 2011, p.250) (FIG. 8). Entretanto, o filme era caro e tinha sensibilidade limitada. “A primeira capa colorida da revista Times foi um retrato do Imperador Hirohito em 1928, e a primeira fotografia colorida impressa em um jornal britânico foi no *The Times*²² em 1931, mas foi nos anos 1960 que a cor virou coisa normal para revistas em vez de excepcional” (FREEMAN, 2013, p.168). Foi somente em 1946 que o primeiro filme negativo colorido alcançou os fotógrafos amadores, com a *Kodak Ektachrome*. A primeira exposição fotográfica em cores em museu ocorreu em Nova Iorque, em 1950. “As coisas avançaram consideravelmente na questão técnica da cor desde os anos 1970, e cada avanço democratizou mais a cor” (FREEMAN, 2013, p.173).

FIGURA 8 – Fotografia colorida feita pelos irmãos Lumière, 1904



Fonte: LUMIÈRE; LUMIÈRE, 2011, n.p.

²² Fundado em 1785.

Viriam também os irmãos Lumière a marcar os primórdios da história do cinema, no final do século XIX, com a invenção do cinematógrafo, composto de um aparelho de filmar e um projetor. Os irmãos sequenciaram fotogramas, criando movimento a partir de imagens fixas. Inicialmente, era tudo muito experimental, muito rudimentar — as imagens eram trêmulas, o projetor era barulhento —, sem falar que ainda não se pensava em roteirização. Entretanto, o impacto das primeiras cenas projetadas foi estupendo. Os espectadores assustaram-se com a presença da locomotiva na tela, acreditando que ela pudesse entrar no salão: um jogo de cena espacial. O cinema foi considerado a primeira ameaça à vida da fotografia. Seu fim chegou a ser anunciado no limiar da imagem em movimento. Mas a fotografia resistiu, criando novos conceitos, incorporando inovações técnicas e acompanhando as demandas geográfico-históricas.

Na década de 1920 foi produzido o primeiro protótipo da câmera alemã que ficou conhecida como Leica e que se tornou célebre nas mãos de renomados fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson e, mais tarde, o próprio Salgado. O corpo da Leica é leve, discreto, de fácil manejo, e foi essa câmera que inaugurou o “[...] filme de cinema de 35mm²³, possibilitando, pela primeira vez, a realização de 36 poses seguidas” (ROUILLÉ, 2009, p.126).

Foi nos séculos XIX e XX que, vigorosamente, a vida modernizou-se, o mundo ocidentalizou-se, a ciência e a guerra industrializaram-se, o espaço ganhou ares de urbano, o processo de metropolização emergiu e o mercado globalizou-se. E, nesse contexto, a fotografia ganhou espaço e significados. Todos os modelos criados pela modernidade e pelo capitalismo só se realizam na medida em que alcançam os sujeitos e adentram suas práticas cotidianas, suas temporalidades, seus ritmos, seus fluxos, sua cultura, ou seja, sua maneira de ser e estar nos lugares. A modernidade redimensiona o cotidiano e as práticas espaciais, sem pedir licença para a maioria dos sujeitos, como num ato de atropelamento, numa correnteza.

Nesses processos geográfico-históricos, a fotografia foi impulsionada a tornar-se um produto universal, com ampla abrangência espacial, virtualmente²⁴ onipresente e habitual nos cotidianos modernos e modernizantes dos mais diversos lugares. Houve um alargamento do horizonte imagético. O ato fotográfico banalizou-se, assim como a pose para ser fotografado e a promoção de leituras imagéticas. Em outras palavras, “[...] a fotografia

²³ “A denominação ‘35mm’ foi dada em função de utilizarem filmes perfurados, iguais aos do cinema” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.121). 35 mm é o tamanho da diagonal que atravessa o filme.

²⁴ A concepção de “virtual” refere-se a uma tendência, ao que existe em potência mas não em ato, já que a fotografia não necessariamente é conhecida por todos os sujeitos da face da Terra. Entretanto, essa virtualidade não significa não realidade. Existir virtualmente e existir em ato, sob esse preceito, são maneiras diferentes de realidade. O virtual também significa uma influência do futuro no presente (SANTOS, 2002).

rapidamente tornou-se o provedor de imagens da nossa sociedade, conquistando tempo e espaço” (MANGUEL, 2001, p.91).

No campo da fotografia, o século XX foi recheado de mostras, exposições, feiras, bienais, jornais, revistas e livros, que foram se multiplicando e espalhando-se geograficamente, ganhando novos curadores, novos fotógrafos, novos públicos e novos consumidores. Mais e mais fotografias foram produzidas e publicadas. Mais e mais olhares criativos foram materializados em imagens.

A fotografia entra no mundo pós-industrial, que ela mesma já anunciava. Para Flusser (2011, p.78), “[...] no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, tornam-se observáveis na atividade fotográfica a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder”. Desse modo, o valor transferiu-se do objeto para a informação e “[...] os aparelhos, embora produtos industriais, já apontam para além do industrial: são objetos pós-industriais” (FLUSSER, 2011, p.40). Travessias da sociedade hegemônica, sendo que “[...] o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial” (ROUILLE, 2009, p.65).

Milton Santos debate sobre a constituição e a consolidação do meio técnico-científico-informacional:

Neste período, os objetos técnicos tendem a ser ao mesmo tempo técnicos e informacionais, já que, graças à extrema intencionalidade de sua produção e de sua localização, eles já surgem como informação; e, na verdade, a energia principal de seu funcionamento é também a informação. (SANTOS, 2002, p.238).

Um poderoso império da informação impôs-se no período pós Segunda Guerra, sobretudo da década de 1970 em diante, no qual se inseriu o domínio da fotografia e da publicidade. “Vivemos a era da informação que, em sua forma atual, é a matéria-prima da revolução tecnológica” (SANTOS, 2002, p.182). Ciência, técnica e informação também perpassam a fotografia e também por meio dela se realizam.

Nos anos de 1970, “[...] novas técnicas de produção de imagens e novas descobertas científicas se intersectaram, especialmente nos níveis macro e micro” (FREEMAN, 2013, p.67). A tecnologia passou a permitir a visualização do que o olho nu não é capaz de ver, explorando escalas que estão além da capacidade do nosso suporte biológico do campo visual. O macro diz respeito ao universo, ao espaço sideral com suas estrelas, cometas, planetas, satélites, galáxias, buracos negros; ao infinitamente afastado, com suas distâncias em anos-luz. O micro mergulha nas gotas, nas células, nas moléculas, no infinito do

detalhe, “[...] rompendo as barreiras da visibilidade, com a microscopia eletrônica e o ultrassom” (FREEMAN, 2013, p.67). Houve também um alargamento tecnológico da escala espectral, em que infravermelhos e ultravioletas passaram a ser *visíveis* aos olhos humanos. As imagens produzidas nesses extremos de escalas e de espectros ampliaram conhecimentos — por proporem que o inexistente do ponto de vista humano existe — e transformaram metodologias científicas e a própria maneira de pensarmos os mundos micro e macro, permitindo que eles não nos escapem por completo, transformando nossa imagem de universo e do lugar no qual estamos, ou seja, mudando nossas perspectivas geográficas.

“As fotos fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos)” (SONTAG, 2004, p.172-173). Em pouco tempo, nessa ampliação de horizontes por meio da fotografia, houve a transformação da forma como os sujeitos percebiam a si mesmos e o mundo. “A fotografia-documento contribui para a expansão da área do visível e também para o aumento do espaço das trocas, para a dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenção militar ocidental” (ROUILLÉ, 2009, p.99). O aparelho fotográfico tornou-se uma obviedade no cotidiano moderno, transformando os sujeitos de todos os tipos em personagens da experiência fotográfica.

Técnica e tecnologia permitiram a aceleração do ritmo da vida cotidiana e impulsionaram o tempo da instantaneidade, que muda a percepção do espaço, assim como as ações sobre ele. “O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem” (CALVINO, 1990b, p.58). Assim, produzem-se simultaneidades, efemeridades e volatilidades. “Nossa geração dispõe de um sistema de comunicação, de informação planetária, o mais rápido, o mais completo que a história já conheceu. Ele exerce sobre nós uma influência quase totalitária” (ZIEGLER, 1996, p.8).

Em decorrência, percebe-se um “[...] ritmo de mudança nítido que a era da modernidade põe em movimento [...]. Se isto é mais óbvio no que toca à tecnologia, permeia também todas as outras esferas” (GIDDENS, 1991, p.15). E, nesse caminho, “cada nova técnica não apenas conduz a uma nova percepção do tempo. Ela também obriga a um novo uso do tempo, a uma obediência cada vez mais estrita ao relógio, a um rigor de comportamento adaptado ao novo ritmo” (SANTOS, 2002, p.186). No caso da fotografia, “o primado da técnica e seus avanços são elementos essenciais para a compreensão das mudanças resultantes da disseminação vertiginosa das imagens do mundo atual” (PORTO ALEGRE, 1998, p.78). Ao mesmo tempo, com a globalização, as desigualdades são radicalizadas e ficam mais evidentes também por meio de imagens, que revelam que nem

todos têm acesso a essa velocidade impressa pela modernidade. A maior parte dos sujeitos do mundo, nas periferias de todos os tipos, são *homens lentos* (SANTOS, 2002).

Cada vez mais, as fotografias revelam cenas de um cotidiano urbano e impulsionam a realização de hábitos e de práticas, nesse mesmo cotidiano, que preparam o homem para o capital. Isso atinge a fotografia-documento e suas produções fotojornalísticas, absorvidas pelo desvario de uma concorrência internacional que se agiganta e que pede fotografias às pressas, submetidas à ação do mercado. A imagem materializa-se com parâmetros sofisticados de impressão, pode ter base analógica ou digital, sendo também virtual e visualizada no aparelho. A aceleração da produção tecnológica é uma base para o aumento da velocidade da rotação do capital e atinge a fotografia.

A venda da paisagem e da imagem da paisagem para o turista — previamente arquitetada por meio de um programa mapeado e ilustrado por fotografias para o convencimento mercantil — é outro exemplo da participação efetiva da fotografia na apropriação capitalista do espaço. Uma monumentalização simbólica da paisagem é estabelecida para potencializar o consumo do espaço, que é, inicialmente, mediado pela fotografia e, portanto, virtual. O lazer é transformado em indústria, seja do entretenimento ou do turismo. “Alguns lugares são planejados para o consumo” (HISSA; CORGOSINHO, 2006, p.15), tornam-se vitrines a serem comercializadas e consumidas: *imagens-fantasias*. Desse modo, “[...] a fotografia desenvolve-se na esteira de uma das atividades modernas mais típicas: o turismo [...]. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera” (SONTAG, 2004, p.19). As fotografias dos turistas documentam sequências de consumo do espaço. “Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram” (SONTAG, 2004, p.20). Para o geógrafo Neil Smith (1988), a ampliação do consumo do espaço promovido por atividades turísticas foi impulsionada pela expansão da atividade fotográfica, permitida graças ao alcance à máquina fotográfica nas mãos dos mais diversos sujeitos.

Sem falar no comércio da emoção e do modelo de vida, de comportamento e de corpo fabricado pelas revistas de celebridades e por seus fotógrafos especializados, os *paparazzi*, que correm atrás das pessoas famosas nos espaços públicos como suas presas. Tais fotografias promovem um recuo no fotojornalismo e produzem uma imagem de mundo reduzida à realidade das estrelas, “[...] mascarando, sob um véu de lantejoulas, seus aspectos mais sombrios” (ROUILLÉ, 2009, p.149). Nessa conjuntura, os corpos também ganham referências mercadológicas. Há imagens corporais que são transformadas em padrões de beleza, em modelo a ser alcançado: “[...] a sociedade que estimula a cuidar do corpo — a

vigiá-lo e a puni-lo —, a exaltá-lo e a redescobri-lo também incentiva a consumi-lo e a fazê-lo render mais” (SANT’ANNA, 2005, p.131). Até mesmo a rotina de alimentação é capturada pelas lógicas mercantis que se apropriam de fotografias publicitárias, e “[...] o ato de comer [...] corre o risco de se transformar numa experiência fortemente permeada pelas exigências da indústria e da ciência” (SANT’ANNA, 2005, p.131). E, assim, “vemos diariamente como a publicidade e a mídia constroem ‘realidade’ e ‘verdades’” (KOSSOY, 2007, p.53). Soulages (2010, p.26) empreende a crítica:

A fotografia publicitária: todos sabem que é feita para nos iludir. Quem ainda pode acreditar que ela nos diz a verdade? [...] A fotografia publicitária não prova nada, a não ser que a publicidade permite que a mercadoria seja comprada e com frequência consumida.

A fotografia também foi transformada numa mercadoria *pop*, com expressivas funções comerciais. Para Guy Debord (1997), a sociedade do espetáculo generalizou-se espacialmente. Nesses contextos, busca-se fabricar um espectador-leitor passivo e consumista, dentro do espectro do consumidor mais que perfeito (SANTOS, 2007e). A fotografia participa como catalisador dessa generalização global do espetáculo moderno, tornando-se ferramenta indispensável da cultura de massa, repleta de *fetiches* para impulsionar formas, cada vez mais implacáveis, de consumo do espaço.

Toda essa indústria se especializa na aceleração do tempo de giro por meio da produção e venda de imagens. Trata-se de uma indústria em que reputações são feitas e perdidas da noite para o dia, onde o grande capital fala sem rodeios e onde há um fermento de criatividade intensa, muitas vezes individualizada, derramado no vasto recipiente da cultura de massa serializada e repetitiva. É ela que organiza as manias e modas e, assim fazendo, produz a própria efemeridade que sempre foi fundamental para a experiência da modernidade. Ela se torna um meio social de produção e sentido de horizontes temporais em colapso de que ela mesma, por sua vez, se alimenta tão avidamente. (HARVEY, 2006, p.262).

De volta à questão do aprimoramento da tecnologia, ressalta-se que a fotografia sofre, mais uma vez, no final do século XX, outra ameaça precipitada: seria o seu fim diante da imagem digital, da visualização imaterial na tela e da internet? “Nascida na era do ferro e do carvão, [a fotografia] responde mal às condições da sociedade da informação. Mas nem por isso chegou ao fim: ela se transformou, desterritorializou-se, estendeu-se em direções inéditas” (ROUILLÉ, 2009, p.135). Para a fotógrafa Nair Benedicto (1997, p.60), “[...] a fotografia é tão poderosa e cheia de nuances e de possibilidades, que ela sempre vai encontrar novos caminhos”. Tais colocações não se reduzem à questão tecnológica. A fotografia alarga-

se conceitualmente, supera os rumores pessimistas e mostra-se capaz de produzir mais ideias, mais imagens, mais realidades. “Imprescindível é saber que o que se tinha com o tradicional também se pode ter com o digital, às vezes melhor, outras pior. O caso é que os resultados no digital são atingidos por caminhos diferentes” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.193-194). Não era o seu fim, e sim, mais uma renovação, uma nova forma de sobreviver, reciclando-se. “Seja em tecnologia, seja em compreensão, a cada dia o olhar eletrônico das câmeras e o olhar artístico dos fotógrafos são ampliados” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.407). Na verdade, “nos dias de hoje as máquinas digitais facilitam muito a vida do fotógrafo” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.31), seja ele amador ou profissional. Essa renovação vai, aos poucos, espalhando-se geograficamente, no curso da globalização, porém se efetiva sempre de maneira seletiva, desigual.

Nos anos de 1980, a emergência da tecnologia digital atingiu a fotografia, primeiramente, possibilitando o trabalho de retoque pós-produção, com imagens escaneadas. Foi em 1982 que a *National Geographic* causou “[...] controvérsia ao manipular uma foto das pirâmides de Gizé para encaixá-la no formato da capa da revista” (HACKING, 2012, p.530). O aclamado e também controverso *software Photoshop* foi lançado em 1990. Magaldi (2013, p.234) faz uma ressalva: “[...] para um trabalho em Photoshop ser dos melhores, a fotografia base tem que ser boa. Photoshop não é máquina fotográfica e não faz luz”. O *Photoshop* não produz a foto por si mesmo.

Em 1991, a *Kodak*, mais uma vez com pioneirismo, disponibilizou para comercialização a câmera digital. Em 2010, outro lançamento que chamou a atenção e seguiu para o mercado consumidor foi a “[...] primeira câmera digital capaz de tirar fotografias e gravar vídeos em 3D” (HACKING, 2012, p.531). O fotógrafo Marco Cezar (2013, p.350) diferencia:

1. Foto analógica: é o clic convencional, usando película química.
2. Foto digital: clic usando câmera digital, ou seja, um CCD ou equivalente no lugar da película; a captação da imagem é eletrônica.
3. 3D: modelagem tridimensional de objetos em sistema vetorial CAD ou equivalente e atribuição de texturas e iluminação nestes objetos, além da renderização (processamento de luz e sombras neste ambiente virtual).

A tecnologia digital citada, o CCD — *Charged Coupled Device* (Dispositivo de Carga Acoplada) —, é “[...] um componente sensível à luz. Eletronicamente, permite a conversão da luz em cargas elétricas, transformando a informação analógica em digital” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.184). O vocabulário dos fotógrafos foi incrementado por termos

relativos à produção digital: pixels, DPIs, interpolação, Photoshop, TIFs, JPEGs, escaneamentos, entre outros.

As câmeras digitais foram ganhando o mercado. Mais recentemente, os celulares foram incrementados com câmeras digitais e as propagandas desses telefones móveis sempre instigam o comprador a observar a qualidade da fotografia. Esses celulares-câmeras, por estarem ao alcance das mãos de muitos sujeitos e em muitos lugares, promovem uma multiplicação de momentos que são recortes espaçotemporais transformados em fotografias na contemporaneidade.

Em 2008, no decorrer do projeto *Gênese*, Salgado rendeu-se à câmera digital e não se arrependeu. Ele contextualiza essa mudança: “O Onze de Setembro [de 2001] subverteu a vida dos fotógrafos. Viajar com filmes tornou-se um inferno depois da instalação de inúmeras portas de segurança nos aeroportos. Quando um filme passa três ou quatro vezes por raios X, as gamas de cinza sofrem alteração” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.116). Uma nova estratégia de vigilância espacial modifica a dinâmica do fotógrafo pelos aeroportos.

A nova câmera digital altera a profundidade do campo. Salgado explica que “é preciso usar muito mais o diafragma” e que, além disso, “o tamanho e as proporções dos negativos não são os mesmos” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.115). O processo de revelação das imagens também foi modificado. Todo o processo de laboratório era profundamente poluidor, utilizava muitos ácidos, que são os fixadores, os reveladores. “Tudo isso era jogado no esgoto e acabava poluindo águas e o solo. Isso, para mim, terminou, mas o meu processo não mudou. [...] Eu não sei editar no computador” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Os técnicos que trabalham com ele primeiramente lhe encaminham as pranchas de contato²⁵ com as imagens. Salgado e sua esposa fazem então as primeiras escolhas, decidindo quais serão reveladas em tamanho maior, compondo as cópias de leitura²⁶, que são referências para o trabalho, para a realização de outras triagens (SALGADO, S., 2012). A maneira de trabalhar com as fotografias prontas não foi, portanto, transformada. É um procedimento de garimpagem. “Não fiz nada além de mudar de suporte ao passar do filme para o digital. Minha linguagem continua a mesma. A grande diferença é a qualidade de impressão, mil vezes melhor” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.118).

²⁵ Fotogramas de negativos.

²⁶ Fotos finais (positivos), ainda em tamanho reduzido, para uma primeira apreciação.

2.2 Fotografia-documento e fotografia-arte: embates e confluências

A fotografia é a mais fácil das artes. O que talvez faça dela a mais difícil. (Lisette Model).

Uma retrospectiva geográfico-histórica do processo de representação e de leitura espacial pode nos remeter aos primórdios da humanidade, pois “escrever; grafar ou gravar a linguagem nas rochas, no couro, no papel, no corpo, nas mais diversas telas: a necessidade de grafar o mundo, de deixar marcas, inscrições, é tão antiga quanto o homem” (MELO, 2006, p.11). Tais grafias são representações de experiências espaciais dos sujeitos e “[...] a imagem tem importância fundamental como elemento de registro de si próprio ou de suas ações, percebidas desde as pinturas das cavernas, nas cerâmicas e em outros artefatos históricos” (BOONE, 2007, p.13). Esses traços, impressos em diferentes suportes possíveis, expõem as apropriações, as leituras e as representações do espaço, inerentes aos sujeitos.

Dando um salto no tempo, controvérsias e contraposições entre arte e fotografia ganharam corpo com a própria invenção da fotografia, no século XIX, já que o papel de documentação da realidade — e, assim, do espaço — na Europa Ocidental era considerado da alçada do campo artístico. A fotografia também transformou as artes que a precederam. Inicialmente, a vocação da fotografia parecia ser o retrato, por seu laço histórico com a pintura e pela moda burguesa da Europa oitocentista. Desse modo, “[...] como ocorria com frequência no século XIX, a pintura funciona como superego estético da fotografia” (SOULAGES, 2010, p.46). Nessa perspectiva, “[...] tantos fotógrafos daquela época passaram a produzir imagens fotográficas a partir de critérios que norteavam o universo da pintura” (BORGES, 2008, p.42). As primeiras fotografias retratistas “[...] eram perfeitamente familiares ao olhar, porque reproduziam um tipo de perspectiva hegemônico desde o Renascimento e, ainda, porque passaram a repetir temáticas da tradição pictórica já suficientemente digeridas” (ENTLER, 2007, p.8). Ao mesmo tempo, pintores da virada do século XIX para o XX, como Delacroix, buscaram inspirações na fotografia. Houve então uma transição, pois, “nascida inicialmente vinculada à pintura e com forte inclinação para o retrato, a fotografia logo encontra a própria identidade” (PERSICHETTI, 1995, p.18). Esse processo não foi passivo e causou um *terremoto* nos ideais de representação espacial, já que “[...] a fotografia redistribuiu a relação que, havia vários séculos, existia entre a imagem, o real e o corpo do artista” (ROUILLÉ, 2009, p.34).

Em meados do século XIX, a invenção da fotografia propriamente dita coincide temporalmente com a criação do paradigma positivista de Comte — talvez o mais vigoroso e o mais representativo da modernidade —, que valida o naturalismo mecanicista e abraça a postura empirista e pragmática no campo epistemológico da ciência. A fotografia não saiu ileso do processo de ampliação social do positivismo, das influências do método cartesiano e da lógica formal herdadas pela ciência moderna. Segundo Moreira (1993, p.30), “[...] o Positivismo sistematiza sua ideia de mundo declarando-o um mundo de coisas. Reduzindo tudo a coisas”. É nessa contextura que a fotografia é conceitualmente igualada à própria realidade e considerada uma manifestação que se quer essencialmente precisa e objetiva, numa sociedade que adotou o lema *ver na fotografia para crer*. A fotografia nasce banhada pelo realismo, e a sua compreensão como representação é, inicialmente, esvaziada.

A fotografia passou a negar a pintura, mas, dialeticamente, se alimentava dela, para melhor superá-la. Não foram poucos os sujeitos que temeram ou que simplesmente acreditaram que a fotografia substituiria a pintura, erradicando radicalmente as belas artes. A fotografia integrou, dessa maneira, a ruptura com o passado definida pela modernidade. Outras oposições conceituais também estão no seio dessa negação do passado. “A fotografia criava uma visualidade própria da sociedade industrial e supostamente bania da imagem as fantasias, crendices e fabulações barrocas da sociedade precedente” (MARTINS, 2011, p.41), lembrando que “as sociedades modernas nasceram da recusa da transcendência religiosa ou metafísica” (CLAVAL, 2010, p.60), negando esses fundamentos de tempos anteriores. Para Barthes (1984, p.174), “o que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado”.

Hissa (2002) defende que a ciência acabou por se tornar mito, nesse caminho de inferiorizar o mito, tomando-lhe os papéis sociais que cumpria, e, assim, a fotografia como imagem técnica associada à ciência se sobrepôs às crenças e aos dogmas como representações. É, na verdade, um consumo de uma nova crença, que não é mais religiosa, mas sim, científica. E, nessa perspectiva, a fotografia passou a ser considerada reflexo da própria realidade. Esses são os alicerces da fotografia-documento. Ao mesmo tempo, quem se apegava demais aos preceitos do passado negado pela modernidade acusava a fotografia de imoral, de irreligiosa e até mesmo de diabólica. Para alguns, ela roubava almas. Dilemas de um momento de transição, em que o apego estava ora na ciência, ora na religião, ora na arte. Cabe destacar que “a arte, a ciência e a religião são as formas correntes de representação” (MOREIRA, 2013, p.108).

Ainda sob esse jugo dicotômico da modernidade, o império fotográfico que se estabelece através do embate entre ciência e arte também se expressa em outros pares oposicionistas — sujeito e objeto, aparência e essência, real e imaginário, realidade e ficção, concreto e abstrato, objetividade e subjetividade — arraigados no pensamento científico moderno, que cria e legitima fraturas conceituais hierarquizantes entre sujeitos, entre espaços, entre culturas, entre histórias. No entanto, essa lógica que não incorpora a contradição gera contradições de todos os tipos e atinge a todos os sujeitos e o espaço, pois impõe escolhas emparelhadas com suas dicotomias fundantes, em que é necessário optar por isso ou por aquilo.

Soulages (2010, p.24) direciona questões fundamentais para refletirmos sobre o *status* adquirido pela fotografia: “Mas por que essa necessidade de crer em uma prova, em um testemunho, em uma existência? Que significa essa necessidade de crer na Verdade?”. Uma fábula do verdadeiro é erigida e o autor revela como ela é imprecisa. Os verbos atribuídos a esse projeto positivista da veracidade fotográfica, assim, seriam: captar, apoderar-se, fixar, como se o mundo externo — sendo considerado paisagem, reduzida à sua natureza física — fosse transplantado para o interior da câmera, numa equivalência exata.

Simultaneamente à invenção da fotografia, o estatuto de verdade transformava-se, sendo a imagem fotográfica também um vetor dessa nova modalidade de verdade. “Após a cultura oral (o verdadeiro se narra), após a cultura escritural (o verdadeiro se lê), a cultura visual acreditou que o verdadeiro se via, que o visível podia ser a garantia do verdadeiro” (ROUILLÉ, 2009, p.131). Rouillé elabora uma sequência temporal para os estatutos de verdade que foram sendo sobrepostos na Europa Ocidental e acabaram por ser difundidos de forma hegemônica, principalmente no ocidente. O autor ainda complementa, ao vincular a fotografia à ciência, entrelaçando-a a “[...] uma lei mais geral: a do *logos* e da razão, construída pelo cálculo, pelas proporções, pela lógica, pela inteligência, pelo explícito” (ROUILLÉ, 2009, p.93), em que a veracidade é definida pela exclusão do erro, sendo, portanto, estável e indiscutível.

Uma verdade supostamente única e exprimível de uma (nova) única maneira. Uma obsessão consolida-se: a fotografia torna-se avalista da realidade. A herança provém do pensamento cartesiano, que se apegava à ideia de *olhar da retina*, a retina do cientista e, em extensão, a do fotógrafo como peritos: um olhar supostamente objetivo e neutro, reduzido a um pretense compasso geométrico visual, uma visão impassível injetando o ar de neutralidade das medições na fotografia. Sontag (2004, p.104) sublinha que “os primeiros fotógrafos falavam como se a câmera fosse uma máquina copiadora; como se, embora as pessoas

operassem as câmeras, fosse a câmera que visse”, o que revela o quanto os sujeitos europeus estavam enraizados na tradição da lógica formal e na crença da tecnologia como substituição da subjetividade.

Acreditava-se — e há ainda quem acredite — que a fotografia é tão objetiva, que até mesmo uma importante engrenagem da câmera fotográfica — as suas lentes — ganhou o nome de *objetiva*. A objetiva da câmera, que a vestiria de objetividade, torna-la-ia, assim, fiel ao real. Em contraposição, o desenho, a pintura e a escultura — para destacarmos apenas algumas das artes imagéticas — seriam, subjetivamente, imagens manipuladas pelo artista. Assim, “a oposição entre a pintura e a fotografia se perde tecnicamente na diferença entre a mão do artista e a máquina do operador” (ROUILLÉ, 2009, p.58).

Em 1857, “[...] a crítica de arte e historiadora Elizabeth Eastlake ponderou que a fotografia deveria ser louvada, mas apenas se não pretendesse ir além dos ‘fatos’” (HACKING, 2012, p.10), ou seja, não podia ser nem ousar ser arte. Técnica e tecnologia dão o ar de indiferença, de neutralidade, como se o aparelho se sobrepusesse ao sujeito, anulando-o e existindo por si só. Há uma troca do sujeito pela máquina. A fotografia não assume suas subjetividades inerentes e encerra-se na virtude da máquina. O aparelho supostamente substitui por completo as mãos, os olhos e as imprecisões dos sujeitos, como se o “ver” do fotógrafo-cientista fosse diferente do “ver” do artista. Mais uma contradição, portanto, já que todos estão munidos de suas córneas, de suas pupilas e de suas retinas, em termos biológicos, assim como de suas culturas, de seus conhecimentos e de seus imaginários, dos quais ninguém pode se desvincular ao promover uma situação de observação ou contemplação.

A percepção corporal e o que é constituído com os sentidos, valorizados nas artes, são questionados e negados pela *razão pura* defendida por Descartes em sua célebre frase *Penso, logo existo*. Referenciados pela razão e nada mais, os cientistas alcançariam a neutralidade, um desejo que permeia a modernidade. Descartes instaura ordem na produção de conhecimento por meio do método científico, que é uma modelização do método matemático, como o único caminho possível para se compreender o mundo. O *cogito* cartesiano reduz o corpo a mais um objeto, dotado de uma consciência em geral (MERLEAU-PONTY, 2006). Sujeito sem corpo, sem cotidiano, sem cultura, sem espaço, que nega a emoção e, em decorrência, a Arte. Soulages (2010, p.40) propõe um exercício de imaginação: “Pode-se pensar que Descartes teria sido favorável à fotografia, se a tivesse conhecido”. Seria favorável ao *status* documental e racional, que opõe o sensível e o inteligível, projetado na fotografia. Essa conjectura da imparcialidade do cientista e do fotógrafo nega a própria condição de sujeito. Para a fotografia, há uma tripla negação: nega-se a subjetividade do

fotógrafo; nega-se a intersubjetividade construída entre o fotógrafo e os fotografados; e, por último, negam-se as infinitas possibilidades de interpretação da imagem empreendidas pelos espectadores-leitores. Nessa contradição, está, intrinsecamente, a negação da dimensão geográfica da vida, que se fundamenta na percepção e na prática espaciais.

O neurologista Antônio Damásio questiona a concepção de *razão pura* cartesiana na qual a ciência moderna se baseia. O título de uma de suas obras já expressa essa crítica: *O erro de Descartes* (1996). Segundo ele, “[...] a razão não pode ser tão pura quanto a maioria de nós pensa que é ou desejaria que fosse, e [...] as emoções e os sentimentos podem não ser de todo uns intrusos no bastião da razão, podendo encontrar-se, pelo contrário, enredados nas suas teias” (DAMÁSIO, 1996, p.12). Trata-se de uma negação radical do *cogito cartesiano*. Merleau-Ponty (2006, p.32) ressalta que “o sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos, mas nós sabemos [...] que este ‘com’ não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor”. Como separar, então, a razão de emoção e de sensibilidade? Como pensar sem sentir? Como o fotógrafo ou o cientista conseguiriam *livrar-se de si mesmos* para produzir um conhecimento objetivo? Em qual atitude esse cientista deve se apegar para que apenas a razão prevaleça? Não há como os sujeitos se subtraírem do espaço e de si mesmos, sendo impossível a neutralidade na ciência ou em qualquer outra forma de saber. Desse modo, “[...] as construções empiristas [...] nos escondem, primeiramente, o ‘mundo cultural’ ou o ‘mundo humano’, no qual todavia quase toda nossa vida se passa” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.49).

A postura que afirma a neutralidade na ciência moderna nega o caráter da produção do saber: “Não há ciência sem reflexão, sem julgamentos e escolhas, sem crítica” (HISSA, 2002, p.124). Damásio (1996, p.12-13) acrescenta: “[...] certos aspectos do processo da emoção e do sentimento são indispensáveis para a racionalidade”. Nessa perspectiva, “o sujeito que percebe deixa de ser um sujeito pensante ‘acósmico’” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.50).

A arte aceita e reverbera a sua subjetividade e, também por isso, nem sempre quis incorporar a fotografia, esquivando-se dela em muitos momentos. Muitos artistas criticaram a fotografia e não a aceitaram como expressão artística. “Para Picasso, a fotografia se agarrava demasiado amorosamente à carne viva” (MANGUEL, 2001, p.217) e encaminharia a arte para um modelo objetivista, uma tradição realista à qual o pintor não queria se integrar. Nesse contexto, “o fotógrafo era apenas um artesão que aspirava inutilmente à arte do pintor” (MANGUEL, 2001, p.217).

O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) também rejeitou veementemente a fotografia no limiar de sua invenção, considerando-a inimiga da arte. As colocações do poeta contra a fotografia foram publicadas na *Revue Française*, “[...] redigidas sob a forma de cartas para o editor da publicação” (ENTLER, 2007, p.5). Para ele, não havia possibilidade de arte na fotografia ou por meio dela. A concepção de Baudelaire contribuiu para uma luta territorial, um fogo cruzado de *status* entre arte e fotografia. Esses escritos respaldavam-se no realismo fotográfico e em uma visão elitista de arte, e, desse modo, “[...] a clivagem que Baudelaire estabelece com vigor entre fotografia como *simples instrumento de uma memória documental do real* e a arte como *pura criação imaginária*” (DUBOIS, 1993, p.30) inferioriza a fotografia diante das outras formas de expressões artísticas, invertendo o olhar científico, mas reafirmando as dicotomias. Considerando a representação do espaço que a arte promovia anteriormente à invenção da fotografia, Baudelaire nunca cessou de defender e ilustrar o apelo romântico do horizonte e da paisagem.

Baudelaire afirmava que a fotografia só poderia ser serva da indústria, da ciência e das artes — a mais humilde das servas — e ainda ressaltava que o fotógrafo era o pintor fracassado e malvado, revelando sua aversão à fotografia e manifestando, ao mesmo tempo, que ele estava preso em um nó romântico saudosista. Paradoxos proferidos por um poeta da modernidade. Baudelaire buscava compreender o turbilhão de mudanças vividas pela França no século XIX, no qual ele próprio estava inserido.

Olhando hoje para a história da fotografia, podemos acusar Baudelaire de ter sido injusto e precipitado, não tanto pelo mérito de sua análise, mas pela forma e pela medida de suas palavras. No entanto, com um pouco de humildade, podemos pensar também que ele próprio ajudou a colocar a fotografia em condições de responder à sua crítica. (ENTLER, 2007, p.9).

O autor valoriza o papel de Baudelaire, que, ao polemizar o *status* da fotografia, reconheceu-a como uma representação imagética, mesmo que não de seu agrado. Paradoxalmente, a sua negação radical e estigmatizante é a de quem se sente assustado e até recuado pelo poder da fotografia. Ele se apega a um maniqueísmo.

O que parece assustar Baudelaire não é a fotografia em si mas, com a devida razão, seu discurso anacrônico, ingênuo e, no entanto, amplamente respaldado por um público burguês de gosto recém-formado, ávido por consumir todo tipo de novidade. Depois disso, a fotografia passaria décadas tentando reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda, afirmando a intervenção criativa do fotógrafo, estabelecendo critérios e categorias para julgar sua produção, e reivindicando espaços nos meios artísticos consolidados. Na prática, podemos dizer que tanto mais êxitos tiveram os fotógrafos quanto menos superficiais. (ENTLER, 2007, p.9).

Ronaldo Entler (2007) ressalta como a própria fotografia vai buscar colocar do avesso o seu estatuto realista, para ser reconhecida como uma expressão artística. Desse modo, “[...] a fotografia sempre disputou arduamente uma mínima parcela no território das artes, o domínio do saber e da ciência raramente lhe foi contestado, durante quase um século, nem mesmo por Baudelaire” (ROUILLÉ, 2009, p.108).

No século XX, o consagrado fotógrafo Cartier-Bresson também será um ícone para o debate acerca do realismo projetado na fotografia e, assim, na reflexão da fotografia como documento e como arte. Na concepção de Cartier-Bresson (1952), o fotógrafo é um caçador de acontecimentos, um detetive discreto, que deseja ser despercebido no ato geofotográfico, desvencilhando-se do papel de sujeito. A verdade da realidade estaria, assim, pronta a ser coletada. O diálogo com o outro, o fotografado, não deve ser fomentado e, desse modo, a distância avoluma-se. A noção conceitual do *instante decisivo* cunhada e trabalhada por Cartier-Bresson (1952) foi também transformada em um lema e, até mesmo, em um clichê para fotógrafos e amantes da fotografia. Sua obra *O instante decisivo*, originalmente publicada em 1952, no apogeu do fotojornalismo, iria engrossar de maneira contundente aquele clímax, que também estava intimamente ligado ao momento histórico do pós Segunda Grande Guerra (1939-1945), ainda antes do advento da televisão (ROUILLÉ, 2009). “É na fotografia de Cartier-Bresson que o referente ganha a liberdade de se propor ao fotógrafo, cuja autoridade se limita à competência da agilidade e à escolha do cenário da ocorrência do possível” (MARTINS, 2011, p.160), posicionando-se corretamente no espaço e no tempo. Nesses termos, para Cartier-Bresson, “o rigor está primeiro nos fatos, depois no fotógrafo” (SOULAGES, 2010, p.41), devendo este, segundo sua metodologia, colocar-se em posição de exterioridade diante do mundo e das coisas, simplesmente capturadas por ele na câmera fotográfica. Uma dicotomia entre sujeito e objeto é alimentada.

Ao mesmo tempo, Soulages (2010, p.39) aponta paradoxos e considera que, “como todo artista, Cartier-Bresson, pouco a pouco, construiu em torno de si uma fábula”, o que não diminui em nada a sua obra, mas que “[...] nos obriga a compreender que o artista é também habitado pelo quimérico, pelo fictício, pelo imaginário, pelo irreal, em resumo, pelo romanesco — e isto em sua obra, em seu dizer e em seu ser”. É interessante perceber que Soulages (2010), o tempo todo, refere-se a Cartier-Bresson como artista, mesmo que, não raro, tal fotógrafo tenha feito declarações que significaram a fotografia como um documento, destituindo-a de subjetividade. Cartier-Bresson, paradoxalmente, fez apelos à intuição e ao cultivo da sensibilidade para construir uma boa fotografia.

Tal noção construída por ele tem, também, um quê de imprevisibilidade, de criatividade e de improviso; situações com que, muitas vezes, os sujeitos se deparam por meio de suas inserções espaciais. Foi também Cartier-Bresson quem afirmou que os fotógrafos que ele mais admirava tinham os olhos de um pintor, negando a rivalidade entre pintura e fotografia. Nessa perspectiva, o fotógrafo francês contrapõe-se a Descartes e revela-se um sujeito complexo, que também devia muito ao surrealismo, o que foi “[...] ocultado durante a segunda metade do século XX por conta da apropriação da fotografia pela ortodoxia modernista” (HACKING, 2012, p.14).

Outra noção conceitual importante para se pensar no realismo fotográfico é a de *referente*, que é profundamente trabalhada por Barthes, sobretudo em um de seus clássicos, *A câmara clara*²⁷. A imagem fotográfica torna-se indissociável do seu referente, que tem uma dimensão espacial. A imagem fotográfica mais profundamente discutida por ele, uma imagem de sua mãe no jardim de inverno, não aparece na obra, sendo essa ausência uma escolha do próprio Barthes²⁸, que utiliza fotografia como suporte do seu afeto e como mediação para a presentificação da sua memória. Fica claro, portanto, que o autor do livro constrói uma escrita sensível e assumidamente subjetiva, caracterizada “[...] pela densidade bem humana de suas emoções, sentimentos, distúrbios, gostos e obsessões” (ROUILLÉ, 2009, p.70). A leitura de Barthes (1984) torna-se platônica, com seu olhar radicalmente afetivo (ROUILLÉ, 2009). Entretanto, Barthes (1984) busca reafirmar, o tempo todo, o realismo fotográfico em sua obra. Uma marcante contradição, quando se percebem, vigorosamente, os sentimentos do escritor diante de certas fotografias em todo o percurso do seu livro.

Rouillé (2009) e Soulages (2010) reconhecem o avanço na discussão teórica empreendida por Barthes (1984), que sugere que a fotografia tem a sua essência própria, distinguindo-a de outras formas de representação. Ao mesmo tempo, esses autores desmistificam duas das propostas dele, estabelecendo-lhes interessantes contrapontos. Barthes (1984) cultua o referente e cria o princípio do “*isto existiu*” ou “*isto foi*”, traduções possíveis para “*ça a été*”²⁹, duas noções conceituais que se entrelaçam. Para Soulages (2010, p.26), “a

²⁷ O título “[...] *A câmara clara* é mais que um trocadilho. Refere-se à *camara lúcida*, um aparelho surgido no início do século XIX, que permite, por meio de um prisma, ver simultaneamente o objeto que se deseja representar e a folha em que será feito o desenho. O efeito ótico de sobreposição permite ao desenhista copiar com facilidade os contornos do objeto no suporte. Barthes resgata esse aparato esquecido na história para dizer que a essência que encontra na fotografia não é de uma ordem profunda, íntima; ela está fora, no elemento exterior que através dela se evidencia” (ENTLER, 2006, p.8).

²⁸ Nesse livro (BARTHES, 1984), o autor argumenta que a perspectiva da sua escrita é a de um espectador (*spectator*), e não, a de um fotógrafo (*operator*) nem a de um sujeito fotografado (*spectrum*).

²⁹ Como informa a nota de tradução no livro da edição brasileira: “A tradução perde a uniformidade do original na medida em que ao verbo *être* correspondem ora ‘ser’, ora ‘estar’, ora ‘existir’” (BARTHES, 1984, p.115).

doutrina do ‘isto existiu’ de Barthes parece mitológica. [...] Ao termos a necessidade tão grande de acreditar, caímos na ilusão: a ilusão de que havia uma prova graças à fotografia [...]”. Rouillé (2009, p.18) sublinha que tais enunciados “[...] coloca[m] a fotografia sob quádrupla autoridade: a da coisa (‘o referente adere’), a de um passado considerado com o presente antigo, a da representação, e a das substâncias”; e, mais uma vez, a realidade confunde-se com a fotografia, numa noção realista. Para Barthes (1984, p.114), que se enquadra claramente entre os realistas, “[...] toda foto é de alguma forma co-natural ao seu referente”, sendo uma imagem sem código, pois “[...] plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada” (BARTHES, 1984, p.133). Nessa perspectiva, o realismo fotográfico não significa afirmar que a foto é a cópia do real, mas sim, “[...] uma emanção do real passado: uma *magia* e não uma arte” (BARTHES, 1984, p.132).

Barthes escreve *A câmara clara* no “[...] momento em que aparecem obras contradizendo claramente seus postulados” (ROUILLÉ, 2009, p.196); mesmo assim, reafirma o realismo fotográfico e vai além, desqualificando outras formas de expressão, como a pintura e a escrita, diante da fotografia. “Nenhum escrito pode me dar essa certeza” (BARTHES, 1984, p.128), afirmou. Uma pretensa certeza que ele considera encontrar apenas na fotografia. A fotografia está acima da linguagem para Barthes (1984, p.129), pois ela “jamais mente”, sendo, portanto, um “certificado de presença”. A presença do referente promove uma aderência, porque “[...] o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca” (BARTHES, 1984, p.130). Outras colocações do autor reafirmam a sua postura em prol do realismo fotográfico, prevalecendo a química da revelação da imagem em detrimento da ótica, tais como: “Dizem, muitas vezes, que foram os pintores que inventaram a fotografia [...]. Eu digo: não, foram os químicos” (BARTHES, 1984, p.120) e “Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me aterroriza), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas [...]” (BARTHES, 1984, p.30). O autor fica preso à força da evidência do referente e à sua reprodução mimética e, então, conclui que “é nessa proporção de sua certeza que nada posso dizer dessa foto” (BARTHES, 1984, p.158). Se nada pode ser dito, o realismo reafirmado por Barthes imobiliza as ideias.

Soulages (2010, p.22) constrói um trocadilho com a famosa frase de Descartes *Penso, logo existo* para a doutrina de Barthes: *Fui fotografado, logo existo*. Barthes atribui à fotografia um valor absoluto. Como não há suspeita, e sim, crença nessa verdade, ela não pode ser colocada em xeque e “[...] a fidelidade que a fotografia reivindica permitiu (e ainda permite) que ela seja manipulada sem protestos” (MANGUEL, 2001, p.92). Para Edgar Morin (2003b, p.21), essa ideia perpassa por toda a ciência moderna: “O espírito científico é incapaz

de se pensar, de tanto crer que o conhecimento científico é o reflexo do real”. Kossoy (2007, p.46) constrói a crítica: “A fotografia não pode ser pensada como um documento que vale por si próprio, neutro, isento de manipulação. Não existe documento inocente”.

Essa crença da qual Barthes (1984) é adepto — e que ele alimenta — também se rarefaz, é habitada por críticas, por desconfianças frente a raciocínios binários; e, assim, a fotografia ganha novos espaços de práticas. Em outro contraponto, Calvino (1990b, p.47), falando sobre a literatura, defende que “o simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre”. Tal colocação pode ser ampliada para o campo da fotografia, pois “a relação do homem com o mundo é essencialmente simbólica. Linguagem, pensamento, comportamento são alguns fios do imenso tecido de representações no qual o homem é urdido, ao mesmo tempo em que participa, também, de tal urdidura” (MELO, 2006, p.12).

Rouillé (2009, p.72) dá continuidade à sua crítica empreendida a Barthes, ao afirmar que, “de fato, entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro. E o processo fotográfico é precisamente o acontecimento desse encontro. Em vez de se ignorarem, como acredita Barthes, coisa e fotografia tornam-se variáveis da mesma equação”. Ainda para Rouillé (2009, p.72), “tanto Barthes-o-*spectator*, do ‘isso foi’, quanto Cartier-Bresson-o-*operator*, do ‘instante decisivo’, concedem, cada um à sua maneira [...], um papel fundado à coisa, em detrimento do processo fotográfico e das imagens”. A fotografia seria, portanto, uma pura autenticação da coisa, um simples recorte literal do real e, assim, do espaço e do tempo, como se ela também não concebesse significações e ressignificações, implementando realidades possíveis, a partir do fotógrafo e do processo geofotográfico que ele estabelece. O fotógrafo posicionado corporalmente no espaço não é um intruso, mas um sujeito que possui um corpo que promove uma ação, assim como é parte integrante do espaço e promove proposições a respeito deste. Soulages (2010, p.97) é categórico ao avaliar as conceituações de Barthes para a fotografia: “Ele indica o cerne do problema, não a resolução da questão”. Para reafirmar a importância processual da ação geofotográfica, Rouillé (2009, p.196) ressalta que Barthes “[...] vê na fotografia um decalque, não um mapa”; isto é, ele vê algo que *cola*, e não, um caminho.

A proposta é não cair na armadilha de um cientificismo realista e tampouco em uma concepção de arte que nega a possibilidade da fotografia como uma de suas expressões. Conforme a concepção de Rouillé (2009, p.19), “mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela”. Assim, com o tempo, os questionamentos direcionados às concepções referentes à

fotografia transformaram, historicamente, o lugar social dela e criaram novas concepções. “Nos primeiros dois terços, até aproximadamente o início dos anos 1970, a maioria das pessoas achava que a fotografia tinha uma só tarefa, documentar” (FREEMAN, 2013, p.30). Rouillé (2009, p.15) corrobora a opinião de Freeman (2013), ao afirmar que “a legitimidade cultural e artística da fotografia é recente”, datando por volta de 1970.

Só então a fotografia passou a ser encarada conceitualmente como uma possibilidade de expressão artística, reposicionando-se o seu discurso, as suas questões e a sua percepção espacial. Arte visual, poema em forma de imagem, literatura imagética e, com tudo isso, representação do espaço. Desvinculando-se da pobreza do raciocínio linear, essa não é mais a fotografia do positivismo. “O principal projeto dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível” (ROUILLÉ, 2009, p.287). Geograficamente, “[...] há uma configuração espacial através da qual tornamos algo visível, mostramos, exibimos” (GOMES, 2013, p.40). O novo olhar da fotografia e sobre ela implica em uma nova percepção espacial, um novo *regime de visibilidade* das coisas, das pessoas e dos processos com o espaço.

Foi também nesse período que uma geração de fotógrafos de peso se posicionou contrariamente à ideia de neutralidade, que estava subtendida no processo de produção da fotografia-documento e foi desencarcerada da lógica formal³⁰ hegemônica, pois, quando se entendeu “[...] a manifestação artística como potência criadora de mundos, constituindo realidade, de um lado, e revelando parte da essência do mundo, de outro” (MARANDOLA JÚNIOR, 2010, p.22), caminhou-se para a conceituação da fotografia como uma forma de arte. “A arte é superação, é passar de um determinado ponto, acrescentar algo para o mundo e a sociedade” (MITTELDORF, 2013, p.301), e, inegavelmente, a fotografia também cumpre esse papel, ao representar o espaço.

Como afirma Benjamin (1994, p.176), “muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia *de se saber se a invenção da fotografia havia alterado a própria natureza da arte*”. O autor refere-se, sobretudo, à grande possibilidade de reprodutibilidade técnica da fotografia, diferenciando-a de outras artes nesse critério que não existe na pintura ou no

³⁰ A lógica foi criada por Aristóteles, no século IV a.C., como uma ciência autônoma que se dedica ao estudo dos atos do pensamento — Conceito, Juízo, Raciocínio, Demonstração — do ponto de vista da sua forma lógica, sem ter em conta qualquer conteúdo material. Por quase 20 séculos, desde Aristóteles (384-322 a.C.) até Hegel (1770-1831), o conhecimento ocidental foi construído preponderantemente, ou quase exclusivamente, sobre os padrões e pressupostos da lógica formal (LEFEBVRE, 1983). “A história da lógica, como elemento da história do conhecimento, é assim — em seus fundamentos — uma história social (uma história da prática social)” (LEFEBVRE, 1983, p.168).

desenho. Ao mesmo tempo, ele não nega a arte fotográfica, pois afirma que a fotografia mudou a natureza da própria arte.

A fotografia-arte atrai novos autores e novos espectadores-leitores para se envolverem com a prática fotográfica e a ela se dedicarem. Novos modos de interpretar o espaço e novos procedimentos para fotografar são construídos. Não há mais o comprometimento positivista da necessidade da prova. Há novos interlocutores e novas possibilidades de conversações para enriquecê-la. Inserções e visibilidades espaciais são inventadas, potencialidades artísticas são experimentadas, e os olhares sobre o espaço ganham multiplicidade. A fotografia torna-se mais sensível aos processos do que à impressão, aos eventos do que aos objetos, às temáticas do que à constatação.

A pintura, o desenho, a escultura e outros veículos de arte passaram a incorporar a fotografia em seus processos, como referência, como suporte ou como instrumento para divulgação. “A pintura impressionista mantém, assim, relações contraditórias com a fotografia — que, na verdade, não a utiliza, mas impregna-se dela e, ao mesmo tempo, a desafia” (ROUILLÉ, 2009, p.295). A fotografia também não sai ilesa desse intercâmbio que torna permeáveis as fronteiras entre saberes. “A abertura da fotografia para outras artes não é, pois, um acidente, mas uma de suas potencialidades” (SOULAGES, 2010, p.140). A arte de Andy Warhol, por exemplo, serve-se “[...] de fotografia, visto que seus quadros são todos, ou quase, reproduções serigrafadas de fotografias da imprensa sensacionalista” (ROUILLÉ, 2009, p.308). O artista partia de uma fotografia pronta e criava sobre ela. No caso da série de imagens da atriz Marilyn Monroe (1926-1962) (FIG. 9), a base foi uma fotografia em preto e branco da divulgação do filme *Torrente de paixão*, de 1953.

Já composições artísticas como as de Vik Muniz são efêmeras. Como o artista costuma produzir imagens de grandes proporções com materiais de grandes dimensões ou perecíveis (materiais recicláveis, computadores, açúcar, chocolate), suas obras são desfeitas em curto prazo, e a maneira que ele encontrou para torná-las memoráveis é por meio das fotografias delas. Suas exposições e seus livros são narrativas fotográficas da sua arte plástica (FIG. 10). São questões que transitam entre a manualidade e a máquina, entre o artesanato e o digital.

Passa-se a refletir se o sujeito que é considerado um inventor não poderia ser um cientista e um artista ao mesmo tempo. A possibilidade de invenção está presente em todos os processos de produção de saber. “[...] o cientista, ao descobrir um novo método, uma forma nova de investigar cientificamente, se exercita em um movimento que é muito semelhante àquele também exercitado pelo criador artístico” (TAVARES; HISSA, 2011, p.145).

FIGURA 9 – *Marilyn* (serigrafia sobre papel),
Andy Warhol, 1967



Fonte: WARHOL, ©2012, n.p.

FIGURA 10 – Série *Lixo extraordinário*, Vik
Muniz, 2009



Fonte: MUNIZ, 2014, n.p.

Para Hissa (2011, p.15), “[...] a ciência não poderia se distinguir da arte de compreender o mundo, que passa por tantos caminhos quantas são as trilhas da criatividade, da inovação, da denúncia e do desejo de transformação”. Tanto a ciência quanto a fotografia, assim como a arte, cada uma à sua maneira, buscam exatidão³¹. A fotografia aproxima-se de outras formas de arte e com elas se concilia, combatendo a ideia do fotógrafo exilado na racionalidade e da arte embevecida na ambiguidade. É preciso reverberar a concepção contundente de Tandler (FOTOGRAFIA..., 2012, n.p.): “A objetiva da câmera registra a subjetividade do fotógrafo”. A fotografia, a um só tempo, é documento e é estética, é intersubjetividade espacial compartilhada pelo fotógrafo em conjunto com os sujeitos fotografados e com espectadores-leitores, compondo diversos olhares sobre o espaço.

³¹ Exatidão é compreendida, aqui, tal como a proposta por Calvino (1990b).

A fotografia promove “[...] infiltrações poéticas em situações corriqueiras” (LACAZ; MARQUEZ; CANÇADO, 2011, p.59), e, ainda mais, a própria poética do espaço impulsiona atividades comunicativas, com novas formas de olhar o cotidiano e o espaço para se aprender com eles. A arte também tem uma qualidade comunicativa, reeducando percepções espaciais, permitindo que elas sejam irrigadas por outras possibilidades de realidades. O real é o que faz parte do mundo, e a arte faz parte do mundo.

Salgado, ao longo de seus processos geofotográficos, apropria-se, ao mesmo tempo, de recursos documentais e artísticos. “O conhecimento técnico da luz, da composição, dos temas, dos equipamentos e da revelação faz do fotógrafo um artista técnico” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.76). Os traços imagéticos de Salgado concebem e produzem a riqueza dessa articulação. Mais do que isso, eles ajudam a “[...] descobrir o quanto a ciência pode ser arte e o quanto a arte pode e, muitas vezes, deve ser metódica e precisa” (HISSA, 2011, p.14), o que também nos conduz ao sonho de Leonardo da Vinci de encontrar uma ciência total que seja uma arte (SOULAGES, 2010).

Com as imagens de Salgado é possível compreender o que propõe Sontag (2004, p.107): “A fotografia parecia ter encontrado seu papel grandioso como uma ponte entre a arte e a ciência”, abolindo, também, a fratura entre emoção e razão. O jornalista Kennedy Alencar, ao entrevistar Salgado, afirma, diante do fotógrafo: “Você, com as suas fotografias, dá a elas uma dimensão artística muito grande. Elas parecem pinturas” (SALGADO, 2013b, n.p.). Até mesmo os livros que pretendem ser manuais de fotografia são capazes de afirmar que, “se o fotógrafo não tiver uma boa formação artística, não será um bom fotógrafo” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.237), pois “o fotógrafo sabe transformar o sentimento em imagem” (FARKAS, 1997, p.176). Ao ser perguntado por Simonetta Persichetti como alia técnica e arte, ou a razão com a emoção, o fotógrafo Luiz Carlos Felizardo (1997, p.145) responde: “As duas coisas são inseparáveis, entranhadas, se confundem a tal ponto que são uma só. Toda arte presume base técnica”. Essa base passa a ser apropriada e incorporada de tal forma pelos fotógrafos, que, com o tempo, eles não precisam mais pensar sobre ela.

Soulages (2010, p.14) grifa que “[...] a fotografia é uma oportunidade para o poeta, uma chance para o artista, um privilégio para o homem em geral. As obras fotográficas, por sua beleza sublime, demonstraram que a arte fotográfica existe”. Fotografia-arte e fotografia-documento interpenetram-se, construindo uma concepção dinâmica e dialética. A *fotografia-documento-arte* emerge em uma tessitura de verdades e de estéticas possíveis, ultrapassando os limites de uma representação convencional da realidade — e, assim, do

espaço — como uma maneira de inventar novos modos de lidar com a paisagem, com os corpos, com o mundo.

A fotografia é uma forma de expressão muito potente e, por isso, explora-se essa forma de imagem como representação do espaço. “As artes levam-nos à dimensão estética da existência e — conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte — elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente” (MORIN, 2003a, p.45). Saja (2010) convida a pensar sobre esse encontro, já expresso no título do seu texto: *Fazer-o-real: arte enquanto documento*. Sobre a literatura, pode-se defender que

Enganam-se, entretanto, os que pensam que a literatura de ficção implica a criação de um mundo apenas imaginado. O imaginado ou o imaginário, na verdade, é construído a partir de elementos da realidade, ressignificados e transpostos para um contexto imaginário, ou, ainda, de elementos imaginários sobrepostos ao real. (PINHEIRO; SILVA, 2004a, p.23).

As observações encaminhadas pelos autores também dão sustentação a uma reflexão acerca da natureza da fotografia. A ficção³² é uma forma de interpretar a realidade espacial e, portanto, emaranha-se nela, tornando-se realidade, porque a questiona, pensa sobre ela, busca compreendê-la. “E ficção, neste contexto, é empregada como um meio possível e legítimo de estudo e compreensão do mundo” (BRANDÃO; MARQUEZ, 2011, p.155). Jacques Rancière (2005, p.58) endossa esse pensamento, ao afirmar que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. A ficção introduz o diverso, rompe padrões, propõe olhares geográficos, *metaboliza* o real. “Talvez haja mais proximidade do que contraste nas relações *arte-ciência, realidade-ficção*. Se lembrarmos que toda ciência é humana, construída por mãos e olhos humanos, saberemos que a ciência é feita de vida e que a vida é feita de várias histórias, sempre inventadas e, portanto, um pouco ficcionais” (CÉSAR *et al.*, 2011, p.84). Para Anne Cauquelin (2007), as passagens da ficção para a realidade e vice-versa são quase invisíveis.

A ficção e a imaginação não são instâncias separadas do real. A ficção não está apenas na dimensão do inatingível; ela é proveniente da riqueza do imaginário que se engendra na própria realidade espacial, ao mesmo tempo em que tem a capacidade de nela interferir, por provocar pensamentos, sentimentos e ações. Nem a ficção nem o imaginário são puramente irrealidades, como já citado anteriormente. “A consciência da ficção não prejudica a ficção” (SOULAGES, 2010, p.117). Amplia-se essa ideia para o campo da fotografia e para

³² “A palavra ‘ficção’ [...] remete a dois sentidos: o que é mentiroso e falso e o que é imaginado e inventado, sem vontade de enganar. [...] Ora, a ficção pode ser [e é] fonte de verdade” (SOULAGES, 2010, p.115).

sua dimensão espacial, sendo a fotografia composta por uma multiplicidade de dimensões que se reúnem desde o seu projeto — que já carrega, virtualmente, o ato e a imagem fotográfica — até às leituras engendradas pelos espectadores-leitores; processos que passam pela percepção espacial e que revelam o componente espacial da vida.

O modelo documental tradicional vacila diante dessas ideias e compreende-se a fotografia como “[...] documento de um jogo de imaginações” (MARTINS, 2011, p.52), mais do que um documento do referente, com suas figuras e contornos, sem, ao mesmo tempo, deixar de sê-lo. O grande rejeitado da fotografia-documento — o sujeito — chega ao centro do processo fotográfico. Contudo, a fotografia-documento não desaparece, ela é incorporada à fotografia-arte, à estética, ao sentimento. Não há superioridade do documento sobre a arte ou da arte sobre o documento, porque se acredita superada a oposição entre verdade científica e ficção artística. O que há é uma subversão dessa segregação. “Para muitas pessoas, não é importante se uma fotografia é real ou não. O que conta mais é se a fotografia é inteligente e atraente” (FREEMAN, 2013, p.6). A fotografia não é puramente documental nem puramente artística, é feita da essência de ambos. Imagem híbrida, espacialmente constituída pelo referente, mas também por uma composição intersubjetiva, sem se restringir à ciência ou à arte.

Tal reflexão levanta um questionamento: será que esse modelo convencional da fotografia-documento já foi, de fato, suficiente? “Informar, essa terá sido, sem dúvida, a função mais importante atribuída à fotografia-documento” (ROUILLÉ, 2009, p.126). Contudo, a fotografia-arte não informa? Morin (2003a, p.45) endossa a realidade da arte: “Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra — de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura —, há um pensamento profundo sobre a condição humana”, que também é feita de espaço. A arte faz com que reconheçamos a nós mesmos na dinâmica do espaço-tempo em que estamos inseridos e a qual estamos continuamente interpretando como realidade. Saja (2010, p.19) arremata: “[...] a Arte é o lugar mais nobre nesta tarefa de reedição da Verdade e do homem no mundo”. Para Parvati Nair (2011, p.234), “[...] Salgado has taken artistic license with reality”³³. Nas palavras de Persichetti (1995, p.74), Salgado

[...] sabe que somos criativos por excelência e, quando afirma que não fotografa pensando em fazer uma obra de arte, está querendo dizer que não fotografa apenas para oferecer uma experiência estética; fotografa para instigar, para ver suas imagens estampadas nas páginas dos jornais e revistas do mundo inteiro. Ele quer

³³ “[...] Salgado elabora uma licença artística com a realidade” (tradução nossa).

chamar para a discussão, quer ampliar nosso repertório, quer nos fazer lembrar e relembrar [...]. Ele nos mostra nossa própria história.

O cartesianismo, o positivismo, a lógica formal barraram “[...] para a ciência a sensibilidade liberada e esperada para a arte” (MOREIRA, 2013, p.148). Como a ciência, a fotografia é uma prática espacial. Ambas ampliam as fronteiras da vida e “[...] o espaço é o tema, portanto, que pode, numa leitura não positivista do mundo, unificar a ciência e a arte numa mesma perspectiva do olhar, eliminando a dualidade objetivo-subjetiva da compreensão do homem que elas encerram” (MOREIRA, 2013, p.146).

A fotografia é uma porta-voz da arte e do documento. Segundo Rouillé (2009, p.197), “[...] a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação”. A ideia de paisagem-fotografia que se propõe nesta pesquisa também carrega o encontro entre a fotografia-documento e a fotografia-arte. “Daí que a geografia sempre pareça ficar num meio-termo entre a arte e a ciência, duas formas próximas de representação [do espaço]” (MOREIRA, 2013, p.109). Uma união original, que pensa a fotografia como “a *arte do possível*” (SOULAGES, 2010, p.129) realizada com o espaço e por meio dele, na qual a fotografia de Salgado habita, pois “[...] nós estamos no mundo, já que mesmo nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.10-11).

2.3 Cartografias: representação espacial e realidade

Imbricado no contexto do realismo fotográfico está o fortalecimento da ciência moderna, que alavanca o desenvolvimento da técnica aplicada à indústria, orienta a produção de mercadorias e define uma arquitetura urbanista que planeja a geometrização do espaço. É nessa inter-relação de circunstâncias que a fotografia foi classificada como um documento comprobatório também para a ciência. Tal postura leva o espectador-leitor a crer que ele faz uma captura direta da realidade por meio da imagem, como se ele mesmo tivesse se inserido naquela paisagem em copresença, geograficamente localizado na mesma posição do corpo do fotógrafo.

“A fotografia [...] impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela de que a ciência moderna necessita” (ROUILLÉ, 2009, p.109). Uma ferramenta preciosa que se encaixa na intenção ou, melhor, na pretensão da lógica formal, predominante nas pesquisas científicas, de traçar um caminho que conduza ao conhecimento supostamente

definitivo, completo e acabado, por meio de um raciocínio construído de tal forma que não possa ser contestado, consolidando o princípio da neutralidade e da identidade³⁴. “Funcionando ela própria conforme princípios científicos, a fotografia vai contribuir para modernizar o conhecimento; em particular, o saber científico” (ROUILLÉ, 2009, p.109). A ciência moderna captura a fotografia como registro imagético, definindo uma nova *grafia científica*, criando um vocabulário visual. O momento de invenção da fotografia, século XIX, é de sistematização e de consolidação de disciplinas científicas, que se instrumentalizaram, por meio dessas imagens, e tornaram-se produtores de fotografias com o objetivo de realização de tarefas científicas, tais como a classificação, a enumeração, a quantificação, a ordenação, a comparação e a distinção. A ciência quer transbordar certezas, e a fotografia é apropriada para a efetivação desse processo.

As fotografias também se tornam parte integrante de metodologias de estudo e de coleta de dados da Geografia. “Para a geografia, a câmera fotográfica tornou-se definitivamente incorporada ao trabalho de campo” (MONTEIRO, 2008, p.199). No início do século XX, Vidal de La Blache (1982, p.46) afirmou que “o desenho e a fotografia entram a título de comentários na descrição”. Nessa contemplação, desenvolver-se-iam o *olhar geográfico* e o seu repertório fotográfico, o que legitimaria a especificidade da Geografia na ciência moderna. A Geografia também é capturada pela lógica da produção racional e, em decorrência, utiliza a fotografia para trajar-se dessa suposta racionalidade pura. Nesse movimento, os processos científicos e fotográficos retroalimentam-se. Na Geografia, a fotografia substituiria, por exemplo, a necessidade do trabalho de campo ou seria um adendo a ele, autenticando-o.

Nos territórios da disciplina geográfica, as fotografias e os mapas disputaram e ainda disputam o papel de principal forma de representação do espaço, num processo de autoafirmação epistemológica e política. Nas palavras de Monteiro (2008, p.174), “é claro que a Geografia, na caracterização de seus espaços, utilizou sempre a cartografia e a fotografia como seus auxiliares”. O mapa ou a foto: qual seria o melhor instrumento para capturar a realidade espacial? A construção cartográfica estabelece-se, na contemporaneidade, com imagens da superfície terrestre, sobretudo a partir de fotografias aéreas e de imagens de satélite. Mapa e foto, nesse contexto, têm um referente comum, que aqui se busca desconstruir: o olhar longínquo e objetivado do produtor e do leitor da imagem, definido, mais uma vez, nos termos da lógica formal. Um *olhar de sobrevo*, criticado por Merleau-

³⁴ A lei da identidade afirma que $A \text{ é } A$ ou $A=A$; o ser é o ser, pedra é pedra, justiça é justiça. Para Henri Lefebvre (1983, p.133), esse princípio é geral e vazio, pois “[...] implica pura e simples repetição: a tautologia. [...] A tautologia é certamente rigorosa, mas certamente inaplicável e estéril”. Na lei da identidade, tudo passa a existir por si mesmo e, portanto, tudo é divinizado.

Ponty (2006) a respeito da ciência moderna que cria um cientista — e, por decorrência, o fotógrafo e o cartógrafo — supostamente onisciente e universal³⁵. Entretanto, Gomes (2013, p.56-57) constrói a crítica: como “[...] a única maneira de estabelecer critérios para o olhar, tomamos [nós, geógrafos] a carta como se fosse a única possível representação do terreno, como se fosse ela o próprio terreno”, em uma postura positivista.

As imagens de mapas e de fotografias familiarizaram-se como informações didáticas e científicas do campo da Geografia, que as colecionou e coleciona, construindo uma espécie de antologia de imagens. “As primeiras fotografias aéreas são utilizadas nos manuais do ensino geográfico, na França, nos anos 1920” (BESSE, 2014, p.81) e logo foram incorporadas como instrumentos aos estudos geográficos de Emmanuel de Martonne e de Jean Brunhes. *Atlas fotográficos* também passaram a ser confeccionados. “Mais precisamente, a fotografia aérea, na Alemanha e nos Estados Unidos, é apresentada como a principal possibilidade de uma ‘nova geografia’” (BESSE, 2014, p.84). Durante muito tempo, essas representações eram apropriadas como um elogio à superficialidade com que a paisagem é reduzida à sua visibilidade imediata — às suas formas, à sua aparência. “A Geografia começou por estar focada em explorar a materialidade da fotografia, tendo prestado um inquestionável contributo para o reforço do paradigma paisagístico da Geografia, além de usada para ilustrar livros e artigos de revistas” (JACINTO, 2014a, p.7).

Compreende-se por que, durante muito tempo na história do pensamento geográfico, a *superfície terrestre* e o *espaço* foram vistas e trabalhadas de maneira positivista, como um *referente que adere* pelo método da descrição geográfica e também pela própria fotografia e cartografia, reduzidas a uma aparência física, encaradas pelas lentes do realismo na Geografia — a despeito de o pensamento de Humboldt não se reduzir a esse espírito científico positivo³⁶. Tânia Rossetto (2014) lembra como Ratzel elogia o processo de retirada dos elementos artísticos da cartografia. Nesse ensejo, Ratzel também dá destaque à fotografia como um documento para ajudar a vestir a geografia de positivismo em processo de sistematização moderna.

“A Geografia é solicitada pela realidade”, afirmou La Blache (1982, p.40), no início do século XX, revelando essa tendência do realismo positivista na concepção de Geografia e de paisagem. Nesse contexto, a fotografia irá povoar as monografias regionais e

³⁵ Nessa perspectiva, Merleau-Ponty (2006) também sublinha que a ciência deve se aproximar do mundo sensível, do mundo vivido pelo corpo, inserindo-se no cotidiano e na paisagem. E “[...] o próprio cientista deve aprender a criticar a ideia de um mundo exterior a si” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.32).

³⁶ “Muitos comentadores da obra de Humboldt, que acreditavam poder descobrir nele um homem de ciência, positivo e racionalista, ficaram surpresos com seu discurso e suas concepções diretamente influenciadas pelo Romantismo” (GOMES, 1996, p.154).

as publicações de La Blache, que também afirmava a existência de um “modo geográfico de fotografar” (ROSSETTO, 2014, p.127). “Os geógrafos da ciência convencional focalizam, prioritariamente, os problemas do mundo físico, aparente aos olhos” (HISSA, 1999, p.49), sendo “o próprio homem [...] concebido como parte física dessa engrenagem” (MOREIRA, 1993, p.21). Muitas vezes, a importância dos processos era negligenciada nos estudos geográficos; no entanto, o visível é resultado da manifestação dos processos, e sua literalidade aparente não é algo suficiente para se compreender o espaço.

É claro que a fotografia enriqueceu e enriquece os olhares para espaços próximos e distantes e que sua elaboração e interpretação produzem um rico material a ser explorado. A questão aqui não é negar a importância da fotografia e do mapa como representações espaciais, mas desmistificar a posição puramente neutra e objetiva que a ciência moderna encaminhou para elas como instrumento de pesquisa, atingindo a Geografia. Moreira (2013, p.21) elabora a crítica:

[...] o geógrafo caía frequentemente no fetiche do poder da técnica. No passado, achou que a fotointerpretação era a interpretação da foto, quando era a descrição do que estava fotografado. No tempo da geografia quantitativa, achou que a câmara bastava. E hoje acha que basta o programa de geoprocessamento. O problema é que nem a fotografia aérea nem os modelos quantitativos e menos ainda o programa de geoprocessamento pensam e interpretam o mundo por si mesmos (não é o geoprocessamento que processa o geo — o real-espacial —, mas o geo — a teoria geográfica — que processa o geoprocessamento).

Nesta pesquisa, propõe-se pensar a fotografia como uma forma de cartografar o espaço. O que se defende é uma noção de cartografia mais ampla, que rompa a ideia de única maneira de estabelecer critérios para se cartografar e que expanda as possibilidades de representações espaciais. A imagem é uma manifestação da realidade espacial e, por isso, é um elemento recorrente na Geografia (MARQUEZ, 2006). Precisa ser valorizada como uma representação aberta, pois “há uma construção do pensamento nas imagens e através delas” (NOVAES, 2005, p.14). Propõe-se, desse modo, um cunho cartográfico às narrativas geofotográficas de Salgado, defendendo uma complementação entre as múltiplas possibilidades de representações do espaço. A ideia é seguir na contramão do esquecimento das raízes culturais e políticas da cartografia e de seus caminhos de transformações desde o simbolismo medieval impresso nos mapas até às ferramentas cartográficas do *Google*. Gomes (2013, p.54-55) reflete sobre o *olhar cartográfico*, que se faz presente em diferentes formas de representação:

Produzimos imediatas cartografias dos lugares e de seus conteúdos, selecionamos o que deve ser figurado, o que deve ser examinado, estabelecemos pontos de vista e até a escala de análise. Ângulos, distâncias, observação ou não de detalhes e minúcias, movimentos necessários, percurso de observação, comparações são elementos que fazem parte dessa espécie de cartilha de procedimentos estabelecida para dirigir o olhar e a atenção.

A cartografia, assim como a fotografia, é arte e documento, é teoria, técnica e empiria. “O mapa do mundo são vários, mas o mundo é um só” (SANTOS, 2007b, p.81), ou seja, há vários caminhos possíveis para mapear o mundo e para representar o mundo mapeado. Nessa perspectiva, “continuação do mapa duma outra maneira, a imagem, sobretudo a fotografia, acabou por fazer emergir uma nova linguagem no seio da Geografia” (JACINTO, 2014a, p.7). Seguindo essa ideia, Jacinto (2015) também considera que as fotografias compõem os mapas materiais e afetivos dos sujeitos. É interessante grifar que a complementação entre mapa e fotografia como formas de representações do espaço esteve muito presente na própria história da ciência geográfica: “Nos laboratórios de geografia desde os anos 1900, encontramos, ao lado dos mapas e outros suportes de informação geográfica, coleções de fotografias” (BESSE, 2014, p.81).

O que se propõe é uma noção dialética que compreenda fotografia, pintura, mapa, desenho, esculturas, texto, gestos e outras formas de representação espacial como campos que se complementam, subvertendo a noção de que seriam opostos, sem, contudo, afirmar que sejam teórica e empiricamente idênticos. A fotografia, assim, produz “[...] uma pequena geografia que revela como ‘o espaço é uma acumulação desigual de tempos’, qual mapa onde se condensam o movimento e a mudança que ocorrem a montante e a jusante daquele instante” (JACINTO, 2013, p.12). Fotografar é uma forma de mapear, de (re)cartografar paisagens, iluminando os corpos das paisagens, que muitas vezes não são visualizados nos mapas convencionais, porque não encarnam a escala do cotidiano das paisagens. As visões da paisagem são múltiplas e são complementares, até porque todas as formas de representações espaciais possuem limites de abordagem e de amplitude, que são próprios da natureza da representatividade.

Nenhum tipo de representação é conclusivo, pois não esgota as possibilidades de interpretações, de debates, de abordagens teórico-empíricas, de elaboração de perguntas, de curiosidades e de inventividades. Cada representação é fruto de recortes definidos intencionalmente de acordo com objetivos e possui uma propriedade comunicacional. Nesse sentido, há ilimitadas formas de combinações entre elas e múltiplas possibilidades representacionais. “A imagem é pensamento, tanto quanto aquele que se exprime por palavras;

ela é, sempre, reflexão sobre o mundo e os homens” (TODOROV, 2014, p.13). Assim, a representação espacial é a culminância-síntese de uma significação espacial apreensível e inteligível; por isso, enquadram-se nessa perspectiva tanto o mapa quanto a fotografia.

“Do mesmo modo, o pintor e o cartógrafo, ambos observadores de espaços e de fenômenos do mundo terrestre, desenvolvem uma arte da leitura visual dos signos que constituem a qualidade própria de uma paisagem” (BESSE, 2006, p.19). Nesse sentido, por partilharem olhares para o espaço e por construírem representações para ele, “o olhar do pintor e o olhar do cartógrafo não são então separados, mesmo que eles não se confundam” (BESSE, 2006, p.18). O mesmo se pode afirmar para o fotógrafo. Este é o cerne da *fotograficidade* pensada por Soulages (2010): a particularidade da fotografia, sem que sua composição seja estanque, mas com fronteiras a serem irrigadas por outras formas de expressão, assim como integrante de uma sociedade que a utiliza e que a significa.

Ao mesmo tempo, Claval (2004, p.23) descreve como o interesse da Geografia pela paisagem acabou por desaguar na representação em mapas: “Chegamos assim a mapas da paisagem vegetal, da utilização do solo, das formas de *habitat*”. Seriam paisagens lidas como mapas — e essa sobreposição tornara-se um olhar habitual na Geografia — e, inicialmente, “[...] traçavam o desejo de um olhar vertical incipiente e ainda tecnologicamente indisponível” (MARQUEZ, 2009, p.99), e, assim, culminava-se na imagem do panorama. Elaborava-se uma imagem com a vista oblíqua de cima. Já os mapas contemporâneos, com tecnologia disponível, fixam o ângulo vertical em direção à superfície, seguindo padrões cartesianos rigorosos, partindo de imagens aéreas, produzindo um olhar distanciado das práticas espaciais cotidianas dos sujeitos. Esses mapas-paisagens com olhares verticais nascem como segredos de Estado na Europa, carregando um forte conteúdo geopolítico, sendo *armas* de guerras, de conquistas e de defesas territoriais. Esse conteúdo também imprime ao mapa o eurocentrismo, que posiciona a Europa no centro e em cima no planisfério, privilegiando os espaços do hemisfério norte, sendo essa posição também favorável aos EUA, quando estes se consolidam como potência econômica e política.

O ponto de vista do mapa convencional coincide, portanto, com a forma como os poderes hegemônicos encaram o espaço. Um olhar *de cima para baixo*, que reduz o espaço a localizações para guerra e também explora seletivamente os lugares em que serão implantados os objetos técnicos e as relações de produção que lhes convêm. O hemisfério sul embaixo, inferiorizado, apto a ser explorado. Trata-se de um olhar desenraizado, em uma perspectiva que desconsidera, por completo, os sujeitos e suas experiências espaciais e despreza as horizontalidades.

Horizontalidades e verticalidades são noções conceituais trabalhadas por Milton Santos (2002, 2004). As “[...] verticalidades são vetores de uma racionalidade superior e do discurso pragmático dos setores hegemônicos, criando um cotidiano obediente e disciplinado” (SANTOS, 2002, p.286). Vetores da globalização que promovem normas externas e olham para o espaço *de cima*, e *passam por cima* das diversidades, das dores, das cores, das histórias de vida do espaço vivido que compõem outras racionalidades, transformando as paisagens e a própria vida dos sujeitos. Esse processo desdobra-se em um “[...] efeito desintegrador das solidariedades locais então vigentes” (SANTOS, 2002, p.285), definidas pelas horizontalidades. Na modernidade, o olhar vertical dos mapas convencionais, portanto, está inserido nos processos das verticalidades; é um de seus desdobramentos econômicos, políticos e ideológicos, que constrói o acesso ao espaço por meio dessa representação que produz um olhar colocado em posição de superioridade. Yves Lacoste (1989, p.11-12) resume:

Esse conjunto de representações cartográficas e de conhecimentos bem variados, visto em sua relação com o espaço terrestre e nas diferentes formas de práticas do poder, forma um saber claramente percebido como estratégico por uma minoria dirigente, que o utiliza como instrumento de poder. À geografia dos oficiais decidindo com o auxílio das cartas a sua tática e a sua estratégia, à geografia dos dirigentes do aparelho de Estado, estruturando o seu espaço em províncias, departamentos, distritos, à geografia dos exploradores (oficiais, frequentemente) que prepararam a conquista colonial e a “valorização” se anexou a geografia dos estados-maiores, das grandes firmas e dos grandes bancos que decidem sobre a localização de seus investimentos em plano regional, nacional e internacional. Essas diferentes análises geográficas, estreitamente ligadas a práticas militares, políticas, financeiras, formam aquilo que se pode chamar “a geografia dos estados-maiores”, desde os das forças armadas até os dos grandes aparelhos capitalistas.

Ressalta-se que as noções propostas por Milton Santos se atravessam, dialeticamente, e “[...] as horizontalidades retêm influxos de verticalidades” (SANTOS, 2004, p.110), criando movimentos de conflitos, de discórdias, de lutas, mas também de aceitação e de cooperação. As verticalidades só se realizam quando atingem as horizontalidades e acabam por promover adaptações das escalas locais aos comportamentos da hegemonia global (SANTOS, 2004). As verticalidades são indiferentes às horizontalidades e querem atropelá-las; porém o espaço preexistente tem importante influência no processo, impactando-o. As horizontalidades são construídas no espaço da copresença e da vizinhança; além de receberem as normatizações das verticalidades, vivem outras formas de racionalidades ou de contrarracionalidades que, dialética e constantemente, definem o espaço e são por ele definidas (SANTOS, 2002). É nas horizontalidades que estão os limites à globalização perversa, as resistências às verticalidades, as manifestações dos lugares que reagem à ordem,

já que “[...] a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica” (SANTOS, 2004, p.109). As horizontalidades ganham visibilidades nas fotografias. Contudo, as fotografias também revelam como as verticalidades se impõem nos lugares, porém com uma perspectiva mais vinculada às horizontalidades, representando-as em suas diversidades, revelando o conflito, a contradição e o entrelaçamento com as verticalidades.

Assim, “[...] o homem inevitavelmente habita o espaço, e o olhar horizontal nele esbarra e dele é feito” (MARQUEZ, 2006, p.15), já que “[...] toda experiência do mundo começa no meio do mundo, sem visão de sobrevoo” (BESSE, 2006, p.90). Desse modo, a posição corporal que promove o olhar horizontal, que também está presente nas representações fotográficas, é a percepção originária dos sujeitos, em termos de experimentação da paisagem (MERLEAU-PONTY, 2006). Dito de outra maneira, o olhar horizontal é o ponto de partida da percepção espacial dos sujeitos, por ser esta a que construímos nas nossas práticas espaciais, sendo, portanto, fundamento para outras interpretações espaciais, mesmo para as que propõem olhares verticais. A exploração do olhar vertical para o espaço demanda, assim, um processo de aprendizagem, uma alfabetização.

Concorda-se com Claval (2004, p.25) quando este afirma que, “frente à paisagem, o geógrafo é ativo. É nesta condição que evita simplificações do olhar vertical”. E, por isso, qualifica-se a fotografia como uma representação espacial enriquecedora, que permite essa postura ativa para com a paisagem. A fotografia materializa um recorte espacial com ângulos mais horizontalizados e, em parte, oblíquos, permitindo aproximações a detalhes, dados pelo corpo do fotógrafo em movimento com os pés na terra. A fotografia é, assim, uma possibilidade de cartografar em copresença, que constrói *mapas* com olhares mais horizontalizados, com o corpo imerso na paisagem.

Ao mesmo tempo, não se nega a importância da perspectiva vertical da paisagem produzida pela cartografia convencional, que cumpre uma função de representação, permitindo uma abrangência contextual do espaço (MONTEIRO, 2008). Afinal, “é o ponto de um espaço a partir do qual homem nenhum pode ver” (BESSE, 2014, p.71) e, por isso, proporciona outras experiências visuais com o espaço. Os mapas, as fotografias aéreas e as imagens de satélite permitem generalizações e “[...] conduzem o olhar do geógrafo a um tipo de abstração e lhe conferem uma potência de inteligência das realidades terrestres, dos seus tamanhos e formas, que não poderia conseguir se permanecesse preso ao solo” (BESSE, 2014, p.71). Harvey (2006, p.240) exemplifica: “A viagem em balões e a fotografia aérea mudaram percepções da superfície da terra”. As representações verticais são frutos da produção do conhecimento espacial e também alimentam tal produção. Ressalta-se, contudo, que o mapa

convencional depende de um olhar que também é espacialmente situado, não sendo neutro, como muitas vezes se supõe: o ponto de vista é vertical.

A fotografia permite à Geografia combinar esse olhar de distanciamento atribuído à paisagem pelo mapa com outras perspectivas, valorizando a percepção corporal da paisagem construída em copresença. “A profundidade da paisagem é a existência” (BESSE, 2006, p.35) e isso também se revela fotograficamente, por meio do encontro espacial intersubjetivo entre fotógrafo e fotografados. As fotografias configurariam, portanto, uma *geografia coexistente*, como afirma Marquez (2009), cartografando paisagens que também revelam horizontalidades de processos, ações, movimentos, resistências, margens. Sendo assim, “a fotografia, na cotidianidade, é uma das mediações materiais e simbólicas do vivido” (MARTINS, 2011, p.51).

Jean-Marc Besse (2014, p.76) defende que todas essas possibilidades de pontos de vista são fundamentais para se pensar a paisagem: “é entre a vista frontal, a vista vertical e a vista oblíqua que o olhar sobre a paisagem vai se distribuir” e, mais uma vez, a ideia de multiplicar os pontos de vista de Humboldt é revisitada. As ferramentas disponíveis pelo *Google* — *Google Earth*, *Google Maps* e *Google Street View* — permitem que se intercalem diferentes possibilidades de escalas e de ângulos de observação, que proporcionam processos cartográficos de uma diversidade enorme de recortes espaciais, que podem ser sobrepostos ou individualmente valorizados, em uma multiplicidade de regimes de visibilidades disponíveis (GOMES, 2013).

Mais argumentos podem ser elaborados para desconstruir os sujeitos que acabam aceitando o que lhes chega como realidade, como essa concepção da fotografia como um espelho fidedigno do real, que ainda é utilizada pela própria ciência³⁷ e que insiste em reverberar hegemonicamente, a despeito de toda a crítica já construída. Com essa autoridade consolidada, passivamente, “o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2011, p.30), imprimindo na fotografia o “mito da transparência documental” (ROUILLÉ, 2009, p.161), em uma retórica própria da modernidade. Mas há uma decadência desse realismo, transformando o seu terreno firme em movediço. O “dito” real é substituído por uma concepção de realidade mais abrangente.

Os olhos humanos não coincidem estritamente com a objetiva. “A máquina fotográfica não é um *olho*, e menos ainda um par de olhos” (SOULAGES, 2010, p.87). Há o

³⁷ “Apesar de todos os avanços da crítica teórica, penso que as ciências sociais, verbais por excelência, ainda tratam as imagens de forma positivista, como descrições da realidade e não como representações simbólicas, cuja leitura não apenas varia segundo o olhar do espectador como também é decorrente da própria natureza construída da imagem” (PORTO ALEGRE, 1998, p.77).

impasse do campo de profundidade, pois a fotografia é uma imagem bidimensional, o que não coincide com a leitura do olhar humano inserido na paisagem, quando a enxergamos em tridimensionalidade. A câmera “[...] não sofre as transformações ópticas, químicas e nervosas que atingem o olho e fazem com que sua visão esteja incessantemente em movimento e em mutação. Ela não é atingida da mesma maneira pela luz, pelos contrastes e pelos fatores temporais da percepção” (SOULAGES, 2010, p.87). Salgado também diferencia as qualidades da objetiva e as do funcionamento biológico ocular, quando as destaca no processo de materialização da imagem: “O olho humano se adapta rápido às variações da luz. O filme não. Ele registra aquela primeira coisa que você viu, e não o que você está vendo” (HARAZIM, 1997, p.75)³⁸. As câmeras digitais disponíveis no mercado já possuem mecanismos que tentam adaptar as objetivas a essa característica ocular. Um recurso muito utilizado pelos fotógrafos para corrigir os recursos das lentes, aproximando-as do funcionamento dos olhos, é o chamado “balanço de branco”.

Ainda há outras operações realizadas pela câmera que não são próprias dos mecanismos físicos e biológicos do olho humano. “O desfoque é uma das qualidades específicas da fotografia, o que quer dizer que não o vivenciamos do mesmo modo com nossos olhos. Não é só fácil combinar o foco e o desfoque em uma imagem, como em muitos casos é inevitável” (FREEMAN, 2013, p.131). As lentes das objetivas também possuem limitações técnicas e acabam por produzir distorções óticas. Algumas delas — chamadas de teleobjetivas³⁹ — permitem ao fotógrafo se posicionar corporalmente a uma longa distância daquilo que é fotografado, ou seja, permitem um grande *zoom* e costumam achatar os planos, distorcendo a distância entre objetos e sujeitos da paisagem fotografada. Nesse caso, no campo de profundidade da fotografia, dois sujeitos que estão distantes aparecem como se estivessem bem mais próximos. Já as objetivas que abrem o campo representacional, revelando contextos espaciais e ampliando a paisagem na horizontal, cujo enquadramento é mais abrangente do que o captado pelos olhos — chamadas de grandes angulares —, distorcem as

³⁸ Salgado fez esse esclarecimento, quando uma jornalista que o acompanhava, tendo percebido tal diferença, não soube explicá-la, conforme narra Harazim (1997, p.75): “Anna e Salgado trabalharam juntos numa cobertura na Croácia. [Anna] lembra-se do sufocante galpão para refugiados em Batnoga, que visitaram em 1994. Era soturno e escuro. Mas, quando viu reveladas as fotos feitas por Salgado, espantou-se com a luminosidade fraterna que sua câmera captou no galpão. Como é possível Anna não ter percebido aquela luz?”. Os olhos de Anna já haviam se adaptado à luz do galpão, enquanto a objetiva não opera o mesmo processo de adaptação.

³⁹ A objetiva de 50mm é considerada a que tem a referência espacial e o foco proporcionados pelos olhos humanos; as objetivas com valores maiores do que 50mm são as teleobjetivas e proporcionam *zooms*; e as grandes angulares são as objetivas com valores menores do que 50mm e que se abrem para além do campo de visão humano (CESAR; PIOVAN, 2013). Assim, “[...] quanto maior a distância focal, maior é a objetiva e menor é o seu campo de visão” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.173).

laterais da imagem, tornando curvas as linhas do horizonte (FARIA, 2016). A FIG. 11 mostra os efeitos e as distorções de diferentes objetivas, considerando que a distância entre o fotógrafo e a fotografada é a mesma.

FIGURA 11 – Efeitos e distorções de diferentes objetivas



Fonte: MEDEIROS, 2012, n.p.

“Em resumo, uma foto nunca é um olhar que teria sido congelado” (SOULAGES, 2010, p.87). Mais uma vez, cai por terra a ideia da paisagem fotográfica fiel à retina. A paisagem-fotografia é, assim, uma representação que reinterpreta a paisagem. A produção de mapas, sobretudo dos de pequenas escalas numéricas, também é realizada com limitações técnicas, já que se trata de uma representação da Terra tridimensional em uma figura bidimensional, sendo que a forma física do planeta tem de se adequar à configuração plana do papel. Dependendo da escolha da projeção — cilíndrica, cônica, azimutal —, da localidade centralizada e da variável geométrica fixada e seguindo-se o eixo das coordenadas geográficas, outros elementos são distorcidos, quer sejam as distâncias, o tamanho das áreas ou, ainda, as formas das superfícies.

O planisfério de maior repercussão mundial, com projeção cilíndrica feita por Mercator, distorce as áreas, deixando o hemisfério norte ainda mais destacado, reafirmando, por meio do uso da técnica, seu lugar hegemônico nas verticalidades. Sem falar no relevo que não é representado tridimensionalmente no mapa convencional, sendo achado nas duas dimensões — mesmo no caso do mapa topográfico, que encontrou uma solução bidimensional de representação em curvas de nível. É preciso fazer escolhas técnicas para cartografar, tanto para construir mapas, quanto para criar fotografias. E, mais uma vez, comparam-se o mapa e a fotografia enquanto formas de representações do espaço, enquanto cartografias, cada um com

suas potencialidades, mas, também, com suas intencionalidades e suas limitações técnicas e propositivas.

Os mapas e as fotografias, ao representarem o espaço, podem estar atravessados pela produção de ideologias. O conceito de ideologia foi originalmente desenvolvido por Marx e Engels (1987) e refere-se à naturalização dos processos capitalistas, representados como fatalidades do destino. A ideologia mascara, dissimula, distorce, mitifica, e o resultado é a alienação dos sujeitos. Assim, “vivemos em um mundo confuso e confusamente percebido” (SANTOS, 2004, p.17). Sem falar na ideia de que a realidade não pode ser transformada, cumprindo a função de manutenção do *status quo*, tal como sublinha Karl Mannheim (1982).

A representação também pode ser uma ideologia e segue o caminho da verticalidade, impondo-se da escala global para os lugares, ou seja, é uma estratégia que está “[...] na base das estruturas de representação dos agentes hegemônicos da sociedade” (SERPA, 2005, p.224). No entanto, nem toda representação é necessariamente ideológica. Lefebvre (2006) chama atenção para essa distinção entre ideologia e representação e afirma que no marxismo foi muito comum a confusão entre os termos. Rosseto (2014) grifa que, na geografia, o marxismo, muitas vezes, relegou a fotografia ao plano ideológico e ajudou a construir uma iconofobia, que imprimia na fotografia apenas a possibilidade da alienação. Entretanto, a autora também ressalta as possibilidades de se produzir crítica e subversões tendo a fotografia como instrumento.

Ideologicamente, a ideia é fazer-nos acreditar que tudo o que existe pode ser revelado visualmente pelas mídias — um artifício da sociedade do espetáculo, que, segundo Debord (1997), revela-se acessível e transparente nas suas escolhas visuais para manter segredos de opressão, de regulação, de exploração, de expropriação do espaço. As imagens são discursos visuais de mundo que compõem o imaginário social, cumprindo simultaneamente as funções paradoxais de revelar e de ocultar. Milton Santos (2000, p.10) alerta-nos sobre a utilização da informação, de maneira ideológica: “Paga-se o processo de engano que acompanha e que precede a produção das coisas, das relações e das imagens. É o papel formidável da informação”. Nesse caminho, a fotografia “[...] também se prestou — e se presta — aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos” (KOSSOY, 2007, p.31), tanto do ponto de vista político, quanto do ponto de vista comercial, muitas vezes, ambos entrelaçados. As ideologias condicionam novos comportamentos, novas demandas, criam novas necessidades. No caso da fotografia, “uma falácia está implícita na frase ‘a câmera não pode mentir’. Os seres humanos, os agentes que manejam a câmera podem e, de fato, mentem” (LOIZOS, 2007, p.139).

Milton Santos (2002) desenvolve a noção conceitual de psicosfera atrelada à de tecnosfera e amplia o debate. Para ele, a psicosfera é o “[...] reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de sentido” e, assim, essa esfera ratifica, acompanha e até mesmo antecede a expansão da técnica, “[...] fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário” (SANTOS, 2002, p.256). Dito de outra maneira, a representação ideológica do espaço está no plano da psicosfera, que produz mediações simbólicas que podem induzir os sujeitos à alienação, pois “a psicosfera [...] é a esfera na qual se produz exatamente o oposto da consciência” (SANTOS, 2007b, p.100). Contudo, mesmo sendo uma esfera da mente, a psicosfera está intrinsecamente interligada à tecnosfera, pois “a ideologia produz símbolos, criados para fazer parte da vida real e que frequentemente tomam a forma de objetos” (SANTOS, 2002, p.126). De fato, tais símbolos são “[...] formulações empírico-abstratas indispensáveis à justificação dos avanços da ideologia capitalista e de sua materialização” (SANTOS, 2007e, p.17).

E, nesse sentido, Serpa (2007, p.15) alerta para “[...] paisagens que podem melhor favorecer a produção de riquezas, como ideologia, posto que a paisagem sempre exprime e condiciona um conjunto de crenças e ideias”. O impacto da psicosfera é vigoroso, pois, “no mundo de hoje, tudo o que depende da mente tem um papel extremamente forte, na política e nos outros comportamentos” (SANTOS, 2007b, p.94). O que também remete à *globalização como fábula* (SANTOS, 2004), em que o discurso de um único caminho possível nos coloca “[...] diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações” (SANTOS, 2004, p.19). Dessa forma, há um “[...] peso do discurso que todos os dias atravessa a vida de todo mundo” (SANTOS, 2007d, p.187), e a mídia tem um grande papel na produção dessa retórica hegemônica, sendo o veículo da divulgação e da repetição desse discurso que compõe a psicosfera e que exprime, simultaneamente, relações de poder.

A psicosfera não se restringe a um plano de falsidade, de ficção, de irrealdade, mesmo quando se fundamenta nisso, porque ela tem implicações vigorosas na realidade. “Tal como as palavras, as imagens são controladas e censuradas; prestam-se como ‘provas’ de subversão, são também instrumentos de poder para aqueles que detêm, num dado momento, o controle da informação” (KOSSOY, 2007, p.103). A fotografia, muitas vezes, é apropriada para dar força documental a ações ideológicas, até mesmo nas pesquisas científicas, como as da antropologia física do século XIX, que criaram como representação a teoria do darwinismo social e do colonialismo, conforme denuncia Kossoy (2007).

No campo da ciência geográfica, Jean Tricart (1980, p.54) elabora uma reflexão: “[...] nós inventamos toda uma série de instrumentos que ampliam o campo de nossa percepção, [mas,] por outro lado, nossa organização social [...] evita que se questione a utilização desses instrumentos”. O autor refere-se às câmeras fotográficas, aos satélites, aos radares, aos GPS, entre outros aparelhos que instrumentalizam a produção do conhecimento espacial. Ideologicamente, essas imagens podem ser vistas como as que revelam o espaço em sua totalidade e estão acessíveis a todos. Entretanto, tais imagens, como as disponibilizadas no *Google Earth* e no *Google Maps*, são seletivas em seus detalhamentos em diferentes escalas, revelando nitidamente, por exemplo, a superfície de Manhattan, nos Estados Unidos, e embaçando periferias do mundo, como Lagos, na Nigéria, consideradas desimportantes hegemonicamente. Percebe-se a mesma seletividade espacial dentro das metrópoles, como em Salvador, Bahia, onde o bairro popular de Pernambués é quase todo reduzido a imagens disformes e desfocadas, enquanto o bairro de classe média alta, praticamente à sua frente, o Itaigara, é representado por imagens precisas, bem configuradas e em 3D, pelo *Google Street View*. Além disso, bases militares estadunidenses são propositalmente desfocadas, dificultando acesso a informações estratégicas (MARQUEZ, 2009). Milton Santos (2005, p.87) descortina:

[...] pela primeira vez na história, é possível saber em extensão e em profundidade o que se passa na superfície da Terra. Quem conhece e para que se conhece é outro assunto. O fato é que apenas algumas poucas potências, alguns poucos grupos têm o conhecimento do *filme do mundo*.

O autor destaca o que ele denomina *cognoscibilidade do planeta* (SANTOS, 2004), que é possibilitada pelos instrumentos utilizados para cartografar e monitorar os elementos físico-biológicos da superfície terrestre. Ao mesmo tempo, revela que as poucas potências produzem esses recursos e têm acesso a essa tecnologia, permitindo uma apropriação seletiva do mundo e do seu *filme* — representações espaciais imagéticas —, os quais não são disponíveis a todos.

Destaca-se, também, a ideologia geográfica da proposição de Dom Pedro II ao encomendar retratos dele, em 1883, com uma exuberante vegetação ao fundo (FIG. 12). O imperador “[...] pretendia com essas imagens enfatizar simbolicamente a existência concreta de uma civilização nos trópicos, ele mesmo, símbolo maior desse projeto ideológico” (KOSSOY, 2009, p.79), e, assim, forjar uma nacionalidade brasileira enraizada na natureza do território.

FIGURA 12 – Retrato de Dom Pedro II, Rio de Janeiro, 1883



Fonte: KOSSOY, 2009, p.80. Foto: Joaquim Insley Pacheco.

Simon Schama (1996) explora, de maneira densa e detalhista, a constituição das nacionalidades polonesa, lituana, alemã, inglesa, egípcia, italiana e estadunidense, todas construídas na relação identitária e simbólica dos sujeitos com as matas, os rios e os conjuntos de relevo. A literatura, as artes plásticas, as fotografias foram e são expressões imprescindíveis no processo de constituição dessas nacionalidades. Com a brasileira não é diferente, há um cunho geográfico explorado imagetivamente. “Há uma codificação nacional e política do olhar paisagístico” (BESSE, 2014, p.19).

Para dar continuidade ao debate sobre representação, convoca-se o trocadilho construído pelo pintor belga René Magritte, quando produziu uma série de pinturas, que intitulou *A traição das imagens* (*La trahison des images*), e em uma delas escreveu, sob a imagem de um cachimbo pintado de maneira fidedigna ao objeto, a afirmação “isto não é um cachimbo” (FIG. 13).

O espectador-leitor observa um cachimbo, mas a frase, logo abaixo deste, encaminha seu olhar na direção oposta. Parece algo sem sentido, mas a imagem do cachimbo *é e não é* o cachimbo, porque *é* a representação do cachimbo. A imagem do cachimbo não permite que o fumemos nem que o toquemos, mas remete a ele, à sua função e ao que ele é: um objeto de madeira, usado para fumar⁴⁰.

⁴⁰ Foucault (2008) desenvolveu uma reflexão aprofundada sobre este quadro de Magritte.

FIGURA 13 – Isso não é um cachimbo
(*Ceci n'est pas une pipe*),
de Magritte



Fonte: FOUCAULT, 2008, p.7.

Representação é uma substituição do que não está presente e pode ser feita imagetivamente, por palavras ou por outros símbolos que podem construir desenhos, gravuras, estátuas, frases, ideias, conceitos, teorias, equações numéricas etc. “A imagem é a relação necessária que a coisa aqui presente tem de remeter necessariamente à coisa ausente (de vê-la, ou de pensá-la, de evocá-la)” (WOLFF, 2005, p.21). E é isso que a imagem do cachimbo de Magritte engendra. Representar, portanto, significa encarnar a ausência e a presença simultaneamente, ou, como defende Dubois (1993, p.81), é “presença afirmando ausência. Ausência afirmando presença”. Assim, “o objeto não remete ao ser como se fosse uma significação: seria impossível, por exemplo, definir o ser como uma presença — porque a ausência também revela o ser, já que não estar aí é ainda ser” (SARTRE, 1997, p.19). A representação é uma mediação e, nessa perspectiva, “a foto é muito mais um produto que questiona o visível do que um objeto que o dá” (SOULAGES, 2010, p.105).

Dialeticamente, “a fotografia aprisiona e ‘mata’ o fotografado, pessoas e coisas. E ao mesmo tempo torna-se coisa viva nos usos substitutivos que adquire” (MARTINS, 2011, p.28). Uma representação viva que lateja depois da morte simbólica do que foi fotografado. A sociedade moderna projeta-se em fotografias; essas imagens não sendo, portanto, meras figurações. E, desse modo, o referente na fotografia tem a mesma conotação do que os referentes em qualquer outra representação. Kossoy (2007, p.42) grifa que, “se, por um instante, durante a gravação da imagem, houve uma conexão com o fato real, no instante seguinte, e para sempre, o que se tem é o assunto representado”, o que também equivale a dizer que “há uma infinidade de imagens possíveis de uma única realidade” (WOLFF, 2005, p.22).

Ao mesmo tempo, essas afirmações que revelam as relações entre a representação e a realidade espacial não indicam que a imagem seja uma irrealidade, já que ela cria “[...] seu mundo próprio, que é o da representação: um mundo que também é real” (KOSSOY, 2007, p.150), pois uma forma de interpretação da realidade é “o mundo é aquilo mesmo que nós nos

representamos” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.7). A fotografia representa, portanto, o que se considera ser o real — sempre espacial. Dessa forma, afirma-se, juntamente com Rouillé (2009), que a fotografia criou o real e, junto com ele, novos pontos de referências espaciais e temporais. E, mais, ela “[...] quer também mostrar que essa mesma realidade não se esgota, abre-se a muitas perspectivas e surpresas” (COELHO, 2008, p.110). A sua sina é transformar, propor, converter o que está sendo fotografado em um *real fotográfico*. “O retrato não é [...] cópia ou simulacro de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução” (ROUILLÉ, 2009, p.73).

Soulages (2010, p.34-35) sublinha que “a fotografia não é a restituição do objeto-mundo, mas a produção de imagens que interpretam alguns fenômenos visíveis e fotografáveis, de um mundo particular existente dentro de um espaço e de uma história dados”. Flusser (2011, p.31) corrobora essa concepção: “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem”. Ou ainda, com Martins (2011, p.152), se sublinha que, “[...] mais do que registrar imagens de lugares e pessoas, a fotografia também inventou e inventa paisagens, cenários e pessoas”. Em outras palavras, ela constrói conceitos de realidade ao produzir representações espaciais.

Propõe-se, portanto, pensar o referente em novos termos, pois, “[...] embora a presença da coisa seja tecnicamente necessária à formação de sua imagem fotográfica, isso não permite, em absoluto, dissolver a imagem na coisa, nem limitá-la à função passiva de ser a impressão de um referente ativo (que ‘adere’)” (ROUILLÉ, 2009, p.136). Essa nova maneira de encarar o referente e a fotografia significa, também, novas formas de pensar a fotografia como representação do espaço, ampliando a concepção de paisagem — colocando os pares dialéticos *forma-conteúdo*, *visível-invisível*, *objeto-ação* no seio da concepção de espaço.

As “[...] representações [são] como fenômenos da consciência, individual e social, que acompanham uma sociedade determinada” (SERPA, 2013a, p.81). Há uma sobreposição de olhares, que constrói representações igualmente superpostas: fotógrafo, fotografados, espectadores-leitores. As representações ampliam o imaginário do real dos sujeitos e da sociedade, transformando a memória espacial, como revela Calvino (1990b, p.107):

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas, a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura [...]. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens, a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão.

A memória visiva, que é também e sempre espacial, é construída ininterruptamente, ainda que não se tenha consciência disso ou que não se pense a todo instante nesse processo. “Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 1998, p.19). No processo de imaginar, nem sempre as imagens estão presentes, podendo ser representações mentais, que é o que Calvino (1990b) chama de *memória visiva*. A ideia de mundo também se transforma, posto que “a fotografia alargou o campo imagético do ser humano” (PERSICHETTI, 1995, p.17) e “o mundo começa a transformar-se em imagem” (ROUILLÉ, 2009, p.101). É também com a memória visiva do imaginário que se define um repertório imagético do espaço.

Geograficamente, por meio das cartografias propostas pelos mapas e pelas fotos, é possível visualizar espaços distantes, ausentes, desconhecidos, de difícil acesso, e “o mundo passa de estar ‘lá fora’ para estar ‘dentro’ das fotos” (SONTAG, 2004, p.95). De certa forma, a leitura da imagem é um exercício de intercâmbio geográfico, pois normalmente ocorre à distância das paisagens onde se engendrou o ato geofotográfico. Há, nesse sentido, uma dialética entre distância e proximidade. São novas representações espaciais do distante, que passam a recompor os relatos, os desenhos e as pinturas — que eram algumas das formas de representação do espaço antes do advento da foto — e a conviver com eles.

O alargamento da mobilidade espacial no mundo moderno também é responsável por compor novas representações do espaço. No entanto, “[...] nas condições de mutação permanente que caracterizam a sociedade, alguns indivíduos são dotados de mais mobilidade que outros” (SANTOS, 2007e, p.109), ou seja, essa mobilidade não é acessível a todos financeiramente e há também os limites do corpo ou, ainda, para muitos, o limitante cotidiano de trabalho, e, assim, “a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade” (SONTAG, 2004, p.34). Contudo, também permite, dialética e geograficamente, “[...] tecer novos elos entre o aqui e o longínquo, o acessível e o inacessível, o visto e o não visto” (ROUILLÉ, 2009, p.82), e, assim, “a fotografia tem a virtude de nos confrontar com a complexidade plural do mundo” (JACINTO, 2014a, p.8). Tal processo tem uma base técnica e empírica, pois “as técnicas participam da produção da percepção do espaço, e também da percepção do tempo, tanto por sua existência física, que marca as sensações diante da velocidade, como pelo seu imaginário. Esse imaginário tem uma forte base empírica” (SANTOS, 2002, p.55), sendo a técnica fotográfica também partícipe desse processo. E, assim, é possível criar certa intimidade com essa representação — *espaço-imagem* — do distante, pois “o mundo das coisas sucede o das imagens, e as próprias imagens tendem a tornar-se mundo” (ROUILLÉ, 2009, p.145).

Nesse sentido, passa a ser possível observar as paisagens do mundo por meio de imagens produzidas sobre elas — distantes, diversificadas, desconhecidas — por meio da fotografia e do mapa. Esse é um importante elo que as fotografias de Salgado também estabelecem. Na concepção de Sebastião Salgado (2012, n.p.), “fotografia não precisa de tradução. Você escreve. É universal. A verdadeira linguagem universal é a fotografia. E para que essa linguagem tenha o poder de transmissão, ela tem de ser bem escrita, bem apresentada, bem feita. Na realidade, você não precisa de legenda”. Persichetti (1997, p.12) também argumenta nesse sentido, sendo que a fotografia “[...] pode ser decodificada por qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo”. Fotograficamente, não há inviabilidade de interpretação e, nesse sentido, “*vivenciar* passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias” (FLUSSER, 2011, p.93). As fotografias tornam-se emblemas do relacionamento dos sujeitos com o tempo e com o espaço, assim como das relações intersubjetivas.

As imagens das paisagens do mundo também têm impacto no próprio mundo, ativando pensamentos e emoções, sendo elas próprias também frutos de pensamentos e de emoções. “A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade no seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imaginação o movimento do mundo” (BARBOSA, 2000, p.73). Ações são transformadas em representações, e representações transformam ações. “Imagens técnicas interagem com nossas imagens mentais, num fascinante processo de criação/construção de realidades — e de ficções” (KOSSOY, 2007, p.20). De fato, a fotografia mudou a forma como vemos o próprio *mundo real*, o próprio espaço. “Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa” (BARTHES, 1984, p.57). Em outras palavras, como ressalta Sontag (2004, p.41), “fotografar é atribuir importância”; importância espacial, acrescenta-se.

O texto também é representação, pois “[...] reconstrói a fisicidade do mundo por meio da impalpável poeira das palavras” (CALVINO, 1990a, p.90). No caso do texto científico, trata-se de “[...] uma forma de representação que vê e organiza o mundo através do conceito, restringindo a relação entre a imagem e a fala a esse nível de representação” (MOREIRA, 2013, p.108), o que equivale a dizer que a ciência também cria representações da realidade para compreendê-la. “É nesse sentido que a realidade social é intelectualmente construída” (SANTOS, 2002, p.77). Calvino (1990b, p.105) anota que “[...] o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual, como é o caso da linguagem da ciência”.

Os textos provocam visibilidades, sendo elas partes integrantes do imaginário. Dessa forma, nosso pensamento é imagetivamente configurado, em “[...] um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e o impossível” (CALVINO, 1990b, p.107).

A realidade, explorada por todos os saberes, adjetivados como científicos ou não, é uma interpretação geográfico-histórica do mundo. “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência de mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.3). Pedro Demo (2004, p.32) reafirma esta condição do saber: “[...] toda captação da realidade é feita por sujeito particular, de modo interpretativo”. Ao invés de ser encarada como um problema, a subjetividade do saber passa a carregar um campo de possibilidades, pois “[...] são nossas ideias que formam o que chamamos de mundo e orientam nossas práticas” (MOREIRA, 2013, p.105). Contudo, ao mesmo tempo, “[...] o que descobrimos ao ultrapassar o prejuízo do mundo objetivo não é um mundo interior tenebroso” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.91).

O caminho que se propõe não cai no idealismo, pois o espaço é composto por sua aparência, por sua materialidade, mas não se reduz a essa verdade empírica. Dito de outra maneira, “o referente não é negado, mas é integrado dialeticamente nesse imaginário, nessa imagem e nessa organização” (SOULAGES, 2010, p.120). É nessa perspectiva que também se amplia a concepção de paisagem. Assim, “a geografia é uma forma particular de ciência, que tira sua especificidade de relacionar imagem e fala por meio da categoria paisagem. E essa especificidade vem do fato de que para produzir a sua forma de representação de mundo a geografia tem que conceber o mundo como espaço” (MOREIRA, 2013, p.108). O autor continua seu pensamento: “[...] imagem e fala são atributos da paisagem e por isso trocam de posição e dialogam — a imagem vira fala e esta vira imagem que volta a ser fala numa troca de posições ininterrupta — em caráter permanente dentro da representação geográfica” (MOREIRA, 2013, p.109). É nessa interposição imagética e imaginativa que se buscam, também, outras proposições de realidade e de representação, outros olhares para as cartografias do espaço. As fotografias são representações-discursos espaciais imagéticos articulados e assertivos.

Em um texto que aborda as representações sociais na Geografia, Serpa (2005, p.221) refuta “[...] o arcabouço teórico-metodológico que dicotomiza a realidade e a ‘percepção’ da realidade”, ou seja, o autor defende que a percepção da realidade também é parte integrante da própria realidade. Para Merleau-Ponty (2006, p.6), “a percepção não é uma

ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”. Na ideia de representação está inserida a relação dialética sujeito-objeto, que remete à percepção espacial, sendo o objeto também uma representação do sujeito. E o sujeito que se apropria dos objetos é feito dessa relação, sendo também o próprio objeto. Tal percepção também pode ser empreendida por meio de fotografias e de ações geofotográficas, já que “[...] o real não existe por si só, sem que haja alguém ou alguma convenção capaz de percebê-lo como tal” (MARQUEZ, 2009, p.19).

É interessante compreender essa constatação que os próprios fotógrafos fazem dos seus processos fotográficos, como elabora João Urban (1997, p.39):

Antigamente, acreditava que buscava a foto-verdade, uma imagem que fosse a reprodução da realidade. Hoje vejo que não é bem assim. Meu trabalho sobre os bóias-frias é a minha idealização do bóia-fria. Percebo que o conteúdo de realidade fica estrangido pela minha visão particular desse personagem. É assim com cada fotógrafo. Meu bóia-fria é diferente do que está no trabalho de Nair Benedicto, é diferente daquele do Sebastião Salgado. Mas todos são bóias-frias. Então, a fotografia documental não existe sozinha, nem é isenta do comentário pessoal de cada fotógrafo. É uma gota de realidade. O registro de algo que aconteceu num determinado momento. É um registro histórico importante.

Os sujeitos-fotógrafos assumidamente subjetivos, como Salgado, são bem-vindos ao campo da fotografia, e os sujeitos-outros, como os fotografados, não são inferiorizados a simples objetos nos processos fotográficos, assim como o espaço não é só um pano de fundo da imagem. Salgado (2013b, n.p.) concorda com essa concepção:

A fotografia [...] não é fidedigna. A fotografia é profundamente subjetiva. Se estivermos cinco fotógrafos numa ação, serão cinco tipos de fotografia diferentes. Você fotografa com seu pai, com sua mãe, com seu passado, com suas ideologias, com tudo o que você pensa. No momento de fazer a sua intervenção, naquela fração de segundo, você materializa tudo isso. Então, é claro que, nos 1/250avos em que eu fotografo, não dá tempo de alinhar tudo isso, mas isso está ali. Este é o poder da linguagem fotográfica: trazer o fotógrafo, trazer as luzes do fotógrafo, trazer as histórias do fotógrafo e trazer a representação do que ele está fotografando.

Salgado produz, à sua maneira, representações do espaço. Márcio Scavone (1997, p.69) também dialetiza, para a fotografia: “[...] um retrato fotográfico é uma representação subjetiva, embora seja tão realista”. A fotografia é concebida, nesta pesquisa, como concomitantemente subjetiva e realista, por se considerar a própria realidade espacial como uma decorrência de interpretações e perspectivas que se articulam, simultaneamente, com o espaço e com o tempo.

Paulo Freire (2005, p.90) também reflete sobre esta questão: “Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar”. Essas afirmações revelam que o chamado “mundo real” passa pela subjetividade, pelo imaginário, pelas invenções, e que as representações não se esgotam, sendo “a imaginação [...] a faculdade mais natural que existe” (BACHELARD, 1998, p.228).

Um limite tênue entre realidade e imaginário⁴¹ é configurado. “A imaginação [é] vista não como uma ignorância ou um improviso, mas uma racionalidade, uma racionalidade livre que constrói para si própria uma lógica, uma metodologia” (TAVARES, 2013, p.33). Imaginação não como negação da razão, mas como parte integrante dela. Ambas, justapostas, traduzem-se e alimentam-se: “[...] o trabalho da imaginação não se inscreve mais em uma ruptura com a experiência, mas em seu prolongamento” (COLLOT, 2013, p.134). Desse modo, “a fotografia pertence tanto à esfera da realidade quanto à da imaginação” (HACKING, 2012, p.8). Mais do que isso, “[...] a imaginação não se opõe mais à realidade, mas participa da recriação perpétua que a anima” (COLLOT, 2013, p.104). Mais um olhar que torna conceitualmente indissociáveis a realidade e a imaginação, e tudo se converte em representação do espaço. O imaginário integra o jogo das representações. Assim, “[...] haverá sempre um complexo e fascinante *processo de construção de realidades*” (KOSSOY, 2009, p.47).

A concepção de realismo, que está se desconstruindo aqui, também é uma invenção humana. Era esse realismo que Nièpce, Daguerre, Florence e Talbot perseguiam. Assim, por um lado, “[...] ainda bem que houve essa paixão pelo realismo e pela reprodução” (SOULAGES, 2010, p.108), mas, por outro, essa perspectiva, com seus clichês, tornou-se sufocante para a fotografia. Também “não se trata de opor a pretendida objetividade dos realistas a um puro subjetivismo” (COLLOT, 2013, p.104), e sim, de “[...] colocar a relação entre eu e o mundo no plano da representação” (COLLOT, 2013, p.88).

Desse modo, “a realidade, insuperável poeta de si mesma, fala a linguagem dos símbolos” (GALEANO, 1990, p.33). Denis Cosgrove (2003, p.103) afirma que “[...] toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação”. A relação do homem com o mundo é carregada de informação, e “*informação* implica símbolo” (FLUSSER, 2011, p.101). A fotografia, portanto, informa simbolizando e promove trocas

⁴¹ Monteiro (2008, p.52) também debate sobre o conceito de imaginário, fundamentando-se em Lacan: “Tratar-se-ia de um conjunto de imagens ideais guiando tanto as relações do indivíduo com o seu ambiente social, no desenvolvimento da sua personalidade, quanto com o ambiente natural, ao qual se amolda ou deriva a seus propósitos”, e, assim, “[...] abrange tanto a visão do interior do homem (intra-pele-máscara voltada para dentro) quanto o seu contato e adaptação ao ambiente”.

simbólicas. As fotografias também possuem um caráter camaleônico: os símbolos têm uma natureza multiforme e “[...] as fotografias, como todo símbolo, são pontas de *iceberg*” (FLUSSER, 2011, p.62). O próprio “[...] capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias” (HARVEY, 2006, p.260). Portanto há, na contemporaneidade, uma sobrevalorização simbólica para construção de representações ideológicas, sobretudo nas atividades publicitárias.

No debate sobre a realidade e a fotografia, Rouillé (2009, p.202) arremata: “Ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa *o* real, nem mesmo *no* real, porém *com* o real”. Nos termos geográficos: *não se fotografa o espaço, nem no espaço, mas com o espaço*. É nessa perspectiva que se afirma a fotografia como representação do espaço, instituindo a realidade no seio dos sistemas representacionais. “Raramente nos damos conta de que em cada canto trabalhamos com as coisas reais a partir de suas ideias. Isto é, com a representação que temos do real” (MOREIRA, 2013, p.105). Concorde-se com Kossoy (2007, p.159), quando ele afirma que, “não fosse o advento da fotografia [...], o mundo não seria o mesmo”, pois ela “[...] faz sonhar, trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente, habita nossa imaginação e nosso imaginário” (SOULAGES, 2010, p.13). Enfim, a fotografia olha para o espaço, que olha para a fotografia, multiplicando as possibilidades de verdades.

3 CONTEÚDOS ESPACIAIS NA OBRA DE SEBASTIÃO SALGADO

3.1 Fotografias como eventos geográficos

O debate sobre as fotografias como eventos geográficos deságua na noção de tempo sincrônico e, para refletir sobre isso, recorre-se, aqui, à literatura, com ela se empreendendo diálogos. Em *As cidades invisíveis*, Calvino movimenta essa reflexão, como neste trecho do capítulo “As cidades e a memória”:

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica, mas com a galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites das regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional — que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades aquilo que foi. (CALVINO, 1990a, p.30).

O tempo é, nessa narrativa poética, uma questão central tão significativa quanto a própria paisagem da cidade. A narrativa a respeito do espaço parece desenrolar um fio temporal. No entanto, o olhar e as expressões do visitante da cidade de Maurília estão amarrados ao tempo presente. É do presente que se olha para o cartão-postal e que se constroem as significações para o espaço da cidade, quer seja o atual, quer seja o pretérito. Assim, diante das paisagens que se percebem no presente, comparadas à do passado fixada fotograficamente no cartão-postal, a postura do viajante é direcionada.

O visitante que observa as paisagens da cidade não pode negar nenhum momento da história dela. É o mais elegante a se fazer, em uma postura espacial e simbólica: reconhecer a graciosidade da Maurília provinciana e, ao mesmo tempo, a importância e a imponência da Maurília metrópole. Antes, ser provinciana não era uma qualidade. Naquele presente, hoje passado, o espaço provinciano era algo que permeava os cotidianos de maneira banal, não era memória. De fato, os olhos saudosos estão, mais uma vez, no presente, não no passado. Assim, “a imagem que construímos do passado é condicionada pelo que vivemos

no presente” (HISSA; MELO, 2011, p.258). A adjetivação simbólica do espaço da Maurília provinciana emerge no seio da Maurília metropolitana, pois “[...] os objetos não têm existência fora das atividades simbólicas da sociedade” (SANTOS, 2002, p.98).

Ao mesmo tempo, sabe-se que, se a Maurília provinciana não tivesse se tornado a Maurília metrópole, esta seria, sob a perspectiva do presente, uma cidade atrasada, e a graciosidade do significado provinciano lhe seria negada. “Sem dúvida, a cada sistema temporal o espaço muda” (SANTOS, 2002, p.51). Objetos e ações foram sendo transformados para cumprir novas funcionalizações demandadas, incessantemente, pela ação espacial do presente. “Todo e qualquer período histórico se afirma com um elenco correspondente de técnicas que o caracterizam e com uma família correspondente de objetos [...]. Em realidade, não há apenas novos objetos, novos padrões, mas, igualmente, novas formas de ação” (SANTOS, 2002, p.96).

Calvino (1990a, p.30) também revela essa dinâmica quando afirma que a paisagem da praça do cartão-postal era idêntica à atual, mas, em seguida, o próprio escritor desconstrói a ideia de igualança, narrando que havia uma “[...] galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos”. A cidade foi transformada, revelando-se em outras paisagens. Nas palavras de Milton Santos (2002, p.96-97), “há uma alteração no valor do objeto, ainda que materialmente seja o mesmo, porque a teia de relações em que está inscrito opera a sua metamorfose, fazendo com que seja substancialmente outro. Está sempre se criando uma nova geografia”. Mesmo o que ficou idêntico visualmente já não o é do ponto de vista de seu conteúdo, pois “[...] é o espaço considerado em seu conjunto que redefine os objetos que o formam” (SANTOS, 2002, p.97), sempre contextualizados na contemporaneidade. Assim, somente a observação do cartão-postal de Maurília, em situação, no presente, permite a apreensão desse jogo de temporalidades e de significados do espaço da cidade. Sincronicamente, “[...] se as formas constituem o sistema da atualidade, é somente porque as ações nelas existentes são sempre atuais e, desse modo, se renovam” (SANTOS, 2002, p.100). O cartão-postal, no presente, torna-se síntese do movimento de transformação espacial.

A partir do referido texto literário de Calvino (1990a) também se compreende que no tempo sincrônico o passado não é anulado. O passado existe. A memória também existe. Mas estes não estão descontextualizados do presente; são pensados em termos sincrônicos, para se compreender a geografia do presente. É no presente que o passado e a memória emergem; caso contrário, ainda não seriam considerados nem passado nem memória. Como afirma Merleau-Ponty (2006, p.43), “[...] o passado de fato não é importado na percepção presente por um mecanismo de associação, mas desdobrado pela própria consciência presente”. Nesse

processo, o presente propulsiona o reconhecimento do passado, significando-o segundo os parâmetros do agora. “Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.44). Não se trata, portanto, de ecos do passado, mas do inverso disso (BACHELARD, 1998).

Também do presente é que se selecionam o que vale a pena ser memória e como essa memória será significada, e isso inclui a memória espacial. Mais uma vez, nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p.45): “[...] foi preciso que a experiência presente primeiramente adquirisse forma e sentido para fazer voltar justamente esta recordação e não outras”. Então é o presente que impulsiona quais recordações devem vir à tona, definindo aquilo que do passado *se harmoniza* com o momento presente. E o espaço presente participa integralmente desse processo. Dito ainda de outra maneira, não é a memória que nos rouba do espaço do presente e leva-nos ao espaço do passado; é o presente que coloca em relevo a memória, refazendo a ideia de algo constituído para algo constituinte. Sempre em movimento, como também propõe a dialética.

Na construção teórica da Geografia como uma ciência do presente, Milton Santos (2002) elabora o conceito de *evento*⁴². No tempo, “os eventos são, todos, Presente” (SANTOS, 2002, p.145). O evento interliga a matriz do tempo e do espaço e completa a noção de momento. O evento é, portanto, “[...] um instante do tempo dando-se em um ponto do espaço” (SANTOS, 2002, p.144). Assim, o evento é o tempo presente da ação em algum lugar, imprimindo novas histórias — e novas geografias — e esgotando suas possibilidades. O evento é a realização de uma ou mais possibilidades existentes em um dado momento.

A cada evento, a forma se recria. Assim, a forma-conteúdo não pode ser considerada, apenas, como forma, nem, apenas, como conteúdo. Ela significa que o evento, para se realizar, encaixa-se na forma disponível mais adequada a que se realizem as funções de que é portador. Por outro lado, desde o momento em que o evento se dá, a forma, o objeto que o acolhe ganha uma outra significação, provinda desse encontro. (SANTOS, 2002, p.103).

Kossoy (2007, p.29) revela a fotografia como evento geográfico, entrelaçando espaço e tempo: “Em toda fotografia há um *recorte espacial* e uma *interrupção temporal*, fato que ocorre no instante (ato) do registro”. Assim, o elo entre os objetos e sujeitos fotografados

⁴² Para construir a ideia de evento, Milton Santos (2002) recorre a fenomenólogos como Bachelard e Sartre. Segundo ele, Bachelard considera, em sua proposição conceitual para o tempo, o *instante*, visto como um ponto do espaço-tempo e, portanto, similar à sua proposta miltoniana de *evento*. Já Sartre é citado, pois sugere *um sentimento de aventura* a cada homem, dado pela irreversibilidade do evento.

é dado pelo evento geofotográfico, que define uma “[...] solidariedade da posição [espacial] com os objetos para a produção de sentido” (GOMES, 2013, p.63). A posição espacial e o tempo entrelaçam-se, definindo o evento e sendo definidos por este. “É o *instante* que valoriza diferentemente os objetos” (SANTOS, 2002, p.158), possibilitando a composição de diferentes paisagens, de acordo com os sujeitos. Ao mesmo tempo, a produção fotográfica pode ser pensada como uma forma de elaboração de eventos e como a materialização deles em paisagens-fotografias, também porque o evento não é feito apenas de fatos, mas, essencialmente, de ideias. Milton Santos (2002) completa essa concepção ao afirmar que o presente do evento não é necessariamente o instantâneo. A fotografia é feita do instantâneo sim, mas também de todo o processo de sua concepção, elaboração, revelação e divulgação, o que amplia a ideia de evento para uma duração organizacional (SANTOS, 2002). “É preciso insistir sobre este valor do *instante*, que na experiência visual da paisagem não é simples momento que desvanece” (BESSE, 2006, p.58). E, nesse sentido, poderíamos afirmar que cada paisagem-fotografia de um *evento instantâneo* está subordinada a um evento mais abrangente, que é o de todo o processo citado.

Com sua perspectiva na ação presente, Milton Santos (2002) não elimina o passado, por considerar que o evento atual se realiza espacialmente sobre o preexistente, que é passado, mas que está continuamente se tornando presente com o novo evento implicado nele e suas novas significações. A perspectiva do geógrafo é processual. Monteiro (2008, p.214), discutindo a abordagem histórica na Geografia, acrescenta que “[...] focalizar um tema do passado não quer dizer que se pretenda ver os fatos inseridos naquele tempo mas, sim, tornar evidente, naquele tempo passado em que se produziu, o novo tempo que o focaliza e avalia, ou seja, o nosso tempo”.

Desse modo, “[...] a percepção, enquanto unidade, se desfaz e se refaz sem cessar” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.68). É por isso que os sujeitos podem modificar os conteúdos espaciais referentes ao passado e podem ser modificados pelos próprios significados que criam para esse tempo pretérito, reinterpretando-o, reescrevendo-o sempre em ato, no presente. Tudo o que somos e tudo o que existe está no presente. E, como “não há evento sem sujeito” (SANTOS, 2002, p.146), destaca-se a percepção espacial incessante do sujeito-fotógrafo, do sujeito-fotografado e do sujeito-espectador-leitor integrados, cada um à sua maneira, ao espaço, compondo paisagens. O processo de construção da representação espacial e a leitura da foto em ato configuram diferentes eventos geofotográficos.

Para Kossoy (2007), o instante do ato geofotográfico é o tempo da criação do fotógrafo com os fotografados. Ele é efêmero. “O fotógrafo pega num só golpe a luz dos

acontecimentos e a tudo na superfície do filme” (TASSINARI, 2008, p.18), ou do CCD, no caso da fotografia digital. Para Firmo (1997, p.105), a fotografia é uma posse: “[...] posse no sentido de apreender, aprisionar, fixar, deter um tempo tombado por uma fração de segundo”. Tassinari (2008) utiliza as palavras *repentino* e *súbito* para descrever o momento da tomada da imagem. “A fotografia significa, então, entre tantas coisas, também a sua instantaneidade” (TASSINARI, 2008, p.15) e, nesse recorte de tempo, o espaço representado em sua materialização imagética.

Esse instante é único, é imutável, é irreversível, sendo uma “[...] tomada de posição em relação à situação” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.17). Uma posição que também é espacial. Recorre-se, novamente, a Calvino (2013, p.48), quando esse autor faz uma provocação ao criar uma caricatura no seu conto “A aventura de um fotógrafo”:

[...] quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo, à loucura.

O escritor chama nossa atenção para a ideia de que não é possível pensar em uma vida feita de instantes que se transformarão em paisagens-fotografias incessantemente. Não é todo instante que é fotográfico. Essa provocação de Calvino (2013) também nos faz retornar à discussão sobre a concepção de realidade. Se a fotografia seria a própria realidade, o que não foi fotografado deixaria, então, de ser realidade? A única forma de viver a realidade seria vivê-la fotograficamente e fotografando o tempo todo? De fato, o instante-recorte espaçotemporal materializado em imagem fotográfica é irrepitível, é irrecuperável enquanto evento geográfico. Mas todos os momentos da vida também são irrepitíveis e irrecuperáveis. “Os eventos não se repetem [...]. As circunstâncias não são as mesmas duas vezes [...]. Cada ato difere do precedente e do seguinte” (SANTOS, 2002, p.145). O autor prossegue seu pensamento: “A referência continua a ser o presente, que está sempre se fazendo realizar, produzindo espaço e propondo novas histórias” (SANTOS, 2002, p.145). O espaço influencia o evento e é também isso que faz o evento ser único e as paisagens terem suas singularidades.

Então, que regimes de tempo a fotografia implica? Uma multiplicidade que se reúne no presente. Segundo Rouillé (2009, p.208), “[...] o instantâneo fotográfico coloca em jogo várias temporalidades heterogêneas”. Já Kossoy (2007, p.146) ressalta que, “com a invenção da fotografia, inventou-se também, de certa forma, a máquina do tempo”. Explora-se essa última afirmação, acreditando-se que a fotografia carrega o espaço do passado e do futuro

e permite-nos vislumbrar um atravessamento do tempo, porém — reafirmando — sempre a partir do presente, em situação.

Assim, a fotografia é concebida como uma possibilidade cartográfica do tempo fugaz envolto em eventos geográficos, mas também como memória, como eternidade, em uma trajetória de longa duração, dada pela representação espacial que é. Kossoy (2007, p.42), trabalhando as temporalidades da fotografia, debate o par dialético *efêmero e perpétuo*: “[...] o fato é efêmero, sua memória, contudo, permanece — pela fotografia”. A eternidade é o tempo da representação do espaço, pois qualquer representação pode ser reapresentada infinitamente. É o que se faz quando se estuda e constrói-se a História como conhecimento: reapresentam-se as representações dos fatos que se desejam. Isso também ocorre imagetivamente, pois “a imagem é um fato que representa outros fatos” (MOLDER; HISSA, 2011, p.246).

Nessa mesma perspectiva, Soulages (2010) ressalta outro par dialético para a interpretação do processo fotográfico, que pode ser considerado similar ao de Kossoy (2007): *perda e permanência*. Para esse autor francês, “fotografar é tentar agir contra o tempo: deter o tempo, tornar o presente para sempre passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem” (SOULAGES, 2010, p.209). Entretanto, o presente torna-se passado em todos os momentos da vida, fotográficos ou não, pois “os eventos são todos novos” (SANTOS, 2002, p.145). Resumindo, também “através do olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo” (MANGUEL, 2001, p.92). Salgado também verbaliza sobre regimes temporais de seu processo geofotográfico: “Em cada foto que tiro, há um desejo de prender um determinado momento, de roubar tempo do tempo, de permanecer” (NEPOMUCENO, 1993, p.80). As imagens de Salgado são, desse modo, recortes efêmeros do espaço-tempo que permanecem, enquanto representação.

O futuro também é contemporâneo. É no presente que se constrói a vida que virá adiante. Uma parte do futuro é adiantada no momento presente. O presente, assim, é substância para o futuro e possui o princípio do movimento do que está por vir. O presente traz o antes e o depois, é mediador entre os tempos, reúne todas as idades, todos os percursos, todas as histórias. É simultaneidade: em um só tempo, vivemos diversos momentos e temporalidades. É no presente que o passado encontra o futuro. Milton Santos (2002, p.145) arremata:

Quando falamos num evento passado, é de sua presença anterior num dado ponto da flecha do tempo, de um “presente passado” que estamos falando. Quando falamos num evento futuro, é de uma suposição que estamos falando, a suposição de que se realizará num presente futuro.

A fotografia é uma janela do espaço do presente que se abre para o espaço do passado e para o espaço do futuro, tornando-os, sempre, presente. Desse modo, “[...] uma fotografia não se faz de uma só vez: ela tem um antes e um depois, e o antes e o depois são constitutivos da foto” (SOULAGES, 2010, p.199). A paisagem-fotografia é feita por múltiplos atos sincrônicos, realizados no espaço, sobre o espaço e com o espaço. As temporalidades heterogêneas da fotografia, como colocadas por Rouillé (2009), consistem no projeto prévio para a realização do ato geofotográfico; na fixação da paisagem-fotografia de um tempo efêmero; no passado-memória espacial presentificado; e no futuro do espaço, com suas potencialidades de interpretações, que ela carrega. Mesmo sendo a materialização de uma imagem, a paisagem-fotografia não aprisiona o tempo e o espaço por completo. O instante e o espaço não se tornam imobilidades.

Geoff Dyer (2008) elabora a noção de *instante contínuo*, construindo um trocadilho em desdobramento da ideia do *instante decisivo*, de Cartier-Bresson (1952). Dyer (2008) propõe que a fotografia não é um simples congelamento e defende que essa fixidez não nega dinâmicas e processos, não nega o espaço em movimento. “O mundo em movimento supõe uma permanente redistribuição de eventos, materiais ou não, com uma valorização diferencial dos lugares” (SANTOS, 2002, p.158). Aquele instante registrado fotograficamente é fruto, portanto, desse movimento do mundo, que atinge os lugares diferentemente e possibilita a composição de diversas paisagens-fotografias. A fixidez e o movimento integram-se dialeticamente pela realização de eventos geográficos. O que está congelado fotograficamente revela uma rede de continuidades e de descontinuidades espaçotemporais que carrega as existências, já que “a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar” (ROUILLÉ, 2009, p.77). Os pintores pretendem, de certa forma, pintar o tempo, pintar a passagem da luz e da sombra sobre os objetos no espaço, e, assim, tentam pintar a passagem do tempo⁴³. Parece uma contradição, mas é uma perspectiva dialética para a representação imagética: tanto a pintura quanto a fotografia são imóveis, mas se inserem em um *continuum*, revelando movimento na fixidez. Com as palavras, esse processo é mais fácil, pois os tempos verbais permitem que se dê a ideia de movimento temporal.

⁴³ Tassinari (2008, p.29) revela um exemplo significativo desse jogo de temporalidades nas artes plásticas: “A complexidade visual de *As meninas* não está apenas nas quase inúmeras atitudes, ações e direções em que se movem os olhares dos personagens e do espectador, mas também na capacidade de reunir tal complexidade num espaço e num instante único”. O consagrado quadro *Las meninas* retrata a família real espanhola de Felipe IV. Foi pintado pelo espanhol Diego Velázquez em 1656. É um quadro-referência para muitas reflexões artísticas e filosóficas, famoso pelo jogo de olhares, de reflexos e de representações que propõe, provocando ambiguidades.

Ainda sobre temporalidades na fotografia, explora-se mais uma fala de Salgado. Ele afirma gostar, “[...] em média, 1/250avos de segundo para fazer cada fotografia” (SALGADO, 2013b, n.p.). Salgado continua sua fala, elaborando uma leitura rica e complexa que se refere ao tempo da fotografia. Se, nas suas exposições, há em média 250 fotografias, “ali está exposto um segundo de fotografia, condensada” (SALGADO, 2013b, n.p.). Apenas um segundo em 250 imagens! “Mas toda a gama de emoções do fotógrafo está expressa nesse um segundo”, revela Salgado (HARAZIM, 1997, p.77). Ele passa anos realizando longas viagens com a intencionalidade de condensar esse um segundo de experiências espaciais e intersubjetivas em paisagens-fotografias que irão representá-las. Salgado acumula, em suas imagens, observações, conhecimento e eventos geofotográficos. E, por meio das paisagens que compõe, acumula tempo. Nas suas próprias palavras:

É o poder de síntese [da fotografia] que é fabuloso. Ou seja, sintetiza tantas coisas ao mesmo tempo: a cultura da pessoa que está fotografando, a ideologia, o momento histórico que a pessoa que está fotografando está vivendo, porque ela está sendo influenciada pelo ontem e pelo agora. E aquela fração de segundo é representativa. (SALGADO, 1997a, p.80).

Dois desejos entrelaçam-se no fotógrafo: o da observação do evento integrado à paisagem e o de produzir um evento geofotográfico com a construção de algo memorável a partir dessa experiência espacial. “O instante do desejo fotográfico não é o instante do ato fotográfico” (SOULAGES, 2010, p.219). A compreensão do ato geofotográfico demanda a reflexão sobre todo o processo, feito de múltiplas situações espaciais, que englobam o momento do clique, ou seja, vários eventos geográficos que irão culminar na representação que é fotografia. Nessa perspectiva, para pensarmos sobre a fotografia, devemos considerar que “[...] a imagem não reproduz o evento, ela o exprime” (ROUILLÉ, 2009, p.205). Rogério Sottili (2011, p.293), que acompanhou o processo fotográfico de Salgado, relata que “ele trabalha das 5h da manhã até o último ponto de luz. As coisas acontecem diante dele porque ele está lá, atento, com intuito de caçador”. Assim, a fotografia de Salgado é uma “paisagem-evento, [...] [que] se abre a partir do ponto sensível do presente, na confluência exata de uma duração pessoal de tempo e do aparecer das coisas neste instante” (BESSE, 2006, p.100).

3.2 Paisagem, paisagem-fotografia

A palavra *paisagem* é cunhada, primeiramente, nos Países Baixos e depois ganha correspondência em outras línguas na Europa Ocidental, durante o período do Renascimento

(CLAVAL, 2004). A paisagem nasce atrelada ao campo da pintura, ou melhor, “a pintura dá ao sentimento da paisagem a sua forma” (BESSE, 2014, p.17), e, assim, “a arte tomou uma dimensão verdadeiramente geográfica” (BESSE, 2014, p.24)⁴⁴. Tal concepção não se enclausura em sua representação pictórica e, em seguida, “[...] a paisagem adquiria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma” (CAUQUELIN, 2007, p.37). Foi assim que a Geografia a incorporou como tema de seu interesse. Como todas as palavras-significados, a paisagem é constantemente repensada e *reinventada*, propiciando *emergências* de noções geográficas. Nesse sentido, “[...] a geografia parece se definir inicialmente [...] como uma arte da percepção visual” (BESSE, 2006, p.72), e considera-se, portanto, a “[...] paisagem enquanto nome concreto da imagem na geografia” (MOREIRA, 2013, p.20).

Na invenção da palavra *paisagem* estão duas noções espaciais que lhe são fundantes: a *perspectiva* e a *imagem da janela* (CLAVAL, 2004). A *perspectiva* é uma técnica gráfica forjada com a intencionalidade de criar a ilusão de profundidade espacial em uma pintura produzida na tela bidimensional⁴⁵. A *imagem da janela* é uma referência à abertura do sujeito-pintor à paisagem na qual ele se insere e inspira-se, e, nesse processo, ele cria uma representação. A palavra *paisagem* é, portanto, proposta como expressão da percepção espacial e como campo representacional dessa percepção (COLLOT, 2013). A intenção do pintor seria projetar no quadro aquilo que vê pela janela, pois, “[...] definida por um ponto de vista individual, a paisagem abre uma perspectiva sobre o universo” (COLLOT, 2013, p.197). Para Cauquelin (2007, p.114), a invenção da *paisagem* vai além da criação de uma palavra e “[...] instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção”.

Nesta pesquisa, optou-se por compilar a categoria geográfica e a representação do espaço que está sendo trabalhada em uma mesma expressão: *paisagem-fotografia*. Gaspar (2013, p.27) destaca que “fotografia e paisagem são dois termos que aparecem frequentemente associados”. A palavra *paisagem* aparece primeiramente na expressão para destacar-lhe o conteúdo espacial, pois ela existe concretamente, na presença dos sujeitos, mesmo que não esteja materializada em uma fotografia. A paisagem “[...] é sempre, por essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva, seja ela encarnada numa tela, em papel ou no solo” (BESSE, 2014, p.14). O fotógrafo

⁴⁴ “Antes de adquirir uma significação principalmente estética, ligada ao desenvolvimento específico de um gênero de pintura a partir dos séculos XVII e XVIII, a palavra *landschap* (*Landschaft, paese*) possui uma significação que se pode dizer *territorial e geográfica*” (BESSE, 2006, p.20).

⁴⁵ Cauquelin (2007, p.38) sublinha que a perspectiva não se limita ao domínio da arte, sendo, portanto, uma “[...] forma simbólica [...] que liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos”.

encaminha para o espectador-leitor o seu ponto de vista, ao transformar o espaço no qual se integrou com os fotografados, intersubjetivamente, em uma paisagem-fotografia. Nesta pesquisa, a paisagem-fotografia é pensada como uma composição-síntese de três perspectivas de ações geográficas que se intercomunicam em eventos: a do fotógrafo, a dos fotografados e a dos espectadores-leitores.

Voltando à apropriação da ideia de paisagem pela Geografia e à forma como essa ciência vai lhe imprimir novos significados, lembra-se, brevemente, que Humboldt defendia que a pintura da paisagem tem a função, entre outras, de difundir o estudo da natureza. “[...] Humboldt atribui à arte um altíssimo valor propedêutico, até pedagógico, perante o estudo geográfico. [...] No *Kosmos*, ele chega a esboçar uma história da paisagem na arte” (ROSSETTO, 2014, p.110). Desse modo, “devemos perceber a importância que nosso Humboldt dava a esse registro de paisagens que ele tanto perseguiu em sua vida e que se expressa bem desde os seus ‘Quadros da Natureza’ (1828) até [...] *Cosmos* (1845)” (MONTEIRO, 2008, p.198). A geografia de Humboldt, portanto, “[...] dava margem a uma subjetividade latente na paisagem” (LIMA, 2014, p.10). Humboldt também convocava uma postura ativa diante das paisagens, adotando-a, ele próprio, ao viajar com a intencionalidade de se inserir em diferentes paisagens para conhecê-las e descrevê-las. Humboldt propunha que “o papel do geógrafo que analisa a paisagem é multiplicar os pontos de vista, olhar para o relevo de perto e de longe, desde a base da cadeia e desde seus picos” (CLAVAL, 2004, p.19). Esse seria, portanto, um diferencial da *paisagem dos pintores* para a *paisagem dos geógrafos*, já que o pintor se fixa em um ponto de vista e os geógrafos produzem uma série de pontos de vista que irão desaguar em uma multiplicidade de imagens e de descrições de paisagens.

Moreira (2013, p.17) destaca que, nos séculos XIX e XX, a tarefa de cartografar o mundo, considerada geográfica, cumpria basicamente a função de “[...] localizar e demarcar as áreas de ocupação mineral, agrícola e industrial”, como um mapa que indicava paisagens para produção e para consumo. Assim, até os anos 1950, o geógrafo concebia “a paisagem [...] como um mundo ainda parecido com a cartografia de localizações tão precisas quanto fixas do período técnico da primeira revolução industrial” (MOREIRA, 2013, p.18). E, ainda, como ensina Claval (2004, p.51), “para a geografia clássica, a paisagem resultava sempre do jogo de mecanismos físicos, biológicos ou sociais. Sua análise não se detinha absolutamente sobre o sentido que ela teria para os homens”. Isso porque, “[...] por múltiplas razões, foi a herança idealista e positivista que, afinal de contas, acabou por se impor à geografia, isto é, à geografia oficial” (SANTOS, 2002, p.48). E, assim, ganhou centralidade a “[...] paisagem-

objeto, um tipo de paisagem que se olha, se usa e se explora” (ÁBALOS, 2004, n.p.), ou seja, uma paisagem reduzida a substrato material, em que

[...] grandes distâncias aparecem [...]. Um olhar dilatado e posicionado em algum ponto mais alto, de onde, se acreditava, se via mais e portanto melhor. As paisagens e panoramas corográficos tinham como fundamental que o desenhista se posicionasse num ponto à distância e mais alto, a fim de ver mais daquela paisagem. (MARQUEZ, 2009, p.99).

Everaldo Costa (2014, p.103) lembra que essa posição que permite a construção de panoramas estava presente na escolha de localização para edificações de grande envergadura: “[...] pontos panorâmicos são os que no passado sediaram fortalezas, castelos, torres e, acrescentamos, igrejas em acrópoles”. La Blache, por exemplo, limitou o seu interesse para a fotografia de “[...] panoramas amplos bem estruturados e dos primeiros planos livres” (ROSSETTO, 2014, p.128), pois era o que considerava fotografia de paisagem. Assim, “[...] a fotografia teria tido um papel determinante na objetivação da paisagem e na dissolução de suas valências estético-subjetivas” (ROSSETTO, 2014, p.133). Somente nas décadas de 1960 e 1970, a Geografia “[...] constata que, mais que localizações, os espaços são estruturas fluidas” (MOREIRA, 2013, p.18) e, assim, atenta-se para a “[...] necessidade de ultrapassar as abordagens muito positivistas então dominantes” (CLAVAL, 2004, p.46).

Ao elaborar esse encaminhamento teórico, “o geógrafo não estuda mais apenas a paisagem como realidade objetiva. Preocupa-se com a maneira como a paisagem está carregada de sentido, investida de afetividade por aqueles que vivem nela ou que a descobrem” (CLAVAL, 2004, p.52). Essas novas perspectivas conduzem a “[...] diversos modos de usar a fotografia” (ROSSETTO, 2014, p.140). Contudo, ressalta-se que, “mesmo estando centrada no ponto de vista de um sujeito, a paisagem não deixa de estar situada num espaço e num devir coletivos” (COLLOT, 2013, p.53), onde se desenvolvem as existências e as experiências humanas, singulares e coletivas, enredadas no espaço, com ele e por meio dele. Ao se destacar as existências e as experiências, embebidas de simbolismos, não se abandonam a dimensão material e a técnica do espaço. Essa dimensão da concretude é instituinte da paisagem, mas tal materialidade é requalificada e o mesmo acontece com a fotografia como representação do espaço. Eric Dardel (2011, p.32) conecta a dimensão simbólica à dimensão material, dando-lhes contornos relativos às experiências espaciais: “A cor, o modelado, os odores do solo, o arranjo vegetal se misturam com as lembranças, com todos os estados afetivos, com as ideias”. Para Rossetto (2014), a concepção de paisagem caminha para reatar com a sua esfera de significado original, a estético-artística.

Milton Santos (2002, p.156) disserta sobre a condição do objeto espacial que compõe a paisagem: “O objeto tem uma realidade *per se*, que vem da sua constituição material. Um objeto tomado isoladamente tem um valor como coisa, mas o seu valor como dado social vem de sua existência relacional”. Essa também é uma maneira de dizer que a paisagem não se esgota em suas características materiais e que o potencial paisagístico do objeto está na composição conjuntural na qual se integra. “Para Milton Santos, poder-se-ia compreender a paisagem como artefato e como sistema, já que a paisagem é evidentemente uma produção humana, caracterizando-se como um conjunto de elementos/objetos interligados” (SERPA, 2016, p.22). Cauquelin (2007, p.96) também chama atenção para essa condição: “Então, o que se vê não são coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem”. Dardel (2011, p.30) já indicava essa condição fundante: “A paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos”. Moreira (2013, p.75) compreende a paisagem como um fragmento do arranjo espacial e explica o termo: “Entendemos por arranjo espacial uma estrutura de objetos espaciais, uma localização-distribuição organizada de objetos espaciais, uma totalidade de objetos estruturada em forma espacial”⁴⁶.

James Duncan (2004) propõe a ideia da paisagem como texto a ser lido — texto como conjunto de palavras que, juntas, definem significados — e Michel Collot (2013, p.47) aponta que “o sentido de um texto, como o de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que o compõem”. Sobre esse encadeamento dos objetos e dos sujeitos, Gomes (2013, p.110) também contribui: “Há, na própria ideia de paisagem, uma dimensão composicional, ou seja, associação de coisas pela *posição* delas, que é uma das bases do raciocínio geográfico”. Os significados das conexões entre tais elementos são dados pelas posições destes e variam de acordo com os sujeitos que percebem e representam a paisagem, pois “[...] coisas diferentes aparecem quando mudamos de posições relativas entre o observador e o observado” (GOMES, 2013, p.19) e, assim, “a ligação interna que une os elementos da paisagem é a presença do homem e o seu envolvimento nela” (RELPH, 1979, p.14). A paisagem engaja a experiência espacial humana, e “o mundo vivido, o mundo da vida comum, o mundo cotidiano é a paisagem” (BESSE, 2014, p.135), sendo que “[...] homens e paisagens, uns nos outros se transmutam” (MOREIRA, 2013, p.154). *Ser e estar* são verbos que explicitam formas elementares da existência dos sujeitos, as quais, em muitas

⁴⁶ Ruy Moreira (2013) constrói uma longa e densa argumentação acerca da expressão *arranjo espacial*, com o objetivo de transformá-la em categoria espacial.

línguas, são expressas por um único e mesmo verbo. Salgado e os fotografados são a paisagem e nela estão.

Merleau-Ponty⁴⁷ (2006) pontua que os fragmentos da paisagem são organizados pelo observador, e é o sujeito quem projeta neles uma configuração portadora de sentido espacial e dá significado a eles, nomeando-os como paisagem. Portanto, para que a paisagem exista aos olhos do observador, os detalhes isolados dão um salto para se ligarem uns aos outros e ganharem significado espacial, compondo o conjunto, sendo necessário, por exemplo, “[...] passar da árvore à floresta, do reservatório d’água ao oceano, do matiz à cor ‘autêntica’, desse monte de pedregulhos à ruína” (CAQUELIN, 2007, p.154-155). Esse é o caminho inverso da proposta metodológica da redução fenomenológica, que, de certa forma, propõe que se pense a paisagem ao *avesso*, já que imprime uma perspectiva isoladora para os objetos e para os sujeitos, ou, ainda mais que isso, para os detalhes dos objetos e dos sujeitos.

Ao mesmo tempo, a redução fenomenológica é um instrumento que auxilia na compreensão da paisagem como conjunto, sendo um exercício que, quando operacionalizado à percepção da paisagem, conduz o sujeito a colocar a paisagem em suspensão, ou seja, a retirar-lhe os elos, as conexões, os contextos (SERPA, 2016). A redução fenomenológica *esquarteja* a paisagem, decompondo-a em partes para esmiuçá-las. “À primeira vista, uma imagem são formas, cores. Poderíamos descrever uma imagem da seguinte maneira: são círculos, quadrado, linhas, pontos, amarelos, vermelhos. Mas, justamente, não descreveríamos aí uma imagem, mas somente seu suporte material” (WOLFF, 2005, p.20). Uma redução fenomenológica total é impossível, já apontava Merleau-Ponty (2006) ao abordar o processo de nomeação das coisas. Como colocar tudo em suspensão, se os nomes dados já são uma forma de significação? As palavras-conceitos encaminham esse limite e, assim, “a aposição do nome é um ato de fundação, para o qual os elementos de paisagem facilmente se prestam” (CAUQUELIN, 2007, p.161)⁴⁸. Além disso, “julgar e avaliar, nomear e denominar fazem parte da situação” (CAUQUELIN, 2007, p.121).

Ao mesmo tempo, a operacionalização da redução fenomenológica à paisagem também é uma forma de percebê-la (SERPA, 2013c), pois “[...] se refere basicamente à descrição das coisas conforme elas *aparecem* para a consciência” (LIMA, 2014, p.82). Merleau-Ponty (2006) direciona esse caminho quando afirma que em cada qualidade do objeto está o

⁴⁷ Nas palavras de Collot (2013, p.21), “[...] não é espantoso que, para evocar o mundo da percepção, Merleau-Ponty recorra frequentemente ao exemplo da paisagem. A palavra *paisagem* não aparece menos que 85 vezes na *Fenomenologia da Percepção*, e essa referência à paisagem nunca é um simples adorno no texto em questão”.

⁴⁸ “O nome é definição essencial, é parte constituinte do objeto que nomeia. Ele evoca uma origem, uma marca, um uso” (CAUQUELIN, 2007, p.161).

objeto: “A unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.22). Ampliando essa ideia ao conjunto da paisagem, em cada componente da paisagem está a paisagem, e, portanto, cada um deles é paisagem. O mesmo se pode considerar para a relação entre paisagem e espaço.

A paisagem é uma espacialização do tempo, uma forma espacial que exhibe o tempo ou, mais precisamente, uma materialização do tempo histórico, como defende Milton Santos (2002). Como recorte do espaço e do tempo, a paisagem é uma particularidade da totalidade espaçotemporal. “A paisagem é, por definição, fragmentária” (SANTOS, 1996, p.35) e, como fragmento, ela é manifestação, materialização, representação do espaço e do tempo, sendo uma “[...] forma específica de como se manifesta o movimento multifacetado do todo” (MOREIRA, 2013, p.71). Então, se “o particular se origina no universal e dele depende” (SANTOS, 2002, p.121), a paisagem não pode ser pensada separadamente do espaço. Toda paisagem é uma metonímia do espaço-tempo e, portanto, a totalidade espacial também está na paisagem. As paisagens são relatos do espaço, pois “ler a paisagem é perceber modos de organização do espaço” (BESSE, 2014, p.31).

Não é possível pensar o espaço descolado da paisagem, sendo que “há, pois, um movimento interativo no qual particularidade e universalidade fertilizam-se mutuamente” (SANTOS, 2004, p.124). E, assim, “a totalidade só se torna outra através da fragmentação. Fragmenta para construir outra coisa” (SANTOS, 2007c, p.84). De fato, trata-se de uma “[...] proposição de totalidade que recobre o fragmento” (CAUQUELIN, 2007, p.140), o que também equivale a afirmar que “[...] em cada paisagem há uma relação com uma realidade espacial potencial, em perpétua mudança” (SERPA, 2007, p.17). Milton Santos (2002) concebe a totalidade espacial como um constructo, e a paisagem é partícipe desse processo, por representar o espaço, expressando o fragmento do conjunto de sistema de objetos associado ao sistema de ações em movimento. Em síntese, o todo está nas partes e as partes estão no todo, mas a paisagem não é uma simples soma de seus elementos, assim como o espaço não é a soma de paisagens, como se fosse possível somar, num processo euclidiano, partes para se chegar ao resultado do todo. Nessa ideia das relações entre parte e todo, em que as partes se relacionam entre si e ao mesmo tempo com o todo, há convergências entre a fenomenologia e a dialética.

Como a totalidade espacial está sempre em movimento (SANTOS, 2002), assim também está a paisagem. Desse modo, a Geografia passa a “[...] converter o discurso sobre as paisagens num corpo de linguagem conceitual que as veja como uma realidade em movimento”

(MOREIRA, 2013, p.21). Ao mesmo tempo, “[...] a paisagem traz uma totalidade já dada. Quer dizer, uma totalidade que se cristalizou no momento anterior ao do nosso contato, da nossa relação, da relação do nosso corpo com o corpo dela, corpo da paisagem” (SANTOS, 1996, p.35). Como fragmento da totalidade já dada, a paisagem na fotografia é uma sobreposição de materializações: a paisagem como materialização do espaço e do tempo é fixada em uma imagem. Entretanto, essas materializações não negam o dinamismo espacial, já que a paisagem não é uma realidade passiva (FERREIRA, 1997) e a estabilidade dela é relativa (SANTOS, 1996). Como uma manifestação empírica do espaço e do tempo, a paisagem participa da história viva, pois é condição preexistente às novas ações (SANTOS, 2002). Berque (1998, p.86) também aborda essa questão, adjetivando a paisagem como marca e como matriz, ou seja, como algo já construído que influencia a percepção, definindo caminhos a construir:

[...] por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina, em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política etc.

No caso da paisagem-fotografia, ela materializa um arranjo de objetos e de sujeitos, definido pelo fotógrafo e pelos fotografados em um instante e, também, pelo próprio arranjo espacial que os influencia, do qual são partícipes e com o qual coexistem. Há também dinamismo na paisagem-fotografia que “[...] ‘descongela’ esse momento ao remetê-lo para a dimensão histórica, da cultura e das relações sociais” (MARTINS, 2011, p.65). Assim, a paisagem tem um quê de estático, mas não nega o movimento da totalidade espacial. Pelo contrário, ao congelar um momento do movimento espaçotemporal, a paisagem registra o próprio movimento.

Voltando à ideia da *imagem da janela* como a primeira correspondência de paisagem nas artes plásticas, grifa-se que, mesmo quando representada em uma pintura ou em uma fotografia, “a paisagem não é um quadro, é uma realidade viva” (PASSOS, 2013, p.76). Dessa forma, a janela não representa a subtração do sujeito em relação ao espaço — como se essa proposta positivista fosse possível —, mas uma abertura para a qual o sujeito se projeta com a intencionalidade de interpretar o espaço como parte integrante dele. Dardel (2011, p.31), debatendo sobre a paisagem, também se refere à imagem da janela: “A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso”. O autor fortalece a noção de fronteira da

paisagem, compreendendo que o sujeito pode expandir sua percepção para além da própria paisagem que percebe, atribuindo a ela o contexto espacial em que está, em um exercício escalar.

A paisagem como categoria da visibilidade é, muitas vezes, pensada nos termos modernos dicotômicos entre sujeito e objeto. Nessa perspectiva, a paisagem seria um simples conjunto de objetos, e o sujeito, um mero contemplador, como se a contemplação pudesse acontecer de fora para dentro da paisagem e o sujeito não estivesse engajado na paisagem e não fosse, também, paisagem. “As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.23). Dardel (2011, p.32) também contribui para desconstruir essa perspectiva e afirma que “[...] a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação do seu ser com os outros, base de seu ser social”. Essa suposta retirada do sujeito da paisagem reduz a paisagem à ideia de cenário, a um inventário do espaço. Procura-se superar aqui essa noção de paisagem e, nesse caminho, também se vai além da paisagem como uma categoria reduzida à visibilidade, mas que é percebida pela conjunção dos sentidos. E, assim,

na paisagem, distância se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluidos aéreos e eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido. Todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças. (COLLOT, 2013, p.51).

Uma ressalva faz-se necessária: uma situação espacial não define a mesma experiência para todos os sujeitos, o que significa que o fotógrafo e os sujeitos fotografados vivenciam o evento geofotográfico de forma diferenciada. Cada um, à sua maneira, se faz paisagem e todos coexistem nela e dela são feitos. “Experiências distintas de espaço são postas em convívio e decifração” (MARQUEZ, 2009, p.194). A paisagem-fotografia é a representação desse encontro que se realiza no espaço, com ele e por meio dele. Nessa perspectiva, “[...] o funcionamento normal [da percepção] deve ser compreendido como um processo de integração em que o texto do mundo exterior é não recopiado, mas constituído” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.31). Geograficamente, “essa solidariedade entre corpo perceptor e o mundo percebido é ilustrada pela experiência da paisagem, cuja aparência está ligada a um ponto de vista encarnado” (COLLOT, 2013, p.38). Também por isso a paisagem está sempre em movimento, pois, como lembra Claval (2010), os pontos de referências corporais são

móveis ou, como endossa Collot (2013), a paisagem é um espaço a ser percorrido e, assim, não pode ser estática. Claval (2010, p.15) acrescenta:

Nosso corpo é orientado: à nossa frente se estende aquilo que nosso olhar descobre. Apenas através dos rumores e dos odores que nos chegam dali, apreendemos o que está atrás. Do lado direito e do lado esquerdo, há zonas nas quais os olhos detectam os movimentos, mas captam mal as formas, um ligeiro movimento com a cabeça basta para descobri-las. Há ainda o acima, da linha dos olhos para o alto, e o abaixo, da linha dos olhos para o chão. O tato completa, na zona de proximidade, aquilo que nossos olhos, ouvidos e nariz nos ensinam.

Salgado revela o emprego do sentido da audição para a construção da sua percepção espacial, mesmo que isso não seja revelado pela imagem fotográfica: “Lembro-me do que ouvi quando eu cheguei na boca da mina de Serra Pelada, aquele som, aquele murmúrio de milhares de seres humanos, e que nunca mais vai se reproduzir” (NEPOMUCENO, 1993, p.80). A percepção do espectador-leitor é completamente diferente da do fotógrafo e da dos fotografados, pois a visão é o sentido corporal que dá suporte à interpretação da paisagem-fotografia, enquanto, em copresença, a experiência espacial é vigorosamente definida pela combinação dos sentidos. A leitura da fotografia pode induzir o espectador-leitor a preencher a imagem, acionando os outros sentidos para além da visão. Entretanto, essa interpretação espacial será sempre diferentemente constituída, quando comparada à do fotógrafo e à dos fotografados.

Nessas comparações sobre as percepções infinitamente possíveis da paisagem, Claval (2004) destaca que nem todos os grupos sociais enxergam paisagem. “Em outras sociedades, as pessoas não são indiferentes ao ambiente onde vivem, mas o exprimem diferentemente” (CLAVAL, 2004, p.59). O arsenal cultural dos grupos sociais é diferente e nem sempre há a noção de paisagem como parte dele. Para dar enfoque à percepção espacial do grupo fotografado entrevistado para esta pesquisa — o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra do Brasil —, coloca-se em relevo que “os rurais não falam de paisagem, falam da terra” (PASSOS, 2013, p.74). Os entrevistados falaram a respeito dos espaços que habitam e das percepções que constroem espacialmente, mas não falaram a palavra *paisagem*. Apareceram, principalmente, as noções de *terra* e de *território*, e as fotografias foram compreendidas como representações deles e de suas ações, e não, como paisagens. Assim, a proposição aqui empreendida para se compreender as imagens como paisagens-fotografias é proveniente de uma perspectiva geográfica que busca mesclar as possibilidades de percepções espaciais realizadas pelos sujeitos abordados na pesquisa.

Para outros grupos que constroem proposições para a paisagem, como os geógrafos, ou que são alimentados, de alguma forma, pela cultura paisagística, Cauquelin (2007, p.103)

sintetiza: “Abro minha janela e espero ver uma paisagem — qualquer uma, mas sempre uma paisagem”. Essa ideia corrobora a de Collot (2013), que utiliza e conecta os termos *pensamento-paisagem*, *sentimento-paisagem* e *efeito-paisagem* para que se possa compreender como se constituem paisagens para os sujeitos. Cauquelin (2007, p.127) também defende que “‘fazemos’ paisagens”, mesmo que não saibamos, mesmo que não tenhamos tido contato com essa noção conceitual, pois “[...] ela é tão inconscientemente lida quanto inconscientemente escrita” (DUNCAN, 2004, p.111). Ou, ainda, como defende Relph (1979), em algum sentido e em algum grau sempre há uma experiência de paisagem.

3.3 Narrativas multiescalares e expedições geográficas

Salgado constrói uma comparação: “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” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.48). A continuidade está nas histórias completas que as fotografias contam, e não, na ideia de enredo do cinema ou na de programação da televisão. A fotografia é “[...] uma linguagem que não apenas se vale do instantâneo, mas que também o significa” (TASSINARI, 2008, p.10). Ao significá-lo, ela o dinamiza, pois o instante está inserido no movimento espaçotemporal.

As paisagens-fotografias de Salgado, seja nos seus livros, seja nas suas exposições, são organizadas em narrativas, definidas de acordo com unidades temáticas e/ou com contiguidades espaciais, e são editadas com a intencionalidade de, juntas, também narrarem histórias, pois “a ordem espacial e temporal são elementos estruturantes da narrativa” (GOMES, 2013, p.40). De fato, ir ao encontro das narrativas configuradas pelo editorial que compõe uma sucessão contínua de paisagens-fotografias permite o alcance de uma abrangência maior de conteúdos geográficos e históricos, já que “[...] nossa visão jamais nos dá a ver tudo ao mesmo tempo; ela não obtém um panorama, mas um agrupamento de perspectivas parciais, que se modificam e se completam à medida que nosso ponto de vista se desloca” (COLLOT, 2013, p.21).

As paisagens representadas fotograficamente e colocadas em narrativas confirmam o argumento elaborado para cada uma individualmente, sem, contudo, se repetirem. Uma coleção de imagens, em que uma remete à outra. Seguindo essa mesma ideia, cada narrativa presente no livro pode ser lida autonomamente, pois carrega sua força e sua proposta. No entanto, também se torna enriquecedor compreender como as narrativas são enredadas entre si, transportando o espectador-leitor de uma paisagem a outra, em um

encadeamento de nós espaciais que se interligam em uma rede de correlações visíveis e invisíveis. Por mais distantes que as paisagens possam estar fisicamente, elas estão associadas, são compatíveis, há continuidade espaçotemporal.

Essas redes entre narrativas também são tecidas para além dos livros e das exposições, revelando que todo o trabalho de Salgado está intrinsecamente ligado. O próprio Salgado expõe esses entrelaçamentos em entrevistas e nos textos dos referidos livros. Ao reportar-se a *Êxodos*, ele pontua que este é uma continuidade de projetos anteriores, como *Trabalhadores*, *Outras Américas* e *A fome no Sahel*, pois, enquanto os produzia, percebeu os deslocamentos espaciais feitos pelos sujeitos em condições de pobreza. O mundo do trabalho representado em *Trabalhadores* também tem como alicerce e como desdobramento diferentes trajetos de migração, que são representados em *Êxodos*.

O projeto *Gênese*, de certa forma, nasceu do resgate da esperança do fotógrafo, que havia sido estremecida com a finalização do projeto *Êxodos*, devido a todos os conflitos e mortes que presenciou e que o fizeram adoecer emocionalmente. Linfield grifa: “Mesmo depois do trauma de Ruanda [...], não considero Salgado um pessimista. Se ele se aventurou novamente para criar *Gênese*, é porque existe um otimismo a conduzi-lo. Há ainda uma tentativa de comunicar-se com outros seres humanos. Ele teria parado, se a esperança tivesse cessado” (PIRES, 2015, p.175).

Salgado revela que o refortalecimento da esperança que viveu emaranhou-se à sua história pessoal. Seu pai, antes de falecer, passara-lhe a fazenda em que havia crescido, e ele impressionou-se com a degradação de uma paisagem que, em suas percepções originais, era composta por uma exuberante Mata Atlântica. Diante da situação, Lélia Salgado sugere um projeto de recuperação da antiga floresta, que ali existia, com plantas nativas (FIG. 14). E assim nascem, na Fazenda Bulcão, o Instituto Terra e a Reserva Particular do Patrimônio Natural (FIG.14). As ações ampliam-se e é formulado o projeto Olhos D’água, com o objetivo de recuperar nascentes. Ao voltar ao seu lugar de origem, na fazenda onde cresceu, Salgado reconecta-se à escala global e, juntamente com Lélia Salgado, vislumbra um novo projeto geofotográfico, com amplos itinerários — e, assim, nasce *Gênese*.

FIGURA 14 – Recuperação da Mata Atlântica na Fazenda Bulcão



Fonte: INSTITUTO TERRA, ©2012, n.p.

As teias das narrativas geofotográficas de Salgado são, de certa forma, povoadas pela trajetória de vida do fotógrafo, que cria uma rede de experiências. Nair (2011) pontua que as fotografias de Salgado oferecem experimentações de espaço e de tempo de maneira fragmentada, mas que há uma rede geográfica dessas experiências. Cada narrativa vincula-se às outras, aponta para as outras, deságua nas outras, e, assim, elas indicam movimentos espaciais e revelam histórias. Não se pensa o arranjo criado pelas fotografias hierarquicamente, mas sim, como uma trama espacial que traça percursos interpretativos dos quais é possível extrair múltiplas e ramificadas leituras fundamentadas na conexão entre as paisagens-fotografias, que, narrativamente, produzem um encadeamento estético e geográfico. Nair (2011), inspirada na concepção de história de Benjamin, defende que as narrativas que as fotografias podem sempre construir e suscitar fazem com que não se possa encará-las como uma estrutura ou um processo fechado, pois outras histórias, nem sempre abarcadas pela história oficial e hegemônica, podem ser reveladas por fotografias.

A configuração das narrativas agrupa paisagens-fotografias, intercalando ângulos, enquadramentos, proporções, proximidades e afastamentos. É devido a essa alternância que se pode afirmar que há uma abordagem multiescalar em cada narrativa elaborada intencionalmente por Salgado, que posicionou seu corpo na paisagem de diferentes maneiras, promovendo diferentes formas de frequentar o espaço e de representá-lo. Pode-se conformar uma amplitude escalar para a paisagem, não a fixando em uma única perspectiva. Salgado compreende e escolhe as diferentes escalas para retratar as práticas espaciais, elaborando paisagens-fotografias que exploram desde a ideia do detalhe até a de conjunto, o que revela diferentes dimensões das paisagens e das experiências espaciais que ali se realizam. Milton Santos (1996, p.35) destaca esse processo:

A paisagem que eu vejo altera o meu horizonte, esse horizonte que varia dependendo da minha posição diante do conjunto de objetos que eu quero observar. Se eu estou perto, se eu estou menos perto, se eu estou longe, se eu estou numa mesma altura, se eu estou no terceiro andar, eu tenho diante de mim uma paisagem que é diferente, que tem contornos diferentes, que se dá a mim ilimitada por horizontes diferentes e que é um fragmento da realidade total.

As paisagens-fotografias de Salgado formam um mosaico de paisagens-fotografias produzidas em uma relação de correspondências escalares, que realizam a construção de um “atlas imagético do mundo” (JACINTO, 2013, p.17), multiplicando os pontos de vista com a diversidade de maneiras de se inserir nas paisagens, como propõe Humboldt. Gomes (2013, p.163) aponta que “há coisas que só são vistas em determinadas escalas, ou, ainda, só são possíveis de ver com certo afastamento ou aproximação”. O autor ainda complementa: “[...] em escalas diferentes os fenômenos são diferentes, [...] aquilo que está representado em certa ordem de grandeza não aparecerá, pelo menos da mesma maneira, em outra ordem de tamanho” (GOMES, 2013, p.163). Esse exercício escalar define o elo entre as paisagens-fotografias de Salgado. É como se as paisagens *rimassem* entre si, formando uma representação mais ampla do espaço, que permite percepções diversificadas e complementares.

Há fotos que mostram detalhes de rostos, vagueando por olhares, rugas, expressões e sorrisos, ou de outras partes do corpo, como pés, mãos e pernas, dando destaque aos sujeitos, aos seus gestos corporais e à sua pele de uma maneira tal, que remetem a inserção e a percepção da paisagem intrínseca à prática espacial dos fotografados. Em *Gênesis*, há, também, fotografias de minúcias dos corpos de animais. Essas imagens que propõem olhares para o detalhe não são, comumente, consideradas fotografias de paisagens, mas de retratos. Entretanto, nesta pesquisa, elas são consideradas como imagens de paisagens. Para se argumentar sobre essa proposta, convoca-se a dialética entre a noção de *visível* e a de *invisível*, par também abordado pela literatura fenomenológica, e apropria-se dessas noções para se construir uma leitura espacial.

A paisagem também é o invisível para o qual o visível se projeta, pois o invisível não é o inexistente, e há, assim, uma “invisibilidade inscrita no visível” (COLLOT, 2013, p.116), já que os objetos contêm as ações. Marquez (2009, p.241) propõe que há, nas paisagens, “[...] uma geografia potencialmente invisível”, sendo que os significados da paisagem não se encerram na aparência de sua materialidade, pois “entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos” (ROUILLÉ, 2009, p.19). E, assim, é possível “[...] conseguir apreender a relação entre a dimensão visível

da paisagem e aquela que não é. Ler a paisagem é extrair formas de organização do espaço, extrair estruturas, formas, fluxos, tensões, direções, limites, centralidades, periferias” (BESSE, 2006, p.64). Merleau-Ponty (2004b) propõe uma *visão devoradora* que vai além dos dados visuais. “Vai-se, assim, do visível para o invisível e do invisível volta-se para o visível, num movimento dialético da intelecção, no curso do qual a paisagem — aquilo que no fundo se quer ver compreendido — se torna o concreto-pensado” (MOREIRA, 2013, p.115).

O visível do detalhe revela o sujeito fotografado, que também é paisagem, mas igualmente remete ao *invisível* contexto espacial no qual aqueles sujeitos-corpos se inserem e com o qual experimentam suas práticas espaciais. Nas palavras de Salgado, “[...] a vida das pessoas com quem cruzei é contada por seus olhos, por suas expressões e por aquilo que elas estão fazendo” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.49). Dito de outra forma, os fotografados são sujeitos-paisagens, pois neles há o visível do detalhe que remete e é remetido ao que não está aparente no imediato da imagem, já que “[...] toda paisagem convida a ir além do imediatamente visível” (COLLOT, 2013, p.116). É uma espécie de *paisagem implícita*, “[...] permitindo uma interação entre o ver imediato e sua significação” (BARBOSA, 2000, p.79). No caso da pintura e da fotografia, “[...] a paisagem ‘continua’ atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito” (CAUQUELIN, 2007, p.140). A fotografia é uma arte que aprofunda o visível, não deixando que este seja reduzido ao tangível fechado em um contorno, sem a intervenção da imaginação que cava na paisagem o mais além. Essas paisagens-fotografias trazem à tona a experiência espacial, a subjetividade dos fotografados e a intersubjetividade entre eles e o fotógrafo.

De fato, o que está para além da imagem propriamente dita e é indicado por ela configura a paisagem onde o detalhe está contextualizado. Sendo assim, reafirma-se que o detalhe também é paisagem, pois “a moldura reclama sua extramoldura como seu elemento constitutivo, sua condição necessária” (CAUQUELIN, 2007, p.140). Essa extramoldura à qual a autora se refere é o que não aparece na imagem visivelmente, mas aquilo a que o visível conduz como um prolongamento de si mesmo. De acordo com Duncan (2004, p.100), “para compreender a natureza relacional do mundo precisamos ‘completá-lo’ com muito do que é invisível, para ler os subtextos que estão por baixo do texto visível”. Como Dardel (2011) indicou, ao falar da janela: a borda, o enquadramento, a moldura, ou seja, o visível caracteriza uma fronteira, uma abertura para o preenchimento do invisível. “Não se trata, portanto, de negar o visível, mas de lhe atribuir, além da experiência sensível que dele se pode fazer, um outro estatuto, uma outra função: o visível revela algo” (BESSE, 2006, p.64). Como se o espectador-leitor pressentisse o que não está presente. Collot (2013, p.105) arremata: “[...]”

trata-se de uma perspectiva que parece convidar o olhar a atravessar o espetáculo visível para unir-se ao invisível”. Trazendo esse debate para a relação entre paisagem e espaço, Serpa (2007, p.15) coloca que “[...] as formas e as funções [visíveis na paisagem] indicam a estrutura espacial, que é, em princípio, ‘invisível’ e resulta sempre do casamento da paisagem com a sociedade”. Em outras palavras, Moreira (2013, p.115) também caminha nessa direção: “Mergulha-se na paisagem, a partir da observação da localização e da distribuição dos objetos espaciais que a compõem, em busca de conhecimento das conexões que levam ao conhecimento da estrutura”.

Um espectador-leitor consegue explorar o que não está na imagem a partir daquilo que está. Assim, “cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.24). Desse modo, o que não está materializado — ações, fluxos, afetos, sensações, contradições, intensidades, hierarquias sociais — está indissociavelmente ligado ao que está materializado.

Em síntese, todas as fotografias de Salgado são denominadas, no âmbito desta pesquisa, como *paisagens-fotografias*, em busca de se superar outra prisão à qual a ideia de paisagem muitas vezes esteve vinculada: a do olhar longínquo proporcionado pela posição corporal fincada no mirante. As fotografias de detalhes são como um *zoom* para o espectador-leitor penetrar nos pormenores da paisagem. Tais imagens, compostas proximamente aos corpos, são combinadas, no constructo narrativo multiescalar dos livros de Salgado, com fotografias que garantem para o espectador-leitor um olhar mais abrangente e que revelam contextos espaciais, panoramas, mesmo que localizados. É importante ressaltar, também, que há uma construção escalar na própria ideia de paisagem, pois ela está incluída em algo maior, mais amplo, que é o espaço em sua totalidade.

Muitas das fotos conjunturais já são convencionalmente chamadas de paisagens, por retratarem o espaço com certo afastamento, engrandecendo o longínquo e as contexturas espaciais onde os sujeitos e objetos fotografados se inserem e interrelacionam-se. Tais imagens consideradas panorâmicas foram construídas com certa distância corporal, necessária para compor paisagens-fotografias que possibilitam uma noção espacial mais abrangente. Esse processo apequena os objetos e sujeitos representados na imagem e cria correspondências com as paisagens-fotografias mais detalhistas, configurando uma narrativa que mescla o que em uma imagem é uma aproximação tateante e o que na outra é uma composição conjuntural. As narrativas multiescalares produzidas nos livros e nas exposições de Salgado sugerem esse intercâmbio entre a amplidão e a profundidade da paisagem, contextualizando os detalhes nas

imagens mais abrangentes. Todas as paisagens-fotografias produzidas por ele complementam-se e revelam que o ser humano é um “ser de distâncias” (COLLOT, 2013, p.19).

Apesar de se posicionar com certo afastamento corporal para compor parte das paisagens-fotografias, Salgado não está fora da paisagem, pois “[...] nossas relações com o espaço não são as de um puro sujeito desencarnado” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.16) e, assim, “nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.24). Trata-se de uma maneira de se inscrever na paisagem, pois, como já colocado, é impossível subtrair o sujeito do espaço e, nesse sentido, “nós ‘temos’ o objeto que se distancia, não deixamos de ‘possuí-lo’ e de ter poder sobre ele” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.352). Além disso, afastar-se pode ser uma forma de aproximar-se (HEIDEGGER, 2005). Salgado, portanto, cria diferentes situações de paisagens e enuncia-se espacial e corporalmente de diferentes maneiras, as quais produzem relações espaço-corpo-percepções. Em síntese, as paisagens-fotografias e o jogo de escalas traçado nos livros de Salgado — tanto dentro de suas narrativas quanto entre elas — são uma maneira de composição cartográfica, que, de certa forma, mais uma vez, multiplica os pontos de vista para a paisagem, como propõe Humboldt (CLAVAL, 2004).

Voltando às narrativas multiescalares presentes nos livros e nas exposições de Salgado, quando elas não possuem contiguidades locacionais, em termos físicos, as *contiguidades* são simbólicas, históricas, sociais, políticas e, portanto, suas interligações configuram uma rede espacial, definindo relações e redes entre o próximo e o longínquo. Ao explorar diferentes formas de contiguidades nas narrativas e entre elas, os livros de Salgado, à sua maneira, compõem uma representação da heterogeneidade espacial em escala global, pois impulsionam o espectador-leitor a comunicar-se virtualmente com o mundo inteiro⁴⁹. Como afirma Sontag (2004), as fotografias *brincam* com as escalas do mundo. O próprio Salgado (2000b, p.9), ao se reportar ao projeto *Êxodos*, revela sua intencionalidade em amarrar as narrativas: “[...] faz parte da natureza deste projeto a ideia de que as fotografias de um capítulo repercutam nos outros. Inúmeras vezes fui lembrado do fato de que os homens são iguais em toda parte”, pois “[...] os sentimentos e as reações das pessoas se parecem muito” (SALGADO, 2000b, p.15).

Nair (2011, p.9) aponta que Salgado constrói uma ação fotográfica que atinge o nível global: “The daring sweep of his camera transgresses individual, national, and

⁴⁹ Sebastião Salgado (2012, n.p.) reafirma a importância dessas conjunturas: “O interessante nesses livros de fotografias é o conjunto dessas coisas. Não é só a fotografia que é interessante; é a maneira de utilizar a fotografia, é a edição dessas fotografias, é a dedicação total em torno dessas fotografias, para você poder criar, no fundo, uma linguagem informativa completa”.

continental boundaries, encompassing a global community”⁵⁰. A autora interpreta as articulações entre as escalas geográficas construídas por Salgado, em um jogo de inter-relações escalares não hierárquicas⁵¹. Nair (2011, p.34) acrescenta: “[...] while photographs emerge from specific geocultural contexts, they cannot be confined to them”⁵². De fato, Salgado não se enclausura em nenhum contexto, mas os explora e interliga, propiciando uma leitura em escala global. Ainda nas palavras de Nair (2011, p.71), “a transnational and transcontinental connectivity emerges from this images”⁵³.

Nesses arranjos espaciais fotografados por Salgado, há possibilidades de cartografias globais dos mecanismos do capitalismo para se realizar em escalas locais, adentrando-se, verticalmente, nos cotidianos e nas relações sociais, que, assim, se ampliam em extensão e em profundidade. O movimento é interescolar e o *aqui* dos sujeitos fotografados coexiste com os imperativos da escala global, pois “é o espaço que, afinal, permite à sociedade global realizar-se como fenômeno. Assim, o espaço é, antes do mais, especificação do todo social, um aspecto particular da sociedade global” (SANTOS, 2002, p.119).

Salgado percorre, durante cada projeto, uma vastidão espacial. São longas viagens, que ele alinhava fotograficamente. “Sebastião Salgado, cidadão brasileiro, havia se transformado em cidadão do mundo com sua câmera fotográfica” (PERSICHETTI, 1995, p.76). Ele percorre essa grande extensão espacial durante anos para produzir paisagens-fotografias, em um exercício que se está qualificando aqui de cartográfico. Nesse processo, Salgado constitui-se como um fotógrafo-viajante que vai ao encontro dos sujeitos fotografados, inserindo-se nas paisagens em que eles se engajam, tornando-se paisagens juntamente com eles e produzindo narrativas geofotográficas multiescalares; até se deslocar para outro recorte espacial, essas intencionalidades se repetem. Nesses itinerários, a “[...] interação entre experiência e representação [...] estimula a constituição da paisagem” (COLLOT, 2013, p.67). Além disso, “a viagem questiona nossa própria identidade, nossas próprias crenças” (CLAVAL, 2010, p.50). A obra de Salgado só foi possível devido às viagens que se transformaram em expedições geográficas e fundamentaram uma variedade indefinida de experiências espaciais.

⁵⁰ “O olhar aventureiro de sua câmera transgride as barreiras individuais, nacionais e continentais, abrangendo a comunidade global” (tradução nossa).

⁵¹ Faz-se uma ressalva, pois afirmar que não há hierarquias entre as escalas exploradas por Salgado em suas paisagens-fotografias não significa negar as hierarquias econômicas, sociais e políticas produzidas pela verticalidade e que podem ser interpretadas por meio das imagens.

⁵² “[...] ainda que as fotografias emergem de contextos geoculturais específicos, elas não podem confinar-se a eles”. (tradução nossa).

⁵³ “Uma conectividade transnacional e transcontinental emerge dessas imagens” (tradução nossa).

As práticas, as habilidades e os conhecimentos indispensáveis a qualquer vida social têm componentes geográficos: aqueles que são imprescindíveis aos que viajam, transportam, comunicam. Eles dizem respeito aos itinerários, aos meios de transporte, às etapas, aos lugares de estocagem, aos pontos de encontro, aos mercados, aos meios de pagamento. (CLAVAL, 2010, p.30).

Um viajante moderno-contemporâneo como Salgado tem ampla mobilidade espacial e elege em quais paisagens quer se integrar em suas trajetórias. A partir dessa escolha, faz uso de tecnologias de transporte e de comunicação, tendo acesso diferenciado a elas quando comparado aos fotografados. Salgado tem um acesso à velocidade a que os fotografados não têm, por serem *homens lentos*. Ele já citou, em suas entrevistas, o uso de celulares via satélite, de GPS, de helicópteros, de balões, de jipes, de barcos e de navios como suportes para a realização das viagens realizadas para fotografar. Aviões aproximam-no dos lugares alvos de seus projetos, e, por isso, ele frequentemente está na ponte aérea. Mas o fotógrafo, quando necessário, caminha bastante, como um andarilho, e utiliza transportes considerados precários, como canoas e mulas, para chegar a espaços remotos e de difícil acesso. “É essa figura singular que se materializa nos lugares mais improváveis do mundo, com a obsessão de fotografar” (HARAZIM, 1997, p.74). As paisagens elaboradas por Salgado revelam “[...] a capacidade que a fotografia encerra para desocultar espaços marginais e inacessíveis” (JACINTO, 2014a, p.7). Sobre isso, um dos filhos de Salgado, Juliano, relata:

Ele era o cara que ia cobrir conflito, fazer foto de movimento de população em época de rebelião, entrou ilegalmente na Etiópia, foi raptado por movimento de guerrilha, desapareceu durante meses, acabou voltando, sempre com histórias incríveis de lugares a que nunca ninguém vai [...]. O que me tocava era o fato de ele ser capaz de ir nesses lugares todos, a que nunca ninguém ia, e era uma coisa muito heroica. (SALGADO, J., 2012, n.p.).

De certa forma, as trajetórias espaciais de Salgado remetem às experiências das expedições realizadas pelos antigos viajantes, exploradores e naturalistas que registravam informações sobre o espaço em termos textuais e pictóricos, representando as paisagens em que se integravam, para se apropriar delas, aprender com elas, conhecê-las, descrevê-las e — quando já existia a câmera fotográfica — fotografá-las. Nesse sentido, também construíam intersubjetividades, conheciam as práticas espaciais dos sujeitos dos lugares percorridos em suas incursões, emaranhavam-se nelas. As expedições e suas representações espaciais são uma metodologia geográfica e os conhecimentos espaciais registrados foram fundamentais para a história da Geografia como ciência, muito antes de se ter o alcance global imagético via fotografias aéreas e imagens de satélites. Besse (2006, p.82) aborda a questão: “[...] todos sabem que o saber geográfico é a expressão das aventuras de um olhar viajante”. Claval

(2004) indica que o caminho é de mão dupla, já que os viajantes se utilizavam da geografia para melhor apreender os espaços que percorriam. E assim Salgado se conduz pelo espaço, mas o espaço também o conduz.

Um dos instrumentos metodológicos de Salgado enquanto fotógrafo é, portanto, a expedição geográfica. “A viagem então se torna a instalação de um lugar não fixável, cuja bússola titubeia e cujo território escapa a cada novo passo” (MARQUEZ, 2009, p.176). A vasta capacidade expedicionária de Salgado deu visibilidade aos que têm presença constante no espaço, mas são marginalmente conhecidos socialmente. Para explicar a constituição de sua identidade como viajante, Salgado resgata suas percepções originárias (MERLEAU-PONTY, 2006), da sua infância em Aimorés: “Possivelmente ali nascia o fotógrafo, e o viajante também, porque naquela época não havia estradas, e o gado que meu pai criava tinha de ir para o matadouro. Às vezes a gente viajava até Campos; eram 45 dias de viagem a cavalo” (SALGADO, 2013b, n.p.).

Salgado também destaca as adaptações pelas quais passou para que fosse possível dedicar uma vida inteira a travessias espaciais que favorecem sua jornada de fotógrafo em escala global: “Estou acostumado com grandes espaços e deslocamentos. Há muito tempo adquiri o hábito de dormir uma noite num lugar, depois, em outro” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.16) e, assim, “virei uma entidade autônoma, aprendi a me transportar” (HARAZIM, 1997, p.74). Lélia Salgado (2013, p.10) também relata esse processo: “[...] em muitos casos, ele partiu com sua própria alimentação e com todos os tipos de remédios”. Além disso, o fotógrafo conta que diminuiu o peso da mochila quando passou a utilizar a câmera digital, já que costumava carregar consigo seiscentos filmes, que totalizavam 28 quilos. Para um viajante, a diminuição dessa carga para apenas um quilo é bastante significativa. É nessa trajetória que Salgado, por meio de suas expedições geofotográficas, contribui artística e cientificamente para a ampliação dos horizontes geográficos.

Lélia Salgado (2013, p.9), no texto introdutório de *Gênese*, intitulado “Por trás da imagem”, relata o processo de organização das expedições:

Definir o calendário para essas viagens foi complexo. Muitos lugares só podem ser visitados em condições ideais em determinadas épocas do ano, como a curta estação seca na Indonésia, ou os meses de seca no Pantanal do Brasil, ou o verão no Ártico e Antártico. Muitas vezes precisávamos de autorização especial para trabalhar em parques nacionais ou ilhas protegidas.

A realização dos eventos geofotográficos é precedida, assim, pela elaboração das viagens. “Em sua proposta original, ele [Salgado] preparara um itinerário básico — mas era

importante manter a flexibilidade” (SALGADO, 2000, p.16). A esposa do fotógrafo também conta sobre uma vez que ligou para o aeroporto onde Salgado iria aterrissar, para orientá-lo sobre um novo caminho a seguir, devido à “[...] onda de violência étnica que se abatera de repente sobre Ruanda” (SALGADO, 2000, p.16). Os itinerários são, assim, entremeados de acontecimentos que também os reconfiguram. Mesmo integrado às paisagens que estavam no planejamento inicial, “o acaso pode criar o interesse ou chamar atenção, o olhar pode ser atraído pelo inusitado, pelo extraordinário, mas será também guiado pelo interesse ordinário que levou aquela pessoa a se dirigir para aquele lugar” (GOMES, 2013, p.204).

Em todos os projetos, a expressão de Salgado como sujeito-fotógrafo-viajante é revelada. “Tal nomadismo é inerente à condição de qualquer explorador que tenha por missão (d)escrever o planeta e imprescindível para o (foto)geógrafo que pretenda captar o exato momento em que a luz e a terra se (con)fundem” (JACINTO, 2014a, p.6). Salgado foi ziguezagueando pelo espaço, com certa facilidade para se deslocar, e compôs, com seu corpo móvel, integrações que deram origem a paisagens-fotográficas que também cumprem a função de representar os próprios itinerários. Suas imagens, depois de finalizadas, também seguem jornadas, convidando leitores a navegar virtualmente pelos recortes espaciais onde ele se inseriu para fotografar.

Salgado também relata como é voltar para casa: “Na realidade, eu volto para a minha tribo. Aqui é a minha tribo, com minha mulher, meus filhos, as pessoas com quem a gente trabalha junto. Na realidade, eu acho que a história do ser humano é a história da comunidade humana” (SALGADO, S., 2012, n.p.).

3.4 Sobre os projetos *Trabalhadores, Êxodos e Gênese*

Trabalhadores, Êxodos e Gênese são os três projetos geofotográficos de maior envergadura espacial e temporal de Salgado (FIG. 15). Para representar essa abrangência, foram elaboradas representações cartográficas no planisfério que indicam as expedições geográficas empreendidas por ele e o ano em que esteve em cada localidade assinalada.

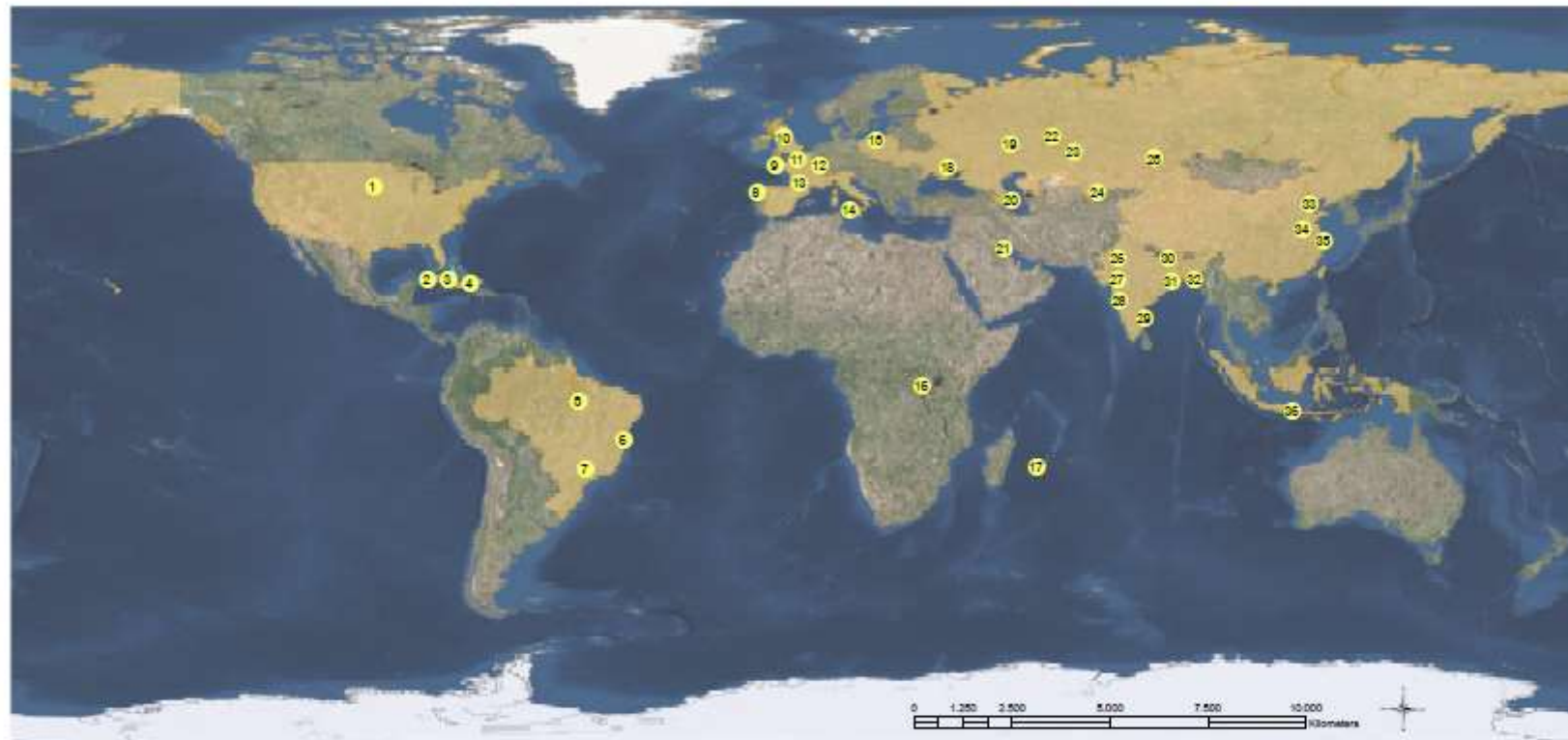
FIGURA 15 – Capa dos livros (a) *Trabalhadores*, (b) *Êxodos* e (c) *Gênesis*

Fonte: (a) SALGADO, S., 1996; (b) SALGADO, 2000a; (c) SALGADO, 2013a.

Para produzir as paisagens-fotografias de *Trabalhadores*, Salgado integrou-se espacialmente em diferentes localidades de 18 países, entre 1986 e 1991 (FIG.16). As narrativas multiescalares das paisagens-fotografias desse projeto constroem uma proposta de cartografia global da subordinação do trabalho ao capital, ao representar sujeitos em situação de trabalho e as relações entre eles no espaço da produção e com este.

O livro *Trabalhadores* tem como ponto de partida o trabalhador agrícola das plantações de café e de cacau no Brasil. De Cuba, ainda na primeira seção do livro, figura também o trabalho na plantação de café, além do na produção de tabaco; a eles se segue o cultivo do chá em Ruanda, e essa primeira parte é finalizada com a produção de perfume em Ilha Réunion, um departamento francês situado no leste africano. O trabalho com os animais compõe a segunda seção do livro e é representado pelas narrativas de pescadores da Espanha e da Itália e de magarefes de Dakota do Sul, nos Estados Unidos. A terceira parte do livro, a maior delas, conjuga paisagens-fotografias de trabalhos industriais realizados no *chão de fábrica*, como os aparatos têxteis em Bangladesh e no Casaquistão, a produção de bicicletas na China, a de lambretas e motocicletas na Índia, e a de automóveis na Ucrânia, na Rússia e, novamente, na China e na Índia. As narrativas mais diretamente ligadas aos navios, como a dos estaleiros na Polônia e na França e a do desmantelamento dos navios em Bangladesh, também estão nessa parte do livro. Ainda nessa sessão, há a produção ligada à indústria de base e de minerais, como a de titânio, magnésio, chumbo e minério de ferro no Casaquistão, e a de aço, além da implantação de estrada de ferro, na França. Em seguida, em outro capítulo, os trabalhadores da mineração ganham destaque nas minas de carvão, na Índia, e de enxofre, na Indonésia, e no garimpo em Serra Pelada, no Brasil.

TRABALHADORES (1986 - 1991)



Legenda

1 EUA - Sioux Falls (1988)	7 Brasil - Pradonópolis (SP-1987)	13 França - SNCF (1989)	19 Rússia - Togliatti (1991)	25 Cazaquistão - Ust-Kamenogorsk (1991)	31 Índia - Calcutá (1989)
2 Cuba - Pinar del Rio (1988)	8 Espanha - Ria de Vigo (1988)	14 Itália - Trapani (1991)	20 Azerbaijão - Baku, Mar Cáspio (1987)	26 Índia - Rajastão (1989)	32 Bangladesh - Chittagong (1989)
3 Cuba - Mariel (1988)	9 França - Brest (1990)	15 Polónia - Gdansk (1990)	21 Kuwait - Burhan (1991)	27 Índia - Gujerate (1990)	33 China - Tianjin (1989)
4 Cuba - Havana (1988)	10 Reino Unido - Folkestone (1990)	16 Ruanda - Lago Kivu (1991)	22 Cazaquistão - Ruidny (1991)	28 Índia - Pune (1990)	34 China - Hu-Pei (1989)
5 Brasil - Serra Pelada (PA-1986)	11 França - Calais (1990)	17 Depart. Francis - Ilha Réunion (1999)	23 Cazaquistão - Kustanal (1991)	29 Índia - Chennai (Ou Madras) (1990)	35 China - Xangai (1989)
6 Brasil - Itabuna (BA-1990)	12 França - Dunquerque (1997)	18 Ucrânia - Zaporozje (1987)	24 Cazaquistão - Tchinkent (1991)	30 Índia - Dhanbad - (1989)	36 Indonésia - Kawah Ijden (1991)

Países fotografados em Trabalhadores

Fonte: Mapa inédito, produzido, com base em dados de SALGADO (1996), por Flora Pidner, Thalita Miranda e Gutenberg Barbosa.

Os poços de petróleo no Azerbaijão e no Kuwait têm um capítulo à parte, e o livro é finalizado com as narrativas da construção do Eurotúnel, entre França e Inglaterra, juntamente com as dos trabalhadores de uma barragem e de um canal de irrigação na Índia. Dessa forma, a organização do livro é fundamentada na prática do trabalho, ou seja, uma divisão temática, e não se apega à contiguidade geográfica, permitindo uma interpretação da divisão territorial do trabalho e da distribuição desses trabalhadores em escala global e revelando que um mesmo tipo de atividade laboral se faz presente em diferentes localidades.

Como procedimento metodológico desta pesquisa, algumas paisagens-fotografias de *Trabalhadores* foram escolhidas para se cumprir, no capítulo 6, a proposta de debate com os espectadores-leitores, realizada por meio de grupos focais. Esse procedimento repete-se com *Êxodos* e *Gênesis*, sendo que essas imagens em narrativas são fontes de reflexões que perpassam por toda a tese. Apresentam-se as narrativas multiescalares de *Trabalhadores*: 1) os trabalhadores agrícolas do chá em Ruanda (FIG. 17); 2) a pesca do atum na Sicília, Itália (FIG. 18); 3) o desmantelamento de navios, em Bangladesh (FIG. 19); 4) os mineradores de carvão na Índia (FIG. 20); e 5) os garimpeiros do ouro em Serra Pelada, Pará, Brasil (FIG. 21).

“Penso que o cotidiano hoje tem muito a ver com a maneira como o meio técnico-científico se dá: ele diz como trabalhar, e o trabalho é uma das sedes do cotidiano. A maneira como uma técnica se estabelece numa área indica como o trabalho será feito” (SANTOS, 2007b, p.94). Tal maneira é um dado político da técnica, pois se promove verticalmente pelo poder hegemônico. A técnica e os objetos técnicos que instrumentalizam os trabalhos também ganham destaque nas paisagens-fotografias por meio do seu uso. Os tipos de técnicas e de objetos reafirmam a periferização dos sujeitos trabalhadores, por remeterem a períodos técnicos anteriores e ao uso extremado da força corporal. De fato, técnicas produzidas em diferentes períodos convivem no tempo atual, ou seja, “ao surgir uma nova família de técnicas, as outras não desaparecem” (SANTOS, 2004, p.25), mas são redistribuídas e “[...] os não hegemônicos continuam utilizando conjuntos menos atuais e menos poderosos” (SANTOS, 2004, p.25).

Trabalhadores
Chá, Ruanda



Fonte: SALGADO, 1996, p. 42-43, 52, 40-41, 53.

Trabalhadores
Pesca do Atum, Sicília, Itália



Fonte: SALGADO, 1996, p. 101, 94-95, 102, 96-97.

Trabalhadores

Desmantelamento de navio, Bangladesh



Foto: SALGADO, 1996, p.215, 214, 210, 200-201.

Trabalhadores
Carvão, Índia



Fonte: SALGADO, 1996, p. 278-279, 263, 282-283, 270-271, 268.

Trabalhadores
Ouro, Serra Pelada, Brasil



Fonte: SALGADO, 1996, p. 314, 317, 312-313, 304-305, 308-309.

São eventos geofotográficos que expressam a superexploração pelo trabalho, que degrada muitos trabalhadores, inferiorizados pela divisão internacional do trabalho que se verticaliza nos lugares, presente nos processos de extração de recursos minerais, nas produções agrícolas e na esfera industrial. O uso e o limite dos corpos, pela sua manifestação motora explicitada pelo esforço dos músculos e pelo esticar dos tendões, determinados pelos movimentos e pela posição do corpo em trabalho, também compõem as paisagens-fotografias de *Trabalhadores*.

Para Nair (2011), esse projeto revela o que os trabalhadores são capazes de fazer em termos de produção. As paisagens-fotografias expressam, assim, exploração e superação, injustiça e resistência, fomentando também interpretações políticas e econômicas. Salgado coloca que, apesar das dificuldades do trabalho, “[...] sempre que encontrava um homem trabalhando, via-o orgulhoso de produzir, de criar” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.64). Persichetti (1995, p.59) também faz colocações:

As imagens que Salgado nos traz mostram rostos cansados, escondidos atrás das máquinas, trabalhadores jovens misturando-se com as engrenagens de seu trabalho, pescadores que ao retornar do mar nos fazem recordar as grandes epopeias [...]. São mãos que produzem, transformam, criam. São pessoas que dão vida ao mundo que as cerca. As dificuldades do homem trabalhador, que precisa lutar sempre contra a alienação, que precisa estar sempre atento.

O que *amarra* globalmente as narrativas multiescalares desse livro é o que indica o próprio título: os trabalhadores. O trabalho é a categoria que une as imagens, que as enreda em uma teia, sendo, assim, seu fio condutor. Salgado coloca: “[...] mostrei um mundo produtivo em ação” (SALGADO, FRANCO, 2014, p.63). Ao mesmo tempo, os fluxos espaciais de mercadorias e de capitais que alicerçam o espaço em rede ligam os trabalhadores do mundo todo, pois “[...] eles vivem em comum certas experiências, como, por exemplo, a subordinação ao mercado distante” (SANTOS, 2004, p.90). Todos os trabalhadores fotografados estão interligados pela sua condição de força de trabalho, mas também pela rede espacial erigida pela técnica da informação, que promove a comunicação entre as demais técnicas.

Tais redes são da esfera do *invisível* que o *visível* da paisagem-fotografia projeta, articulando escalas. “Antigamente a produção se servia da circulação e hoje é o contrário: é a circulação que decide a produção” (SANTOS, 2007g, p.122). Lélia Salgado conecta o espaço da produção ao espaço da circulação ao organizar as narrativas em *Trabalhadores*. “A história central desse livro é o navio. O navio na realidade nasce em uma mina de carvão, ele nasce

numa mina de minério de ferro. Esse carvão e esse ferro vão parar numa siderúrgica, onde são transformados em aço. Esse aço acaba indo para estaleiros navais” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Enquanto fala sobre o processo de construção dos navios, Salgado indica, com o livro em mãos, as paisagens-fotografias de minas, de siderúrgicas e de estaleiros. Após sua construção, o navio passa a cumprir uma função de interação espacial. “O transporte marítimo faz o papel da escala intermediária com a função de ligar os continentes através dos oceanos” (MOREIRA, 2013, p.51). Nas palavras de Sebastião Salgado (2012, n.p.), “ele vai ligar sociedades, esse navio corre o planeta inteiro sem parar. Essas hélices que estão aqui atrás, empurrando o navio, passam por todas as águas, todos os portos”.

Esses fluxos marítimos de mercadorias e pessoas são gerados pelas verticalidades, integram os mercados em diferentes escalas e reconfiguram paisagens. Além disso, criam interdependências espaciais, que tendem a ser hierárquicas e que se realizam pelas “[...] ordens técnicas, financeiras, políticas” (SANTOS, 2002, p.285). O navio, no entanto, também sofre desgaste material e caminha para o seu fim como objeto técnico: “E um dia esse navio perde a função, ele não é mais navio, ele vai morrer. Então, ele vem para essas praias da Índia, do Paquistão, de Bangladesh; é onde tem os grandes desmontes mundiais de navios” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Mais uma vez, Salgado indica as imagens no livro enquanto narra os processos, apontando para os trabalhadores neles envolvidos, e continua: “Então, ele é canibalizado; então, ele é transformado em tudo o que ele transportou” (SALGADO, S., 2012, n.p.): “[...] máquina, garfos, enxadas, facas, pás, parafusos, pedaços, pedaços” (SALGADO *et al.*, 1996, p.18), sendo que “até a hélice dele, que é o metal mais nobre que ele tem, que é bronze, é transformada em chaleiras” (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Também são parte do *invisível* dessas paisagens-fotografias as posições socioeconômicas ocupadas pelos trabalhadores fotografados, seus papéis na divisão territorial do trabalho, considerando-se a gama de valores desiguais criada pelas verticalidades em um quadro organizacional da escala global. As verticalidades impelem o trabalhador a “[...] exercer atividades diversas ao sabor da conjuntura” (SANTOS, 2002, p.324). Tal conjuntura global define diferentes relações de trabalho nas escalas locais, que valorizam e desvalorizam trabalhadores da maneira que lhe convém, pois “as empresas, na busca da mais-valia desejada, valorizam diferentemente as localizações” (SANTOS, 2004, p.33).

Sobre *Êxodos*, Salgado relata que também teve a experiência de voltar a se introduzir em algumas paisagens às quais já tinha se integrado anteriormente em suas peregrinações. “Para realizar esse projeto, visitei muitas cidades e muitos países pela primeira vez. Sempre que voltava a lugares que já conhecia, porém, era doloroso constatar

que quase sempre as coisas haviam piorado” (SALGADO, 2000b, p.10). O destaque é para Ruanda, onde havia fotografado as plantações de chá para o projeto *Trabalhadores*, que estava mergulhada em uma guerra civil étnica quando ele lá voltou, em 1995, e produziu narrativas que revelam o extremo de corpos sem vida. Nos países próximos a ela, como Burundi, Congo (então Zaire), Tanzânia, Quênia e Moçambique, Salgado voltou-se para os corpos em movimento que fugiam da guerra de Ruanda e tentavam sobreviver formando exércitos de refugiados que iam a pé, em trens, em caminhões, que iam como podiam. Buscavam os campos de refugiados, carregando o pouco que tinham ou o que conseguiam levar.

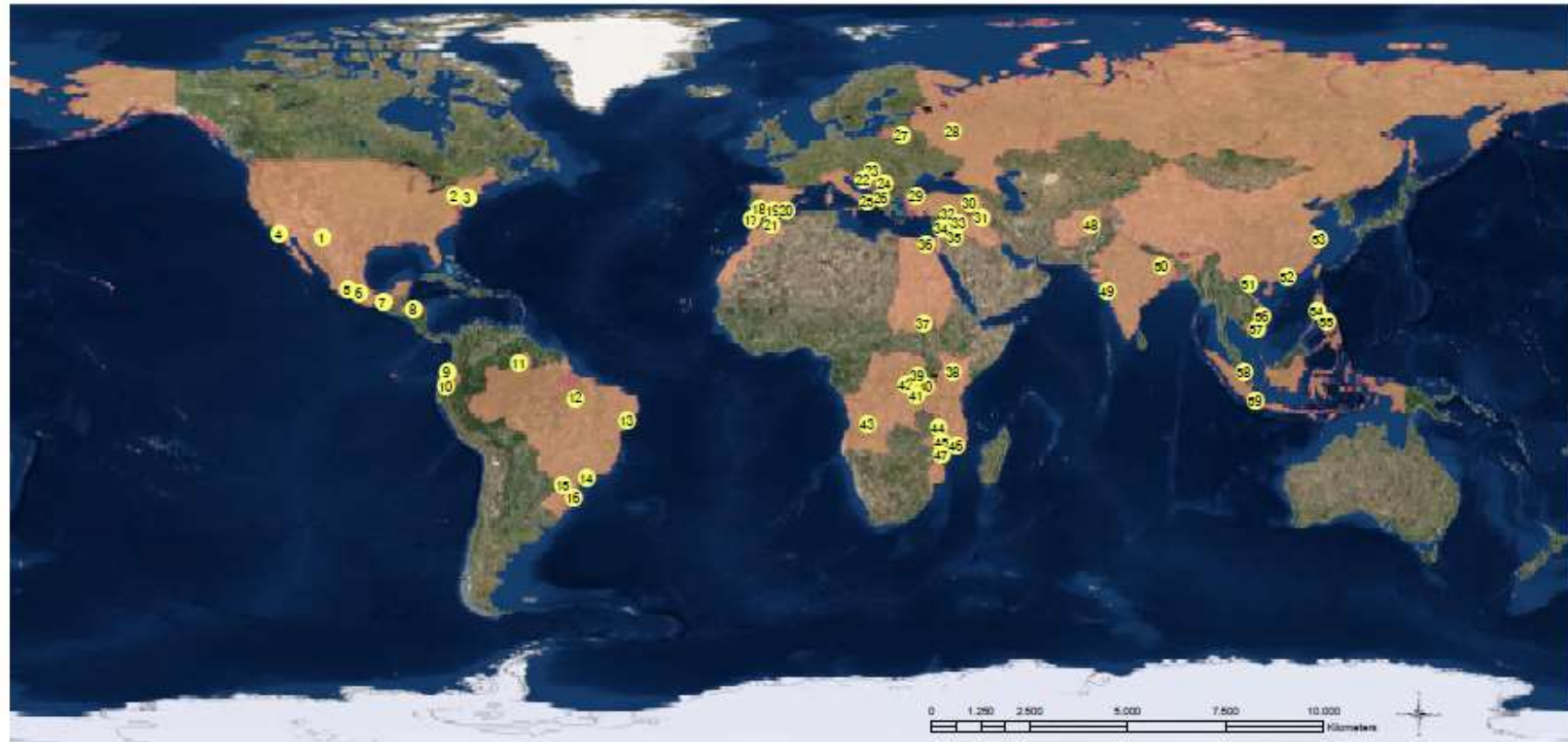
É em *Êxodos* (SALGADO, 2000a) que Salgado coloca em cena a questão do fluxo⁵⁴ espacial de pessoas, a forma como sujeitos e grupos se deslocam, com suas diferentes faces e motivações, além de como os sujeitos reagem a esses deslocamentos. O projeto *Êxodos* cumpre o objetivo de capturar o processo global de migração em massa, e “os motivos que empurram os homens a se mexer são inúmeros” (CLAVAL, 2010, p.48). Para abranger essa diversidade, Salgado compôs paisagens-fotografias em 32 países, entre 1993 e 1996, cartografados na FIG. 22.

Nesse ínterim, ganha relevo o próprio viajante e migrante Salgado, que se colocava em movimento com a intencionalidade de produzir narrativas geofotográficas. Como migrante, por ter mudado internamente no Brasil algumas vezes⁵⁵, e, posteriormente, como um imigrante em Londres, onde morou, e em Paris, onde mora. Um sujeito migrante, que, projetado em um viajante-fotógrafo, busca outros sujeitos em trânsito, e, assim, “[...] a paisagem oferece um espaço onde é possível se *reencontrar*” (COLLOT, 2013, p.198). Ver é ser visto e, nesse caso, o próprio fotógrafo se vê também nos processos migratórios do outro, pois “[...] caminhar significa avançar em direção a si mesmo” (MARQUEZ, 2009, p.180).

⁵⁴ Interessante ressaltar que, quando perguntado sobre a razão da sua escolha pela Geografia, Milton Santos (2006, n.p.) abordou a temática da migração, revelando o conteúdo geográfico que lhe é inerente: “Eu acho que foi uma opção pelo movimento; o fato de eu ter, quando garoto, me impressionado com as populações que mudaram de lugar, que se transportaram de um lugar para outro, talvez tenha me dado uma dimensão da disciplina”.

⁵⁵ Salgado nasceu no interior de Minas Gerais e deslocou-se para Vitória (ES). “Quando eu cheguei no Espírito Santo, descobri as cidades. Morava no interior, não havia pobre e rico [...]. Eu fiz parte dessa primeira geração brasileira que sai do campo para as cidades. [...] Então eu cheguei no Espírito Santo e descobri a política, a pobreza, a radicalização, a abertura ao mundo” (SALGADO, 2013b, n.p.). Posteriormente, para a realização do mestrado na Universidade de São Paulo (USP), Salgado morou no coração econômico do país. O fotógrafo destaca: “Cada uma dessas mudanças me levou a um universo urbano mais denso” (SALGADO, 2013b, n.p.).

ÊXODOS (1993 - 1999)



Legenda

- | | | | | | | |
|--------------------------------------|---|--|---------------------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|
| 1 EUA - Deserto de San Yelido (1997) | 10 Equador - Chimborazo (1998) | 19 Espanha - Ceuta (1997) | 28 Rússia - Moscou (1994) | 37 Sudão (1993/1995) | 45 Moçambique - Zambezi (1994) | 55 Filipinas - Metro Manila (1999) |
| 2 EUA - Brooklyn, NY (1994) | 11 Brasil - Roraima, AM (1998) | 20 Espanha - Málaga (1997) | 29 Turquia - Istambul (1999) | 38 Norte do Quênia (1993) | 47 Moçambique - Mutarara, Tete (1994) | 56 Vietnã - Ho Chi Minh (1995) |
| 3 EUA - Aeroporto JFK, NY (1994) | 12 Brasil - Rodovia PA-150 (1996) | 21 Espanha - Melilla (1997) | 30 Curdistão Turco - Hakkari (1997) | 39 Ruanda (1995) | 48 Afeganistão - Cabul (1996) | 57 Vietnã - Vung Tau (1995) |
| 4 México - Tijuana (1997) | 13 Brasil - Sergipe (1996) | 22 Bósnia Central (1995) | 31 Curdistão Iraquiano - Dohuk (1997) | 40 Tareziã - Ngara (1994) | 49 Índia - Bombaim (1995) | 58 Indonésia - Ilha de Galang (1995) |
| 5 México - Hidalgo (1998) | 14 Brasil - São Paulo (1996) | 23 Croácia - Ivankovo, Vinkovci (1994) | 32 Líbano - Nafr el-Sared (1998) | 41 Burundi (1995) | 50 Índia - Bihar (1997) | 59 Indonésia - Jacarta (1995) |
| 6 México - Cidade do México (1998) | 15 Brasil - Paraná (1996) | 24 Sérvia (1995) | 33 Líbano - Beidawi (1998) | 42 RDC - Zaire (1994) | 51 Vietnã - Hoa Binh (1995) | Países fotografados em Êxodos |
| 7 México - Chiapas (1998) | 16 Brasil - Santa Catarina (1996) | 25 Itália - San Foca (1998) | 34 Líbano - Ein el-Hilweh (1998) | 43 Angola (1997) | 52 China - Hong Kong (1995) | |
| 8 Honduras (1998) | 17 Espanha - Estreito de Gibraltar (1997) | 26 Albânia (1999) | 35 Líbano - Burj el-Shamal (1998) | 44 Malauí (1994) | 53 China - Xangai (1998) | |
| 9 Equador - Imbabura (1998) | 18 Espanha - Algeiras (1997) | 27 Lituânia - Pabrade (1997) | 36 Egito - Cairo (1997) | 45 Moçambique - Mlange (1994) | 54 Filipinas - Mindanao (1999) | |

Fonte: Mapa inédito, produzido, com base em dados de SALGADO (2000a), por Flora Pidner, Thalita Miranda e Gutemberg Barbosa.

Os motivos para as migrações de Salgado divergem das razões dos migrantes que ele fotografa, pois o fotógrafo sempre teve maior controle sobre a sua própria situação de mobilidade espacial. Jornadas entrecruzam-se, em andanças que se encontram e confrontam-se, que tornam a vida perigosa e/ou que fogem da vida perigosa, em busca de possibilidades, enveredando-se por caminhos que revelam outras paisagens.

Em *Êxodos*, as paisagens-fotografias multiescalares de migrantes em escala global revelam trajetórias espaciais impulsionadas pelos movimentos do capital, pelas repressões e pelas guerras que esse modo de produção provoca. “As pessoas arrancadas de seus lares são apenas as vítimas mais visíveis de uma convulsão global que decorre exclusivamente de nossos atos” (SALGADO, 2000a, p.8).

Não se trata de qualquer tipo de migração, mas das mais perversamente empreendidas, que subtrai dos sujeitos migrantes as possibilidades de exercício de cidadania (SANTOS, 2007e). E, na maioria das vezes, “[...] deixa-se de ser pobre em um lugar para ser pobre em outro” (SANTOS, 2004, p.73), tornando a pobreza um fator promovido pela escala global. Salgado (2000a, p.7) relata: “Muitos [fotografados] atravessavam os piores momentos de suas vidas. Estavam assustados, mal alojados e humilhados. Mesmo assim, aceitavam ser fotografados, porque, acredito, queriam que seu sofrimento fosse divulgado”. Cada paisagem-fotografia desse projeto remete a um trauma, mas não como algo isolado, e sim, como evento geográfico de um processo global em movimento, em que o fotografado não é o responsável pela migração que realiza. Toda as histórias em *Êxodos* são de ruptura, de perda de referência geográfica e de morte, mas são também, dialeticamente, da busca pela vida e pela sobrevivência, em contraposição às linhas-muros físicos e simbólicos que impossibilitam a dignidade e a cidadania.

O livro *Êxodos* (SALGADO, 2000a) é composto por quatro capítulos. As primeiras narrativas revelam o mundo dividido, por representarem os migrantes na fronteira entre México e Estados Unidos e os sujeitos na travessia entre África e Europa, no Mar Mediterrâneo, em Gibraltar. Algumas paisagens-fotografias que compõem o primeiro capítulo representam a saída de judeus da Rússia em direção aos Estados Unidos. Em seguida, as narrativas multiescalares voltam-se para a Ásia, com a imigração vietnamita, que se origina da Guerra do Vietnã e parece não ter fim; com os afeganes deslocados pela guerra civil — sendo as imagens de 1996, ou seja, anteriores ao 11 de setembro de 2001; com os palestinos do Líbano, que já viviam mais de meio século de exílio; e com a agonia dos curdos, seja no Curdistão turco ou no iraquiano, assim como com os curdos que se arriscam a tentar uma vida melhor na Europa e são detidos na Lituânia. A última narrativa do capítulo refere-se ao drama dos refugiados da ex-Iugoslávia nos campos de refugiados na Croácia e na Albânia, no centro

de recepção de refugiados na Itália e nos caminhos de fuga na Bósnia central, e, também, às trajetórias dos sérvios que viviam fora da Sérvia, mas dentro da ex-Iugoslávia, e temiam a contraofensiva. Esse primeiro capítulo, intitulado “Migrantes e refugiados: o instinto da sobrevivência”, busca construir uma representação de diferentes perspectivas dos migrantes, não seguindo, portanto, uma contiguidade espacial.

O capítulo II, denominado “A tragédia africana: um continente à deriva”, aborda os migrantes e refugiados na África, sendo iniciado pelo martírio vivido no sul do Sudão, devido à guerra civil — ainda em andamento, com momentos mais dilacerantes e outros mais arrefecidos. Os atingidos pela Guerra de Ruanda ganham destaque nesse capítulo, sendo fotografados em trânsito e em direção aos campos de refugiados — que já se tornavam inchados e extensos — na Tanzânia e no antigo Zaire (hoje República Democrática do Congo), onde também viviam situações de perseguições e de perigos, assim como opressões e calamidades de todos os tipos. Em Angola, Salgado fotografa os angolanos que precisam se esconder — sendo, portanto, refugiados dentro de seu próprio país — e que enfrentam, também, a ameaça das minas terrestres espalhadas pelo território. Em Moçambique, o evento geofotográfico diz respeito à repatriação dos refugiados da guerra civil, então cheios de sonhos e de esperança.

O capítulo III, “A América Latina: êxodo rural, desordem urbana”, reúne paisagens-fotografias da América Latina e principia com os índios da Amazônia brasileira; passa pelas populações com forte herança indígena no Equador, mas que já sofrem com as opressões dos pecuaristas, fazendo com que muitos se desloquem em busca de trabalho, sobretudo para as cidades; e chega às comunidades zapatistas em Chiapas, no México, onde registra o trabalho na terra, o alcoolismo e os conflitos territoriais que produzem violências de todos os tipos, até assassinatos. O movimento dos sem-terras no Brasil integra as narrativas em *Êxodos* e representa a tentativa de permanência no campo, ou seja, sujeitos na contramão do êxodo rural e que sofrem com massacres — como o de Eldorado dos Carajás, cujas paisagens-fotografias povoam o livro de maneira muito marcante —, revelando também a luta pela terra, as ocupações em Sergipe e no Paraná, assim como os assentamentos, como o da Fazenda Fronteira, em Santa Catarina, já em processo produtivo. Em seguida, algumas paisagens-fotografias de Honduras após a passagem do furacão Mitch desvelam outra origem para os deslocamentos.

Uma das perspectivas construídas por *Êxodos* é o êxodo rural, representado de diferentes maneiras, sendo uma de suas faces o inchaço das cidades dos países periféricos. Nesse seu terceiro capítulo, os espaços de culminância dos êxodos rurais são as maiores cidades da América Latina, que estão entre as maiores do mundo: Cidade do México e São Paulo. As paisagens-fotografias entrelaçam-se para narrar os desdobramentos do êxodo rural: crianças na antiga Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor (FEBEM), hoje chamada de

Fundação Casa; sujeitos nas penitenciárias, nas rodoviárias, nos setores de construção civil que empregam parte da força de trabalho proveniente do campo; depósitos de lixo que se agigantam e que são fonte de sobrevivência; moradias improvisadas, indignas e precárias que abrigam famílias; crianças em situação de rua, muitas vezes viciadas em cola ou em crack.

A Ásia povoa o último capítulo do livro — “Ásia: a nova face urbana do mundo” —, sendo que o caminho das narrativas também deságua nas grandes cidades. Sua primeira sessão é de paisagens-fotografias de grupos étnicos ameaçados no sul de Bihar, na Índia, que vivenciam a iminência do processo de modernização avassaladora. Logo depois, registra-se uma situação peculiar em Mindanao, nas Filipinas, onde há muitas *crianças sem pais*, devido à invasão e à desocupação pelos soldados dos Estados Unidos, além dos embates entre muçulmanos e cristãos. O Vietnã entra novamente em cena, com as minorias vítimas de discriminação, o que impulsiona migrações internas. Por último, as paisagens-fotografias abordam uma série de eventos experimentados pelos sujeitos que migram para as megacidades asiáticas — Cairo, no Egito; Ho Chi Minh, no Vietnã; Jacarta, na Indonésia; Metro Manila, nas Filipinas; Istambul, na Turquia; Xangai, na China; e Bombaim, na Índia.

Realiza-se uma reflexão sobre a presença da cidade de Cairo na narrativa das megacidades asiáticas, posto que ela se localiza na África. Em um primeiro momento, essa transgressão da localização continental promove uma inquietação. Todavia, outras abordagens podem ser feitas, a partir dos conteúdos geográficos dos projetos de Salgado que estão sendo trabalhados nesta pesquisa, considerando-se a organização das narrativas no livro e os processos espaçotemporais vivenciados pelo Egito. As narrativas são construídas estabelecendo-se uma coerência entre as imagens e os eventos que estas representam. Dessa forma, a inserção das paisagens-fotografias de Cairo no capítulo do livro que aborda a África provocaria uma ruptura no encadeamento das imagens, que, intencionalmente, contam histórias de guerras na África subsaariana e de seus desdobramentos em campos de refugiados, e não, de megacidades. Essas paisagens-fotografias africanas destoam das mazelas das megacidades, como em Cairo, cujas imagens representam o desdobramento do êxodo rural. A configuração do espaço urbano em Cairo assemelha-se à das megacidades asiáticas e, por isso, considera-se que as imagens da capital do Egito *cabem* no capítulo que as narra. Destaca-se, também, que o território do Egito divide-se em dois continentes, África e Ásia, sendo, portanto, um espaço fronteiriço, cuja população é majoritariamente muçulmana — o que indica uma profunda ligação cultural, religiosa e política com o Oriente Médio. O diálogo entre as paisagens-fotografias das megacidades asiáticas é enredado nessa proposta que prefere romper com a fixidez das coordenadas geográficas, dando visibilidade a outras faces dos processos espaciais

que configuram a cidade de Cairo. Salgado (2000a, p. 11) fala sobre essas cidades, revelando suas equivalências espaciais:

[...] de vez em quando eu não conseguia saber onde estava. Cairo? Jacarta? Cidade do México? Em todas, as mesmas ilhas de prosperidade em meio à pobreza [...]. Em todas, a mesma luta pela sobrevivência, com milhões de habitantes recém-chegados competindo para encontrar um lugar decente para viver, um emprego seguro, uma escola para as crianças, uma consulta no ambulatório médico apinhado. E, em toda parte, legiões de pessoas cujas vidas são tão precárias, que não lhes resta outra saída senão mendigar.

O processo é de desruralização e de migrações desenraizadoras. “A urbanização é o principal efeito da mobilidade do espaço na modernidade” (MOREIRA, 2013, p.94). Nas cidades grandes, o sujeito “[...] se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha” (SANTOS, 2002, p.328). Nas cidades grandes, há um potencial estrondoso para que os *homens lentos* estabeleçam uma comunicação intensa, sob novas referências que se misturam e que, muitas vezes, se sobrepõem às do passado. “No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação” (SANTOS, 2002, p.328).

Dentre essas narrativas, foram escolhidas quatro para representar o projeto *Êxodos* nesta pesquisa e que foram exploradas nas entrevistas com os espectadores-leitores. São elas: 1) Migrantes na fronteira do México com os Estados Unidos (FIG. 23); 2) Megacidades da América Latina e da Ásia⁵⁶ (FIG. 24); 3) O movimento dos sem-terras no Brasil (FIG. 25); e 4) Ruandenses em trânsito e em campos de refugiados (FIG. 26).

Os deslocamentos fotografados em *Êxodos* são marcados por instabilidades, por fome, por falta de saúde, por falta de resposta e de perspectiva. Sujeitos que são empurrados pelo desespero, mas também pela esperança: seguem em busca de alguma terra prometida? Saem de “casa” em busca de uma “nova casa” (KONESKI, 2008, p. 66). São muitas pessoas, muitas vidas, muitas histórias, muito desenraizamento espacial. De certa forma, *Êxodos* cartografa práticas espaciais transitórias. São paisagens de fluxos, em que sujeitos buscam alguma *fixidez* espacial, ou seja, onde possam morar. Inseguras e instáveis condições de migrações, irrigadas por incertezas, que também os mantêm em situações de transitoriedade. As novas práticas espaciais encontradas nos caminhos nem sempre são melhores, nem sempre são piores, do que aquela que os afugenta. É um movimento espacial em que se deixa para trás “[...] uma cultura herdada para se encontrar com uma outra” (SANTOS, 2002, p.328).

⁵⁶ Optou-se por unir as paisagens-fotografias das megacidades latino-americanas com as das asiáticas, já que as megacidades representam espaços aglutinadores dos êxodos.

Êxodos
Fronteira México - EUA



Fonte: SALGADO, 2000a, p. 28, 30-31, 33, 29.

Êxodos
Tragédia, Ruanda



Fonte: SALGADO, 2000a, p. 176-177, 194-195, 188, 178, 204-205.

Êxodos
Sem-terras, Brasil



Fonte: SALGADO, 2000a, p. 304, 298-299, 305, 294-295, 303.

Êxodos
Megacidades



Fonte: SALGADO, 2000a, p. 370-371, 388-389, 314-315, 399, 418-419.

No caso dos refugiados, os campos onde passam a viver parecem não ter um caráter de permanência ou de enraizamento. Mas, não raro, o processo de transitoriedade de moradia é subvertido, tornando-se bastante longo ou permanente, e acaba por forçar uma adaptação às circunstâncias de habitação. Salgado (2000a, p.8) destaca que ficou “[...] atônito ao ver até que ponto os seres humanos são capazes de se adaptar-se às circunstâncias mais calamitosas”. Assim, mesmo no campo de refugiados, é possível observar o habitar, apesar das bases espaciais da existência destruídas. “Habitar um lugar é, poderíamos dizer, transformar um lugar qualquer em lugar habitado, principalmente, então, formar hábitos nele, viver nele de modo regular, cotidiano” (BESSE, 2014, p.130). Salgado (2000a) relata as brincadeiras das crianças e o jogo de futebol, que expressam essa tentativa de ocupar o espaço e preencher o cotidiano. Entretanto, o processo é contraditório e doloroso, pois os moradores de campos de refugiados não têm poder de decisão sobre as próprias vidas e sobrevivem com uma paisagem que tem padrão limitante a uma vida digna, com a presença marcante da fome e de epidemias.

De certa forma, os campos de refugiados promovem a convivência e a comunicação entre os sujeitos que ali se instalam. É nesse sentido que Salgado adjetiva esses espaços como “urbanos”, já que as práticas que sustentam a vida rural são desconstruídas. Nas palavras dele: “[...] muitos [...] vêm a urbanizar-se justamente por intermédio da experiência de viver em campos de refugiados” (SALGADO, 2000a, p.8). Raramente poderão viver como antes, pelas transformações pelas quais os lugares de origem passam, mas também pelas transformações que eles próprios encaram: “Outros, que acabam voltando para seus países, tornaram-se pessoas diferentes: às vezes mais politizados, certamente mais urbanizados” (SALGADO, 2000a, p.13). Em todos os campos de refugiados registrados por Salgado em *Êxodos*, havia algum tipo de ajuda humanitária, sobretudo dos Médicos sem Fronteiras e da Cruz Vermelha.

Salgado configura cartografias globais de segregação, de expropriação do espaço, de guerras, de fronteiras políticas nos países centrais que se projetam como limites à mobilidade. Não há fronteiras para o capital financeiro⁵⁷, mas não se pode afirmar o mesmo para todos os tipos de migrantes e suas origens geográficas, os quais, muitas vezes, se veem diante de limites-muros das políticas de contenção. Quer sejam físicos ou não, esses muros são frutos de projetos autoritários de restrições à mobilidade espacial. A ideologia referente à noção de aldeia global é jogada por terra pelas paisagens-fotografias de Salgado e desmistificada por Milton Santos (2004) em sua proposição da *globalização como fábula*, quando aponta que é falsa a ideia de que o mundo está disponível para o acesso de todos. A despeito da diversidade de lugares, o termo “aldeia global”, cada vez mais proferido, sugere homogeneidade e acessibilidade:

⁵⁷ “Com a globalização, o uso das técnicas disponíveis permite a instalação de um dinheiro fluido, relativamente invisível, praticamente abstrato” (SANTOS, 2004, p.100).

como se todos estivessem inseridos na lógica capitalista da mesma forma, pensando as mesmas coisas, agindo do mesmo jeito, seguindo leis universais para a vida cotidiana.

Houve e ainda há quem afirme — numa reflexão ingênua, ou supostamente ingênua — que a globalização capitalista resultaria na supressão dos lugares e, assim, na neutralização do espaço e, quem sabe, no fim das desigualdades. Por meio de paisagens-fotografias que destacam sujeitos-fotografados em êxodos, Salgado representa os processos espaciais, sociais e políticos que, verticalmente, os atingem, que os impulsionam e, por que não afirmar, que, mais do que isso, os obrigam ao deslocamento.

Também na esfera do *invisível* das paisagens-fotografias de *Êxodos* estão o dinamismo das estruturações, desestruturações e reestruturações espaciais dadas pelas novas ações definidas pelos deslocamentos e as reconstituições dos fotografados enquanto sujeitos nesse processo. “Suas experiências vividas ficam para trás e a nova residência obriga a novas experiências” (SANTOS, 2002, p.328). Em todos os casos, trata-se de um processo de (re)integração em uma nova paisagem dada, o qual, inicialmente, é passivo, já que os sujeitos não dominam seus códigos e materialidades, mas, aos poucos, se torna ativo, com os migrantes imprimindo sua marca no novo cotidiano espacial que experimentam. Para Milton Santos (2002, p.330), há, nesse processo, a formação de uma “[...] nova consciência [que] olha para o futuro”. O autor realça: “O espaço é um dado fundamental nessa descoberta” (SANTOS, 2002, p.330). Nesse processo, tudo se transforma em conjunto: tempo, espaço e sujeito. A mobilidade espacial, qualquer que seja ela, leva a uma “[...] rearrumação permanente dos arranjos do espaço” (MOREIRA, 2013, p.94). Em síntese, a espacialidade da existência é ao mesmo tempo o enraizamento e o movimento.

No projeto *Gênesis*, há cartografias globais de paisagens que, por algum motivo geográfico-histórico, ainda estão pouco transformadas pela modernização hegemônica. A modernidade de face irrecusável (SANTOS, 2002), que avassala socialmente e transforma profundamente as paisagens, revela-se pouco presente em *Gênesis*. As viagens para o projeto abrangeram 22 países, envolvendo aproximadamente 40 localidades, entre os anos 2004 e 2011, conforme indica a FIG. 27.

Em alguns casos, Salgado buscou extremos climáticos para conhecer os espaços desocupados por grupos humanos — os antigos anecúmenos⁵⁸ — e assim criou eventos geofotográficos no sul do planeta, abrangendo a Península Antártica; a Península Valdés, na Argentina; a Patagônia chilena e a argentina; o arquipélago Diego Ramírez, no Chile; e

⁵⁸ Coloca-se a noção de anecúmenos adjetivando-os de “antigos”, pois concorda-se com Milton Santos (2004, p.81), que afirma que “[...] toda a superfície da Terra se tornou ecúmeno”, sendo que “[...] essa palavra já não se aplica apenas ao planeta efetivamente habitado. Com a globalização, todo e qualquer pedaço da superfície da Terra se torna funcional às necessidades, usos e apetites de Estados e empresas nesta fase da história”.

muitos territórios do Reino Unido nessa região, como as Ilhas Malvinas, as Ilhas Geórgia do Sul e as Ilhas Sandwich do Sul. Nas Terras do Norte encontrou paisagens em que o relevo e o gelo se destacam, no clima glacial do Alasca (EUA) e do Canadá, passando pela escassez de umidade no deserto e no Grand Canyon dos Estados Unidos. Ainda nesse capítulo, a Sibéria, na Rússia, ganha destaque em diferentes localidades, entre elas, as paisagens-fotografias onde vivem os Nenets.

O capítulo sobre os santuários é composto por paisagens-fotografias das ilhas de Galápagos⁵⁹, no Equador; da ilha de Madagascar, na África; dos grupos étnicos de Irian Jaya e do povo Mentawai, ambos na Indonésia; e dos planaltos de Papua Nova Guiné. No capítulo sobre a África, as narrativas abordam as paisagens-fotografias dos desertos, das savanas, dos vulcões e dos povos que se integram a essas paisagens — sendo também as próprias paisagens —, como os da etnia San, em Botsuana, no deserto de Kalahari; os Dincas, no sul do Sudão; os Himba, na Namíbia; as cidades cristãs da antiga Etiópia; e os grupos étnicos do vale inferior do Omo, também na Etiópia.

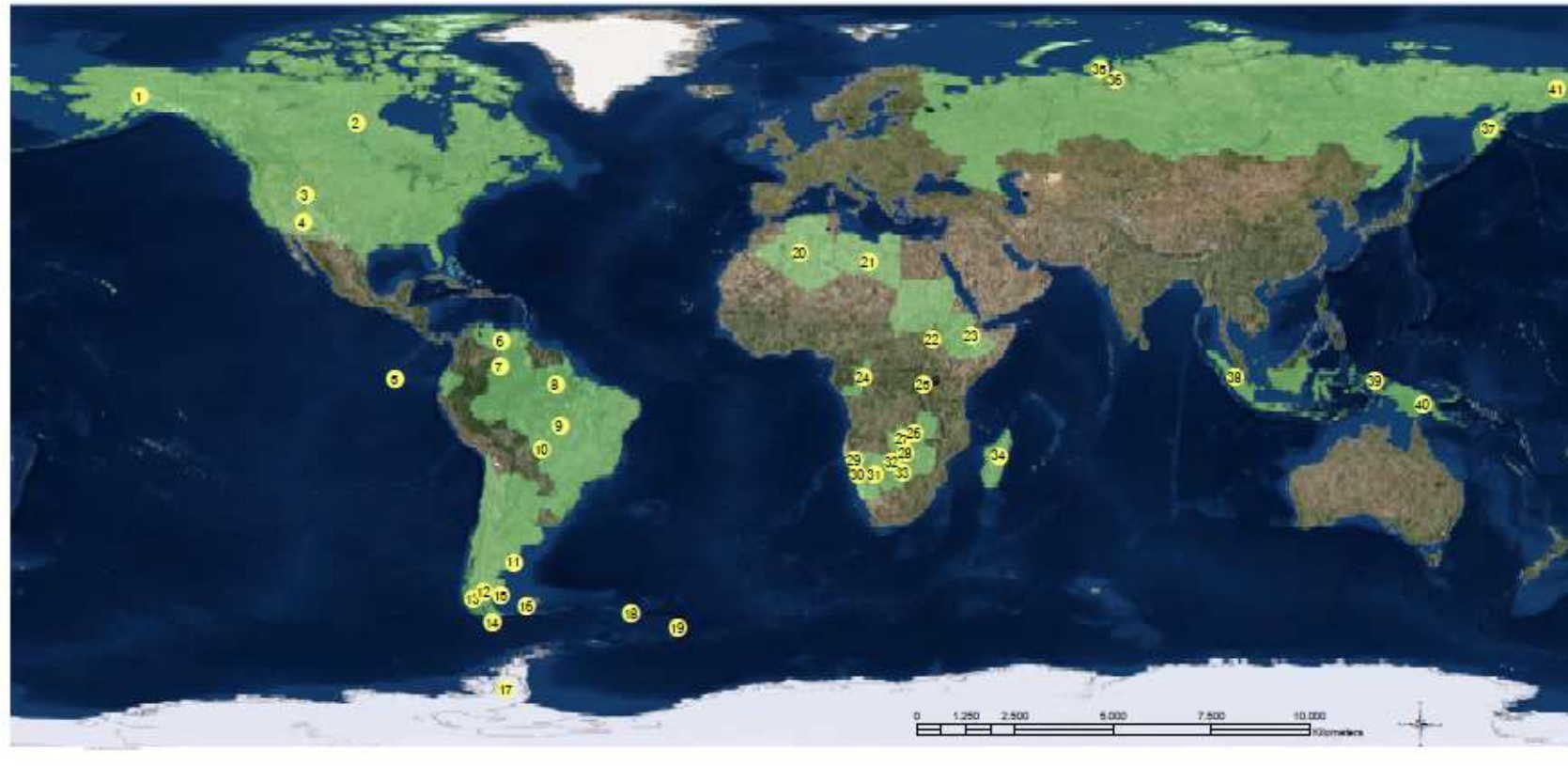
Outro capítulo é o que se refere à Amazônia e ao Pantanal, em que também aparecem paisagens-fotografias não habitadas, ou configuradas a uma distância em que não aparecem grupos sociais, e outras em que ganham destaque os povos que habitam e significam as paisagens, como o grupo étnico dos Zoés e os indígenas do Alto Xingu e a etnia dos Piaroas na Venezuela. Em *Gênesis*, a contiguidade espacial só é quebrada na narrativa sobre os “santuários”.

As narrativas escolhidas para representar *Gênesis* ao longo desta pesquisa são: 1) Sul do planeta (FIG. 28); 2) África (FIG. 29); 3) Os Dincas no sul do Sudão (FIG. 30); 4) Os Nenets nas Terras do Norte (FIG. 31); e 5) Amazônia e Pantanal (FIG. 32).

Muitas fotografias de *Gênesis* são facilmente identificadas pelos espectadores-leitores como paisagens, porque frequentemente se associam diretamente natureza e paisagem, confundindo-se as duas categorias. Mais do que isso, Cauquelin (2007) mostra que a maneira como a paisagem foi pensada e construída enquanto ideia é uma proposta de equivalência com a ideia de natureza. Entretanto, “[...] a Natureza não era figurada na forma de paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p.45), até porque o conceito de natureza foi cunhado bem antes do de paisagem, na Europa. Dito de outra forma, somente após o termo “paisagem” ter sido inventado é que essa equiparação passou a existir como discurso.

⁵⁹ Salgado relata que começou o projeto *Gênesis* em Galápagos, buscando seguir os caminhos de Darwin (SALGADO; FRANCO, 2014).

GÊNESIS (2004 - 2011)



Legenda

1 EUA - Alece (2009)	7 Brasil - Amazonas, Pico da Neblina (2009)	13 Chile - Patagônia (2007)	19 Reino Unido - Ilhas Sandwich do Sul	25 Ruanda (2004)	31 Namíbia (2005)	37 Rússia - Kamchatka (2006)
2 Canadá (2011)	8 Brasil - Pará (2008)	14 Chile - Diego Ramirez (2005)	20 Argélia (2008)	26 Zâmbia (2010)	32 Botswana - Cubango (2007)	38 Indonésia - Sumatra Ocidental (2006)
3 EUA - Utah (2010)	9 Brasil - Mato Grosso, Xingu (2005)	15 Chile - Cabo Horn (2005)	21 Líbia (2009)	27 Zâmbia - Kafue (2006/2010)	33 Botswana (2008)	39 Indonésia - Papua Ocidental (2010)
4 EUA - Califórnia, Grand Canyon (2010)	10 Brasil - Mato Grosso do Sul (2011)	16 Reino Unido - Malvinas (2006)	22 Sudão (2008)	28 Zimbábue - Cataratas Vitória (2008)	34 Madagascar (2010)	40 Papua Nova Guiné (2006)
5 Equador - Galápagos (2004)	11 Argentina - Valdés (2004/2005)	17 Península Antártica (2005)	23 Estólia (2006/2007/2008)	29 Namíbia - Karikoland (2005)	35 Sibéria - Yamal (2011)	41 Rússia - Ilha de Wrangel (2011)
6 Venezuela - Amazônia (2006)	12 Argentina - Patagônia (2007)	18 Reino Unido - Geórgia do Sul (2006)	24 Congo (2004)	30 Namíbia - Rio Barab (2005)	36 Sibéria - Golfo de Ob (2011)	Países fotografados em Gênesis

Fonte: Mapa inédito, produzido, com base em dados de SALGADO (2013a), por Flora Pidner, Thalita Miranda e Gutemberg Barbosa.

Gênesis
Sul do Planeta



Fonte: SALGADO, 2013a, p. 80-81, 94-95, 40, 112-113, 20-21.

Gênesis
África



Fonte: SALGADO, 2013a, p. 279, 240-241, 292-293, 270-271, 268-269.

Gênesis
Sudão, África



Fonte: SALGADO, 2013a,p. 260-261, 256, 255, 258-259.

Gênesis
Lugares do Norte



Fonte: SALGADO, 2013a, p. 402, 406, 394-395, 398-399.

Gênesis
Amazônia



Fonte: SALGADO, 2013a, p. 472-473, 423, 433, 448-449, 462-463.

Ao mesmo tempo, embora não existisse a palavra “paisagem”,

As primeiras pinturas que sugeriam paisagens foram encontradas no Império Romano e datam do século I a.C. São imagens produzidas principalmente em afrescos, que transportam para as cidades o imaginário da paisagem como retrato da natureza. Nessas pinturas, encontramos a imagem longínqua da natureza, distante do crescimento das cidades do Império que frequentemente dizimava as florestas para a construção de embarcações, produção de combustível e agricultura. (MARQUEZ, 2009, p.96).

O hábito de confundir paisagem e natureza como uma mesma imagem vem, portanto, de longa data. O enquadramento espacial dado pela pintura a que se chamou, primeiramente, de *landskip* nos Países Baixos também se referia à paisagem como um pedaço da natureza, pois o quadro dava acesso aos aspectos da natureza (CLAVAL, 2004). Cauquelin (2007, p.123) também destaca que muitas vezes ainda se considera que “[...] a paisagem é perfeita quando é natural”. Até mesmo muitos geógrafos estiveram mais interessados nos fenômenos naturais das paisagens (CLAVAL, 2004).

Besse (2014, p.110) constrói a ressalva de que a ideia de paisagem como natureza, dada, primeiramente, pela pintura, é expressão “[...] dos usos e costumes que regem a vida local; é uma pintura política, e não pitoresca, apesar das aparências”. Se natureza e pintura são expressões do uso social, não podem ser, por conseguinte, destacadas desse contexto. Besse, portanto, *desnaturaliza* a ideia de natureza e de sua representação e também sublinha que o conceito pitoresco ou ornamental da paisagem está em crise — apesar de continuar bem vivo nas suas expressões comerciais — e que, assim, “a relação com a paisagem ficou mais complexa e menos ‘natural’ que antes” (BESSE, 2014, p.8) e, por isso, “[...] não temos mais nenhuma dificuldade em pensar a Terra como um planeta totalmente humanizado” (BESSE, 2014, p.37).

Nesse sentido, a dimensão cultural é acrescentada à noção de paisagem: “A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (CAUQUELIN, 2007, p.143). O próprio ato intencional de representação desconstrói a dicotomia homem-natureza ou sociedade-natureza, pois representar e contemplar a natureza não são ações puramente naturais e, assim, “admirar pressupõe dirigir o olhar e interpretar de alguma maneira o que se vê” (MACIEL, 2001, p.72). Nessa perspectiva, “a paisagem é, *ao mesmo tempo* e essencialmente, totalmente natural e totalmente cultural” (BESSE, 2014, p.41). E é seguindo essa noção que todas as fotos aqui trabalhadas são pensadas como paisagens-fotografias, também com a intencionalidade de desmontar a sinonímia entre paisagem e natureza e as dicotomias citadas, tentando-se seguir a proposta de Milton Santos (2002) para se construir uma dialética da sociedade com o espaço, e não, com a natureza.

No entanto, as paisagens-fotografias de *Gênesis* podem de certa forma colaborar para essa leitura ingênua a respeito da relação entre paisagem e natureza. O projeto, de certa maneira, reafirma a noção romântica de natureza, pois Salgado a reverencia de uma forma idílica, com “[...] endeusamento da natureza, que inclui como *slogan* a crença de que a natureza sempre foi boazinha, quando frequentemente ela foi chata e perversa também” (SANTOS, 2000, p.19). Trata-se de um romantismo que, muitas vezes, está presente na ideia ocidental de paisagem e de uma natureza sublime, pródiga, generosa. O próprio Salgado (2013a, p.7) indica: “No *Gênesis*, persegui um sonho romântico de encontrar — e partilhar — um mundo primitivo mais invisível e inalcançável do que deveria ser”. Salgado (2013a) considera o projeto uma significativa homenagem à grandiosidade da natureza.

O romantismo no projeto de *Gênesis* também está na crença do alcance à *primeira natureza* — impossível de ser (re)encontrada —, como se fosse uma procura por um passado no presente, que pudesse dar soluções ao futuro. A paisagem “[...] ligada a esse sonho sempre renascente da origem do mundo — ela teria sido ‘pura’, de uma pureza na qual nos mantêm os édens e à qual retornamos” (CAUQUELIN, 2007, p.31). O próprio título do projeto — *Gênesis* — indica essa ânsia por começos, o que também remete a uma tentativa de *viagem no tempo*, mas se torna impossível acertar o apontamento desse começo. Às vezes o fotógrafo fala em milênios, de maneira abrangente. Contudo, não se pode desprezar que mesmo os espaços mais preservados não são, na contemporaneidade, como no *começo* da Terra, pois há muitas transformações naturais no tempo geológico. Essa *primeira natureza* é comumente chamada de espaço natural na Geografia. Milton Santos (2002) aborda o meio natural, explicitando como este foi sendo substituído pelo meio técnico e, mais recentemente, pelo meio técnico-científico-informacional. Mesmo quando os elementos naturais superam os objetos técnicos nas paisagens, não se trata mais do meio natural, mas de uma natureza que está subordinada, de alguma maneira, ao meio técnico-científico-informacional, pois “o meio técnico-científico-informacional é a cara geográfica da globalização” (SANTOS, 2002, p.239).

Salgado propõe que olhemos para os recortes espaciais em que não haveria a dominação social sobre a natureza e, por isso, muitas paisagens-fotografias remetem a espaços com elementos naturais preservados e a grupos sociais que têm uma postura respeitosa com a natureza herdada, sem agressividade técnica para com ela (SANTOS, 2002). Mas é importante encarar a proposta sem o olhar naturalizante que se apega à natureza como um substrato espacial material, pois muitos ecologistas “[...] se tornaram muito naturalistas, frente a um dado cujo entendimento é apenas possível a partir da história” (SANTOS, 2007d, p.186). Há natureza, mas não uma *natureza natural*, não a *primeira natureza*, pois “[...] a

natureza é humanizada, socializada, as formas naturais mediatizadas e transformadas pela intervenção humana” (BESSE, 2006, p.67). Milton Santos (2000, p.18) arremata:

Na realidade, a natureza, hoje, é um valor, ela não é natural no processo histórico. Ela pode ser natural na sua existência isolada, mas, no processo histórico, ela é social. [...] Hoje, quando a economia e a mais-valia se globalizam, a natureza globalizada pelo conhecimento e pelo uso é tão social como o trabalho, o capital, a política...

Mesmo tendo sua dimensão material proveniente também dos processos naturais, a paisagem “[...] somente adquire vida no pensamento e nas ações daqueles que a habitam” (MACIEL, 2001, p.77) e Salgado revela isso em suas paisagens-fotografias. A paisagem também ganha significado quando um sujeito que não a habita toma consciência de sua existência, ou seja, por meio de representações, e o mesmo vale para a ideia de natureza, pois “[...] a natureza não pode ser vista como um dado independente da representação social” (MACIEL, 2001, p.73). A natureza é, também, a consciência humana sobre a sua existência. Assim, mesmo quando não é habitado por grupos humanos, o espaço não pode ser desumanizado, também por já ser todo conhecido e territorializado, e, de alguma forma, em maior ou menor medida, sofre influências sociais e influencia a sociedade. Em outras palavras, “[...] pode-se dizer que a totalidade da superfície da Terra é compartimentada, não apenas pela ação direta do homem, mas também pela presença política. Nenhuma fração do planeta escapa da sua influência” (SANTOS, 2004, p.81).

Em *Gênesis*, quando não há sujeitos habitando a paisagem-fotografia, o próprio fotógrafo cumpre a condição de sujeito — pois a paisagem só ganha existência na presença de, pelo menos, um sujeito que lhe dá traço e suporte, em conjunto com o arranjo espacial, ou seja, “[...] uma consciência produtora da paisagem e o espaço promotor dessa consciência” (COSTA, 2014, p.87). Em outras palavras, “a paisagem pressupõe uma presença de um homem, mesmo lá, onde toma a forma de ausência” (DARDEL, 2011, p.32), sendo que, nesse caso, “é pelo olhar do artista que a natureza se revela numa imagem” (BESSE, 2006, p.46). É a maneira como Salgado se insere nessas paisagens que é a base da representação fotográfica que ele propõe. As paisagens-fotografias, quando diante dos espectadores-leitores, os incluem na paisagem de outra maneira, ou seja, por meio da percepção espacial que estes constroem, intersubjetivamente, com o fotógrafo e com os fotografados — quando há sujeitos na imagem. Dito de outro jeito, a integração corporal de Salgado com as paisagens e a elaboração dele das paisagens-fotografias em *Gênesis* já dão a primeira interpretação humana para a natureza, que, posteriormente, será novamente reinterpretada e recriada pelos espectadores-leitores. Há,

portanto, um paradoxo: Salgado vai em busca da natureza intocada, da *primeira natureza*, mas olhar a natureza e apropriar-se dela com uma câmera fotográfica já é uma forma de tocá-la. Ao mesmo tempo, o próprio Salgado faz as relações indissociáveis entre sociedade e natureza, ou melhor, sociedade e espaço: em *Gênesis*, “[...] a Terra nos deu uma magnífica aula de humanidade” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.103). O fotógrafo continua a fazer reflexões nesse sentido: “Vi o que éramos antes de nos lançarmos à violência das cidades, onde nosso direito ao espaço, ao ar, ao céu e à natureza se perdeu entre quatro paredes” (SALGADO, FRANCO, 2014, p.144).

Salgado elabora, nesses três projetos, olhares críticos para a globalização. “De fato, para a grande maioria da humanidade a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades” (SANTOS, 2004, p.19). Os sujeitos experimentam a sua própria periferização do processo de globalização, repleta de carências de todos os tipos, integrados a paisagens que também participam dessa dimensão da desigualdade e dos conflitos. “They feature in localized and contextualized images that are symptomatic of larger global disruptions” (NAIR, 2011, p.37)⁶⁰. Nas palavras do fotógrafo:

Também passei a entender melhor do que nunca a que ponto tudo o que ocorre hoje no mundo se inter-relaciona. Somos todos afetados pela brecha cada vez maior que separa os ricos dos pobres, pelo acesso à informação, pelo crescimento populacional no Terceiro Mundo, pela mecanização da agricultura, pela urbanização galopante, pela destruição do meio ambiente, pelo fanatismo nacionalista, étnico e religioso. (SALGADO, 2000a, p.8).

Há também, nessas mesmas fotografias, as paisagens da possibilidade do encontro, das manifestações, dos protestos, das resistências, das contrarrazões, dos contrapoderes. As paisagens-fotografias de sujeitos que experimentam em suas práticas espaciais os conflitos, as guerras, a fome, as violências de todos os tipos também revelam os povos e os sujeitos que prosperam e que sobrevivem apesar disso tudo, que “[...] estão de pé, inexplicavelmente em pé, debaixo do céu que os desampara” (GALEANO, 1990, p.43). Ou como expresso no texto introdutório do livro *Trabalhadores*: “No lado de cá do mundo, a história é uma espiral sem fim de opressões, humilhações, devastações. Mas também da infinita capacidade humana para sobreviver a todas as pestes, todos os males, inclusive os mais cruéis: a cobiça, a ambição” (SALGADO *et al.*, 1996, p.7).

⁶⁰ “Eles [os sujeitos periferizados] se caracterizam em imagens localizadas e contextualizadas, que revelam sintomas de desregulações globais mais amplas” (tradução nossa).

Salgado, dessa forma, convoca os espectadores-leitores a construir outros olhares sobre o mundo, para que possam imaginar outras possibilidades de globalização, como ensina Milton Santos (2004) ao afirmar que já existem insurgências da contrarrazionalidade no âmago da sociedade e que uma outra globalização pode ser continuamente impulsionada por elas, desconstruindo as perversidades arquitetadas pelas verticalidades. Esse caminho, nos termos de Milton Santos (2004), deságua na constituição de uma nova *paisagem social*. Salgado também reflete nessa direção: “Hoje a globalização nos é apresentada como uma realidade, não como uma solução. [...] Temos que criar um novo sistema de coexistência” (SALGADO, 2000b, p.15). Essa é a potência dos *homens lentos*. Os projetos geofotográficos aqui trabalhados compõem, assim, uma rede de horizontalidades interligando as paisagens de periferias de todos os tipos, mesmo que os fotografados não tenham consciência dessa condição que os conecta em suas confluências, que os caracterizam. É também esse o sentido da ideia de Serpa (2002, p.161) referente à *paisagem periférica*:

O termo “periferia” explicita, via de regra, áreas localizadas fora ou nas imediações de algum centro. Todavia, muitas áreas afastadas dos centros das cidades não são entendidas, atualmente, como periféricas. O termo absorve uma conotação sociológica, redefinindo-se. Dessa forma, “periferia” hoje significa também aquelas áreas com infra-estrutura e equipamentos de serviços deficientes, sendo essencialmente o *locus* da reprodução sócio-espacial da população de baixa renda.

Anita Koneski (2008) defende que as fotografias de Salgado têm um compromisso existencial que fundamenta a alteridade, que, filosoficamente, significa “ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p.35). Para Nair (2011), a questão da alteridade é ainda mais urgente na contemporaneidade, sendo as fotografias de Salgado um bom espectro para esse debate. É também nesse sentido que se propõe pensar em outra globalização (SANTOS, 2004), já que é possível, por meio das narrativas geofotográficas, compreender as “[...] relações de reciprocidade que, ao mesmo tempo, produzem a alteridade e a comunicação” (SANTOS, 2002, p.317). Nair (2011) exemplifica, com o projeto *Êxodos*, ao destacar que imigrantes, entre eles os refugiados, são, na maioria das vezes, classificados como invasores pelos países que os recebem, e que as fotografias de Salgado questionam essa perspectiva reducionista e preconceituosa, propondo novas perspectivas de alteridade. Galeano (1990) corrobora essa proposição, quando aborda as fotografias de Salgado, que, para ele, se diferenciam das imagens mais comuns dos noticiários, em que a imprensa revela, para os países centrais, um Terceiro Mundo — o Outro Mundo — como se fosse digno somente de desprezo ou de lástima. Assim, para Galeano (1990), Salgado desconstrói a ideia de América

Latina, Ásia e África vistas como meras curiosidades exóticas, como laboratórios para os olhos pretensamente civilizados europeus e estadunidenses.

Esse processo é configurado partindo-se da escala das paisagens periféricas em copresença para a escala do mundo proporcionada pela amarração das narrativas, dada pela rede geográfica que constroem. Nair (2011) concebe o trabalho de Salgado como uma vasta crônica visual da perseverança humana que encara o desenraizamento geográfico e a falta de posses. Para a autora, Salgado não trata especificamente de nenhum governo ou de uma questão localizada em si, mas ele propõe uma visão política global, defendendo uma noção de pertencimento do espectador-leitor à totalidade espacial em que estamos inseridos, juntamente com ele e com os fotografados (NAIR, 2011).

A crítica de Salgado à globalização perversa, mais claramente estabelecida em *Trabalhadores* (SALGADO, 1996) e *Êxodos* (SALGADO, 2000a), estende-se por *Gênesis* (SALGADO, 2013a) e conecta os projetos. Segundo Nair (2011), Salgado constrói duas perspectivas que se complementam: uma focada nas mazelas da modernidade e outra focada nos lugares que não vivem, direta e vigorosamente, essas mazelas. As paisagens-fotografias em *Gênesis*, assim, não são opostas às dos projetos anteriores, mas propõem um olhar diferente sobre a mesma questão. Não é uma simples elegia ao paraíso perdido, mas uma representação das margens da modernização, de espaços periféricos que interrogam os centros do poder. Para Nair (2011), o projeto *Gênesis* também é elaborado como um ato político, pois a visibilidade global de paisagens não habitadas e paisagens dos *homens lentos* de diferentes grupos étnicos, dialeticamente, evidencia, também, o que não está aparente, a saber, o contraponto da escala global moderno-contemporânea, em que as paisagens são contínua e profundamente transformadas. Esse seria, portanto, algo *invisível*, pois essas imagens foram feitas com a intencionalidade de serem contrapontos aos espaços modernizados. É uma representação espacial que conduz os espectadores-leitores aos limites da modernidade, como fez nos projetos anteriores.

Gênesis também representa o espaço em sua diversidade e complementariedade. O próprio fotógrafo demonstra a perspectiva do contraponto como um dos motores para o projeto: “Compreendemos o absurdo da ideia de que a natureza e a humanidade podem de algum modo ser separadas. [...] Podemos saber dominar a natureza, mas esquecemos facilmente que dependemos dela para a nossa própria sobrevivência. Essas reflexões seriam a semente de um novo projeto fotográfico a longo prazo, focado na natureza” (SALGADO, 2013a, p.6). Assim, conforme grifa Milton Santos (2000, p.20), “o fato é que os agravos à natureza são sobretudo originários do modelo de civilização que adotamos”. O ser humano é o

eixo central de *Gênesis*, mesmo estando menos presente nas imagens, comparativamente aos outros projetos. Todos os projetos têm, portanto, a marca da escala global, e um dá suporte ao outro ao propor representações daquilo que é pouco visto, ou seja, Salgado também conecta seus projetos ao iluminar o que é pouco visibilizado social e espacialmente (NAIR, 2011). “Por um lado, esse trabalho mais recente é um ponto final em uma grande carreira dedicada a entender como a modernidade promoveu a dissociação entre o ser humano e a natureza” (PIRES, 2015, p.177).

4 PROCESSOS GEOFOTOGRAFICOS DE SEBASTIÃO SALGADO

Como imaginar, então a profissão destes caçadores de fascínio? Fotógrafo é um termo que não basta. Melhor seria chama-los de imaginógrafos. [...] Eles manejam o poder mágico da imagem: desocultar os múltiplos sentidos do acontecido, libertar o tudo que poderia ter sido naquilo que simplesmente foi. [...] doaram um olhar fascinante e nos facultaram a descoberta de fascinantes mundos que tão perto estavam, mas não sabíamos ver. (Mia Couto)

4.1 Intencionalidade e intersubjetividade

Neste capítulo, o olhar volta-se para a atuação do fotógrafo (FIG. 33).

FIGURA 33 – Sebastião Salgado: atos fotográficos



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Salgado graduou-se em Economia na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e fez mestrado nessa mesma área na Universidade de São Paulo (USP). Exerceu a profissão de economista na Organização Internacional do Café, em Londres, em 1971 e 1972, quando já vivia em Paris com Lélia Salgado. O casal conta que se mudou para Paris em 1969, devido ao fato de terem participado de grupos estudantis de esquerda. Nas palavras do fotógrafo: “Alguns de nós militavam em associações como a Juventude Universitária Católica. Dessas instituições cristãs de esquerda nasceram partidos muito mais radicais, como a Ação Popular, à qual aderi” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.20). Com o endurecimento da ditadura militar no Brasil e a possibilidade de estudos na França, ambos concordaram que era mais seguro sair do país naquele momento (SALGADO; FRANCO, 2014).

Na capital francesa, o casal atuou na rede de solidariedade aos exilados brasileiros, e também de outros países, que chegavam depois de passar por prisões e torturas. Os dois não sabiam, mas já nesse período eram espionados [pela ditadura militar]. Recentemente, eles tiveram acesso a documentos do Serviço Nacional de Informações (SNI) com descrições minuciosas sobre a casa onde viviam. (SILVA, 2014, p.60).

No período dos governos militares, Salgado chegou a ter muitas dificuldades para renovar o passaporte, o que retirou dele o direito à cidadania brasileira por um tempo, complicando a realização de viagens que fazia profissionalmente. Até mesmo o diretor da agência Gamma, Jean Monteux, foi espionado, já que acompanhou Salgado até o consulado brasileiro no intuito de conseguir-lhe a renovação do passaporte. Foi necessário um processo no Itamaraty para que o documento, depois de três anos suspenso, fosse renovado (SILVA, 2014).

Após a abertura pública dos arquivos do período militar brasileiro, foi possível o acesso a um “documento do DOI-Codi⁶¹ [que] revela que Salgado também foi monitorado em 1980, durante projeto geofotográfico nas regiões Norte e Nordeste” (SILVA, 2014, p.58). Salgado retornou ao Brasil alguns meses depois da assinatura da Lei da Anistia pelo então presidente João Figueiredo. “[...] embora o Brasil estivesse em fase de abertura política, sua jornada no território nacional estava sendo vigiada por espões dos serviços secretos das Forças Armadas” (SILVA, 2014, p.59).

Sua esposa passara a estudar arquitetura em Paris e lá comprou, em 1970, a primeira câmera fotográfica⁶² do casal, com o objetivo de registrar imagens arquitetônicas. Foi o primeiro contato de Salgado com o aparelho do qual se tornaria quase inseparável. Ele narra: “Eu tinha 26 anos e descobri uma outra maneira de ver o mundo, de me relacionar com as coisas, com as pessoas” (SALGADO, 2013b, n.p.).

Salgado era, nessa época, responsável pelo investimento econômico da Organização Internacional do Café em três países da África: Congo (então Zaire), Ruanda e Burundi. Em suas viagens a trabalho, passou a levar uma câmera consigo e percebeu que as

⁶¹ “Trata-se do Relatório de Operações (Relop) nº23 [...], arquivado no ‘Protocolo Sigiloso’ com o número 113. Tem data de 10 de abril de 1980 e foi produzido pelo Departamento de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) de Brasília. Com similares nas principais capitais do País, esse órgão reuniu representantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica e integrou um dos braços mais sanguinários da repressão contra os opositores ao regime fardado” (SILVA, 2014, p.59). Salgado afirmou que nunca teve conhecimento de que estava sendo monitorado e, ao ler o referido documento, declarou que “algumas informações estão corretas, mas a maior parte do que está escrito é fabulação” (SILVA, 2014, p.59).

⁶² Em uma de suas entrevistas, Salgado contou que Lélia “[...] escolheu uma Pentax Spotmatic II, com uma lente objetiva Takumar de 50mm, f:1,4. Não sabíamos nada de fotografia, mas logo achamos aquilo fantástico. [...] voltamos a Genebra para comprar mais duas objetivas, uma de 24mm e outra de 200mm. Foi assim que a fotografia entrou na minha vida. Quando voltamos a Paris, montei um pequeno laboratório na Cité Universitaire” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.29).

fotografias lhe davam muito mais prazer do que os relatórios econômicos que tinha de elaborar (SALGADO, 2013b). Decidiu abandonar a carreira de economista, que já se encaminhava bem, e teve todo o apoio de sua esposa. Ele havia, inclusive, iniciado um doutoramento em Economia na França, do qual já cursara toda a parte teórica, mas acabou por não finalizar a tese. Começou sua nova carreira, em 1973, como fotógrafo *freelancer*: “Tinha um grande número de revistas na França. A gente se apresentava, via o sumário da revista, via o que eles precisavam e saía para fotografar” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Ele também relata que, como ainda não sabia qual tipo de fotografia viria a fazer, chegou a perpassar por diversos gêneros:

Quando me decidi pela fotografia, experimentei de tudo: nu, esporte, retrato. Um dia, sem saber como ou por que, caí no social. Na verdade, era natural que isso acontecesse. Eu havia pertencido à juventude do início da grande industrialização brasileira, muito preocupada com as questões sociais. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Salgado continua a descrever o processo de consolidação de sua nova carreira: “[...] foi aos poucos... Eu fui para o Níger, para fazer [o projeto sobre] fome no Níger; depois, para a Etiópia. E, aos poucos, fui ficando conhecido e [...] comecei a passar para as revistas maiores, como *Paris Match* e *News Week*” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Salgado trabalhou nas agências *Sygya* e *Gamma* por alguns anos. Alega não ter gostado muito da primeira, onde ficou por pouco tempo. Na segunda, trabalhou por quatro anos e declara ter sido ela a primeira escola de fotojornalismo que teve (SALGADO, 2013b). Em 1979 já era integrante do corpo de fotógrafos da mais consagrada agência, a *Magnum*, onde permaneceu por 15 anos. Tal agência foi criada em cooperativa por fotógrafos renomados, como Cartier-Bresson, em 1947⁶³. Ele relata: “Foi uma época muito importante para a minha vida. Eu tive a oportunidade de ter convívio com fotógrafos [...] que me ajudaram muito na recentragem da minha fotografia” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Dois anos depois de entrar para a *Magnum*, Salgado recebeu a encomenda do *New York Times* para construir uma reportagem sobre os cem primeiros dias de Ronald Reagan no governo estadunidense (SALGADO; FRANCO, 2014), quando fotografou o atentado sofrido pelo presidente, em 30 de março de 1981 (FIG. 34).

⁶³ Barcelos (2009, p.17-18) destaca a importância dessa agência: “A *Magnum* foi responsável por grandes transformações na linguagem e em métodos de trabalho e pelo registro de grandes fatos que marcaram a segunda metade do século XX. A agência sempre defendeu a liberdade e a independência dos seus fotógrafos, os direitos aos negativos, à assinatura e à edição do próprio ensaio fotográfico, e acabou ganhando uma aura mítica devido à qualidade do trabalho, à fotografia de autor, a seu espírito leve e à integridade moral e humanista de fotógrafos e fotos. Além disso, a fotografia declara-se como uma empresa mundial, pois, para a *Magnum*, eram irrelevantes tanto a nacionalidade do fotógrafo quanto a filiação jornalística nacional. Afinal, o campo de ação era o mundo”.

FIGURA 34 – Atentado contra Ronald Reagan, 30 de março de 1981



Fonte: MORAES, 1999, p.43.

Bob Woldfenson (2013, p.285), também fotógrafo, narra esse acontecido e sua repercussão na vida de Salgado:

[...] a história de sorte do Sebastião Salgado: no atentado que o presidente americano Ronald Reagan sofreu, ele, o Sebastião, estava lá e, na hora do acontecido, tinha ido ao banheiro. Por isso, [...] foi o único que conseguiu uma imagem do ângulo inverso ao dos outros fotógrafos; com isso ele conseguiu vender a imagem por uma fortuna, porque era exclusiva. A partir desse fato, com o dinheiro que ganhou, começou a financiar-se para fazer as coisas que ele sempre sonhou. Percebe a importância de uma imagem única? O sucesso quer dizer continuidade; a vantagem de fazer sucesso é poder fazer de novo. É ter possibilidade de continuar trabalhando.

O *furo* fotojornalístico também significa estar em uma posição corporal no espaço que nenhum outro fotógrafo explorou no mesmo instante. Há, portanto, “[...] uma ordem espacial que é a chave da composição” (GOMES, 2013, p.22) das imagens. É também nessa perspectiva que se afirma que a fotografia é uma representação espacial. Todas as fotos do atentado foram vendidas, o que também foi muito interessante para a *Magnum*, que se encontrava com dificuldades financeiras, já atingida por uma crise que alcançara as mídias.

Na passagem do fotojornalismo para o fotodocumentarismo, Sebastião e Lélia Salgado inverteram a maneira de constituir seus projetos fotográficos. Enquanto vinculado às agências, Salgado cumpria a pauta que lhe encaminhavam. A verba que ganhou com as fotos do atentado de Ronald Reagan deu-lhe a possibilidade de escolher e produzir suas próprias pautas, inventando possibilidades novas de narrativas geofotográficas, podendo, a partir de então, definir seus projetos por seus desejos e interesses, selecionando temas e lugares.

Os processos geofotográficos, portanto, são intencionais e intersubjetivos — tal como ensina a fenomenologia. Os conceitos da fenomenologia, que também influenciam outros campos do conhecimento, foram primeiramente propostos por Husserl (2000) e revisitados

por autores desse campo filosófico, tais como Merleau-Ponty (2006), Heidegger (2005), Sartre (1997) e Bachelard (1998). Dardel (2011) foi o primeiro a incorporar concepções fenomenológicas no campo da Geografia.

Husserl (2000) teve como objetivo compreender o processo de produção do conhecimento. A fenomenologia nasceu como uma ciência da essência do conhecimento, e “todas as ciências são para ela apenas *fenômenos de ciência*” (HUSSERL, 2000, p.25). Ao colocar em xeque o conhecimento já instituído, esse filósofo, contudo, não o nega. Nas suas palavras: “Que o conhecimento em geral esteja posto em questão não significa que se negue que haja em geral conhecimento (o que levaria ao absurdo)” (HUSSERL, 2000, p.59). Husserl (2000) busca compreender como a consciência opera, como o pensamento toma forma, em ato, na produção do conhecimento, que não é dado, mas conquistado pela consciência instituinte, que questiona o instituído. Assim, a construção do conhecimento é processual e sincrônica, sempre intencional. “As vivências cognitivas — e isto pertence à essência — têm um *intentio*, visam (*meinen*) algo” (HUSSERL, 2000, p.83). Em resumo, a própria consciência é intencional e isso é universal na fenomenologia.

É nesse sentido que o método fenomenológico define como uma das centralidades de suas reflexões a relação sujeito-objeto na produção do conhecimento. Busca-se compreender como a consciência intenta com/no/para com o objeto. Milton Santos (2002, p.91) define: “A intencionalidade seria uma espécie de corredor entre o sujeito e o objeto”. O sujeito em si, o objeto em si e a consciência em si não interessam. O enfoque está na consciência que intenta algo na relação sujeito-objeto.

A mesma ideia habita a experiência fotográfica, que é uma maneira de produzir saber — em que a consciência é sempre consciência de algo — embebida pela dimensão espacial. “Conhecer, no vocabulário de Sebastião Salgado, significa fotografar, e fotografar significa conhecer” (HARAZIM, 1997, p.73). Destaca-se o saber geográfico tecido fotograficamente. Repleta de intencionalidade, “[...] a fotografia não é neutra: ela revela um ponto de vista particular sobre o mundo. Aliás, é isso que constitui a sua força” (SOULAGES, 2010, p.87).

O sujeito-fotógrafo define a imagem a ser registrada, uma representação do espaço, e a imagem e o seu registro também o definem, num movimento dialético, num hibridismo entre corpo, aparelho, espaço e tempo, tudo isso em interação. “Para o fotógrafo, é preciso, primeiramente, fazer coincidir seu fluxo pessoal com o fluxo das coisas” (SOULAGES, 2010, p.44), criando uma correspondência espacial e temporal, que permite a produção de eventos geográficos que dão suporte à elaboração de paisagens-fotografias.

Salgado é paisagem — mesmo não aparecendo nas fotografias —, por estar na paisagem e por ser um sujeito ativo que a transforma em paisagens-fotografias. Desse modo, a “[...] paisagem provoca o pensar, e [...] o pensamento se desdobra em paisagem” (COLLOT, 2013, p.12).

Algumas colocações de Salgado indicam a intencionalidade dos seus caminhos geofotográficos e da inserção do fotógrafo neles. Ele afirma: “Quando aciono a câmera, estou por inteiro nesse gesto. É mágico” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.50). O ato fotográfico, “[...] momento final de fotografar, mescla três coisas: iluminação, composição e *timing*” (FREEMAN, 2013, p.27). Ao se colocar por inteiro no ato fotográfico, trabalhando com a luz e produzindo a sua composição geográfica instantaneamente (*timing*), Salgado promove escolhas: “Cada uma de minhas fotos é uma escolha. Mesmo nas situações mais difíceis preciso querer estar presente e assumir essa presença” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.58). Uma presença espacial, pois está integrado à paisagem para construir, à sua maneira, fotografias-paisagens.

Dorrit Harazim (1997, p.74) lança uma observação que coloca em relevo esse processo de inserção de Salgado às paisagens e a formação das intersubjetividades com os fotografados: “Salgado tem físico de estrangeiro em qualquer lugar do mundo. Ainda assim, consegue fazer-se aceitar entre tuaregues, tribos, indianos, mineradores de enxofre indonésios, operários do sul do Casaquistão, cultivadores de gerânio na Ilha da Reunião, no Oceano Índico”. Para que o processo de integração se efetive, é preciso ter uma natureza camaleônica e vagueante, é preciso engajar-se, acionar todo o corpo para a realização da percepção espacial. Salgado explica:

Mas, para você fazer fotografia, eu acho, para que as fotografias tenham um certo significado, você precisa dessa adaptação. Depois de uma semana já é a sua casa. Aquelas pessoas já são da sua relação, aquele ar já é o seu, aquela água já é sua, você já volta para aquela comidinha que alguém está fazendo, aqueles cheiros já são mais ou menos seus, você se identifica. Tudo passa a ser sua casa. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

O espaço “[...] se abre diante do fotógrafo como um complexo de desafios quanto ao conteúdo e ao significado do que é fotografado” (MARTINS, 2011, p.173). Salgado descreve uma experiência de adaptação espacial vivida durante o projeto *Gênesis*, em uma ilha no Círculo Polar Ártico. O filho dele, Juliano Salgado, acompanhou-o para a produção dessa narrativa.

Estava em torno de menos 5 [e era verão], mas com um vento... Aquele vento entrava para todo lado. Fomos fotografar morsa, fotografar urso polar. Perigoso. Na realidade, a gente acabou dentro de um contêiner perto de uma praia onde estavam as morsas. Perigosíssimo. A gente botava fogo naquela lareirinha [...], levava

madeira, cortava, enfiava ali dentro e aquilo ali é que aquecia a gente, e a gente fazia toda a comida. Dava um vento, a fumaça voltava toda para trás, no tubo, [...] enchia aquele negócio de fumaça. Olha..., era um inferno aquele negócio. Dormia[-se] mal. Comia[-se] mal. Mas quatro, cinco dias depois, era a sua casa. Você já voltava para dentro daquele negócio com um prazer grande de voltar. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Em muitas entrevistas, Salgado é interrogado sobre se tinha medo de morrer, e ele, repetidamente, responde que sim. “Nos primeiros dias, você sabe que está com um medo extremo, porque você não tem nenhum saliva” (SALGADO, 2013b, n.p.). E, mais uma vez, ele relata o processo de integração, que, nesse caso, também é importante para que se passe a conviver com o medo da morte: “Para mim, a grande inteligência do ser humano é a capacidade de adaptação. Você acaba se adaptando, e, daí a alguns dias, aquilo passa a ser sua vida, sua forma de vida. O medo passa a ser uma forma de vida também, aquilo se integra a todas as coisas” (SALGADO, 2013b, n.p.).

Entretanto, mesmo que tenham sido bem sucedidos, os processos de engajamento de Salgado às paisagens dos lugares foram, também, dolorosos. Ele relata que, após a finalização de *Êxodos*, ficou doente, e, depois de uma bateria de exames, os médicos concluíram que o distúrbio era emocional. O próprio fotógrafo conta como os médicos lhe deram a notícia: “O que acontece é que você está morrendo. Você viu tanta violência, tanta brutalidade, que você está morrendo. Você tem de parar” (SALGADO, 2013b, n.p.). De certa maneira, ao lugares nos quais se inseriu agiram sobre seu corpo, adoecendo-o. Isso também revela que Salgado se integrou corporalmente a elas, tornando-se paisagem, e que, portanto, a intencionalidade de produzir paisagens-fotografias não é um processo distanciado entre sujeito e objeto, mas a materialização de uma posição espacial em que o sujeito se projeta na paisagem de uma tal maneira, que ele se apodera dessa relação⁶⁴.

Em outra colocação, Salgado novamente ressalta essa comunhão, em que o engajamento na paisagem se projeta na consciência por meio da memória resgatada no presente, em ato: “Lembro de ter voltado a me sentir doente, esgotado, ao editar os contatos de uma de minhas reportagens para a série ‘Outras Américas’, durante a qual eu havia contraído hepatite” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.128). Assim, “[...] a experiência física e existencial que é a experiência da paisagem [...] permanece acessível para nós. Na sensação

⁶⁴ No texto introdutório do livro *Êxodos*, Salgado (2000a, p.7) acrescenta: “A experiência operou uma profunda mudança em mim. Ao dar início a esse projeto, eu estava habituado a trabalhar em condições difíceis. Pensava que minhas convicções políticas ofereciam respostas para um grande número de problemas. Acreditava sinceramente que a humanidade avançava num rumo positivo. Estava despreparado para o que veio a seguir. As coisas que aprendi acerca da natureza humana e do mundo em que vivemos deixaram-me profundamente apreensivo quando ao futuro”.

ou na emoção, o sujeito participa pelo seu corpo e pela sua alma, o que Merleau-Ponty chamava [de] ‘carne do mundo’” (COLLOT, 2013, p.98).

Como representação espacial, “uma das grandes riquezas da fotografia é a capacidade de, ao transmitir o olhar do fotógrafo, transmitir a sua compreensão do mundo ou, ao menos, a natureza de suas interrogações” (FELIZARDO, 1997, p.145). A fotografia é feita, também, pela autenticidade do fotógrafo e, dessa forma, expressa a história, as experiências, as percepções espaciais dele. Retoma-se, aqui, a desconstrução da ideia de uma objetividade pura do processo fotográfico, pois a ideia de intencionalidade lança por terra essa suposição do realismo. Magaldi (2013, p.232) afirma que

[...] mesmo em fotojornalismo ou em foto documental a realidade é transmitida através da realidade do fotógrafo. O horário, a objetiva, o ângulo. O que ele usar e como o usa revelará a realidade. Por isso mesmo não existe objetividade na fotografia, isso é uma bobagem.

A fotografia, nesse sentido, é também um autorretrato, uma autobiografia do fotógrafo. A imagem é testemunho sobre o seu autor e sobre sua leitura espacial. O fotógrafo revela a si próprio e suas relações com o espaço quando constrói o seu universo fotográfico. As contestações a respeito da concepção da fotografia como a própria realidade também se reportam, portanto, a novas perspectivas endereçadas ao papel do fotógrafo. “O fotógrafo era visto como um observador agudo e isento — um escrivão, não um poeta” (SONTAG, 2004, p.104). As palavras de Sontag (2004) colocam em jogo o lugar do fotógrafo no processo de produção de imagens espaciais. Um escrivão? Um poeta? Poderíamos acrescentar: um ator? Um artista? Um jornalista? Não se pode mais negar que “o fotógrafo também é protagonista da fotografia, mesmo da fotografia documental” (MARTINS, 2011, p.51). A fotografia traduz um “querer dizer”, construído intencionalmente, e, assim, ela produz e propõe realidades espaciais.

O ato fotográfico está longe de ser uma observação passiva, pois, intencionalmente, “[...] um ato é formado de: 1) um comportamento orientado; 2) que se dá em situações; 3) que é normativamente regulado; 4) que envolve um esforço ou uma motivação” (SANTOS, 2002, p.78). Nenhuma cor, nenhum sinal, nenhum clique, nada na foto é inocente, nem mesmo a escolha da câmera a ser utilizada ou a posição que ela ocupa no espaço para o ato geofotográfico se efetivar em paisagens-fotografias. Fotografar é um saber-fazer que tem filtros seletivos definidos pelo fotógrafo em relação ao espaço, com aproximações e distanciamentos, com eliminação ou escolha deste ou daquele objeto ou sujeito, compondo paisagens em um jogo

de posições espaciais. Assim, “[...] é a situação espacial que permite ao observador ver algo que de outro lugar não seria visível para ele da mesma forma” (GOMES, 2013, p.19).

Salgado, em entrevista a Nepomuceno (1993, p.79), empreende uma rica reflexão: “Gabriel García Márquez disse e repetiu várias vezes que, no fundo, todo escritor escreve sempre o mesmo livro, em versões diferentes. Em fotografia é a mesma coisa: estou sempre procurando a mesma foto, de forma diferente”. Como se fosse um contínuo (re)nascimento. O livro ou a foto não são aceitos como produtos finais e os seus autores estão sempre em busca de reconstituí-los, ao mesmo tempo em que se reconstituem (atualizam-se) enquanto sujeitos. Se fossem aceitos como acabados, não seria *necessário* ao fotógrafo se aventurar nessa incessante busca, que é propulsora e resultado de eventos geográficos. Dito de outra maneira, ampliando-se a discussão para todos os sujeitos: “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.14).

O fotógrafo, portanto, atua *para* a fotografia, e não, fora dela; atua *na* paisagem e *com* a paisagem, e não, à distância dela. Serpa (2013a) elabora o conceito de atuação, concebida como uma atuação dos sujeitos sobre o espaço marcada pela indissociabilidade entre a ação e o discurso, e acrescenta que a inventividade acompanha os processos de atuação⁶⁵. Nessa perspectiva, “a ação é o próprio do homem. Só o homem tem ação, porque só ele tem objetivo, finalidade” (SANTOS, 2002, p.82). Essa atuação é complexa e processual, mas ocorre sempre no tempo presente e produz representações (SERPA, 2013a). Assim, “um dos resultados da ação é, pois, alterar, modificar a situação em que se insere” (SANTOS, 2002, p.78).

Trata-se, ao mesmo tempo, de um exercício de imaginação: “[...] a composição fotográfica é também uma construção imaginária” (MARTINS, 2011, p.11). No ato fotográfico, o sujeito que opera a câmera imagina e imagina-se, já que “tampouco o fotógrafo é desprovido de um imaginário que preceda a foto propriamente dita” (MARTINS, 2011, p.155). Os projetos de Salgado impulsionaram-no a construir narrativas geofotográficas previamente imaginadas e concebidas, mas que também foram constituídas por novas tonalidades, novos encontros, novas possibilidades experimentadas em situação. Salgado como condutor de eventos, sendo, ao mesmo tempo, conduzido por eles. O fotógrafo não pode prever e controlar tudo. O

⁶⁵ Serpa (2013a), em seu texto acerca do conceito de atuação, discorre sobre os estudos teórico-empíricos construídos por ele e por seu grupo de pesquisa nas cidades de Berlim e de Salvador. Entre os trabalhos mencionados no texto, há pesquisas junto a grupos sociais que se apropriam do rádio como meio de comunicação para atuar sobre o espaço, enunciando lugares. Assim, o contexto dos estudos em que o autor torna a concepção de atuação operacional é diferente do abordado nesta pesquisa, porém a ideia de atuação desenvolvida por ele para o campo da Geografia também pode ser pensada para as atuações geofotográficas, em especial as de Salgado.

aleatório, o eventual, o fortuito, o incerto dialetizam com o direcionado, o definido, o planejado. A fotografia é “[...] por vezes direta e intencional, às vezes acidental e ocasional” (CRAVO NETO, 1997, p.15).

Afinal, “[...] ações intencionais podem conduzir a resultados não intencionados” (SANTOS, 2002, p.94). Ainda concordando com Milton Santos (2002, p.95), acredita-se que “uma razão pela qual não se pode prever completamente o resultado da ação vem, exatamente, do fato de que a ação sempre se dá sobre o meio, combinação complexa e dinâmica, que tem o poder de deformar o impacto da ação”. Qualquer ação que conduz o evento geográfico — incluindo o processo fotográfico — e é conduzida por ele está sujeita a uma realização conjuntural e é por isso que ela está sempre transformando o espaço e sendo transformada por ele, simultaneamente. Merleau-Ponty (2006, p.17) também discorre sobre essa dialética:

Em um acontecimento considerado de perto, no momento em que é vivido, tudo parece caminhar ao acaso: a ambição deste, tal encontro favorável, tal circunstância local parecem ter sido decisivos. Mas os acasos se compensam e eis que essa poeira de fatos se aglomera, desenha certa maneira de tomada de posição a respeito da situação humana, desenha um *acontecimento* cujos contornos são definidos e do qual se pode falar.

A fotografia não é um simples acaso, tampouco é totalmente previsível. O evento geofotográfico é desenhado em ato, no presente, implicando tomadas de posições a partir das situações colocadas em jogo, que é o que Milton Santos (2002, p.95) chamou de “combinação complexa e dinâmica”, ao se referir ao espaço. A inovação da ação que cria eventos geográficos demanda um quê de imprevisto, caso contrário haveria apenas a repetição. O poderoso conceito da fotografia também está na improvisação espacial do fotógrafo em situação, o que pode ser concebido como uma manifestação de criatividade. “O imprevisto é o instante de entrega de quem domina a matéria, fazendo da mesma um movimento de criação” (HISSA, 2002, p.137). No entanto, isso equivale a dizer que o imprevisto não emerge do nada, ele aflora de um alicerce. Não se imagina, portanto, um fotógrafo que improvise com maestria na ausência de uma formação conceitual e prática e que tenha uma prática espacial que promova eventos geofotográficos.

Para Merleau-Ponty (2006, p.18), “[...] não existe acidente puro na existência nem na coexistência”, pois, se as situações fossem reduzidas a simples acidentes, não haveria intencionalidades. Assim, “[...] a solução repentina, momentânea, pontual, contida no imprevisto, é apenas uma resposta dada por quem sistematicamente se preparou para a liberdade criativa” (HISSA, 2002, p.137). Há ações criativas sempre produzidas em situação.

Não é uma simples deriva. Sebastião Salgado (2012, n.p.) manifesta-se sobre seu processo geofotográfico:

Eu adoro fotografar, eu adoro ter uma máquina no meu olho, eu adoro a dinâmica que se cria dentro do meu quadro da fotografia, adoro encontrar soluções para a luz, encontrar soluções para a composição, reorganizar todas as variáveis que entram no meu quadro fotográfico. Nesse momento, eu passo a viver de uma maneira muito forte a fotografia e passo a ter um prazer muito grande por toda a dinâmica criada pela câmera fotográfica.

Dando prosseguimento a esse debate, coloca-se em relevo a questão da encomenda, que, muitas vezes, inaugura a proposta artística. Percebe-se que a encomenda, não raro, é encarada como uma dupla tensão. De um lado, há quem afirme que, sob encomenda, não há arte, pois a subjetividade e a criatividade do artista estariam direcionadas e tolhidas. De outro lado, o olhar positivista poderia afirmar que, sob encomenda, não há a possibilidade de uma captura da realidade pela fotografia, também devido ao norteamento prévio da ação.

Persichetti (2013, p.396) desconstrói essas convicções a partir de um questionamento: “O que é uma fotografia autoral? Eu não consigo pensar em algo que não tenha um autor por trás; mesmo o fotógrafo de publicidade, que recebe um *briefing*, coloca algo de seu”. Ainda no âmbito do processo fotográfico, Hacking (2012, p.13) ressalta que, “atualmente, sabe-se que todos os grandes fotógrafos da vanguarda parisiense da década de 1920 — Man Ray, André Kertész (1894-1985) e Brassai (1899-1984) — trabalharam sob encomenda”. Salgado construiu trabalhos fotográficos sob encomenda, enquanto foi *freelancer* e, posteriormente, quando esteve integrado às agências fotográficas, assim como alguns trabalhos publicitários (SALGADO; FRANCO, 2014).

Ampliando a reflexão, destacam-se alguns exemplos, como o de Michelangelo, que pintou a Capela Sistina por encomenda papal. Para o fotógrafo publicitário J.R. Duran (2013, p.253), esse “foi o primeiro trabalho publicitário, com a diferença de que não havia um *layout*: ele teve total liberdade”. Grandes pintores da nobreza europeia, como os espanhóis Velázquez e Goya (1746-1828), pintaram sob encomenda. No século XX, há as obras *Guernica*, pintada em 1937 por Picasso, e *Guerra e Paz*, feita em 1956 pelo pintor brasileiro Portinari (1903-1962). Nessa perspectiva, a encomenda não necessariamente provoca um esvaziamento artístico. “Com certa frequência, uma boa encomenda gera também ideias para projetos pessoais. E projetos pessoais geram conhecimento e prática para futuras encomendas. Está tudo inter-relacionado” (LACAZ; MARQUEZ; CANÇADO, 2011, p.68). A encomenda,

assim, não anula a subjetividade e a criatividade. Perante uma demanda, o sujeito não é neutro, sem corpo, sem vida, sem consciência, sem práticas espaciais. Claval (2010, p.124) traz essa reflexão para a Geografia: “O homem não é um espírito que plana acima das coisas e do mundo. Ele tem um corpo, que se insere num meio ambiente material. Ele vive aqui, agora”⁶⁶. O fotógrafo continua tomando decisões ao se inserir na paisagem para fotografá-la, sendo apto a reconfigurar situações e a propor novidades no contexto de encomenda. “Afinal, não seria isso a experiência paisagística por excelência: a do pensamento aberto?” (BESSE, 2014, p.65).

O fotógrafo, mesmo quando pretende sê-lo, não é invisível; ele marca sua presença corporal na paisagem. “[...] o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito com um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.17-18). No caso da fotografia, “[...] é com o corpo que o artista cria; o corpo do fotógrafo não deve ser esquecido, mesmo que possa estar escondido por sua máquina-prótese” (SOULAGES, 2010, p.57). Assim, a câmera pode apontar para algo silenciosamente, mas o faz intencionalmente, e “[...] o corpo recompõe-se na sua complexidade indissociável de corpo físico, corpo biológico e corpo intencional” (MARQUEZ, 2009, p.187).

Soulages (2010) afirma que a fotografia é fruto de um corpo a corpo. Corpo a corpo com a paisagem, que se comunica incessantemente com ela e que, intencional e intersubjetivamente, torna-a paisagem-fotografia. “O movimento do corpo é um dos modos de ser no tempo e no espaço ou, se preferir, uma das suas manifestações” (LIMA, 2007, p.68). Somos um corpo e temos um corpo, e isso vai além da sua composição biológica e física, pois o “[...] corpo é sempre uma condição cultural localizada” (BRANDÃO; MARQUEZ, 2011, p.161), o que significa que ele também se integra à conjuntura espacial e temporal. É com a posição corporal, portanto, que Salgado define as distâncias, as orientações da câmera, marcando o seu ponto de vista, sua situação e, finalmente, a escala dos sujeitos e dos objetos na imagem (FIG. 35).

Colocando-se num estado de total integração com aquilo que o cerca, o fotógrafo sabe que assistirá a algo inesperado. Quando ele se funde com a paisagem, com o lugar, a construção da imagem acaba vindo à tona diante de seus olhos. Mas para conseguir vê-la, ele precisa fazer parte do fenômeno. Todos os elementos começam a atuar para ele. Nesse instante, quanto deslumbramento! (SALGADO; FRANCO, 2014, p.49-50).

⁶⁶ Claval (2010) refere-se à concepção de *Dasein*. Para aprofundamento nessa ideia fenomenológica, desenvolvida por Heidegger, consultar seu livro *Ser e tempo* (2005), considerado sua obra-prima.

“Há, nesse comportamento, uma verdadeira ‘geografia’” (GOMES, 2013, p.133). Isso porque “a ancoragem da consciência em um corpo, ele próprio situado no mundo, levamos a reconhecer tal consciência numa certa espacialidade” (COLLOT, 2013, p.32). O próprio corpo carrega uma *verdadeira geografia*, que também dá sentido a ele. Nessa perspectiva, a paisagem é uma manifestação dessas relações intersubjetivas construídas pela corporeidade. A paisagem é uma trama de posições espaciais, em que “o corpo compactua um sistema de objetos, que passa a ser o elo interativo com outros corpos” (LIMA, 2007, p.78). E, assim, “a experiência de percepção revela que o corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível, tocante e tocado, sujeito e objeto; abre-nos para um mundo do qual ele mesmo faz parte”, afirma Collot (2013, p.37-38), inspirado em Merleau-Ponty (2006). E, como o próprio fenomenólogo francês sublinha, “visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p.17).

FIGURA 35 – Atos fotográficos de Sebastião Salgado, destacando-se-lhe os posicionamentos corporais



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

A posição corporal no espaço é a base para a definição da paisagem, que também é feita de arranjos e posições espaciais dos objetos e dos sujeitos. O fotógrafo insere-se nesse arranjo, invade-o e deixa-se ser invadido por ele, interpreta-o para fotografá-lo. “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as escolhe” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p.18). Quer-se superar, portanto, a ideia do ato fotográfico como algo desencarnado, que reduziria tudo a objetos, inclusive a si próprio e o espaço. Salgado raramente utiliza o *zoom* das objetivas (NAIR, 2011); prefere aproximar-se fisicamente dos sujeitos e dos objetos espaciais

que fotografa, integrando-se aos seus contextos, sendo ele próprio, com seu corpo, parte integrante da paisagem. Nos termos fotográficos:

A máquina fotográfica capta potencialmente *um fenômeno particular possível, dependendo de uma máquina fotográfica particular*. Esse fenômeno depende do ponto de vista da máquina fotográfica, isto é, de sua situação no espaço e no tempo. Depende da distância que separa o fenômeno a ser fotografado da máquina fotográfica, do enquadramento e da máquina fotográfica. (SOULAGES, 2010, p.98).

A paisagem-fotografia é resultado do encontro entre a paisagem para o Salgado e a paisagem para os fotografados, tudo em relação e em situação, produzindo arranjos espaciais, que também são definidos pela sua intervenção fotográfica na paisagem. “O tipo de espaço, o lugar ocupado, a rede de relações dessa posição [corporal], tudo isso age como critérios que guiam o olhar e o interesse e conferem diferentes graus de visibilidade às coisas” (GOMES, 2013, p.55).

Assim, o corpo e a paisagem permanecem ligados um ao outro, animados pela vivência corporal que constrói paisagens. Salgado descreve como fica *por inteiro* no seu processo fotográfico. “É uma vivência do momento fotográfico de uma forma tão intensa, que, quando você termina de fotografar uma sequência, você tem de parar para descansar. Você viveu intensamente o momento” (SALGADO, 2013b, n.p.). Sottili (2011, p.282) presenciou a ação geofotográfica de Salgado e conclui: “Entendo agora por que a câmera é uma extensão natural de seu corpo, o meio de registrar com emoção a dignidade e a altivez daquele que ele vê”.

Destaca-se, também, outra colocação do fotógrafo, que se refere a uma mudança na dinâmica do ato fotográfico dele, proporcionada pela tecnologia. “Quando trabalhava com filme, a cada 36 fotografias eu tinha de parar, tirar o filme, colocá-lo numa caixinha e colocar o outro [na máquina]. Então, isso quebrava a minha sequência, e para eu voltar a me integrar na sequência novamente... era complicado voltar à concentração” (SALGADO, 2013b, n.p.). Sebastião Salgado (2012, n.p.) também relata o artifício por ele usado para se concentrar no processo fotográfico que compõe espacialmente e no qual mergulha:

A BBC fez um filme sobre meu trabalho e eles vieram comigo em algumas reportagens. Aí o cara da BBC falou: “Salgado, escute aqui!”. Aí eu [disse]: “Eu estou cantando”. “Pois é, você canta fotografando”. Eu não sabia que eu cantava fotografando. Então, quando estou totalmente integrado à minha fotografia, eu canto. Na realidade, a canção também cria um ambiente, cria um movimento junto às pessoas, e você consegue um trânsito, você consegue flutuar e viver com densidade.

Há uma convergência, para ele, entre o cantarolar e o fotografar, para a elaboração das paisagens-fotografias, colocando em cena a dimensão polissensorial própria das experiências de paisagens (BESSE, 2014). Sebastião Salgado (2012, n.p.) integra-se e concentra-se: “Eu vou me organizando, de forma que, naquela fração de segundo, eu paro o tempo”. Nesse sentido, a ideia de organização refere-se à maneira como ele se insere na paisagem para construir a sua ação geofotográfica.

Segundo Salgado, “quem não gosta de esperar não pode ser fotógrafo” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.9). Como já mencionado, ele demora meses em cada lugar que fotografa e leva anos para considerar completo o projeto a que se propôs. “Histórias a longo prazo sempre me fascinavam mais do que acontecimentos pontuais” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.36). Em outras palavras, o fotógrafo ressalta: “Trabalhar a fundo numa questão por cinco ou seis anos, e não borboletando de tema em tema, de um lugar a outro. [...] É assim que atuo há mais de quarenta anos. Isso trouxe certa coerência para o meu trabalho” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.47-48). Para ele, a formação acadêmica favoreceu a consolidação do seu processo fotográfico: “Minha formação de economista me permitiu converter esse prazer instantâneo em projetos de longo prazo” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.37). É nesse sentido que Salgado (2013b, n.p.) diferencia a sua metodologia da de Cartier-Bresson:

A diferença que eu acho da minha fotografia para a do Cartier-Bresson é que ele era um fotógrafo muito rápido, muito astuto. Ele trabalhava realmente naquele segundo, ele fazia uma intervenção, era aquilo. Eu prefiro falar de um fenômeno fotográfico. Eu passo muito mais tempo do que o Cartier-Bresson passou, eu vivo a cena, eu vivo com ela, eu vou seguindo e evoluindo como se fosse, não sei, uma parábola. Vou seguindo até o momento que você consegue viver de uma maneira tão densa a sequência, que você já sabe o que vai acontecer. Nesse momento, eu faço a fotografia.

Poder-se-ia afirmar que Salgado não é exatamente um caçador de fotografias, como o próprio Cartier-Bresson se adjetivava. Em uma analogia, Salgado pode ser considerado um *agricultor de fotografias*: semeia e colhe, procurando a melhor maneira de se direcionar à paisagem, sendo paisagem. Em entrevista a Harazim (1997b, p.87), o fotógrafo ainda revela que às vezes passa “[...] dias inteiros sem bater uma única fotografia”.

A ação geofotográfica de Salgado é, muitas vezes, negociada com os fotografados. Sottili (2011, p.282) retrata o processo de construção da intersubjetividade de Salgado com os fotografados que acompanhou, expressando a postura do fotógrafo durante a realização do projeto

Terra, quando “[...] saía de manhã, ‘madrugadinha’, pelo mato, acompanhado dos sem-terra”. Salgado propunha diálogos com os fotografados para criar vínculos:

Falava da região onde nasceu [...]. Falava de Lélia, sua companheira de sempre. E enquanto acionada o clique da máquina, brincava, fazia amizade, misturando sempre Minas Gerais e o Brasil com Paris, Galápagos, suas experiências pelo mundo; falava de biologia, economia, ecologia, agronomia, astrologia... Contava do seu canivete suíço, explicava como funcionava a abertura da lente de sua Leica, sobre técnicas de entender e controlar a contraluz, uma de suas marcas. Era assim que ele construía o ambiente para capturar a melhor foto do dia”. (SOTTILI, 2011, p. 282)

Configuram-se, assim, a intersubjetividade e o diálogo entre sujeitos, o que também é universal na fenomenologia. Para Sartre (1997, p.310), “[...] se a consciência se afirma frente ao outro, é porque reivindica o reconhecimento de seu ser, e não de uma verdade abstrata”. A fenomenologia, assim, supera a subjetividade para alcançar a intersubjetividade. Mais uma vez, a relação não é mais sujeito-objeto, e sim, sujeito-sujeito: “O outro não é objeto. Em sua conexão comigo, permanece como realidade-humana; o ser pelo qual ele me determina em meu ser é o seu puro ser apreendido como ‘ser-no-mundo’” (SARTRE, 1997, p.318). Uma tríade indissociável está configurada: *eu-outro-mundo*. Milton Santos (2002, p.215-216) também aborda a questão da construção da intersubjetividade em que há “[...] atos realizados em três momentos básicos: o Eu-para-mim mesmo; o outro-para-mim; o Eu-para-o-outro”. Serpa (2016, p.26-27) encaminha leituras espaciais: “[...] a paisagem é ‘constituída’, por um lado, de um modo particular por cada indivíduo e, por outro, de um modo intersubjetivo e negociado, abrindo a possibilidade de surgimento de ‘universais’ negociados intersubjetivamente”. Uma negociação de perceber e de ser percebido, mediada pela paisagem.

Para Persichetti (1995, p.69), “no discurso de Salgado, o ‘eu’ está totalmente integrado com o mundo. O ‘eu’ é mundo, trabalho, fotografia”. É no espaço que o *eu* e o *outro* se encontram, tornando-se intersubjetivos, por meio de experiências espaciais perceptivas complexas e contínuas, promovendo relações entre consciências. Collot (2013) denomina essa relação como constituinte de uma *paisagem-sentimento*. Merleau-Ponty (2006, p.19) arremata: “[...] nós assistimos, a cada instante, a este prodígio da conexão das experiências, e ninguém sabe melhor do que nós como ele se dá, já que nós somos este laço de relações”.

Salgado constrói uma interlocução com os sujeitos que fotografa. Ele vai compondo a intersubjetividade na qual se apoia para produzir paisagens-fotografias. Assim, “[...] usar uma câmera é ainda uma forma de participação” (SONTAG, 2004, p.22) e a

presença do fotógrafo provoca uma reação em cadeia, em um espaço compartilhado. Para Soulages (2010, p.126-127), “[...] quando o objeto a ser fotografado é um ser humano, este reage por sua vez não só ao fato de ser fotografado, mas à personalidade particular do sujeito que fotografa: fotografar é fotografar uma relação”. Abertura para o outro, para o diferente, para perceber suas práticas espaciais e reflexões sobre o mundo e, também, suas contradições. O *eu* e o *outro* fundem-se e compõem a paisagem-fotografia. Isso também é expresso nas fotografias de Salgado. “O ‘sentimento-paisagem’ [...] não pertence nem ao sujeito nem ao objeto, mas nasce de seu encontro e de sua interação” (COLLOT, 2013, p.28), é partilhado. Durante uma entrevista, Salgado criou uma possibilidade de ação fotográfica para exemplificar como constrói as relações com os sujeitos que fotografa:

Eu desceria lá na Marginal Pinheiros e me relacionaria com aquele grupo de homens que estava à beira da estrada e conversaria com eles. Em função da minha integração com eles naquele momento, se tivesse uma atividade ali em que eu pudesse entrar, num momento qualquer, eles e eu seríamos a mesma coisa. Eles teriam consciência de que eu estaria captando a imagem, eles têm consciência da sua função na sociedade, do trabalho que eles executam. Em função da minha conversa, eles saberiam perfeitamente o que eu estaria fazendo lá. (SALGADO, 1997a, p.82).

O sujeito a ser fotografado autoriza a fotografia verbalmente e/ou com um olhar, tacitamente, sinalizando a sua existência diante do fotógrafo ao mesmo tempo em que toma consciência da existência do fotógrafo e do ato que irá se realizar. “A fotografia é, portanto, uma relação de relações” (SOULAGES, 2010, p.225). Salgado continua a relatar a sua concepção intersubjetiva de produção fotográfica: “[...] quando fotografo seres humanos, nunca chego de surpresa ou incógnito a um grupo, sempre me apresento. Depois me dirijo às pessoas, explico, converso e, aos poucos, nos conhecemos” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.9).

Nessa perspectiva, Salgado deixa claro que não faz fotografias sem a permissão dos sujeitos que serão fotografados. Ele descreve o processo: “A partir do momento em que começo a fotografar, eu, os fotografados, as imagens, o local, tudo está rodando dentro de uma mesma sintonia [espacial]. A partir desse momento estamos todos no mesmo nível de participação” (SALGADO, 1997a, p.82) (FIG. 36). A sua postura não é positivista, como a de alguém que vai aos lugares apenas para recolher dados. Ele vai pesquisar pessoas, conhecer espaços; ele busca uma cumplicidade e também autoconhecimento. Os sujeitos fotografados também se apropriam da representação espacial ao se projetarem imgeticamente: “Muitos não faziam mais do que postar-se diante de minha câmera e dirigir-se a ela como se fosse um microfone” (SALGADO, 2000b, p.7). Rosseto (2015, n.p.), integrante do MST entrevistado

para esta pesquisa, relata como eram as conversas com Salgado, quando este voltava dos seus processos geofotográficos, de algum lugar a que tinha ido para fotografar os sem-terras:

Ele trazia muitas histórias da vida pessoal. Como é a fotografia dele também. Ele falava sobre a vida das pessoas, sobre o que ele conversou com elas, o que ele aprendeu com elas. Eu percebia que ele tinha uma relação muito próxima com quem ele estava fotografando. Ele ia e se interessava pelo que via, queria saber como vivia, como era a vida. [...] Ele estava sensível às coisas.

Para Salgado, imagens não são *apenas imagens*. Para produzi-las, ele vive, ele convive, ele se adapta, ele sobrevive, ele compartilha sentimentos e percepções, ele se insere na paisagem, ele se integra espacialmente.

FIGURA 36 – Diferentes encontros de Sebastião Salgado, em diferentes momentos, com os sujeitos fotografados



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Outros fotógrafos comungam com a maneira de fotografar de Salgado: “A fotografia para mim nasce da intimidade, senão não faz sentido” (EDINGER, 1997, p.128). Em outras palavras, “a questão não é retratar, mas sim dialogar com aqueles que, em potencial, estão dispostos a dar um pouco de si para um propósito comum” (CRAVO NETO, 1997, p.16). O processo geofotográfico “[...] busca ao mesmo tempo a imagem e a palavra, a identidade e a alteridade, o inconsciente e o social, o tempo e a arte — em resumo, as dimensões essenciais da intersubjetividade” (SOULAGES, 2010, p.238). Nossa constituição enquanto sujeitos, independentemente das ações geofotográficas em que estamos envolvidos, é intersubjetiva.

Pensando sobre sua maneira de se relacionar com os sujeitos que fotografa, Salgado reflete sobre a influência de seu filho Rodrigo Salgado (FIG. 37), portador de síndrome de Down:

Possivelmente, essa convivência com o Rodrigo tenha me levado a uma prática de um trabalho social muito mais intenso. [Ele nasceu] exatamente na época em que eu

comecei a trabalhar com os Médicos sem Fronteiras, na África, sobre a fome, sobre crianças. Então, eu acho que essa transformação na nossa vida levou-me a uma outra maneira de fazer a minha intervenção de fotografia no mundo. Rodrigo ajudou-me muito nisso. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

FIGURA 37 – Sebastião Salgado e Rodrigo Salgado



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

O fotógrafo sempre afirma a importância dessa relação com o filho e o aprendizado que constrói por meio dessa convivência, o qual se projeta em sua ação geofotográfica: “Tenho certeza de que, sem ele [Rodrigo], minhas fotografias teriam sido diferentes. Ele me levou a olhar para os rostos de outro modo, a abordar [as pessoas] de maneira diferente” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.59).

É fundamentado nesse entrecruzamento de intersubjetividades que Salgado compõe o seu processo geofotográfico. A fotografia, assim, é cocriação, imagem convocada e construída espacialmente pela copresença, pela proximidade, com uma perspectiva mais horizontalizada. Não tem um único autor. “Então, o ato de fotografar é um ato muito forte. Não é só o fotógrafo que faz a fotografia; as pessoas fotografadas também lhe oferecem muito do que você faz. E essa relação que você mantém com elas lhe dá mais ou lhe dá menos. É uma coisa interessante” (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Trata-se, então, de um processo de produção em conjunto (FIG. 38), como se, juntos, fotógrafo e fotografados confabulassem, criando relações espaciais intersubjetivas e fotográficas. Não se trata apenas do ponto de vista espacial do fotógrafo. São narrativas espaciais compartilhadas e compartilháveis. “Grande parte da comunicação é feita via imagem, e a pessoa se deixa fotografar e dá sua imagem já sabendo que ela também está participando dessa linguagem universal. É forte, isso” (SALGADO, 1997a, p.81). São decisões da ordem do imaterial, que envolvem sensibilidade, cuidado, afeto — afeto no sentido de os sujeitos se afetarem pela ação geofotográfica. Nas palavras de Soulages (2010, p.119), “[...] é uma relação, e uma relação sempre transforma o relacionado-relacionante”. No caso de Salgado, “por onde passam suas imagens, elas deixam marcas. E por onde passa Sebastião Salgado, na sua meta quase demente de retratar a humanidade, de garimpar a

História do mundo, com filme em preto e branco, ele deixa um pedaço de si” (HARAZIM, 1997, p.70).

FIGURA 38 – Atos fotográficos negociados de Sebastião Salgado



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Trocas entre o fotógrafo e os fotografados tecem um jogo de performances, e as paisagens-fotografias pertencem a todos. Em geral, as pessoas gostam de ser fotografadas. “Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento” (SOULAGES, 2010, p.67). A ação geofotográfica de Salgado permite-nos, mais uma vez, desmistificar a ideia do realismo fotográfico. De acordo com a suposta objetividade da fotografia, ela só poderia ser a realidade se fosse composta a partir de atos fotográficos flagrantes, sem que o fotografado percebesse o evento geofotográfico. A pose não seria legítima, mas considerada encenação e, assim, falsidade. O relato de Salgado permite-nos colocar essa convicção do avesso:

Eu me encontrava na Gare d’Aurillac, no Maciço Central, onde trabalhavam mais vinte pessoas. Estava com Antoine de Giaglis [...], que em dado momento me disse: “Veja, Sebastião, a estação inteira está trabalhando com a sua máquina”. E era verdade. Cada um se dedicava à sua tarefa, mas era como se estivéssemos todos ligados e formássemos um grande teatro. Estávamos todos atuando na mesma peça, juntos. Fotografia é isso. Em dado momento, todos os elementos estão interligados: as pessoas, o vento, a árvore, o fundo, a luz. (SALGADO; FRANCO, 2014, p.50).

Os sujeitos representam todos os tipos de papéis sociais, a todo o momento, em suas vidas; “[...] os sujeitos sociais constroem estratégias para produzir imagens de si mesmos e se apresentam com elas no jogo social. Desde o momento em que nos colocamos em situação de copresença, imediatamente nosso comportamento adquire significações e se transforma em objeto de interpretação para o outro” (GOMES, 2013, p.242-243). Não se trata de uma representação como em um teatro convencional; há uma apresentação mútua, olhares recíprocos que ativam imagens cruzadas, intersubjetivas, que interpretam e compõem as paisagens. A expressão corporal escolhida pelo sujeito diante da câmera e do fotógrafo durante o processo de elaboração de imagens é só mais uma representação das que estão nos

interstícios da vida cotidiana, em que a fotografia “[...] reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos” (MARTINS, 2011, p.47) e, como face da mesma moeda, “[...] traz dignidade à falta de dignidade, ao simplismo repetitivo da vida cotidiana” (MARTINS, 2011, p.47).

Essas reflexões indicam que “[...] as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade” (MARTINS, 2011, p.47). Sujeitos de todos os tipos também participam das fotos, compondo a paisagem com poses programadas e sorrisos montados para *melhor* aparecerem, e, assim, “[...] todos nós, mais ou menos, já representamos, posando de maneira ostensiva diante daquele ou daquela que nos ia ‘tomar’ na foto” (SOULAGES, 2010, p.25). Christian Cravo continua a reflexão e defende que “o mundo é um teatro. A convivência é um teatro” (FOTOGRAFIA..., 2012, n.p.). Martins (2011, p.169) complementa: “A própria realidade fotografada, pessoas ou situações, já é em si mesma um cenário teatral e polissêmico”. Resumindo, “diante de um fotógrafo, representamos e somos representados” (SOULAGES, 2010, p.75). Isso não torna a fotografia *menos real* ou irreal. De fato, “[...] a ficção subjetiva do fotografado interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico” (MARTINS, 2011, p.15) (FIG. 39).

FIGURA 39 – Ação fotográfica de Sebastião Salgado: intersubjetividade com os fotografados



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Para Soulages (2010, p.76), não há distinção entre a fotografia *direta* e a *encenada*:

[...] não só para as fotos de pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também para as de pessoas anônimas, tiradas às escondidas. Na verdade, há sempre uma encenação do fotógrafo. [...] essa encenação não se refere só às fotos de homens ou de mulheres, mas também às de paisagens, de máquinas, de qualquer objeto do real. [...] Todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda fotografia é teatralizante.

Calvino (2013, p.49) também constrói a crítica: “Achar que o *instantâneo* é mais verdadeiro que o retrato posado é um preconceito...” (FIG. 40). Soulages (2010, p.79) arremata: “A fotografia deve ser não só encenação e jogo, mas deve ser invenção; nisso o fotógrafo é um criador”.

FIGURA 40 – Sebastião Salgado e Juliano Salgado: a ação fotográfica do pai e a filmagem do filho para o documentário *O sal da terra*



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

4.2 Luminosidades estéticas

A fotografia reescreve com a luz a escrita do poeta. (François Soulages).

Fiat lux — disse Deus, de acordo com o *Gênesis*, livro das origens cristãs integrante da Bíblia. “Faça-se a luz” ou “Haja luz” é a tradução dessa expressão latina que narra a criação da luz no Cristianismo. Em decorrência, naquele mesmo momento, houve a separação entre luz e trevas, o que explicita que estas são indissociáveis. Sendo assim, a luz é fundamental para o que se faz visível aos nossos olhos. A lâmpada acesa também ocupa essa função figurativa de associar a luz a instantes inspiradores. O sujeito iluminado é aquele que tem boas ideias. O mito da caverna proposto por Platão para construir uma concepção de “verdade” é fundamentado em uma composição de luz e sombra. O Iluminismo, como corrente do pensamento europeu, incorpora essa articulação no seio do seu próprio nome.

“Iluminar”, de certa forma, seria clarear as ideias ou ter ideias claras. “Eventualmente podemos dizer: os mais bem iluminados são os mais bem compreendidos e os que melhor compreendem” (TAVARES, 2013, p.48). Para a ciência moderna — mais especificamente, para uma de suas disciplinas, a Física —, a luz é tão somente e ao mesmo tempo onda eletromagnética e partícula⁶⁷.

Fotografia faz-se com luz: é proveniente da convergência de feixes de *luzes-ideias* de diferentes sujeitos, e é a materialização da luz fisicamente refletida pelos sujeitos e pelos objetos que dá origem a uma composição imagética proporcionada por uma “[...] caixa vedada à luz” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.116). Tal *caixa-câmera* é composta, entre outras coisas, pela objetiva, pelo obturador, pelo diafragma, pelo visor e pelo sistema de foco. De certa maneira, todos esses componentes básicos são estruturados no aparelho para que proporcionem a captura da luz. A imagem fotográfica é a luz da paisagem, projetada, pela objetiva, para o interior da câmera. Essa projeção depende do tempo de exposição à luz definida pelo obturador, pela abertura do diafragma, para controlar a quantidade de iluminação que passa. O sistema de foco e o diafragma permitem o jogo com a profundidade do campo e com a nitidez da paisagem, também perpassadas pela luz. E é no visor que o fotógrafo compõe a sua imagem feita de luz e, com seu clique, materializa-a.

O papel do fotógrafo é primordial, pois reduzir a qualidade de uma fotografia à qualidade da câmera “[...] é a mesma coisa que você pensar que comprar pincel e tinta basta para se tornar um pintor”, compara Mascaro (1997, p.27). Afirmar que a fotografia é uma arte não significa, em decorrência, negar a existência e a importância da técnica na ação fotográfica, mas destacar que “[...] as ideias orientam e dão vida à máquina (e não o contrário)” (MOREIRA, 2013, p.13). O que dá a qualidade criativa na fotografia não é a técnica ou a tecnologia em si mesmas, assim como a pintura não se resume ao par pincel e tela. “Os gregos tinham uma palavra esplêndida, *technè*, que designava, ao mesmo tempo, a arte e a técnica” (SOULAGES, 2010, p.59). Assim, Helena de Oliveira (2013, p.338) resume: “Eu diria que mais importante do que saber manipular a câmera é saber fazer a luz, porque esta exige sensibilidade”.

Mais uma vez recorre-se à etimologia e, no grego, encontra-se que foto — *phôs* — também significa luz. *Foto-grafia* seria *a escrita da luz*. Salgado ressalta: “[...] no fundo, tento escrever com a minha máquina de fotografar” (NEPOMUCENO, 1993, p.81). Ou, ainda, com Barthes (1984, p.121): “Parece que em latim ‘fotografia’ se diria: ‘*imago lucis opera expressa*’;

⁶⁷ Foi com essa proposição para a natureza da luz que Albert Einstein (1879-1955) foi consagrado com o Prêmio Nobel, em 1921, rompendo-se a dualidade partícula-onda que se consolidara na Física desde Newton (1642-1727).

ou seja: imagem revelada, ‘tirada’, ‘subida’, ‘espremida’ (como o suco de um limão) por ação da luz”.

Fotografia faz-se com a luz do sol, mas não somente com ela. Também é possível inventar luz para fotografar: a iluminação com *flashes* e com refletores⁶⁸ pode ser utilizada dentro de estúdios fotográficos ou em outros lugares fechados, ou, ainda, em espaços livres e abertos quando o fotógrafo considera ser necessário produzir mais luz ou elaborar um jogo de luzes sobre as formas, criando estéticas. “As pessoas costumam ter termos não técnicos para descrevê-la [a luz], como dura, suave, doce, feia, áspera, e isso sugere um tipo de reação visceral ao modo como a cena é iluminada” (FREEMAN, 2013, p.181). A luz natural já não é mais a única fonte possível para a produção fotográfica, e a denominação dada por Talbot — *heliografia* — já não dá conta de abarcar todo o processo fotográfico.

“O papel da luz, seja natural ou adicionada, varia imensamente, tanto no que ela pode fazer pelo assunto quanto como os fotógrafos se sentem com relação a ela” (FREEMAN, 2013, p.181). O trabalho com a luz, independentemente da sua origem, exige habilidade e conhecimento para compor paisagens. Salgado (2013b, n.p.) ressalta a sua maneira de fotografar: “Eu não trabalho com luz artificial; eu só trabalho com luz natural”. Assim, Salgado produz *heliografias*. Tal decisão encaminha para outra influência: a das condições meteorológicas dos lugares. O lugar onde a fotografia é construída também é definido por sua localização, e esta implica as possibilidades de tempos meteorológicos. Dias azuis ou dias nublados, dia ou noite, inverno ou verão, assim como o momento do dia (próximo ao nascer ou ao pôr do sol ou, ainda, com o sol a pino), proporcionam luminosidades e sombras diferentes e, portanto, resultam em imagens com preenchimento, contraste e volume distintos, significando de diferentes maneiras o espaço representado na fotografia.

Às vezes a luminosidade natural está difusa na paisagem; às vezes atinge somente uma parte dela e é entremeada de sombras; às vezes uma porta ou uma janela entreaberta leva a uma penetração incerta da luz no interior de uma construção... Essas e tantas outras situações possíveis exigem uma atenção precisa e meticulosa do fotógrafo, mesmo que isso signifique não entregar ao espectador-leitor uma paisagem com luminosidade plena, pois não se ver tudo também impulsiona leituras espaciais curiosas. São as entrelinhas que dão latitude à imaginação no ato de interpretação da imagem. Ao mesmo tempo, observar um horizonte com sua amplidão pode ser igualmente encantador. Elaborando reflexões como espectador,

⁶⁸ O *flash* foi inventado em 1887 e há diversos equipamentos que produzem luz e são utilizados para fotografar.

Barthes (1984, p.121) afirma que “[...] a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado”.

As tessituras de luz e de sombra não eram uma qualidade nova quando a fotografia foi inventada, posto que já integrava a tradição da pintura. Tanto nas artes plásticas quanto na fotografia há potencialidades artísticas no manejo da luz, feito pela perspicácia do artista, que cria a luz e apropria-se dela como linguagem, compondo representações do espaço. “Grandes pintores, grandes fotógrafos têm a luz como o elemento da vida de uma imagem” (OLIVEIRA, 2013, p.338). A luz da pintura é uma luz que se engendra no próprio ato de pintar. A luz na arte é a mesma luz a que, muitas vezes, não damos relevância no nosso dia a dia; mas, ao olharmos uma imagem artística que a representa, a percepção originária dessa luz é resgatada em ato. Por isso a arte transforma o ordinário em extraordinário. “A visão fotográfica significa uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem, mas desdenham como algo demasiado comum” (SONTAG, 2004, p.106). Salgado relata a influência da luz da pintura em suas trajetórias fotográficas, expressando como esses campos artísticos se aportam no seu mundo imagético:

Eu gostava muito da escola holandesa de pintura, das luzes da escola holandesa. Na realidade, se a gente olhar bem os pintores da escola holandesa, eles têm contornos de luzes fabulosos. Eles têm um efeito de luz muito interessante. Eu tenho a impressão de que isso me influenciou muito na maneira de desenvolver a luz. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Quando, em *Revelando Sebastião Salgado*, o fotógrafo expressa essa influência, algumas pinturas holandesas (FIG. 41) são reveladas por sua diretora Betse de Paula para compor a cena do roteiro do documentário (SALGADO, S., 2012), como, por exemplo, obras de Rembrandt (1606-1669) e de Vermeer (1632-1675).

Assim como o pintor, o fotógrafo engajado à paisagem também é um produtor de luzes. Explorar a luz é atuar sobre os contrastes, realçando visibilidades, volumes e expressões das formas proporcionadas pela reflexão da luz na paisagem. Esse cultivo artístico da luz é, portanto, um arranjo inventado pela pintura, que, com a mesma riqueza, ainda que de maneira diferente, se projeta e perpetua-se na fotografia. Fazer fotografia é fazer arte com a luz. “A luz, utilizada como um pincel pelo fotógrafo, possibilita infinitas formas de criação” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.177).

FIGURA 41 – Pinturas holandesas



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

A luz é primordial, é matéria-prima, é condição para a elaboração da fotografia, mas, se exilada do artista, ela é inócua. O fotógrafo é atuante nesse processo: esculpe a luz para, por meio dela, produzir relações entre ele próprio, a paisagem e a imagem. Portanto, “[...] não se engane, a luz não é nada para o fotógrafo que não a conheça profundamente. Formas, volumes, beleza, dramaticidade, tudo depende da luz” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.25).

Como destaca o fotógrafo Chris Johns, em epígrafe do livro de Cesar e Piovan (2013, p.13), “se todas as fotos do seu rolo estiverem perfeitas, então você falhou”. O bom fotógrafo não é escravo da tecnologia, mas, sim, um artesão da luz, e isso exige experimentações espaciais. Salgado relata, sobre os eventos geofotográficos que constrói: “Adoro ficar assim, por horas, espreitando, enquadrando, trabalhando a fundo a luminosidade” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.49). Visibilidades fotográficas e representações imagéticas do espaço são interpretações e composições de luzes. “A contundência da imagem, você consegue por meio da luz. Por que as imagens do Sebastião Salgado são tão diferentes? Onde está o seu jogo dramático? Na luz” (CASTELLO BRANCO, 1997, p.97). Persichetti (2013, p.402), para explicar o que é uma boa fotografia, também nos endereça às imagens de Salgado, destacando, novamente, a habilidade dele com a luz: “[...] sem dúvida ele traz uma foto que é absolutamente emocional. E acho que consegue isso, em grande parte, pela luz que usa. Com a luz ele dirige o seu olhar, leva-o a olhar exatamente aquilo que ele quer que você veja”.

Outro exemplo que pode ser dado para se pensar sobre o manejo da luz proveniente da paisagem é o tempo de exposição. Como já colocado, os aparelhos

proporcionam durações cada vez mais curtas para a produção da paisagem-fotografia, chegando até mesmo a 1/1000avos de segundo. A velocidade do clique é escolhida pelo fotógrafo de acordo com a qualidade da câmera e, sobretudo, configurada por suas intenções imagéticas para a representação do espaço. Cesar e Piovan (2013, p.119) explicam os efeitos que o tempo de exposição produz na fotografia: “[...] um homem em movimento fotografado com uma velocidade de 1/8s resultará em uma fotografia sem definição, como se fosse um borrão. A mesma cena fotografada com uma velocidade de 1/250s revelará a pessoa completamente congelada”. Às vezes a intenção é a elaboração de uma paisagem-fotografia que revele os rastros do movimento e, para consegui-la, escolhe-se um fechamento mais lento para o obturador. Porém, “é importante que fique claro que a velocidade do obturador não é apenas uma variável da exposição, e sim um meio importante para a criatividade fotográfica” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.174), revelando que o manuseio técnico é parte integrante do processo de composição de paisagens-fotografias, de acordo com os objetivos e a criatividade do fotógrafo.

No transcorrer de uma entrevista, Salgado (2013b, n.p.) relata a sua perspectiva de fotógrafo: “Então, a fotografia está dentro do fotógrafo. Você tem um instinto de composição, você tem um instinto de luz. A luz que eu trago lá de Aimorés, ela vem dentro de mim”. Salgado nasceu em 1944, em Conceição do Capim, distrito do município mineiro de Aimorés, mais especificamente “[...] em uma fazenda situada dentro de um grande vale, o chamado Vale do Rio Doce, que leva o nome do rio que o irriga. É um vale do tamanho de Portugal, célebre por suas minas de ouro e ferro” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.15). Salgado busca projetar as luzes de sua terra natal nas suas fotografias. Ele resgata a memória de sua infância, de suas primeiras vivências e, assim, de suas percepções originárias, expressando a corporeidade dessas percepções numa coexistência entre corpo e espaço (MERLEAU-PONTY, 2006):

Minha terra é muito bonita [...]. Foi onde aprendi a ver e a amar a luminosidade que me segue por toda a vida. Na estação das chuvas, quando tempestades fenomenais começam a se armar, o céu fica cheio de nuvens. Nasci com imagens de céus carregados atravessados por raios de luz. Essas luzes entraram em minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las. (SALGADO; FRANCO, 2014, p.17).

As percepções originárias de Salgado relacionam-se com as percepções que ele reconstitui na composição de suas fotografias, em situação, no presente: “[...] em cada instante, sua experiência antiga lhe está presente sob a forma de um horizonte que ela pode

reabrir” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.47), pois “[...] a percepção é a iniciação do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.346). É também nesse sentido que se ressaltam as percepções originárias do fotógrafo, que tem a dimensão espacial de sua terra natal projetada em seus eventos geofotográficos. “As luzes que eu vi naquela região talvez tenham sido as mais bonitas que eu já tenha visto” (SALGADO, 2013b, n.p.), relata o fotógrafo. Uma fala proferida por um viajante que, conforme ele mesmo informa, conhece mais de 120 países do mundo, mas que nem por isso se despe de seu lugar. As paisagens percebidas em seu lugar de origem projetam-se nas paisagens percebidas nas viagens que promove para produzir eventos geofotográficos e para, por fim, se integrar às suas paisagens. Na construção técnica-estética de suas fotografias, Salgado faz outros resgates:

Também cresci em meio à contraluz: quando era garoto, para proteger a pele clara, sempre me colocavam um chapéu na cabeça ou me instalavam embaixo de uma árvore. [...] E eu sempre via meu pai vindo até mim sob o sol, na contraluz. Essa luz e esses espaços, portanto, pertencem à minha história. (SALGADO; FRANCO, 2014, p.18).

Entretanto, Salgado nem sempre se deu conta que fotografava a paisagem na contraluz. Segundo ele, “um dia, alguém me perguntou como eu conseguia dominar a técnica de fotografar contra a luz. Foi quando fiquei sabendo que fotografava contra a luz e que isso era muito difícil” (NEPOMUCENO, 1993, p.79). A fotografia feita na contraluz é uma técnica-estética que o próprio nome explica: “Se a luz está colocada atrás do assunto a ser fotografado, estaremos numa situação de contraluz” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.176). Uma paisagem-fotografia bem produzida na contraluz, ao ser revelada, proporciona a exploração dos contrastes, delinea corpos contra a claridade. “O fotógrafo poderá regular a exposição para realçar os detalhes que ficam na sombra ou, pelo contrário, reduzir o assunto a uma silhueta, privilegiando o fundo em destaque [...]. Esse tipo de iluminação resalta as extremidades dos objetos, realçando as suas formas” (CESAR; PIOVAN, 2013, p.176). É, portanto, na contraluz que Salgado constrói representações do espaço em suas fotografias. Os fotógrafos amadores, em geral, preferem evitar essa maneira de fotografar, por considerarem que nesse procedimento há o escurecimento dos rostos dos sujeitos fotografados. Desse modo, optam por fotografar com o sol nas faces, para evidenciá-las.

A fotografia na contraluz é considerada uma técnica-estética latino-americana (PERSICHETTI, 2013), e o próprio Salgado, em entrevista, concorda com essa proposição:

Dê uma olhada na luz dos fotógrafos mexicanos Manuel Alvarez Bravo e Graciela Iturbide. Ambos trabalham com o mesmo tipo de luz que busco encontrar. Somos da mesma família. Acho que existe uma maneira latino-americana de ver o mundo. É algo que não dá para ensinar para ninguém, porque é parte de nós. (COTT, 1991, n.p.).

A contraluz das paisagens de sua infância entra em sua fotografia e essa referência coloca-o em sintonia com outros fotógrafos latino-americanos. A abordagem do jogo de luz e sombra, ou seja, do contraste explorado pela estética da contraluz que dá dramaticidade às paisagens-fotografias, também levou alguns autores a destacarem um efeito barroco na obra de Salgado. É assim que Isabela Francq se refere na apresentação do livro biográfico do fotógrafo (SALGADO; FRANCO, 2014). Entretanto, a explicação para essa qualificação estética é pouco abordada. A própria Francq não retorna ao assunto ao longo de todo o livro e o fotógrafo também não o faz. O barroco é considerado, na maioria das vezes, como uma estética datada e localizada. No caso do Brasil, o barroco é contextualizado no século XVIII e ganhou expressão em alguns lugares, dentre eles algumas cidades históricas de Minas Gerais. Como a contemporaneidade se apropria do que considera interessante do passado para projetá-lo no presente, é nesse sentido que se coloca essa influência barroca na obra de Salgado.

Nair (2011) constrói outras indicações para essa retórica e aponta que as fotografias de Salgado possuem um efeito barroco para além da questão das luminosidades exploradas e construídas por ele. A autora compara as paisagens-fotografias de Salgado com o movimento literário que ficou conhecido como *realismo fantástico*, o qual foi amplamente abordado em países periféricos, sobretudo na América Latina, e consolidou-se nos anos 1920 — uma modernidade com a perspectiva latino-americana pós-colonial. Tanto o barroco manifestado no Brasil quanto o realismo fantástico são respostas à hegemonia, encarados como uma forma de questioná-la por meio de apropriações estéticas, cujas raízes estão nos países colonizadores, mas que são reformuladas nos novos contextos geográficos que atingem — o contexto dos artistas, com experiências de espaço e de tempo nas colônias ou ex-colônias. Todo deslocamento geográfico, em termos culturais, é acompanhado por reconfigurações estéticas que, nesse caso, incluem modos de vida não hegemônicos, marginais, dissonantes. Nesse quadro se encaixam as proposições das fotografias de Salgado, que utiliza a técnica fotográfica para elaborar contrapontos à hegemonia da globalização (NAIR, 2011).

O próprio fotógrafo destaca o entrecruzamento com a literatura e o cinema, ao elucidar as suas incursões geofotográficas com a luz: “Adoro trabalhar na contraluz. Colocar as pessoas à frente da luz. É um desafio para mim. E imagino que isto faça parte do elemento ‘dramático’ do meu trabalho. Adoro a luz que você encontra nos filmes de Glauber Rocha e

nos contos de Gabriel Garcia Marquez” (COTT, 1991, n.p.). O escritor colombiano é um importante representante do realismo fantástico. A composição da imagem não é, de maneira alguma, uma prerrogativa das artes que materializam paisagens, e a literatura também povoa o imaginário com suas luminosidades.

Nair (2011) destaca ainda a questão religiosa como uma vertente do trabalho de Salgado e, nesse sentido, o barroco também se expressa. Não se trata de uma religiosidade no sentido ritualístico, ou seja, não de maneira explícita — embora essa se manifeste algumas vezes nas paisagens-fotografias de Salgado —, mas de uma religiosidade em termos espirituais, em que a luminosidade lapidada por ele sugere um sentido sagrado ou divino nas fotografias. Além disso, há a expansão dos temas bíblicos que ele explora. Nas palavras de Nair (2011, p.162), “religion, politics, and ethics combine here to form a potent reimagining of man’s relation to humanity and to God”⁶⁹. Pires (2015) sublinha que, durante a infância e a adolescência em Aimorés, Salgado teve sua formação mais essencial. “Foi quando conheceu a iconografia cristã” (PIRES, 2015, p.180), sendo influenciado pela cultura barroca e seu simbolismo religioso. Assim, a origem mineira exerce outras influências nas fotografias de Salgado.

Naves (2015) chama a atenção para os títulos dos livros e das exposições de Salgado — *Gênesis* e *Êxodos* —, que têm inspiração bíblica. Segundo Naves (2015), *Gênesis* é explicitamente cristão, não só pelo título. Esse autor destaca a aproximação contemporânea da Igreja católica com as causas ecológicas, que também são abordadas em *Gênesis*, e dá enfoque aos posicionamentos atuais de Leonardo Boff. Essa marca cristã acompanha a trajetória de vida de Salgado, sendo possível percebê-la em sua militância, desde seu engajamento no movimento de esquerda de origem católica *Ação Popular*, na década de 1960 (NAVES, 2015). Salgado, no entanto, não concorda com essa perspectiva em relação a *Gênesis* e afirma: “Ele não tem nenhuma relação, a meu ver, com a religião” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.104).

Outra escolha estética feita pelo fotógrafo é a composição do tipo preto e branco. Mas não foi sempre assim. “Quando eu comecei a trabalhar eu não sabia realmente se era só preto e branco ou se era cor. Eu tentei tudo” (SALGADO, S., 2012, n.p.). A câmera com filme não permitia que a mesma imagem pudesse ser explorada em preto e branco ou em cores, como é possível, mais recentemente, com os aparelhos digitais. Era muito comum os fotógrafos terem duas câmeras com a mesma objetiva: uma carregada com filme preto e

⁶⁹ “Religião, política e ética aqui se combinam para formar uma potente ressignificação da relação do homem com a humanidade e com Deus” (tradução nossa).

branco, e outra, com filme em cor. Quando Salgado começou a fotografar, na década de 1970, a fotografia em cores predominava. Salgado considera que fotografar em cores tem uma série de inconvenientes. As revistas trabalhavam com filmes positivos para o colorido, mas, para ele, o manejo do filme positivo é muito limitante no que tange ao processo criativo que permeia a dinâmica da revelação:

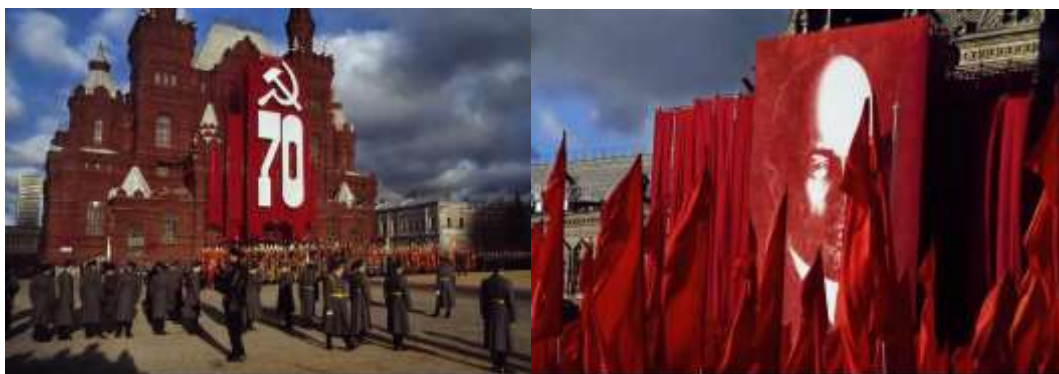
Eu comecei a fotografar em cor, e a cor era muito complicada [...]. Nessa época, a gente tinha de fazer um diapositivo, única maneira de você copiar nas revistas; [...] é muito complicado para expor: diapositivo é produto final. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Salgado relata mais uma das dificuldades que tinha com o manuseio de filme positivo: na hora da revelação das imagens, “[...] o filme já vinha montado. Você fotografava... um filme de 36 poses vinha montadinho nos quadrinhos. As fotos que não eram muito boas você jogava fora, ficava só com as melhores e, nessa brincadeira, perdia a sequência” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Para ele, essa interrupção sequencial das paisagens-fotografias estancava a dinâmica de interpretação da narrativa:

Você não tinha mais o histórico da sua fotografia. Na realidade, o histórico de um fotógrafo são as pranchas de contato, são as sequências. [Com elas] você pode seguir o que você fez. Você vai olhando as várias pranchas de contato e revive o que você fotografou [...]. Isto é muito importante: você ter essa vivência da continuidade do que você fez. As emoções que você tem ao editar uma sequência a partir de uma prancha de contato são as mesmas emoções que você teve ao fotografar. Você vive as mesmas coisas. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

Na composição do tipo preto e branco, com a folha de contato, as imagens, mesmo as não escolhidas, eram preservadas, o que permitia a interpretação da continuidade narrativa das paisagens-fotografias e, assim, dos atos fotográficos implicados nelas. Sincronicamente, Salgado busca reviver o momento do seu ato fotográfico durante a revelação, com a mesma intensidade emocional e relacional. Salgado fotografou em cores até 1987, devido às encomendas e ao seu trabalho nas agências fotográficas. “Eu só pude viver com exclusividade do meu preto e branco no final dos anos 80” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Sua última reportagem colorida foi em Moscou, quando do aniversário da Revolução Russa (FIG. 42). Nessas fotografias, a cor vermelha vibrava em demasia. Salgado admite que “[...] achava os vermelhos e os azuis tão bonitos, que eles se tornavam mais importantes que todas as emoções contidas nas fotos” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.128).

FIGURA 42 – Últimas fotografias coloridas feitas por Salgado: Moscou, 1987



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Salgado remete-se, de novo, à sincronia no seu processo de revelação: “Com o filme preto e branco era possível fazer superexposições e depois recuperar as fotografias em laboratório, até chegarmos exatamente ao que sentíamos no momento do clique. Na fotografia em cores isso era impossível” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.127). Em outras palavras, “[...] o enquadramento da foto permite, assim, o imediato enquadramento da memória” (KOURY, 1998, p.70). Para Martinelli (1997, p.49), “a cor ilude imediatamente pelo simples fato de ser cor”.

Esse desassossego com as cores encaminhou-o a privilegiar a composição do preto e branco, pois, segundo ele, em contrapartida, “com o preto e branco e todas as gamas de cinza posso me concentrar na densidade das pessoas, em suas atitudes, seus olhares, sem que estes estejam parasitados pela cor” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.128). Mitteldorf (2013, p.304) endossa esse pensamento: “[...] o preto e branco é bem adequado para mostrar movimento e expressão”. Salgado, ao explicar o processo de revelação do filme em preto e branco e esclarecer como domina essa dinâmica, confessa que se sente mais à vontade e que se satisfaz com ela:

[...] para expor corretamente o preto e branco, você tem de revelar e [...] saber o que você precisa copiar em cima do seu negativo, na densidade do seu negativo. Você acaba aprendendo a expor, aprendendo a revelar, a revelar em função do que você precisa. É quase como cozinhar: no branco e preto, você acaba colocando um pouquinho de sal aqui, um pouquinho de pimenta-do-reino ali, um pouquinho de tempero... você acaba criando o seu tempero. (SALGADO, S., 2012, n.p.).

A analogia que o fotógrafo faz com a culinária, também considerada saber e arte, direciona a reflexão para a experimentação, para a interpretação, para a construção do conhecimento e, assim, para a subjetividade de que o processo de revelação de fotografias não

consegue escapar. A artesanaria fotográfica também está no seu ato de revelação. No laboratório, há o manejo com as gamas de cinza, de acordo com a intencionalidade do fotógrafo ou do laboratorista. Tecnicamente, a revelação da composição do preto e branco é mais fácil de dominar, o laboratório é mais simples e, em decorrência, a sua montagem é mais singela. O contraste é um componente importante para a fotografia com gamas de cinza e, por isso, é bastante explorado durante a revelação, “mas a quantidade de tons e contrastes não é tão grande como nas cores, sempre haverá um limite. Ainda assim, e paradoxalmente, a maioria trabalha com preto e branco para aproveitar-se de contrastes fortes e pouco dispersivos” (MITTELDORF, 2013, p.304).

O fotógrafo também é espectador-leitor das próprias paisagens-fotografias que cria, em busca de uma expressão densa e memorável. “Diante do negativo [ou da informação digital], o fotógrafo é ao mesmo tempo receptor, intérprete e criador” (SOULAGES, 2010, p.141). Esse processo, em que uma série de fotografias é significada como rascunhos de tentativas e de aproximações rumo à intencionalidade buscada pelo fotógrafo (FIG. 43), exige fôlego, cuidado e lapidação.

FIGURA 43 – Quatro momentos de Salgado editando suas fotografias



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Salgado coloca que também vive uma expectativa *a posteriori* quando avalia suas composições, no momento da revelação. Lélia Salgado, em entrevista concedida a Harazim (1997, p.83), sublinha que “ter imagens bem estruturadas não significa que ele conseguiu captar a história que se propôs”. O fotógrafo, sua esposa e seus assessores estudam as

possibilidades da fotografia, voltando incessantemente a elas, quando consideram necessário, para produzir interpretações estéticas. A noção de ação fotográfica é ampliada, indo além do ato fotográfico propriamente dito, e a elaboração da fotografia como representação do espaço passa por um longo caminho de eventos geofotográficos.

Em uma passagem do documentário *Revelando Sebastião Salgado*, de 2012, o fotógrafo, sua esposa e uma assistente, chamada apenas por seu primeiro nome — Françoise —, comparam as fotografias em termos de gamas de cinza e de contraste para decidir quais serão publicadas. Há duas paisagens-fotografias muito parecidas, mas com fotometrias diferentes. Em uma delas, o contraste coloca os sujeitos fotografados mais escuros em relação ao plano de fundo da imagem; na outra, com menor contraste, os sujeitos estão mais claros (FIG. 44). A escolha é feita pelo grupo e não somente por Salgado, sendo, portanto, mais um momento do processo fotográfico que expressa sua intersubjetividade. Bellé (2016), coordenador da editora do MST — a Expressão Popular — entrevistado para esta pesquisa, ressalta que o casal é muito cuidadoso com a questão da impressão das fotografias, preferindo imprimi-las em gráficas no exterior, que têm maior qualidade técnica, para ter como resultado imagens com ótima qualidade.

FIGURA 44 – Ato de escolha entre fotos reveladas com diferentes gamas de cinza



Fonte: SALGADO, S., 2012, n.p.

Voltando à fotografia em preto e branco: ela é uma abstração. A foto em preto e branco não é composta *somente* de preto e *somente* de branco. De fato, existe uma gama de tons de cinza. Assim, “[...] o preto e o branco são situações ‘ideais’, situações-limite. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é ausência total [delas]. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica” (FLUSSER, 2011,

p.58). Além disso, não existem *paisagens reais* em preto e branco. O que existe são imagens em preto e branco. A questão do realismo fotográfico é, mais uma vez, descortinada. A imagem fotográfica não nasceu colorida, e o fotojornalismo esteve muito associado ao preto e branco, sendo, ao mesmo tempo, considerado o gênero mais contundente em termos de fidedignidade com a realidade. Hoje, no entanto, o preto e branco está mais associado à arte fotográfica, como se a arte não representasse a realidade e como se ela não propusesse *realidades*.

Salgado continua a comentar sua facilidade e sua agilidade no processo de revelação, com o seu *tempero*: “Eu conseguia me concentrar totalmente, dando um pouco mais de cinza, um pouco mais de preto, um pouco mais de branco, concentrar no tema principal que me interessava, o que a cor não me permitia” (SALGADO, S., 2012, n.p.). É com essa abstração em termos de cor que Salgado consegue acessar *a realidade espacial que constrói*. É com o preto e branco que ele se concentra no tema, ou seja, naquilo que seria a *realidade propriamente dita*, nos termos positivistas. Não é, portanto, essa também uma *fonte de realidade*? O processo de revelação, então, não é uma maneira de recomposição da realidade espacial que já tem em seu seio uma proposta subjetiva, interpretativa de realidade? Um paradoxo. Tal busca de Salgado coloca ao avesso as proposições cartesianas e positivistas para a realidade e propõe uma perspectiva dialética entre realidade, imaginário, imaginação e ficção.

Flusser (2011, p.60) sublinha que “as fotografias em preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio”, e, indo além em suas reflexões, o filósofo impulsiona novos pensamentos: “Na realidade, porém, as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco”. Nesses termos, o autor chama a atenção para o fato de que o processo de impressão em cores também é algo trabalhado a partir de uma informação original. Assim como é possível injetar mais preto ou mais branco, há possibilidades de se destacar o vermelho ou o azul, por exemplo, na revelação e na impressão colorida. Cores podem ser clareadas ou escurecidas, transfigurando imagens vibrantes ou desbotadas. No processo de revelação, “a manipulação é inerente à construção da imagem fotográfica. Isto é verdadeiro para a fotografia dos dias de hoje, de base digital, como, também, para as imagens do passado, elaboradas pela técnica do colódio úmido” (KOSSOY, 2007, p.153).

O questionamento, novamente, é revolvido: de que *realidade* se está falando? Que realismo se projeta nas imagens fotográficas? Em decorrência: por que o trabalho com as cores, com as luzes, com os contrastes, com o volume, com a granulação, enfim, por que o processo fotográfico, com todas as suas intervenções necessárias e possíveis, significaria a negação da *realidade* — conforme o realismo —, se todos nós estamos, a todo instante, com o

espaço, interpretando e produzindo *realidades* e interferindo nelas? Assim, o embate dicotômico entre arte e documento que aqui se busca superar também é posto pela cor ou pelo preto e branco na fotografia.

Grandes mestres da fotografia preferiram e preferem o preto e branco, destacando as percepções espaciais que o preto e o branco podem propor e proporcionar, na contramão da *razão pura* cartesiana, impulsionando-nos a pensar a *realidade espacial* em outros termos. Robert Frank afirma que “o preto e o branco são as cores da fotografia. Para mim, eles simbolizam as alternativas de esperança e desespero às quais a humanidade está sempre sujeita” (FREEMAN, 2013, p.176). Cartier-Bresson afirma encontrar a emoção no preto e branco, relegando a cor ao campo da pintura (SOULAGES, 2010). Martinelli (1997, p.49) acredita que com “a magia do preto e branco é que você consegue ser contundente, passar a informação sem ser explícito”. O fotógrafo Firmo (1997, p.106), ao ser perguntado por que transita entre a fotografia em cores e a em preto e branco, propõe uma leitura poética, simbólica e expressiva para o trabalho do fotógrafo e para as interpretações imagéticas:

Deus é cor. O diabo é em preto e branco. Ninguém nasce vendo cinza. Isso é coisa para quem vive *underground*, nas cavernas, nas elucubrações. Cor é vida, o resto é morte, epopeia, ópera, tragédia. Como a vida não faz graça para ninguém, o sonho é passageiro e a morte sempre vende. Portanto, a verdadeira fotografia é [em] preto e branco, essencial nos cinzas e graduações, como as quatro estações. Durmo com Deus, namoro com o diabo: na cor cromatizo as esperanças, as fantasias, os anseios; no preto e branco mergulho dentro de mim, eternizo futuros no passado, entro na cova e me transformo no Drácula das penumbras.

Outras colocações de Salgado ainda sugerem reflexões sobre o que está em jogo, produzindo uma comparação entre a *realidade em cores* e a paisagem-fotografia em preto e branco: “Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, a colorimos” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.128). Mais uma vez, a fronteira entre realidade e imaginário torna-se permeável, quando Salgado propõe uma colorização mental da imagem. Sincronicamente, no ato de interpretação da foto, o espectador-leitor tem a possibilidade de pensá-la em cores, a partir do seu repertório visual de *realidade em cores*. Assim, tudo, inclusive a cor, se atualiza em situação (MERLEAU-PONTY, 2006). Interessante perceber que a escolha pelo preto e branco é, para Salgado, também uma maneira de deixar espaço para a imaginação do espectador-leitor, convidado a participar do jogo interpretativo. Salgado, portanto, não considera que a realidade da imagem está pronta e acabada, mas aberta às leituras espaciais dos espectadores-leitores.

Chega-se à dimensão simbólica, e Caujolle (2011, n.p.), prefaciando um livro com uma coletânea de fotografias de Salgado, afirma que “a opção pelo preto e branco funda sua estética global, ao lado da vontade de operar na ordem do simbólico”. A estética também produz sentido ao espaço, propõe poeticamente e, assim, fruto de uma realidade, interpretação de uma realidade, torna-se realidade, impulsionando possibilidades de pensamento, de emoção e de ação com o espaço. “Salgado domina a técnica, mas sabe que o principal é o significado de uma imagem, que a fotografia entra em ligação direta com nossas emoções” (PERSICHETTI, 1995, p.10). As paisagens-fotografias de Salgado encaminham para o espectador-leitor uma representação do espaço como uma noção de realidade com uma densidade de significado, que será sempre e continuamente reinterpretada, em ato.

Entretanto, as escolhas estéticas de Salgado também são colocadas em xeque. Há críticos que afirmam que a obra de Salgado não passa de uma montagem que o fotógrafo elabora para se promover e apontam que ele se preocupa demais com a produção de elementos harmoniosos e belos em suas fotografias. Alguns o acusam de ser um explorador que estetiza o sofrimento.

Há 20 anos, críticos pós-modernos norte-americanos, entre eles Susan Sontag, Martha Rosler, Allan Sekula e Abigail Solomon-Godeau, entenderam como “estetização do sofrimento” a esperança de Salgado de que seus retratos dessem voz e dignidade a crianças refugiadas, pessoas famintas, trabalhadores sem terra e indígenas empobrecidos. (PIRES, 2015, p.175).

Ingrid Sischy, escritora e crítica de arte estadunidense, não poupou palavras para criticar o fotógrafo, em um artigo que escreveu em 1991 para a revista *The New Yorker*, quando afirmou que Salgado se obcecara pela composição de suas fotografias para encontrar “a graça” e “a beleza” nas “formas distorcidas de seus retratados agoniados” (PIRES, 2015, p.175). Para Sischy, ao estetizar a tragédia, Salgado reforça a passividade dos espectadores-leitores, pois “a beleza é um chamado para a admiração, não para ação” (PIRES, 2015, p.176). Assim, a autora indica que não acredita no potencial crítico e transgressor da arte, apartando teórica e empiricamente arte de política, e desqualifica o trabalho de Salgado.

Para alguns autores, a estética é uma ferramenta crítica e subversiva; já para outros, ela é inebriante e retira a crítica, reduzindo o espectador-leitor à atitude contemplativa. A própria Sontag parece se contradizer ou ter mudado de ideia quando afirma, no final de sua vida, em entrevista: “Acho que é da natureza das fotografias estetizar a realidade. Talvez Salgado faça isso um pouco mais. [...] a realidade é que as fotos que nos marcam quase sempre são aquelas que têm alguma qualidade estética” (GRAIEB, 2003, p.15).

Katia Machado (2012/2013) interpreta a estética das fotografias de Salgado de maneira oposta à leitura de Sischy. Segundo a socióloga brasileira, a estetização que Salgado tece em suas fotografias “[...] impede que o espectador coloque sobre elas um *olhar humilhante*” (MACHADO, 2012/2013, p.126), barrando a perspectiva que poderia qualificar os sujeitos fotografados como sub-homens, destituindo-os de seu papel de agente social. A autora continua: “Suas imagens não mostram simplesmente homens *em sofrimento social*, mas homens *em ação social* apesar de tudo. É um tratamento estético que tem por objetivo reivindicar um tipo de tratamento político que não subjugu a condição humana das pessoas fotografadas” (MACHADO, 2012/2013, p.127). Enquanto Sischy considera que a estética de Salgado paralisa o espectador-leitor, Machado acredita ser ela uma estética que inspira solidariedade.

Nair (2011) sai em defesa da beleza das fotografias de Salgado e afirma que o trabalho dele é notável também por sua estética e que quem o critica nessa temática não consegue compreender que há uma heterogeneidade na obra dele e nas fronteiras entre documento e arte em que ela se instala. Na leitura de Nair (2011), a estética das fotografias de Salgado é um convite à participação em grandes debates sobre o nosso tempo. A autora destaca que há muita confusão entre as noções conceituais de estética e de beleza e afirma que essas categorias referentes à arte podem se encontrar, mas não são sinônimas, não se igualam. Etimologicamente, estética origina-se nas ideias de sensibilidade e de percepção. A estética é uma forma de comunicação da arte, essência da representação artística, que pode ser bela, mas não necessariamente o é. Nair (2011) reafirma que a estética de Salgado politiza, sendo ela um convite ao engajamento, empreendendo questionamentos sobre como nos sentimos a respeito da história e do poder, sobre como os vemos, sobre como agimos frente a eles — tudo isso definido pelo espaço e, simultaneamente, definindo-o.

Ao considerar as fotografias de Salgado, Martins (2008, p.135) defende que “anunciar através do belo e do artístico a condição humana mutilada na prepotência da barbárie é fazer ao mesmo tempo arte e política”. Para Persichetti (1995, p.11-12), Salgado “[...] não procura a vulgarização da imagem, mas busca fazer da fotografia um instrumento mediador entre o homem e o mundo em que ele vive, um instrumento que o leva a mudar sua representação desse mundo”. Sousa (1998, p.139) também se coloca a favor da estética imagética do fotógrafo brasileiro:

Salgado recusa a estética do horror, mesmo em situações limite. A sua produção também pouco tem a ver com as dominantes actuais da fotografia de imprensa: o *glamour*, a foto-ilustração, o institucional, a foto-choque, as imagens que cheiram

a sexo, sucesso, violência e espetáculo, numa sociedade democrática alegadamente preparada para ver e onde tudo seria mostrável. Ao invés, ele situa-se sobretudo no que é de importância imediata, no que é profundo e complexo nas sociedades humanas, sem o reduzir (pelo menos, propositadamente) a versões estereotipadas.

Segundo Gomes (2013, p.126), “uma experiência estética nos permite viver muitas sensações de forma intensa” e, assim, “pode dizer-se que Salgado concilia a estética com a informação” (SOUSA, 1998, p.140). O trabalho estético com a fotografia existe para que a imagem atinja o espectador-leitor. A paisagem materializada na imagem vai em direção ao conteúdo e sustenta-o.

A questão é polêmica e controversa, pois outros autores acreditam e defendem que a estetização é parte do processo artístico e tem potencial para atingir o espectador-leitor de maneira contundente. Dessa forma, a estética tecida por Salgado em suas fotografias é alvo de controvérsias. Não há consenso a respeito dessa questão.

Finaliza-se com o convite de Galeano a uma reflexão sobre as imagens de Salgado, que são elaboradas, como retrata Nair (2011), com sofisticado trato com a luminosidade, compondo uma estética e simbolismo próprios, uma retórica visual:

Quando a imagem emerge das águas do revelador e a luz se fixa em sombra e para sempre, há um instante único que se solta do tempo e se converte em sempre. Estas fotos sobreviverão a seus protagonistas e a seu autor, para dar testemunho da nua verdade do mundo e de seu oculto fulgor. A câmera de Salgado se move na violenta escuridão buscando luz, caçando luz. A luz cai do céu ou sobe de nós? Nas fotos, esse instante de luz presa, essa faísca, nos revela o que não se vê, ou o que se vê, mas não se nota: uma presença despercebida, uma poderosa ausência. Ela nos avisa que a dor de viver e a tragédia de morrer escondem, em seu interior, uma poderosa magia, um luminoso mistério que redime a aventura humana no mundo. (GALEANO, 1990, p.44).

Um luminoso mistério, com “composições equilibradas que permitem à luz revelar poses, olhares, atitudes” (CAUJOLLE, 2011, n.p.) e compor paisagens-fotografias com “[...] uma estética que almeja ser uma política” (SONTAG, 2004, p.69).

4.3 Contradições: armadilhas e questionamentos

Mas talvez a inconsistência não esteja somente na linguagem e nas imagens: está no próprio mundo. (Italo Calvino)

Para Berman (2007, p.29), “o fato básico da vida moderna [...] é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base”. E, como “[...] a fotografia [é] um dos produtos mais

característicos do aparecimento da sociedade moderna” (MARTINS, 2011, p.58) e, ainda, nas palavras de Rouillé (2009, p.73), é “[...] o olho perfeito da modernidade”, essa forma de representação do espaço está inserida nessas contradições paradigmáticas entranhadas na sociedade moderna. Desse modo, “as fotos são [...] os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno” (SONTAG, 2004, p.14).

Abraçada ao capitalismo, a modernidade acirra ainda mais os paradoxos e os conflitos e, assim, aprofunda as desigualdades e as injustiças socioespaciais. Em depoimento exibido no filme-documentário de Sílvio Tandler, Milton Santos sublinha que, “com a globalização, [...] o mundo que estamos acostumados a conhecer, a analisar e a interpretar tornou-se todo capitalista. Então, se tudo se torna capitalista, obrigatoriamente a contradição se instala” (SANTOS, M., 2006, n.p.). Dessa forma, uma reflexão sobre as fotografias de Salgado que envolva todo o processo geofotográfico dele não poderia se esquivar de debater as contradições em vigor, as quais semeiam interrogações, dúvidas, ideologias e armadilhas.

A fotografia já nasce no coração do capitalismo europeu e, logo no limiar da sua invenção, impulsiona um mercado para os seus produtos, seja no fotojornalismo, na imprensa, seja com os cartões-postais ou, ainda, com os retratos feitos nas ruas. A saudação do encontro da fotografia com o mercado por parte do júri da Exposição Universal da Fotografia em 1855, em Paris, revela que a exploração do mercado para a foto consolidava-se rapidamente (ROUILLÉ, 2009). Naquele momento, a fotografia ainda não era considerada arte, mas seu caráter documental já proporcionava uma triunfante conotação mercantil.

Mais recentemente, quando o estatuto artístico da fotografia foi aceito e passou a ser explorado, as imagens fotográficas também foram introduzidas nos negócios e nas galerias de arte, um segmento que já existia e que também é complexo e contraditório. Dessa maneira, “[...] a arte não deixa de ser institucional, disciplinar e, portanto, integrada ao sistema econômico global (tanto no campo da produção quanto no campo da sua difusão e legitimação)” (MARQUEZ, 2009, p.17).

Esse é um dos marcantes paradoxos da arte, que nasce independentemente de valor financeiro, sendo um segmento criado autonomamente, e que, muitas vezes, usa a criatividade em uma direção radicalmente questionadora dos valores instituídos, desafiando os vícios visuais. A arte tem, em seu fundamento, um potencial transgressor, não respondendo, portanto, diretamente às exigências da produção capitalista. “Permitam-me que defina a arte como *criatividade intransitiva*. Na concepção de que somos herdeiros, a arte é por excelência a prática criativa, paradigma ou referência exemplar de o que seja a criatividade, independentemente das condições e das consequências” (PITA, 2013, p.176). Nas palavras de

Martins (2011, p.102), aproximando-nos do fotógrafo que está no cerne do debate aqui construído: “Portinari fazia crítica social pintando. Goya também. Sebastião Salgado faz crítica social fotografando, produzindo conhecimento e consciência através da fotografia e da arte”.

Frequentemente, a arte é capturada pelo capitalismo, seja ela contestadora ou não, entrando em um redemoinho abrasivo da reprodução da economia hegemônica em vigor, em que o valor de troca é aprofundado. O capitalismo promove essas cooptações, *sequestrando* até mesmo sujeitos e grupos sociais que nascem na contra-hegemonia e fortalecem-na. Tais cooptações têm intencionalidades claras: esvaziar contestações e críticas; construir contradições que desqualificam sujeitos e ideias; tornar a arte questionadora alvo de questionamentos; ou, ainda, utilizar a imagem artística para maquiagem as desigualdades e as injustiças, isto é, usar seu simbolismo como representação ideológica. Assim, “[...] fugir dessa armadilha da mercantilização é um dilema vivido por todos” (HAESBAERT, 2014, p.171), em diversas dimensões da vida — e isso não é diferente para a arte nem para a ciência. Portanto, “essa presença do dinheiro em toda parte acaba por constituir um dado ameaçador da nossa existência” (SANTOS, 2004, p.44).

Quanto à legitimação social da obra artística, o mercado global amarra uma relação financeira embaraçosa: são tão melhores os artistas quanto mais cara sua arte é arrematada nos leilões. A legitimidade da arte é também vinculada a critérios de validade definidos pelo mercado e, assim, os “[...] imperativos econômicos [...] governam não apenas as ‘coisas’ da vida, mas também as maneiras de apreendê-las” (CAUQUELIN, 2007, p.100). Para a fotografia também “há uma economia da estética [...], uma especulação intelectual e financeira possível, como para qualquer obra de arte” (SOULAGES, 2010, p.50). Obras de arte também são consideradas investimentos, uma forma de imobilizar o capital, igualando-se, nessa perspectiva, a um imóvel, ao ouro ou a reservas em dólar.

Os ricos apostaram alto em todo tipo de ativos, incluindo ações, propriedades, recursos, petróleo e outros futuros de mercadorias, bem como no mercado de arte. Eles também investiram no capital cultural com patrocínio de museus e todo o tipo de atividades culturais (tornando assim a chamada “indústria cultural” uma estratégia preferida para o desenvolvimento urbano). Quando o Lehman Brothers quebrou, o Museu de Arte Moderna de Nova York perdeu um terço de sua receita de patrocínio. (HARVEY, 2011, p.26).

Nair (2011) denomina essas obras de arte *commodities* e afirma que elas engendram fetiches no mercado consumidor. Nesse emaranhado de investimentos, a arte é também fisgada por um mercado prospectivo e especulativo: compra-se barato para se vender caro posteriormente. Nesse sentido, há consultores de artes que elaboram indicações de

investimento para a realização desse processo especulativo, alimentando, simultaneamente, o próprio mercado de apostas. Harvey (2005, p.222) grifa que “a renda monopolista [...] pode ser estendida à propriedade de obras de arte (como um Rodin ou um Picasso) que podem ser, e são cada vez mais, compradas e vendidas como investimentos. É a singularidade do Picasso [...] que, nesse caso, forma a base para o preço monopolista”⁷⁰.

A representação simbólica criada pelo artista tem um valor de uso atribuído a ela e o mercado exalta esse valor de uso para extrair-lhe o máximo que conseguir pelo valor de troca. Há, portanto, uma sobreposição do valor de mercado ao valor artístico, que explora o simbolismo como um item de valorização da obra de arte. Nesse casamento arte-mercado, “o aumento significativo do valor das fotografias é muitas vezes apontado como prova de que esse meio de expressão foi finalmente aceito como arte” (HACKING, 2012, p.15). Constrói-se, ao mesmo tempo, a crítica: “Uma *arte mercantilizada* [...] deixou-se construir como se negasse a sua condição de arte” (SANTOS; HISSA, 2011, p.28), embaçando sua natureza transgressora. No entanto, a questão é arenosa, e Tasca (2012, p.45) retrata “[...] a atual impotência dos artistas diante de um sistema da arte que transforma qualquer gesto de resistência em produto, que dissolve qualquer tentativa de crítica”. Assim, “[...] de alguma maneira, foi o mercado, o Estado, a ciência que colonizaram a arte” (SANTOS; HISSA, 2011, p.30), o que é corroborado por Soulages (2010, p.36): “A fotografia é, então, apenas uma das engrenagens do sistema geral”. Dito de outro modo, a fotografia como documento e como arte não sai incólume dos processos econômicos e políticos engendrados em escala global pela hegemonia moderna e capitalista.

Contraditoriamente, o valor de mercado legitima a arte e dá-lhe visibilidade em escalas geográficas mais amplas, mobilizando inúmeros espectadores-leitores, alcançando uma repercussão até mesmo midiática e, quando é o caso, tornando mais conhecido seu teor contestatório e crítico. A obra de arte atinge novos sujeitos, amplia seu escopo geográfico, em um movimento escalar: do lugar do artista para o mundo e do mundo para os lugares. No entanto, isso infla, ainda mais, seu valor no próprio mercado, num ciclo que faz o capital girar e ampliar-se.

Como afirma Adauto Novaes (2005, p.10), “[...] a imagem hoje se transformou *na* mercadoria por excelência, objeto de produção, circulação e consumo, realizando de forma

⁷⁰ Harvey (2005, p.222) explica que a renda monopolista é “toda renda que se baseia no poder monopolista dos proprietários privados de determinadas porções do planeta”. Para o autor, alcança-se a renda monopolista quando empresas têm controle sobre algum recurso natural, mercadoria ou local de qualidade especial em relação a certo tipo de atividade. Ter uma obra de arte singular faz com que seu proprietário tenha o monopólio sobre aquele produto.

fantástica o velho axioma: cria-se não apenas uma mercadoria para o sujeito, mas criam-se, também, sujeitos para a mercadoria”. Demandas por arte também são inventadas, num processo de reprodução do capital. Harvey (2005, p.221) destaca que “[...] é inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria”, possibilitando uma imensa coleção de arte-mercadorias. De fato, vivemos em uma “[...] sociedade cujo imaginário se acha completamente embebido no mundo da mercadoria” (SOUZA, 2013, p.67).

Diante disso, “[...] como exercer uma atitude crítica quando se é parte do problema que se pretende criticar?” (TASCA, 2012, p.46). A arte nasce da criatividade de um artista, de seu entusiasmo, de alguma força ou ponto de partida que o movimenta, que o faz caminhar por uma trajetória artística, a construir um repertório simbólico, e, de qualquer forma, “[...] a arte tem a capacidade ou o poder de nos permitir compreender a vida de maneira mais complexa e interessante” (TASCA, 2012, p.38).

Salgado (1997^a, p.86) revela seu ponto de partida: “O fotógrafo, para ser fotógrafo, precisa imbuir-se de uma grande quantidade de humildade e, a cada manhã, dizer que ele ainda não compreendeu, que ele não é nada, que ele ainda não é fotógrafo, que ele tem de compreender a sociedade, que ele tem muita coisa para aprender e que tem de refazer tudo que fez”. Com uma apropriação sensível da técnica fotográfica e com as expedições geográficas como base dos seus processos geofotográficos, Salgado legitimou-se e consagrou-se como um grande nome da fotografia. Sua notoriedade conecta-o ao mercado de arte e à imprensa, que vendem fotografias dele e que acabam por colocá-lo no coração do capitalismo que ele critica com suas próprias imagens. Para Nair (2011), a entrada de Salgado no mundo da arte passou a dar uma aura de exclusividade às suas imagens. A autora explicita que, em 2006, uma fotografia de Salgado vendida em uma galeria de arte em Nova Iorque custava dois mil dólares. A mesma fotografia — a capa do livro *Trabalhadores* (SALGADO, S., 1996), na versão brasileira — custava mais de duas mil libras em uma galeria de Londres. Na internet é possível encontrar fotografias de Salgado em valores em torno de cinco mil dólares (NAIR, 2011).

Há, portanto, uma sobreposição de contradições: Salgado revela contradições, mas também cai em contradição. O fotógrafo é acusado, por alguns segmentos críticos, por ganhar dinheiro com as denúncias que cria ao representar o espaço. E, assim, ele começa a ser encarado de maneira ambivalente, com um misto de aplauso e de condenação, de admiração, mas também de receio. Nair (2011) afirma uma inseparabilidade, na obra de Salgado, entre economia, estética, ética, política e mercado, adjetivando-a de multidimensional.

Como já mencionado, a *liberdade* de atuação de Salgado como fotógrafo foi possível devido ao dinheiro que arrecadou com o *furo* jornalístico do atentado de Reagan. O casal Salgado, a partir de então, ao elaborar um projeto geofotográfico, encaminha-o a diferentes jornais, revistas e empresas, em busca de financiamentos e apoios. “Enquanto as fotografias eram tiradas, várias revistas participaram do projeto com a publicação de séries de reportagens: *Life*, *The Sunday Times*, *Magazine*, *Il Venerdì di Repubblica*, *El País Semanal*, *Stern*, *Libération* e *Paris Match*”, revela Lélia Salgado (1996, p.397) nos agradecimentos do livro *Trabalhadores*. *Paris Match*, *Life*, *Stern* e *El País* também compraram a ideia do projeto *Êxodos*, que teve seu fim em 1999 (SALGADO; FRANCO, 2014). Lélia Salgado (1996, p.397) faz um agradecimento especial em *Trabalhadores*: “A Kodak tornou-se [...] o parceiro muito especial deste projeto, concedendo-nos o subsídio necessário para a realização de nossos objetivos: a organização deste livro e a montagem da exposição itinerante”. Essa parceria repetiu-se no projeto *Êxodos*.

Lélia Salgado também concebe, executa e edita o *design* dos livros. Nas palavras de Salgado, “estávamos maduros, e ela estava disposta a lançar e dirigir nossa própria estrutura. Foi assim que, em 1994, fundamos a *Amazonas Images*, no canal Saint-Martin, em Paris. Contratamos alguns funcionários e passamos a subcontratar alguns trabalhadores em laboratórios externos” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.62). Lélia Salgado é a diretora da *Amazonas Images*, “a menor agência do mundo, porque só tem um fotógrafo” (SALGADO, S., 2012, n.p.). Como relata Harazim (1997, p.75), a *Amazonas Images* é um “[...] misto de escritório, ateliê, agência e usina de ideias”. Mas é também uma empresa e Salgado “[...] costuma dizer que seu trabalho é possível graças à organização empresarial e ao equilíbrio afetivo oferecidos por Lélia” (PIRES, 2015, p.180). Bellé (2016, n.p.) também sublinha a importância de Lélia Salgado, afirmando que o trabalho de Salgado não pode ser desvinculado do dela, e relata: “Quando estávamos trabalhando *Terra* e fazíamos reuniões no escritório deles, era uma equipe que trabalhava, que opinava e tomava decisões. Nada foi feito individualmente. Tem ali muito da sensibilidade da Lélia, do olhar dela”.

Os gastos com a realização dos projetos, desde as aparelhagens utilizadas, passando pela realização das viagens, até à revelação das fotografias, entre outras demandas, são muito altos. O processo de angariamento de patrocínio para os projetos do casal só é possível devido à carreira de fotógrafo de Salgado já ser consagrada e à ampla experiência de Lélia Salgado. Muitos fotógrafos confessam que gostariam de estar no mesmo patamar de Salgado. Mascaro (1997, p.26) chama a atenção para o fato de que “são pouquíssimos os fotógrafos que hoje vivem só do trabalho pessoal. Sebastião Salgado é um deles”.

Para que o livro *Trabalhadores* pudesse ser publicado no Brasil, em 1996, com um preço acessível⁷¹, uma parceria entre a editora Companhia das Letras e a Federação da Indústria do Estado de São Paulo (FIESP) foi firmada. Emergiram críticas a esse contrato, já que se trata de um livro que representa especialmente a exploração pelo trabalho. Salgado respondeu a esses questionamentos: “Foi a única forma que encontrei de ter *Trabalhadores* publicado no Brasil — e, mesmo assim, com anos de atraso. O meu livro tem um discurso e uma tomada de posição claros, ele gera debate. Acho menos conflitante a FIESP apoiar a sua publicação do que se a UDR [União Democrática Ruralista]⁷² quisesse patrocinar o livro *Terra*” (HARAZIM, 1997, p.81). Nair (2011) também corrobora a posição do fotógrafo quando este afirma que suas imagens convidam ao debate. Gonçalves (1997, n.p.) defende Salgado, nesse contexto do financiamento da FIESP para *Trabalhadores*: “Uma contradição? Nem tanto. Sebastião Salgado não é um sectário nem vive em outro planeta — para o seu ganha-pão contribuem também alguns trabalhos para publicidade”.

No caso de *Gênesis*, o projeto mais recentemente publicado, finalizado em 2013, Lélia Salgado (2013) revela que a agência firmou contrato com *Rolling Stones*, *The Guardian*, *Paris Match*, *Visão*, *La Vanguardia* e *La Republic*. Todos esses veículos de informação estamparam fotografias dos projetos durante a realização das reportagens, acompanhando os passos das viagens de Salgado. Lembrando que mesmo jornais e revistas também vivem no contexto do mercado e pagam pelas fotografias a partir de publicidades que veiculam, sendo que as propagandas são parte vigorosa da psicosfera e impulsionadoras do consumo.

Sobre o projeto *Gênesis*, Pires (2015, p.172) anuncia, a respeito de Lélia Salgado: “Seu tino empresarial transformou o trabalho de dez anos em livros, exposições e um documentário codirigido pelo cineasta Wim Wenders”. Os livros com as fotografias de *Gênesis* foram lançados originalmente pela *Taschen* em seis idiomas e em diferentes *designs* e organizações, ganhando uma edição especial para colecionadores, que teve uma boa vendagem. De certa forma, isso revela que as fotografias de Salgado têm mercado de consumo:

A editora alemã programou a publicação em vários formatos, como a edição de arte e a de colecionador, nos Estados Unidos. A primeira é composta de cinco tiragens limitadas a 100 exemplares cada, numerados e assinados por Salgado. Cada exemplar custa 10 mil dólares e vem com uma fotografia impressa e um atril projetado pelo arquiteto japonês Tadao Ando, com peso total de 59 quilos. Também numerada e assinada, a edição de colecionador custa 4 mil dólares. (PIRES, 2015, p.177).

⁷¹ Quando do seu lançamento, em 1996, custou R\$91,00 (GONÇALVES, 1997, n.p.).

⁷² A UDR é uma organização-referência para a elite rural brasileira, que confronta toda e qualquer possibilidade de reforma agrária, muitas vezes com o uso de violência, sendo, portanto, a grande inimiga dos trabalhadores sem-terras e dos movimentos organizados por estes, representados no livro *Terra* (SALGADO, 1997b), mencionado por Salgado.

Nair (2011) elabora, a partir de outra perspectiva, uma crítica ao processo de venda das fotografias de Salgado. A autora traz à tona a vida de uma das fotografadas como contraponto aos preços praticados. Edna Aparecida da Silva é uma trabalhadora do corte de cana, cuja fotografia está presente em *Trabalhadores*. No documentário produzido pelo canal inglês BBC, *Looking back at you*, Edna da Silva é reencontrada pelos produtores, desempenhando o mesmo trabalho de quando foi fotografada. Eles mostram o livro para ela, ela vê sua própria imagem. Eles lhe indagam: “O que você acha desse livro ser vendido por 120 dólares nos Estados Unidos?”. Edna nitidamente se espanta e, em tom de interjeição, responde: “É um muito dinheiro!”. Em seguida, ela folheia o livro, observando outras fotografias, e conclui: “O que eu posso dizer?”. Uma resposta ambígua — por ser também uma pergunta —, falada com simplicidade e reflexão, num momento em que a fotografada passa a ser, simultaneamente, espectadora-leitora da fotografia e do livro em que sua imagem é parte de uma narrativa. Para Nair (2011), essa é uma tensão não resolvida e sem solução no trabalho de Salgado, porque há uma contradição entre o cerne das imagens — que é o conflito, o referente da morte e a busca pela sobrevivência — e o destino final da representação espacial criada fotograficamente — que é o mercado. Denúncia e arte emaranham-se ao valor de mercado, configurando uma incoerência.

É importante destacar os trabalhos publicitários feitos por Salgado para empresas como Silk Cut (cigarros), Le Creuset (panelas) e Volvo (carros). Segundo Soulages (2010), as fotografias de Salgado dão garantias artísticas para as reportagens, o que aumenta a possibilidade de contratos comerciais para os ramos em questão. Para a produção de uma “[...] campanha para a Illy [café], iniciada em 2002, Salgado visitou oito países (Brasil, Índia, Etiópia, Guatemala, Colômbia, China, El Salvador e Costa Rica) para fotografar os cafeicultores e a produção de café” (PIRES, 2015, p.178). A empresa informa, em seu *site* na internet, que as fotografias são homenagens dela e de Salgado aos cafeicultores do mundo, aliando aos seus produtos a ideia de responsabilidade social e empresarial (NAIR, 2011). Essas fotografias também foram incluídas no mais recente livro lançado pelo fotógrafo, intitulado *Perfume de sonho* (SALGADO, 2015a). Salgado afirma que seu objetivo com tais fotografias é chamar a atenção das pessoas para o fato de que, por trás do café que elas bebem, há muitos sujeitos que o cultivam em situações de opressão e precariedade e que têm o direito de ter uma vida mais digna (NAIR, 2011).

Mais recentemente, uma reportagem do jornal francês *Liberation* (CARREY, 2016, n.p.) questiona a coleção limitada do champagne Taittinger estampada por uma fotografia de um leopardo, feita por Salgado na Namíbia em 2005 e presente no livro *Gênese* (SALGADO, 2013a, p.282-283). O repórter do jornal, Pierre Carrey (2016), consegue falar com Salgado, mas não se sente satisfeito com as respostas e indaga como um fotógrafo engajado na luta dos pobres pode vender uma imagem e seu nome para uma empresa de champagne, cujo valor da garrafa da coleção é de 220 euros. Diretamente a Salgado, ele pergunta o porquê de ele ter aceitado assinar esse champagne, que é uma bebida para ricos. Salgado responde que concorda com a colocação do repórter, mas que também é preciso considerar que muitas pessoas vivem da produção de vinho, e ainda pondera que necessita angariar recursos para seus projetos, dando destaque aos projetos ambientais do Instituto Terra. Carrey (2016) mostra-se incomodado com a tranquilidade com que Salgado aborda o assunto, sem se sentir intimidado pela questão. Para o repórter, a postura do fotógrafo é intrigante.

Para a realização da exposição de *Gênese* no Brasil, a *Amazonas Images* recebeu o patrocínio da mineradora Vale, por meio da Lei de Incentivo à Cultura, do Ministério da Cultura do Governo Federal. A exposição rodou parte do Brasil: Rio de Janeiro, no Museu do Meio Ambiente do Jardim Botânico; São Paulo, no Sesc Belenzinho; Taubaté (SP), no Sesc; Santo André (SP), no Sesc; Belo Horizonte (MG), no Palácio das Artes; Porto Alegre (RS), na Usina do Gasômetro. Em Curitiba (PR), no Museu Oscar Niemeyer, ela contou com patrocínio também da Companhia Paranaense de Energia (COPEL), empresa mista controlada pelo governo do Paraná, e, em Brasília, foi montada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e teve copatrocínio da Ourocard, através da mesma lei do Ministério da Cultura. Em todas essas exposições em território nacional, a entrada para o público foi gratuita.

A exposição de *Gênese* no Museu de História Natural Iondrino também obteve o patrocínio da Vale, como se informa no *site* da companhia mineradora (FIG. 45). Nessa ocasião, ainda em Londres, o jornal *The Independent* entrevistou Christian Poirier, ativista da Organização Não Governamental (ONG) *Amazon Watch*, que acusou o financiamento dado pela Vale a Salgado de “lavagem verde”. A ideia contida nessa expressão é a de que a crítica e a denúncia construídas por Salgado acabam por ser instrumentos capturados pela ideologia capitalista, produzindo um efeito abrasivo na proposta de Salgado. Essa crítica coloca a

fotografia de Salgado ao avesso, sobretudo a proposta empreendida por *Gênesis*, que tem um viés ambiental.

FIGURA 45 – Site da mineradora Vale



Fonte: VALE, ©2013, n.p.

A pré-estreia dessa exposição na capital inglesa contou com a presença de centenas de convidados, entre eles o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (FIG. 46), de quem Salgado é amigo (OSWALD, 2013, n.p.).

FIGURA 46 – Ex-presidente Lula visita exposição de *Gênesis* em Londres



Fonte: VALE, ©2013, n.p.

O movimento ecológico-ambiental surgiu como uma crítica ao capitalismo, que reduz a natureza a fonte de recursos. A expansão do capitalismo em escala global objetiva o incremento do consumo, para que se ampliem a produção e a produtividade, e isso implica o aumento da extração dos chamados “recursos naturais”. Como grifa Porto-Gonçalves (2012,

p.25), há, de fato, uma “[...] globalização da exploração da natureza, com proveitos e rejeitos distribuídos desigualmente”, ou seja, o acesso à natureza também é desigual, concentrando os lucros nas mãos de grandes empresas e relegando os ônus aos Estados e, sobretudo, às populações locais, que são atravessadas verticalmente pelos interesses globais. Entretanto, esse mesmo movimento ecológico-ambiental que aflora o questionamento ao capitalismo é capturado ideologicamente para a elaboração de um *marketing* ambiental para as empresas que lucram com a exploração da natureza. Não raro, tais empresas representam-se como *amigas do meio ambiente*.

Nas universidades, as empresas também patrocinam, cada vez mais, as atividades acadêmicas, com interesses claros em produção de mercados, sobretudo nos campos da engenharia, da eletrônica, da tecnologia da informação, do petróleo, da indústria farmacêutica etc. Adolfo Vazquez (1965) defende que tanto a arte quanto a ciência possuem uma *autonomia relativa* e aponta que, no caso da ciência, a ingerência do mercado é ainda maior. Nair (2011) compara os usos sociais da arte e da ciência e chama a atenção para a manutenção do *status quo* em que a universidade, muitas vezes, é parte da força reprodutiva ou omissa diante dela. O conhecimento científico também tem projeções no mercado e, frequentemente, segue as demandas deste. “Essa união entre técnica e ciência vai dar-se sob a égide do mercado. E o mercado, graças exatamente à ciência e à técnica, torna-se um mercado global” (SANTOS, 2002, p.238).

No campo do conhecimento científico, no Brasil, a mineradora Vale patrocina um prêmio dado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação de fomento à pesquisa, vinculada ao Ministério da Educação (MEC). No *site* da instituição sublinha-se que o objetivo da referida premiação é, sobretudo, dar visibilidade a projetos científicos ambientais e sociais, o que ajuda a construir, ideologicamente, um *marketing verde* da empresa. Tal patrocínio contempla, especialmente,

[...] teses de doutorado e dissertações de mestrado que tragam ideias, soluções e processos inovadores para questões como redução do consumo de água e energia; redução de gases do efeito estufa (GEE); aproveitamento, reaproveitamento e reciclagem de resíduos e/ou rejeitos; e tecnologia socioambiental com ênfase no combate à pobreza. (CAPES, ©2014, n.p.).

Sobre os valores das premiações, a instituição informa que

O vencedor do Prêmio Vale-Capes de Ciência e Sustentabilidade de Tese de Doutorado receberá R\$ 15 mil e uma bolsa para realização de estágio pós-doutoral de até três anos. [...] Já o ganhador de Dissertação de Mestrado receberá R\$ 10 mil e

uma bolsa para realização de doutorado, em instituição nacional, de até quatro anos. Os orientadores também serão prestigiados, recebendo auxílio equivalente a uma participação em congresso nacional e internacional, relacionado à área temática da tese. (CAPES, ©2014, n.p.).

A CAPES intitula essa premiação de *Prêmio Vale-Capes de Ciência e Sustentabilidade*, colocando o nome da empresa que financia a recompensa à frente de seu próprio nome. Uma parte da comunidade acadêmica repudiou essa premiação, argumentando com notícias de acontecimentos que envolvem a Vale em casos de desrespeito aos direitos humanos e às leis ambientais, além de apontar para a importante ameaça à autonomia científica que tal parceria pode representar (ASSOCIAÇÕES..., 2013, n.p.).

O desastre socioambiental provocado pelo rompimento da barragem do Fundão, construída pela Samarco e de responsabilidade dessa empresa, que é controlada pelas multinacionais Vale e BHP *Billiton*, na cidade de Mariana (MG), no dia 5 de novembro de 2015, tornou mais evidente na mídia e nas redes sociais o contexto meândrico e movediço da relação entre a *Amazonas Images*, o Instituto Terra e a mineradora Vale. No Instituto Terra, o casal Salgado promove projetos socioambientais, que também funcionam com a participação de financiamentos e de patrocínios, além de apoios fiscais do governo estadual de Minas Gerais e do Governo Federal. O Instituto Terra não tem fins lucrativos e mantém parcerias com ONGs e grupos indígenas que vivem nos espaços adjacentes a ele, dentro da Bacia do Rio Doce (INSTITUTO TERRA, ©2012). Stédile (2016), liderança do MST entrevistado para esta pesquisa, relata um exemplo dessa relação com os grupos indígenas. Segundo ele, o Movimento entrou em contato com Salgado quando houve uma recuperação de uma reserva indígena para as etnias tupiniquim e guarani, que estava sob o domínio da Aracruz, empresa de celulose. “Os índios receberam de volta 15 mil hectares. Só que a maior parte dessa terra estava coberta de eucalipto. Os índios foram tirando os eucaliptos. Nós pedimos a ele [Salgado] para dar mudas nativas para os índios, e, de fato, o Instituto Terra mandou um caminhão de mudas para lá” (STÉDILE, 2016, n.p.).

No intuito de angariar verbas para os referidos projetos, o Instituto firmou contrato com o Banco do Brasil, que oferece a seus clientes a possibilidade de estampar nos cartões de crédito deles uma fotografia de *Gênesis*, sendo esse investimento financeiro do cliente repassado para o Instituto Terra (FIG. 47).

FIGURA 47 – Publicidades do Ourocard com fotografias de Sebastião Salgado



OuroCard Origens

Um cartão de crédito voltado para recuperação da Mata Atlântica

Clique aqui e peça o seu.

Personalize seu Ourocard e apóie a conservação das águas brasileiras

O Ourocard "Origens" é um cartão temático feito em plástico reciclado e espelho¹ do seu atual Ourocard. O novo cartão traz estampada uma foto inédita do renomado fotógrafo Sebastião Salgado, a ser escolhida por você dentre uma galeria de 10 imagens disponibilizadas.

Ao solicitar o cartão, você contribui com as ações do Instituto Terra, que promove a recuperação e manejo sustentável de florestas da Mata Atlântica. A cada cartão solicitado, você doa R\$ 5,00 para o plantio de 1 árvore em área de nascente. Você também adere ao serviço de arredondamento de fatura. Por exemplo, uma fatura no valor de R\$ 100,20 será arredondada para R\$ 101,00 e haverá o repasse de R\$ 0,80 ao Instituto Terra.

Saiba mais sobre o Instituto Terra no www.institutoterra.org ou assista ao vídeo clicando aqui.

Clique aqui e peça o seu agora mesmo!

Você não paga uma nova anuidade² por isso.
Tarifa de R\$ 15,00 + R\$ 5,00 doados ao Instituto Terra.

Escolha a imagem que quiser para seu Ourocard "Origens"



Fonte: BANCO DO BRASIL, ©2016, n.p.

No *site* do Instituto Terra também é possível visualizar outras iniciativas para atrair mais renda a ser destinada aos projetos (FIG. 48):

FIGURA 48 – Publicidade no *site* do Instituto Terra



A partir de agora, os seus gastos podem ajudar o Instituto Terra a recuperar a Mata Atlântica.

dotz

A sua segunda moeda

Clique aqui e saiba mais

Fonte: INSTITUTO TERRA, ©2012, n.p.

As controvérsias e os questionamentos relativos ao *marketing verde* têm grande amplitude e, assim, não atingem somente Salgado. “A votação do Prêmio Ecologia 2015 se encerra nesta terça-feira (10 de novembro), praticamente ao mesmo tempo em que a enxurrada de lama vinda de Minas Gerais avança em direção ao Espírito Santo. [...] O prêmio

é uma iniciativa do governo do Estado [do Espírito Santo], Samarco e Vale” (RABELO, 2015, n.p.). O crime ambiental, que teve início com o rompimento da barragem de mineração em Mariana (MG), ganhou proporções regionais, com a lama de rejeitos atingindo grande parte do rio Doce e chegando ao mar. Os prejuízos socioambientais são incalculáveis, com a aniquilação do distrito de Bento Rodrigues, em Mariana, o desabastecimento de água de muitos municípios, a morte de seres vivos do rio e do mar, e o fim da fonte de sobrevivência dos índios e dos ribeirinhos pescadores.

No momento do rompimento da barragem em Mariana, o casal Salgado estava no interior da China e de lá viajou para o Brasil, mais especificamente para Aimorés (MG), onde se localiza o Instituto Terra. O município de Aimorés está inserido no Vale do Rio Doce, bacia hidrográfica que deu nome à mineradora, quando esta foi criada por Getúlio Vargas, como estatal, na década de 1940. Por ser parte integrante do quadrilátero ferrífero, a região possui grandes jazidas de minério de ferro, que é extraído, sobretudo, para exportação. A antiga Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) encurtou seu nome para Vale e foi privatizada, no final da década de 1990, pelo governo Fernando Henrique Cardoso. Irônica e paradoxalmente, a empresa que empreendeu patrocínios a projetos de Salgado como fotógrafo e a projetos de recuperação da Mata Atlântica e das nascentes da bacia do rio Doce realizados pelo Instituto Terra é também responsável pelo maior desastre-crime socioambiental do Brasil, que atingiu, inclusive, a terra natal do fotógrafo. É por isso que a contradição desse patrocínio ficou mais escancarada após esse desastre. Muitos internautas começaram a questionar nas redes sociais o envolvimento de Salgado com a Vale. No dia 13 de novembro de 2015, ainda antes da chegada do casal Salgado ao Brasil, já havia um comunicado no *site* do Instituto Terra sobre o desastre:

O momento exige ações urgentes dos poderes constituídos, no sentido de minimizar o sofrimento da população envolvida e os impactos causados ao meio ambiente na tragédia do Rio Doce. Diante do acontecido, o Instituto Terra imediatamente mobilizou todo o seu corpo técnico no desenvolvimento de um projeto para recuperação do Rio Doce, que envolve a proposta de criação de um fundo capaz de absorver todos os investimentos e ações destinados à reconstituição das condições ecológicas, sociais e econômicas de toda a região. (INSTITUTO TERRA, ©2012, n.p.).

Várias reportagens foram publicadas na imprensa, via internet e via material impresso, nas quais Salgado sublinha a proposta do projeto de recuperação do Vale do Rio Doce. No dia 17 de novembro de 2015, o fotógrafo participou de uma reportagem do Jornal Nacional, da Rede Globo, em que se mostrou triste e chocado com a situação, mas, com

otimismo e esperança, explicou, mais uma vez, a proposta do fundo para revitalização do rio Doce (FOTÓGRAFO..., 2015, n.p.).

Logo depois, no dia 22 de novembro, Salgado publicou um texto, sob o título “Recriando a vida no rio Doce”, no caderno “Opinião – Tendências/Debates” do jornal *Folha de S.Paulo*. Às voltas com a questão embaraçosa do patrocínio da Vale, que é difícil de desenredar, Salgado começa o texto destacando a velocidade da ação humana na exploração dos recursos naturais e complementa: “É um desastre ambiental sem precedentes, que nos revolta e deixa perplexos” (SALGADO, 2015b, n.p.). Salgado defende, também, a necessidade da ação, e suas colocações parecem tentar responder às críticas que vinha recebendo, em meio às repercussões da tragédia e às controvérsias de seu patrocínio:

Sabemos que muitas perdas serão irreparáveis, mas não podemos deixar a tragédia nos imobilizar. [...] evitar que os danos se multipliquem, responsabilizar todos os envolvidos e acelerar as medidas compensatórias são apenas os primeiros passos. [...] É necessário ir além, com a estruturação de um plano que permita a reconstrução do vale, de forma responsável e comprometida, para assegurar a dignidade na vida de mais de 4 milhões de pessoas que ali residem. (SALGADO, 2015b, n.p.).

No dia 20 de novembro, ou seja, dois dias antes do texto de Salgado (2015b, n.p.), Maurício Ângelo (2015, n.p.) publicara um texto em que questiona: “Sebastião Salgado, patrocinado pela Vale, é mesmo a melhor escolha para salvar o rio Doce?”. Para o jornalista, uma figura de renome, como Salgado, engajada na causa auxilia a reduzir o dano na imagem da empresa Samarco e, conseqüentemente, da Vale. Salgado é “[...] um porta-voz perfeito” (ÂNGELO, 2015, n.p.), ele ironiza. O autor também critica o projeto de recuperação do rio Doce pensado, após o rompimento da barragem, pelo Instituto Terra, acusando-o de conter “[...] soluções prontas e previsões no mínimo dúbias” (ÂNGELO, 2015, n.p.).

Ângelo (2015, n.p.) é ainda mais incisivo em suas pontuações: “Muitas empresas dariam a existência para ter ao seu lado um personagem como Salgado na hora de uma crise desse tamanho. Simpático ao público, ligado à região, de ‘reputação ilibada’, figura inofensiva, trabalho pelos oprimidos, ONG, toneladas de prêmios”. Kiko Nogueira (2015, n.p.) concorda com essa perspectiva e afirma: “Seja qual for a quantia que a Vale paga para patrocinar Sebastião Salgado, é pouco diante do serviço de relações públicas que ele presta [a ela]”. Para Nogueira (2015, n.p.), Salgado foi cobrado pelo patrocínio que recebeu e, por isso, fala em projeto de recuperação do rio Doce, funcionando, portanto, como um “[...] brilhante escudo ético para a Vale”, como um prestador de serviço. Nogueira (2015, n.p.) arremata: “SS [Sebastião Salgado] tem o direito inalienável de ser bem remunerado por sua obra — de

resto, grandiosa. Mas é realmente necessário, a essa altura, permanecer associado a uma companhia que detona, para começar, a natureza de seu próprio estado há décadas? Que sentido tem isso?”.

José Rodrigues (2015) também critica a relação Vale-Salgado. Em seu texto-carta direcionado ao fotógrafo, ele começa com elogios ao trabalho de Salgado, mas relata sua surpresa quando descobriu o patrocínio da mineradora para projetos por este desenvolvidos. Para ele, mesmo sob o capitalismo, o trabalho de Salgado poderia acontecer sem o patrocínio de grandes empresas. O autor continua:

Ora, mas por que a Vale (do Ex-Rio Doce) investiria seu capital em um trabalho notadamente ambientalista? A resposta hipotética era mais ou menos óbvia: à Vale, empresa notoriamente destruidora do ambiente natural, seria conveniente tentar sobrepor a imagem e as imagens de Sebastião Salgado às trágicas cenas de exploração humana e natural por ela perpetradas, por décadas, antes em caráter estatal e depois de forma privada. (RODRIGUES, José, 2015, n.p.).

Salgado defendeu-se da acusação de que ele estaria prestando serviços à Vale, alegando que o Instituto Terra já realizava projetos socioambientais na região e que, portanto, a proposta de ação para recuperação do Vale do Rio Doce não se reduz ao crime da Samarco (Vale/BHP Billiton). Nas palavras do fotógrafo: “Há quase duas décadas atuamos no vale do rio Doce, com um trabalho de resgate da natureza em uma área profundamente afetada pela destruição da Mata Atlântica” (SALGADO, 2015b, n.p.). Tal defesa também teve destaque no *site* da instituição (FIG. 49):

FIGURA 49 – Instituto Terra defende a recuperação do rio Doce



Fonte: INSTITUTO TERRA, ©2012, n.p.

Ainda rebatendo as acusações, Salgado expõe, em seu texto na *Folha de S.Paulo*, o projeto de recuperação de nascentes que já vinha sendo desenvolvido: “O Instituto Terra pode somar, nesse processo, com um programa de recuperação de nascentes, com técnicas já

testadas e reconhecidas pela ANA (Agência Nacional de Águas) e pela ONU-Água. Mais do que nunca precisamos produzir água para reimplantar a vida no rio Doce” (SALGADO, 2015b, n.p.).

Sobre a verba para a realização do projeto proposto diante do rompimento da barragem e do espalhamento da lama de rejeitos, Salgado (2015b, n.p.) escreve: “[...] o Instituto Terra defende a proposta de criação de um fundo com volume financeiro significativo, subsidiado pelos responsáveis pela tragédia, em um modelo que permita gerar recursos contínuos para projetos ambientais, sociais, econômicos e de geração de emprego e renda em toda a região da bacia”.

Salgado reuniu-se com a então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, no dia 15 de novembro de 2015, e com os governadores de Minas Gerais, Fernando Pimentel, e do Espírito Santo, Paulo Hartung, no dia 21 de novembro do mesmo ano, para defender que “o fundo deverá custear todas as ações compensatórias, exigindo grande comprometimento dos governos federal, estaduais e municipais envolvidos” (SALGADO, 2015b, n.p.). Houve críticas por Salgado ter sido uma das primeiras pessoas com quem Rousseff se reuniu para tratar do assunto (ÂNGELO, 2015).

Além de engajamento das diferentes esferas do governo, Salgado (2015b, n.p.) coloca que “[...] vai ser preciso também um grande compartilhamento de conhecimento e de tecnologias, ouvindo[-se] principalmente a sociedade, universidades e centros de pesquisa”. O fotógrafo manifesta, ainda, sua preocupação de que a aplicação de multa receba outros destinos que não a utilização específica para a recuperação dos danos da catástrofe, afirmando ser essa uma “[...] questão de interesse social e coletivo, [mais] do que de políticas de governo” (SALGADO, 2015b, n.p.). Nem Salgado nem o Instituto Terra citam, em suas falas ou textos referentes ao desastre-crime, o patrocínio por eles recebido da Vale. Essa questão é invisibilizada.

A contradição referente ao patrocínio da Vale também aparece nas entrevistas com os integrantes do MST, feitas para esta pesquisa. Neuri Rosseto (2015, n.p.) relata que houve tensão durante um encontro com o fotógrafo:

Na exposição que ele fez lá no norte e que teve o patrocínio da Vale, a nossa turma do norte ficou chateada. Mais do que nós, foi a turma do movimento que está sendo criado agora, movimento que nós estamos ajudando a criar, que é o Movimento dos Atingidos pela Mineração (MAM) e que tem como principal enfrentamento a Vale, principalmente pelas condições de vida deles.

Rosseto (2015, n.p.) afirma, em seu depoimento, que essa tensão, por parte do MST, está superada, pois “[...] internamente, para nós, o importante é o que ele nos ajudou a fazer. Se ele vai atrás dos recursos dele, da Vale... É claro que é complicado, mas, para nós, não é determinante”. Para exemplificar que o referido mal-estar passou, Rosseto (2015, n.p.) pontua que

[...] no final do ano de 2014, quando a gente fez esse processo de seleção para dar prêmios para personalidades e entidades que nos ajudaram, o nome dele apareceu na lista, pessoas do Movimento citaram o nome dele. Mesmo a turma do norte falou que não tinha nada contra se ele fosse escolhido, e ele foi uma das pessoas escolhidas.

Completando sua opinião sobre essa questão, ele diz esperar “[...] que esse episódio não tenha atrapalhado as nossas relações, porque existe uma história, uma intencionalidade, uma afinidade de projetos” (ROSSETO, 2015, n.p.).

Bellé (2016), também entrevistado para esta pesquisa, grifa que é importante que os elementos de contradição apareçam no trabalho do Salgado. Entretanto, ele pondera: “A sociedade brasileira, em alguns segmentos, em alguns grupos, e isso aparece muito na universidade, trabalha de uma forma muito sectária: ou você é santo e, aí, está na igreja, ou você é o diabo e não serve para nada” (BELLÉ, 2016, n.p.). O entrevistado rebate esse sectarismo, por acreditar que “esse tipo de postura e esse tipo de avaliação sobre questões cotidianas e sobre as ações da vida política ou ações do Movimento [o MST] são muito ruins, porque dividem, não somam. Contradições sempre vão existir, erros sempre vão ser cometidos” (BELLÉ, 2016, n.p.).

Charles Trocate (2015, n.p.), liderança do MST no Pará, também debate esse assunto, em entrevista para esta pesquisa: “O que eu teria a dizer do Salgado, sobre a relação da Fundação dele com a Vale? Nada. Muito embora a Vale seja hoje, no Brasil, mas fundamentalmente na região do massacre [de Carajás], a nossa principal contradição. É um dilema, não é?”. Nesse momento da entrevista, eu lhe indaguei: “É a maior contradição ou o maior conflito?”, ao que o entrevistado respondeu: “A principal contradição é sistêmica. Naturalmente é um conflito antagônico, de interesses, de possibilidades. É impossível realizarmos uma outra civilização em Carajás com os interesses da Vale, que incluem militarização da região com empresas de segurança, alianças com o latifúndio...” (TROCATE, 2015, n.p.). Ainda sobre a atuação da Vale no Pará, Trocate (2015, n.p.) lamenta: “Como explicar um estado tão rico em bens naturais ser tão pobre? Mineração: dádiva ou riqueza? [...] A Vale é um Estado

econômico. O PIB da Vale é sete vezes o PIB do Pará, sequestrando prefeitos, vereadores, senadores, deputados. É o Estado econômico sequestrando o Estado”.

Rosseto (2015, n.p.) indaga: “Qual é a responsabilidade dele [de Salgado] sobre o desastre? [...] O fato de ele ter conseguido patrocínio da Vale implica ele ter responsabilidade sobre a irresponsabilidade da Vale com aquela represa?”. José Rodrigues (2015, n.p.), no texto-carta já mencionado, apesar de seu tom crítico ao patrocínio da Vale recebido por Salgado, concorda com essa colocação de Rosseto:

Obviamente, o senhor [Salgado] não tem qualquer responsabilidade sobre as decisões da Vale do Ex-Rio Doce, tampouco sobre o desastre de Mariana, originário de uma das empresas do grupo Vale [...]. Não era o senhor responsável pelo monitoramento das represas ou por quaisquer outros processos de “gerenciamento de riscos” desta mega empresa mineradora.

Um dos líderes do MST continua sua colocação, chamando a atenção para o quão complexa é a questão: “Eu acho que as coisas não são tão automáticas, tão pretas ou brancas; há uma tonalidade cinza aí” (ROSSETO, 2015, n.p.). Bellé (2016, n.p.) corrobora essa opinião: “Você não pode transformar isso em algo linear. A vida da gente é cheia de situações, a gente está em movimento. Isso é bonito. Eu acho que Salgado traz isso nessa exposição [Terra], existe essa perspectiva no trabalho dele”. Bellé (2016, n.p.) também concorda que receber o patrocínio da Vale é uma contradição marcante e que deve ser explorada, mas reafirma, a todo momento na entrevista, que essa contradição não contamina a relação que Salgado tem com o MST, e arremata: “Agora, você quer destruir determinado tipo de iniciativa por essas contradições? Eu não concordo com isso”.

Rosseto (2015, n.p.) igualmente se posiciona sobre o trabalho de Salgado, defendendo-o das críticas que recebe:

[...] o que eu conheço dele é que ele é uma pessoa muito bem intencionada, com bons propósitos e com um humanismo muito grande. Isso, para mim, é um referencial. [...] Nesse cenário em que ele se ambienta, ele faz um trabalho importantíssimo com os valores do humanismo, de buscar a justiça social, de ajudar os menos favorecidos. Isso é a marca do trabalho dele. Se, para fazer isso, ele coloca o carimbo da Vale, isso não o desqualifica, como as pessoas querem fazer. O olhar dele é sempre do lado dos mais desfavorecidos: sem-terras, indígenas, migrantes... Ele tem preocupação de como ajudar, de tentar promover uma justiça.

Mesmo antes do rompimento da barragem em Mariana, Salgado já respondia sobre a contradição do patrocínio da Vale. Ao ser questionado sobre isso, por exemplo, durante a exposição de *Gênesis* em Londres, ele afirmou que compreende as preocupações dos

ambientalistas em relação a empresas como a Vale, mas defendeu que “o problema não são as companhias de mineração ou as petrolíferas, mas, sim, o sistema de vida que nós criamos” (MUSEU..., 2013, n.p.). Em seu livro biográfico, Salgado afirma que “não são os fotógrafos que criam as catástrofes; elas são os sintomas da disfunção do mundo do qual todos participamos” (SALGADO; FRANQ, 2014, p.94).

Lélia e Sebastião Salgado defendem que foram os financiamentos que permitiram os fundos para a realização de todos os seus trabalhos (SALGADO, S., 2012, n.p.), os quais têm um grande custo de elaboração, de deslocamento, de revelação e de publicação. O fotógrafo conta com uma infraestrutura para assessoria dos seus projetos, que inclui um suporte técnico de boa qualidade e o alcance espacial no que diz respeito à comunicação e ao transporte. Estima-se que o projeto *Gênesis* tenha gastado em torno de um milhão de euros por ano (OSWALD, 2013, n.p.). Além disso, o casal destaca os vínculos que estabelece com organizações humanitárias, assim como com outras instituições com as quais não mantém relações comerciais, mas, sim, de solidariedade: “Sempre fizemos questão de fornecer cópias das reportagens de Sebastião para as organizações humanitárias envolvidas nas diferentes crises”, esclarece Lélia Salgado (2000, p.17). Ela cita, igualmente, as instituições com as quais Salgado firmou parcerias: “[...] Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados, Organização Internacional para a Migração, Médicos Sem Fronteiras, UNICEF⁷³, *Norwegian People Aid*, *Christian Aid* e *Save the Children*” (SALGADO, 2000, p.17).

Flusser (2011, p.73) sublinha que “[...] o canal [de divulgação] é para o fotógrafo um método para torná-lo imortal e não morrer de fome”. Acerca do trabalho de Salgado, Nair (2011) elabora uma questão, que se enfatiza aqui, para a reflexão: será que, então, seria melhor que Salgado nunca tivesse feito ou divulgado suas imagens? A autora não responde diretamente à pergunta que propõe, mas as entrelinhas de seu texto indicam que ela acredita que a importância das fotografias de Salgado não deveria ser questionada. Rosseto (2015, n.p.), ainda sobre a relação entre Salgado e a Vale, destaca que, “às vezes, as pessoas pedem um purismo muito grande, achando que dá para fazer de outro jeito”.

A jornalista Linfield afirma que Salgado é um romântico que reverencia muito aquilo que fotografa; Burtynsky, premiado fotógrafo canadense, concorda que Salgado é muito apaixonado pelo que faz; Ritchin, diretor do ICP — *International Center of Photography* (Centro Internacional de Fotografia) —, adjetiva Salgado como “[...] sentimental, nostálgico,

⁷³ A UNICEF deu suporte financeiro ao projeto *Êxodos*, que teve como subprodutos os livros *Retratos de crianças do êxodo* (SALGADO, 2000c) e *O fim da pólio: a campanha mundial para a erradicação da doença* (SALGADO, 2003), este prefaciado por Kofi Annã, então secretário-geral da ONU.

heroico, lírico” (PIRES, 2015, p.176); e Naves (2015) considera que o fotógrafo, em sua obra *Gênesis*, supõe, ingenuamente, uma humanidade idílica.

Outros autores constroem contra-argumentos aos críticos da obra de Salgado, mostrando o quão espinhosa é a questão. De um lado, ele é massivamente criticado pela venda e pela estetização das imagens, sendo apontado até mesmo como oportunista; de outro, ele é condecorado como um artista e um fotodocumentarista engajado. “Tanto o crítico norte-americano [Strauss] quanto o autor uruguaio [Eduardo Galeano] entendem que o fotógrafo brasileiro desenvolveu uma obra marcada pela solidariedade — que ajuda —, e não, pela caridade — que humilha” (PIRES, 2015, p.176). Galeano (1990, p.46), com sua linguagem poética, afirma: “Salgado fotografa pessoas. Os fotógrafos passageiros fotografam fantasmas”.

Sottili (2011) também relata que Salgado teve uma participação contundente na homologação das terras da comunidade indígena *Zó é*, no norte do Pará no município de Óbidos. Salgado estava fotografando a comunidade em 2009 quando percebeu que havia ali conflitos territoriais provocados pela entrada de uma mineradora britânica que estava poluindo os rios utilizados pelos índios. “Para o fotógrafo inquieto, era impossível apenas fotografar ali, onde passou a perceber existirem violações de direitos humanos. Antes mesmo de voltar da experiência com a comunidade, Salgado começa a movimentar uma ampla rede de pessoas” (Sottili, 2011, p.293). A partir dessa mobilização, uma comitiva governamental esteve nas terras dos *Zo é* e em dezembro daquele mesmo ano o então presidente Lula homologou essa reserva indígena. De qualquer forma, críticos e defensores da obra de Salgado concordam que as representações espaciais dele são sobre assuntos importantes para a humanidade (NAIR, 2011).

Naves (2015, p.182) faz observações críticas sobre o trabalho de Salgado e finaliza seu texto com uma ressalva: “Não me sinto à vontade para julgar suas escolhas [as escolhas de Salgado] — sobretudo de alguém que correu riscos que eu não corri”. Nair (2011), repetidamente, cobra que os críticos tenham uma postura propositiva, com orientações para que o fotógrafo possa repensar seu trabalho, ou que, pelo menos, direcionem algum tipo de sugestão, indicando como Salgado poderia proceder. Nair (2011) ainda ressalta que Salgado não é um revolucionário, mas um crítico que elabora questões e promove debates com suas imagens. É nessa perspectiva que Salgado (1997a, p.86) também faz observações:

Se me deixar influenciar tanto pelas críticas quanto pelos elogios, não faço mais nada. Isso vai me influenciar em cada momento em que vou me aproximar das pessoas, em cada momento em que for apertar o botão; então teria de parar e mudar de profissão. As pessoas que me criticam não andam comigo, não vão aonde eu vou, e as pessoas que me elogiam também não. Então, quem está me elogiando poderia

estar me criticando e vice-versa. Depende das circunstâncias. Queria aproveitar para convidar tanto os que me elogiam quanto os que me criticam para ver o que eu vou ver. Assim, eles também vão ter uma opinião e não vão mais falar de mim, mas vão falar do que eu estou falando. Isso é que é importante.

Relembrando o que afirma Galeano (1990, p.44) sobre o trabalho de Salgado: “Estas fotos sobreviverão a seus protagonistas e a seu autor”. Trocate (2015, n.p.) também encaminha uma reflexão que dá centralidade à arte, grifando que o sentido da obra de arte recai sobre ela mesma:

Afinal, entre a arte e o artista, ficar com quem? Eu sou Luckasiano. [...] A arte é autônoma. Ela tem uma permanência na história. Ela independe de conjunturas. Ela não é suscetível às conjunturas. [...] A arte é autônoma e ela é sempre revolucionária, ninguém a controla. Nós devemos fazer a seguinte distinção: se a arte é maior do que o artista, nós ficamos com a arte. E se o artista tem um equivalente, nós ficamos com os dois.

5 PERSPECTIVAS DOS FOTOGRAFADOS: MST, PROJETO *TERRA* E DESDOBRAMENTOS

Aquela imagem dos nordestinos migrando... Se estivessem numa estradinha de terra, mas, não... Estão no asfalto [(FIG. 50)]. É um contraste muito grande. É um progresso que chega, mas não resolve um problema simples, básico. (Carlos Bellé).

FIGURA 50 – Migrantes nordestinos na estrada



Fonte: SALGADO, 1997b, p.74.

Fico pensando... A única possibilidade que você tem de brincar, de sonhar, é mexer em ossos? [(FIG. 51)] Como você pode olhar para frente, se você brinca com o que é o passado? Tudo bem que eles se transformam, os animais vão se incorporando na terra. Mas é isso o que nos faz parar e pensar... Certo isso não é. O nordestino é, antes de tudo, um forte mesmo⁷⁴. (Carlos Bellé).

FIGURA 51 – Brincadeiras com ossos



Fonte: SALGADO, 1997b, p.6-7.

⁷⁴ Bellé (2016, n.p.) faz referência a uma frase bastante conhecida do livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1984, p.51): “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”.

5.1 O MST como representante dos *homens lentos*

As paisagens-fotografias produzidas por Salgado representam os espaços dos *homens lentos*, tal como propõe Milton Santos (2002). Salgado compõe uma geografia imagética global dos *homens lentos*, em um espectro que aborda uma grande diversidade de sujeitos que vivenciam diferentes *velocidades*, mas todas com certa vagarosidade em relação ao topo da aceleração definida pela modernização hegemônica. Paisagens-fotografias de invisíveis sociais negadas pelos cartões-postais e também pelas agências fotográficas e ocultadas pelas grandes empresas que detêm o controle, a velocidade e a mobilidade do capital, assim como a produção comercial simbólica e imagética. Espaços abandonados e esquecidos por expressarem ritmos mais brandos de vidas que não se adequam ao que o mercado deseja imprimir. Como sublinha Nair (2011) metaforicamente, as fotografias de Salgado iluminam os invisíveis sociais, os que não têm luz politicamente — como se a luz fotográfica os resgatasse, de alguma maneira, da sua invisibilidade. Tal invisibilidade tem um componente espacial e revela segregação. Para a autora, o trabalho de Salgado interrompe a concepção teleológica do desenvolvimento (NAIR, 2011). Os projetos de Salgado desconstruem, assim, a globalização como fábula, mostrando-a tal como ela é: trágica e dramática para a maioria dos sujeitos, nas suas condições de lentidão (SANTOS, 2004).

Milton Santos (2002) aborda os *homens lentos* inseridos no contexto espacial das grandes cidades, sujeitos que não alcançam o topo dos ritmos acelerados e que, portanto, não têm os privilégios dos que, em contraponto, são os *homens rápidos*. Tais *homens rápidos* têm acesso ao espaço e ao tempo contraídos e têm o mundo ao alcance das mãos, com seus privilégios de usos e como detentores efetivos da velocidade (SANTOS, 2004). “Há uma velocidade impressa ao mundo que não é comum a todos” (SANTOS, 2007a, p.171). Mais do que isso, “[...] a velocidade é usada por pouca gente” (SANTOS, 2007a, p.171), devido às seletividades espaciais definidas verticalmente pelos *homens rápidos*.

A barreira de acesso à velocidade não é física, e os *homens lentos* e os *homens rápidos*, muitas vezes, convivem lado a lado, como é o caso da coexistência e das interações espaciais nas grandes cidades. A questão definidora dos *homens lentos* é o não acesso efetivo à velocidade, pois o chamado desenvolvimento econômico “[...] é fruto do trabalho da humanidade inteira, embora seus benefícios acabem restritos aos que foram aquinhoados com a melhor parte da divisão do mundo” (SALGADO *et al.*, 1996, p.7). É preciso ter recurso financeiro para *pertencer* à velocidade acelerada e esse é mais um dos resultados da hierarquia

socioeconômica empreendida pela globalização perversa, pois “a velocidade não é um bem que permita uma distribuição generalizada, e as disparidades no seu uso garantem a exacerbação das desigualdades” (SANTOS, 2004, p.117). Assim, busca-se ampliar a concepção dos *homens lentos* para os mais diversos espaços do mundo, até porque muitos destes, mesmo não sendo grandes cidades, já são urbanos. Há muitos sujeitos inseridos em diferentes paisagens em todo o mundo, vivendo uma grande variedade de cotidianos, experimentando múltiplas práticas espaciais como *homens lentos*. Para esses sujeitos, “a lentidão é, portanto, um dado da existência” (SILVEIRA, 2015, p.148), mesmo quando têm acesso a tecnologias que trazem maior aceleração do cotidiano, como celulares e internet, estas se realizam de forma fragmentada, pois não têm acesso ao sistema técnico em sua plenitude. Dessa forma, os *homens lentos* carregam uma lentidão relativa.

Salgado coloca em cena a questão da velocidade, contando como ele, enquanto fotógrafo — com suas lentes que representam a rapidez —, se insere nas paisagens e adapta-se às lentidões para acompanhar os *homens lentos* e para construir uma intersubjetividade com eles:

Os homens tinham tempo para conversar, para olhar a paisagem. Essa lentidão é a mesma da fotografia. Pois, apesar de o avião, o carro ou o trem nos levarem rapidamente de um ponto a outro do planeta, depois disso, no local de destino, no momento de fotografar, é preciso esperar o tempo necessário. Adaptar-se à velocidade dos seres humanos, dos animais, da vida. Mesmo que hoje nosso mundo seja rápido, muito rápido, a vida, por sua vez, não segue a mesma escala. Para fazer fotos, é preciso respeitá-la. (SALGADO; FRANCO, 2014, p.16-17).

Salgado, assim, integra-se às paisagens dos *homens lentos*, abrangendo o trabalhador, o migrante, o refugiado, o grupo étnico. Há uma tensão nesse contexto, devido à desigualdade de inserção no meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 2002) entre Salgado e os fotografados. Ele tem acesso à técnica associada ao processo de produção fotográfica e apropria-se dela, dominando-a e conhecendo-a como tecnologia. Já os sujeitos por ele fotografados estão, na maioria das vezes, à margem do acesso a essas técnicas consideradas mais avançadas pelo capitalismo, numa posição muito diferente, inferior economicamente, quando comparada à do fotógrafo.

Além disso, “[...] sociedades diferentes desenvolvem formas diversas de representar o mundo” (GOMES, 2013, p.82) e isso suscita outra questão: os sujeitos fotografados por Salgado, ou pelo menos a maioria deles, autorrepresentam-se e representam o espaço fotograficamente? Acredita-se que boa parte deles não tenha acesso à tecnologia necessária para se fotografar, sobretudo a tecnologia fotográfica de ponta utilizada por Salgado, que carrega a velocidade, mas representa os *homens lentos*.

Faz-se uma ressalva: o MST autorrepresenta-se também fotograficamente, o que indica que esse Movimento organizado se apropria da tecnologia como instrumento de luta. Mesmo assim, concorda-se com Sontag (2004, p.25), quando ela afirma que “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter”. Os próprios entrevistados revelam essa condição ao expressarem interjeição e encantamento enquanto espectadores-leitores das fotografias que fizeram juntamente com Salgado. Para Sartre (1997), não podemos nos olhar como o outro nos olha e tampouco nossa autoapreensão coincide com a do outro sobre nós, ou seja, não há uma equivalência total nos olhares. Mas isso não impede a intersubjetividade, pois, embora o outro seja sempre indecifrável, “o ser-para-o-outro precede e fundamenta o ser-com-o-outro” (SARTRE, 1997, p.514). A intersubjetividade é fundamentada na forma como os sujeitos se olham e interpretam-se. Assim, essa tensão, no caso da intersubjetividade construída entre fotógrafo e fotografados, resume-se ao fato de que “[...] fotografar é estar próximo e separado, é continuar a viver, com um afastamento insuperável, o espaço que nos liga e que nos separa das coisas e dos seres” (SOULAGES, 2010, p.219).

Milton Santos (2002) realça a força dos *homens lentos*, inferiorizados e invisibilizados em suas condições de pobreza e periferização. O autor percebe o potencial desses sujeitos exatamente nesse contexto de práticas espaciais fora dos padrões sofisticados da vida utilitarista e veloz. Em suas palavras, “[...] há uma produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados, isto é, de pessoas que não têm como se subordinar permanentemente à racionalidade hegemônica e que estão juntas, como parte de uma vizinhança” (SANTOS, 2007d, p.187). A vizinhança é uma noção importante para se compreender a experiência espacial dos *homens lentos*, que promovem uma vida repleta de práticas espaciais em copresença e de relações de proximidade, que Milton Santos (2004) denomina *acontecer solidário*, fundamentada na comunicação e na necessidade. A força que promove ações está na comunicação e na emoção que lhes dá dignidade, pois, “no lado de cá do mundo, não existem sonhos solitários” (SALGADO *et al.*, 1996, p.7). Milton Santos (2004, p.14) atribui aos *homens lentos* o potencial de transformação social:

Estamos convencidos de que a mudança histórica em perspectiva provirá de um movimento de baixo para cima, tendo como atores principais os países subdesenvolvidos e não os países ricos; os deserdados e os pobres e não os opulentos e outras classes obesas; o indivíduo liberado partícipe das novas massas e não o homem acorrentado; o pensamento livre e não o discurso único.

No cotidiano dos *homens lentos*, há, portanto, um encontro dialético dos discursos hegemônicos da verticalidade e suas ideologias com as emergências contestatórias e solidárias da horizontalidade, sendo que essas ações coexistem e, frequentemente, entram em conflito, em um “[...] teatro de um cotidiano conforme, mas não obrigatoriamente conformista [...], [sendo], simultaneamente, o lugar da cegueira e da descoberta, da complacência e da revolta” (SANTOS, 2002, p.286). Nesse processo contraditório, “a própria existência, adaptando-se a situações cujo comando frequentemente escapa aos respectivos atores, acaba por exigir de cada qual um permanente estado de alerta, no sentido de apreender as mudanças e descobrir as soluções indispensáveis” (SANTOS, 2004, p.110). Tais soluções, originadas no reino da necessidade e conduzidas pela busca de se continuar existindo, que versam sobre o caráter criativo e transformador da própria existência, são comumente encontradas na base da solidariedade, ou seja, as soluções encontradas não são individualistas.

Os *homens lentos* vivem o permanente desconforto dado pelo consumo imaginado e desejado, ideologicamente estimulado e, finalmente, não realizado ou concretizado de maneira marginalizada. A referência de consumo, muitas vezes, é a classe média amolecida pelo próprio consumo a que tem acesso e que escancara a escassez a quem não pode atingi-lo. “Cria-se um círculo vicioso com a rotina da falta e da satisfação” (SANTOS, 2004, p.129), sendo a falta sempre um dado relativo à satisfação. A forma de consumo dos *homens lentos* indica-lhes a própria condição de periferização a que estão subordinados, pois eles vivem experiências de escassez mesmo quando há consumo.

O próprio autor explica que “[...] ser pobre não é apenas ganhar menos do que uma soma arbitrariamente fixada; ser pobre é participar de uma situação estrutural, com uma posição relativa inferior dentro da sociedade como um todo” (SANTOS, 2004, p.59), mas acrescenta que a outra face da pobreza é a situação “[...] de luta, um estado vivo, de vida ativa, em que a tomada de consciência é possível” (SANTOS, 2004, p.132), afirmando ainda que “a escassez é que permite ao indivíduo ter consciência do seu lugar na sociedade e no mundo. Os pobres têm essa consciência” (SANTOS, 2007f, p.135). O acesso também é restringido aos *homens lentos*, quando o assunto são os serviços. Muitas vezes, eles usam serviços, como o de transporte coletivo, e até pagam por eles, mas, mesmo assim, não são respeitados como cidadãos, já que tais serviços são caros e ruins (SANTOS, 2007e). Na verdade, não são respeitados nem mesmo como consumidores. E, assim, “deveríamos todos admitir que a sociedade de consumo da qual participamos explora e pauperiza enormemente os habitantes do planeta” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.93).

Inseridos nesse contexto, os *homens lentos*, à sua maneira, “[...] reavaliam a tecnosfera e a psicosfera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva” (SANTOS, 2002, p.326). Há uma (re)invenção da vida, com renovação da experiência cotidianamente, em que os *homens lentos* desenvolvem formas inéditas de trabalho e de luta. Essa é a *pedagogia da existência*, em que “[...] é fundamental viver a própria existência como algo de unitário e verdadeiro, mas também como um paradoxo: obedecer para subsistir e resistir para poder pensar o futuro” (SANTOS, 2004, p.116).

Os *homens lentos* representados em *Trabalhadores, Êxodos e Terra*, pelo trabalho que desempenham, pelos fluxos que realizam, pelas lutas que organizam, estão integrados, mesmo que marginalmente, ao meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 2002). Já em *Gênesis*, os *homens lentos* não modernizados — comumente chamados de “grupos étnicos” — raramente possuem algum conteúdo urbano⁷⁵ em suas vidas, sendo parte de uma sociedade até então relativamente isolada. Nesse sentido, não estão enquadrados em padrões de consumo, não vivem a exploração da mais valia nem reconhecem o Estado-nação como sua organização política — ou nem mesmo o conhecem. Segundo Milton Santos (2007b, p.91), “se tomarmos a crosta da Terra como um todo, ela não está coberta inteiramente por esse meio técnico-científico; é um dado tendencial: alguns lugares estão cobertos e outros não”. Salgado (2013a) aponta que alguns desses grupos étnicos estão sendo aproximados das fronteiras da sociedade de consumo, conduzidos por missionários e por ecoturistas que se inserem em suas paisagens e que as modificam, transformando, também, os próprios sujeitos. “Cedo ou tarde, o mundo moderno irá atingi-los — ou serão eles que irão procurá-lo” (SALGADO, 2013a, p.8).

De certa forma, “[...] todos os lugares são direta ou indiretamente envolvidos no processo de globalização” (SANTOS, 2007a, p.161), o que significa que, mesmo não estando inseridos no meio técnico-científico-informacional, os *homens lentos* não modernizados estão, de alguma forma, subordinados a ele e sob o jugo das verticalidades. Todavia, Milton Santos (2007c, p.82) aponta: “Uma sociedade do tipo africana escoa dessa racionalização, dessa globalização perversa, e, por isso, tem uma margem de liberdade maior”. Aqueles que integram esse tipo de sociedade estão ainda mais distanciados da velocidade que a modernidade impõe e na qual galopa. Os objetos técnicos que utilizam e que são revelados

⁷⁵ O próprio Salgado destaca um conteúdo urbano que ele percebe no processo geofotográfico com esses *homens lentos* e também movimenta o debate sobre como os fotografados se veem: “Todas essas pessoas que vivem nuas, como na aurora da humanidade, tinham perfeita consciência do que é uma máquina fotográfica. Elas posavam diante da objetiva e estavam orgulhosas de se sentir, por meio do meu trabalho, contempladas e consideradas. Elas conheciam suas próprias imagens, pois viam seus reflexos na água” (SALGADO; FRANCO, 2014, p.113).

nas paisagens-fotografias são prolongamentos de seus corpos e adaptam-se completamente à natureza (SANTOS, 1996). A paisagem dos *homens lentos* não modernizados é significada, por Dardel (2011, p.50), como um espaço geográfico mítico, e, segundo o autor, há uma comunhão em que “o grupo humano, clã ou tribo é uma coisa só com sua região de origem”.

Um caminho metodológico proposto por esta pesquisa é a abordagem de perspectivas dos sujeitos fotografados por Salgado. Houve dificuldades flagrantes para entrevistar os *homens lentos* fotografados, por ser custoso saber quem eles são em termos de identidade individual, pelas distâncias geográficas, somadas aos acessos precários a determinadas localidades, e também pela limitada disponibilidade de tempo para a elaboração da pesquisa. Contudo, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra do Brasil (MST) esteve ao alcance e disponibilizou-se para participar da pesquisa, desde o primeiro contato, mediado pelo grupo de pesquisa GeografAR, da UFBA, sobretudo pela professora Guiomar Germani. Para se cumprir esse objetivo, uma intersubjetividade com o MST foi sendo elaborada ao longo da pesquisa, e, assim, aborda-se “[...] a política dos *de baixo*, constituída a partir das suas visões do mundo e dos lugares” (SANTOS, 2004, p.132-133)⁷⁶.

Foram realizadas entrevistas com os seguintes membros do MST, em abril e em novembro de 2015 e em maio de 2016: João Paulo Rodrigues, Ênio Bohnenberger, Neuri Rosseto, Charles Trocate, Carlos Bellé e João Pedro Stédile. Em novembro de 2015, como parte integrante da metodologia aqui proposta, estive na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), um dos resultados da relação construída entre o MST e Salgado. Durante a estada na ENFF, a estrutura da escola e também a sua forma de organização foram a nós apresentadas⁷⁷ por Josuel Rodrigues, Joatan Xavier e Celso Antunes, tendo muitas das colocações deles sido incorporadas ao texto.

Os trabalhadores sem-terras representam uma condição coletiva dos *homens lentos*. Ao abordar a questão da representação, Machado (2012/2013, p.129) debate sobre a generalização do discurso fotográfico de Salgado: “Notamos frequentemente que Salgado procura apresentar em suas imagens elementos simbólicos capazes de caracterizar os indivíduos fotografados como ‘representantes de sua profissão, de sua etnia, de seu triste estado’”. Soulages (2010, p.72) grifa que “todo retrato é uma representação: o retrato de uma mulher desconhecida com um turbante designa não mais uma determinada mulher, mas um

⁷⁶ Milton Santos (2004) aborda essa realização da política com a organização em movimentos sociais, que considera importante como instrumento de agregação, mas não a enquadra, necessariamente, nos movimentos organizados. Para ele, essa política realiza-se no cotidiano vivido pelos *homens lentos* de todos os tipos, que lutam para sobreviver e para prosperar, independentemente de movimentos organizados.

⁷⁷ Durante toda essa minha incursão à ENFF estive acompanhada pela geógrafa Juliana Ribeiro.

tipo de mulher representada; passamos do individual ao típico e ao universal”. Esse é mais um elemento da essência da representação, que também carrega essa dimensão metonímica.

Há, portanto, um caráter de generalidade na representação do espaço construída por Salgado. “Esse tipo de metáfora visual é característico da narrativa fotográfica de Salgado, que, desse modo, faz com que o espectador, quer queira quer não, reconheça nas pessoas representadas traços que as caracterizam como ‘um dos nossos’” (MACHADO, 2012/2013, p.133). Salgado, Chico Buarque e Saramago — como desdobramento da parceria no livro e na exposição *Terra* (SALGADO, 1997b) — elaboram uma transfiguração estética e, assim, simbólica dos movimentos sociais de luta pela terra, sendo que “o trabalhador é a figura central e articula-se a outras figuras, tais como o sertanejo, a criança, o idoso, a mulher” (MOURA, 2004, p.10). Para Nair (2011), apesar de *Terra* (SALGADO, 1997b) ter emergido de uma escala regional, trata-se do livro mais brasileiro e mais universal de Salgado. A autora destaca, portanto, uma articulação escalar propiciada pelo livro, que está expressa, também, no título dele, que representa uma centralidade da vida: a relação com a terra (NAIR, 2011).

Enquanto grupo militante organizado, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) surgiu oficialmente em meados da década de 1980, no 1º Encontro Nacional, em Cascavel, no Paraná. No entanto, muitos momentos da história da terra e do latifúndio no Brasil apontam para embriões da formação do MST, construídos em uma concretude espaçotemporal repleta de desigualdade de acesso à terra, alicerçada na demora que impera na resolução dessas questões, e contrários à opressão cotidiana que se concretiza espacialmente com as cercas que segregam e com a repressão que humilha, inferioriza e até mata — o que dá espessura geográfica e histórica a esse movimento social. Naquela reunião em Cascavel, em 1984, o objetivo principal do grupo era criar um movimento em escala nacional, com três norteamentos: lutar pela terra, lutar pela reforma agrária e lutar por mudanças sociais no país. Segundo o *site* da organização na internet, “eram posseiros, atingidos por barragens, migrantes, meeiros, parceiros, pequenos agricultores... Trabalhadores rurais Sem Terra, que estavam desprovidos do seu direito de produzir alimentos” (MST, ©2014, n.p.).

Salgado, intencionalmente, buscava produzir paisagens-fotografias dos trabalhadores sem-terras e, para isso, era necessário estabelecer vias de acesso aos sujeitos, firmando intersubjetividades e integrando-se às práticas espaciais construídas por eles. Foi Salgado quem procurou o MST na antiga secretaria do Movimento, que funcionava em um prédio de uma congregação religiosa em Perdizes, bairro da região oeste de São Paulo. Era uma sala

cedida ao Movimento pelo *Instituto Sapientiae* (ROSSETO, 2015). O fotógrafo conta que acompanhava as reivindicações do grupo, e isso o influenciou a pensar em um projeto geofotográfico, a ser concretizado em conjunto com o Movimento (SALGADO; FRANCO, 2014). Esse primeiro encontro aconteceu no final de 1995, ano em que houve um significativo incremento do êxodo rural no Brasil e em que aconteceu, em agosto, o massacre de Corumbiara, em Rondônia, quando doze pessoas morreram.

Para Milton Santos (2006, n.p.), “o caso dos sem-terras, visto como um caso policial, não impede uma série de intelectuais independentes de apoiá-los; não impede a sociedade como um todo de desejar que eles tenham sucesso”. Salgado revela esse apoio em suas colocações e, principalmente, com o projeto *Terra*. É nesse sentido que João Paulo Rodrigues (2015, n.p.), liderança do MST, afirma: “Eu acredito que a relação que o Sebastião Salgado vem a ter com o MST tem a ver com uma novidade que poderia ser apresentada: homem e território, trabalhador ocupando um latifúndio improdutivo, transformando aquele latifúndio com a produção no assentamento e também com a construção das escolas”.

As colocações dos entrevistados revelam a operacionalização de um duplo papel por parte deles: representam o grupo fotografado, mas, ao mesmo tempo, são espectadores-leitores das paisagens fotográficas que os representam. Primeiramente, como grupo fotografado, “é pelo corpo que fazem parte da paisagem. Esta participação não é apenas perceptiva ou afetiva, mas também carnal” (COLLOT, 2013, p.96). Posteriormente, ampliam a própria perspectiva enquanto fotografados, quando também se apropriam da condição de espectadores-leitores das representações deles. Muitas fotografias do livro *Terra* (SALGADO, 1997b) foram citadas pelos entrevistados, sem que eles as estivessem vendo no momento em que as mencionaram.

Nas imagens, eles revelam esse conteúdo e, “[...] na ordem da própria visibilidade que a paisagem oferece, o ser humano, ao situar-se nela visualmente, nela descobre[m] as dimensões do seu ser” (BESSE, 2006, p.92). Intersubjetivamente, em conjunto com Salgado, todos compõem a paisagem. No evento geofotográfico, são *homens lentos* que leem a paisagem, sendo paisagem em suas práticas espaciais. “Não se trata de reproduzir ou descrever a paisagem, mas de produzi-la e reescrevê-la” (COLLOT, 2013, p.116). E, dessa forma, diante de todas essas questões, as fotografias também “[...] traduz[em] o que, na experiência da paisagem, não é da ordem do visível nem da significação lógica” (COLLOT, 2013, p.80). Após o evento geofotográfico e depois do conhecimento das fotografias, na condição de espectadores-leitores, eles elaboram a leitura da paisagem de uma maneira diferenciada em relação aos demais espectadores-leitores diante daquelas mesmas imagens.

Nessa perspectiva, as paisagens compostas por Salgado, juntamente com o MST, impressionaram os entrevistados: “Ele tinha um olhar de um artista, que, eu acho, é o que o deixa brilhante como fotógrafo. Ele encontrava coisas para as quais você nem ‘dava bola’ e perguntava: ‘O que esse cara está fazendo?’. Fosse uma brincadeira no chão, fossem dois quadros na parede, nós respondíamos: ‘Isso não é nada’. Mas ele logo dizia: ‘Tá bom! Quadro na parede... Legal!’. E via nisso uma arte” (RODRIGUES, João, 2015, n.p.). Nair (2011) corrobora essa ideia ao afirmar que Salgado fotografa de uma tal maneira, que o corriqueiro — seja um gesto, seja um momento de descanso — é destacado como uma expressão.

5.2 O projeto geofotográfico de Salgado com os sem-terras

Quando Salgado foi em busca do Movimento, o MST já possuía alguma notoriedade por sua luta, mas Rosseto (2015) afirma que o projeto elaborado com o fotógrafo foi um *divisor de águas* para a aceitação e para a divulgação do Movimento socialmente. Os anos de 1990 marcaram um período de consolidação do movimento de luta pela terra em escala nacional. Rosseto (2015, n.p.) explicita que, no momento em que Salgado deu início ao projeto com o MST, o fotógrafo era praticamente desconhecido pelos integrantes do Movimento: “Ele apareceu lá, trazido por um amigo nosso, o Rogério Sottili, que na época era da secretaria agrária nacional do PT [Partido dos Trabalhadores]”. Sottili (2011) chegou a acompanhar algumas das viagens de Salgado para fotografar os sem-terras e produziu alguns textos sobre esses momentos.

Rosseto (2015, n.p.) relata que o primeiro contato que Salgado teve no MST foi diretamente com ele: “Eu me lembro de a gente sentar em uma mesa e da apresentação: ‘Sebastião Salgado, fotógrafo’. Eu tinha uma leve noção da fama dele, mas não conhecia o trabalho que ele fazia”. Stédile (2016, n.p.) pontua que, nessa ocasião, Salgado afirmou que “[...] vinha acompanhando nos jornais a luta pela terra no Brasil, na época do governo Fernando Henrique, e que achava fantásticas nossas grandes ocupações”.

Rosseto (2015, n.p.) conta ainda a investida de Salgado, nesse encontro, no sentido de criar um vínculo com o Movimento, para representá-lo: “Ele disse: ‘Olha..., eu quero fotografar o Movimento dos sem-terras. Eu acho interessante ainda haver, em pleno final do século XX, um movimento que faz a luta pela reforma agrária, e vocês têm uma expressão importante nisso’”. Diante da resposta positiva das lideranças do MST para a realização do projeto, Salgado já vislumbrou uma nova possibilidade: “Quem sabe, com o

material, nós podemos até fazer também uma grande exposição mundial sobre a realidade de vocês...” (ROSSETO, 2015, n.p.).

Stédile (2016, n.p.) acrescenta que Salgado tinha uma preocupação: “Para não ser simplesmente um corpo estranho que vai lá e fotografa, ele nos contou, já nesse primeiro contato, sobre o livro, sobre a exposição, e falou que, em contrapartida, nós poderíamos usar todas as fotos”. Para Bellé (2016), houve, desde o início, uma identificação política entre o fotógrafo e os sujeitos do movimento dos trabalhadores sem-terras, e essa foi a base da intersubjetividade construída entre eles. Sottili (2011) também ressalta que “A foto do Sebastião Salgado é uma intervenção de quem está envolvido com o movimento [MST], de um fotógrafo que, dono de sua luta pessoal, decide que quer solidarizar-se com a luta do Outro e dar-lhe sua versão” (p. 286)

O MST considerou a ideia da exposição interessante, mas esclareceu para Salgado que não tinha recursos financeiros para a sua realização. Salgado alegou que a organização e a concretização da exposição seriam da alçada da agência *Amazonas Images* e que o que ele queria do MST era a indicação de um percurso geográfico para representar os trabalhadores sem-terras do Brasil. Segundo João Paulo Rodrigues (2015), o MST, então, elaborou um roteiro, e a produção das paisagens-fotografias durou aproximadamente um ano. Os integrantes do Movimento acolheram Salgado em todos os lugares em que ele esteve para construir as representações. “Nosso primeiro contato foi abrir as portas para ele ir fotografar”, conta Rosseto (2015, n.p.), que também pontua que o próprio Salgado foi criando laços de amizade e de solidariedade com os trabalhadores sem-terras que ia conhecendo nos lugares onde fotografava. “Estávamos juntos com o fotógrafo e o convívio era tão democrático que nos sentíamos parte daquele projeto. E éramos: fazer compartilhando é a sua maneira de trabalhar” (SOTTILI, 2011, p.282). Essas colocações confirmam que os fotografados eram ativos e participativos no processo de elaboração das paisagens-fotografias.

O percurso indicado foi elaborado com a intencionalidade de atingir uma representatividade dos sem-terras em escala nacional. Os próprios sem-terras orientavam Salgado quanto ao que ele poderia encontrar: “Então, a gente falava: ‘No sul, já é uma agricultura mais estruturada, tem cooperativa; no nordeste, ainda é muito subsistência, culturalmente eles têm uma facilidade maior de se agrupar; no sul, eles se isolam um pouco. Então, você vai conhecer essas realidades’” (ROSSETO, 2015, n.p.). Salgado solicitou às lideranças do MST que não o apresentassem para os outros sujeitos-fotografados, com os quais iria conviver, como um fotógrafo famoso ou importante. Como estratégia de integração espacial, ele queria construir uma forma de intersubjetividade com os fotografados que não

tivesse essa perspectiva como ponto de partida. Conforme pontua João Paulo Rodrigues (2015, n.p.), “o Sebastião Salgado é muito discreto [...]. O equipamento dele era muito simples. É impressionante pensar que uma maquininha daquela daria um resultado daquele. Então, ele não era um estereótipo de um fotógrafo. Isso permitia que ele entrasse na casa das pessoas”. Stédlie (2016) sublinha que muitos sujeitos nem perceberam que havia um fotógrafo entre eles.

Seguindo o itinerário geográfico indicado pelo MST, Salgado esteve no Paraná, em Santa Catarina, em Sergipe, na Bahia e no Pará. Salgado fotografou acampamentos em margens de rodovias e acampamentos erguidos para as ocupações em fazendas, nos quais os sem-terras vivem situações de precariedade e transitoriedade, sob lonas armadas de maneira improvisada. Essas ocupações têm a intencionalidade de pressionar por desapropriações de terras para reforma agrária, em busca do cumprimento da função social da terra. Trata-se de uma das faces da luta do Movimento. Por sua vez, as paisagens-fotografias de assentamentos de reforma agrária evidenciam que o trabalho na terra já está em andamento, sendo os desdobramentos da conquista abordados como uma das esferas da luta. Além dessas, há imagens de escolas e creches rurais. As crianças são presenças marcantes nas fotografias. “A insistência do tema ‘criança’ nas fotos de Sebastião Salgado descortina [... um] olhar para o futuro, que ostenta esperança, construção, liberdade e utopia” (FARIA, 2006, p.113).

Uma das crianças fotografadas por Salgado e que tem sua imagem estampada na capa do livro *Terra é* Joceli Borges. O evento geofotográfico que deu origem à imagem dela aconteceu em um acampamento no Paraná. Por ser a foto de capa do livro, é muito conhecida e comentada. Bellé (2016, n.p.) destaca: “Aquele rostinho... É engraçado, porque não é sofrido. É muito forte aquela imagem. Ali está o ser humano”. Ela foi procurada por repórteres da *Folha de S.Paulo*, 16 anos após a realização da fotografia. Esse contato deu origem à reportagem intitulada “Menina eternizada em foto de Sebastião Salgado ainda é sem-terra” (FARIAS, 2012), que foi publicada, naquele mesmo jornal, no dia 28 de agosto de 2012. O título parece indicar que nada mudara e que, verdadeiramente, as injustiças sociais vividas pelos sem-terras ainda se repetem. No entanto, a reportagem também narra a trajetória de vida da família da menina, esclarecendo que, após aquele evento geofotográfico, “Joceli viu seus pais conquistarem a posse definitiva de um terreno. Era o fim de um drama: meses debaixo de barracas de lona, em um acampamento com alimentação escassa e sem água, saneamento e assistência médica” (FARIAS, 2012, n.p.). Mas a família cresceu, Joceli Borges casou-se e teve uma filha. Ela e seu marido, então, decidiram mudar-se, novamente, para um acampamento do MST, na esperança de conquistarem a sua própria terra. A família viveu

muitos anos em um acampamento em Rio Bonito do Iguçu (PR) e somente em 2016 recebeu terras no assentamento Leonir Orbach, em Quedas do Iguçu, também no Paraná.

Joceli Borges afirma, na mencionada reportagem, que não se lembra de ter sido fotografada e lamenta que tenha aparecido desarrumada e suja na fotografia (FARIAS, 2012). Ela gostaria de ter se arrumado e de ter feito uma pose para o fotógrafo, como se faz, geralmente, para uma revista — o que retrata a ideia de fotografia para ela, enquanto espectadora-leitora da sua própria representação. Seu pai, Alípio Borges, relatou ao repórter que já tentaram persuadi-lo a entrar na justiça contra Salgado, devido à fotografia da filha, mas que não concordou com essa proposta, preferindo deixar a questão “[...] nas mãos de Deus” (FARIAS, 2012, n.p.). Ainda nessa mesma reportagem, os próprios entrevistados pontuam que o Instituto Terra entrou em contato com a família Borges, oferecendo uma bolsa de estudos para Joceli em São Paulo, mas que a menina a recusou, pois não queria ficar longe dos pais. Ela termina sua fala, reafirmando a sua luta: “Quero é conquistar meu pedaço de terra. Acho que estudar não é mais importante para mim” (FARIAS, 2012, n.p.).

Ilustram a referida matéria sobre Joceli Borges a fotografia feita por Salgado, quando ela era uma criança de cinco anos, e outra feita especialmente para a reportagem, quando ela já tinha, então, 21 anos (FIG. 52). Para a realização dessa última imagem, Joceli pediu para se arrumar antes de ser fotografada.

FIGURA 52 –Joceli Borges



Fonte: FARIAS, 2012, n.p.

Há ainda o caso de uma criança fotografada por Salgado no assentamento de Barra do Onça, próximo ao município de São Francisco do Canindé, em Sergipe: uma menina

que estava na escola rural, em um dia normal de aula. Segundo o relato de Stédile (2016, n.p.), um casal alemão, ao ver a imagem da menina em uma exposição (FIG. 53), quis adotá-la: “Queriam mandar dinheiro para ela, queriam sustentá-la, queriam custear os estudos dela. Por obrigação de ofício, levamos o caso ao conhecimento do MST de Sergipe, mas as lideranças de lá não aceitaram a oferta, porque não fazia sentido, porque não ia ser isso que iria resolver a vida dela. Ela estava num assentamento com centenas de outros, não podia ser individualizada”.

FIGURA 53 – Menina no assentamento em Sergipe



Fonte: SALGADO, 1997b, p.107.

Voltando à trajetória seguida por Salgado para fotografar os sem-terras, o fotógrafo enuncia, nas descrições que elabora ao final do livro *Terra* (SALGADO 1997b), em textos que contextualizam as imagens e funcionam como legendas, o que presenciou ao longo da realização do projeto. Salgado configura representações visuais e verbais que se complementam e que revelam conteúdos espaciais. Textualmente, ele expressa a leitura que faz de cada paisagem-fotografia que produz: nesse momento, é o fotógrafo que encontra o espectador-leitor. São duas formas de expressão e de representação — a visual e a verbal —, em que o fotógrafo reafirma que a precarização das condições de trabalho é a precarização das condições de vida (MOURA, 2004):

Existem dezenas de milhares de famílias brasileiras que vivem em acampamentos à beira das estradas em vários pontos do país. São famílias de sem-terras que, aos poucos, vão se juntando e formando verdadeiras cidades, às vezes com uma população de mais de 10 mil habitantes. As condições de vida são as mais rudimentares; falta tudo: água, alimentação, instalações sanitárias, escolas para as crianças, assistência médica etc. Além disso, essas pessoas vivem em grande insegurança, sujeitas às provocações e violências por parte dos jagunços e de outras forças de repressão organizadas pelos latifundiários, que temem a ocupação de suas propriedades improdutivas. A situação nessas “cidades” é de fato pior que a dos campos de refugiados na África, pois os sem-terras não contam com a proteção das autoridades, não recebem assistência institucional, e nenhuma organização humanitária nem a Organização das Nações Unidas lhes prestam socorro. (SALGADO, 1997b, p.141).

Salgado sublinha que, apesar de tudo o que vivem na luta deles, os sem-terras acreditam que um dia terão acesso justo à terra. O fotógrafo busca dignificar o sofrimento dos sujeitos fotografados, acarretado pelas precárias condições de vida que enfrentam, e, assim, justificar e honrar a luta pela terra:

Seja como for, os deserdados da terra alimentam a esperança de melhores dias. [...] Seus projetos são idênticos: lavrar um pedaço de terra finalmente seu, construir uma casa para a família, assegurar o sustento desta e, por meio da cooperativa a ser criada, comercializar os excedentes de sua produção agrícola, garantindo a manutenção de escola para os filhos. (SALGADO, 1997b, p.141-142).

Com os trabalhadores assentados, Salgado intenta mostrar fotográfica e verbalmente que, após a conquista da terra, há uma transformação nas relações de propriedade, quando os trabalhadores do campo passam a se apropriar da produção agrícola. Essa mudança significa, necessariamente, novas práticas espaciais, que marcam as paisagens. Sottili (2011, p.282) relata o processo de elaboração de uma fotografia com uma família assentada, em que ele esteve presente (FIG. 54):

Faz frio naquela manhã em que entramos na casa de uma família assentada. É gente simples, de poucas coisas. Salgado senta-se ao lado do fogão a lenha, admira as panelas e a chapa do fogão, que brilham como prata de tão limpas, e o chão de madeira que é espelho forjado na cera vermelha. O fotógrafo tira sua Leica e pede para a família posar ao lado do fogão – “Mas se quiserem trocar de roupa, fiquem à vontade; afinal de contas vocês ainda estão com a roupa da semana de trabalho”. O casal e os filhos somem pela porta de cortina floreada que separa a sala-cozinha do quarto, lugar oculto da privacidade e dos sonhos, para voltarem vestidos com roupas de ir à missa no domingo: a mais bonita, a mais nova, a mais nobre. Salgado aproveita a luz que atravessa a janela naquela manhã, a mesma que reflete na chaminé e no chão. A família, ao lado, entrega-se à câmera. Posar é uma forma de se comunicar com o fotógrafo, que traduz e recria aquilo.

FIGURA 54 – Família assentada



Fonte: SALGADO, 1997b, p.130.

Bellé (2016, n.p.) complementa: “Nas fotos do Sul, ele [Salgado] traz também o elemento da conquista, que está associado às novas gerações de origem europeia [...]. Então, tem essa ideia da sobrevivência, da conquista... Ele mostra que ela é viável”. Na concepção de Bellé (2016, n.p.), “a exposição *Terra* foi interessante, porque nela o Salgado junta a dor e a conquista. E o sonho. Tem a criança estudando, por exemplo. Temos de saber quem somos: sou eu, somos seres humanos. A exposição mostra que não é só a derrota; tem o futuro”. Salgado representa as diferentes faces vividas pelos trabalhadores sem-terras, construindo com eles paisagens-fotografias que revelam tanto o sofrimento e as precarizações de todos os tipos, quanto as lutas, a resistência, as conquistas e o trabalho, proporcionados pela consolidação dos assentamentos. Todas essas faces têm composição espacial.

Quando o fotógrafo retornou dos acampamentos e dos assentamentos na Bahia e em Sergipe, Rosseto (2015, n.p.) perguntou-lhe o que o tinha marcado mais durante os eventos naqueles lugares, ao que, segundo o entrevistado, Salgado respondeu:

A sociabilidade que vocês têm. Ver uma pessoa chegar num domingo à tarde, de bicicleta, ir lá e jogar bola... Eu achei que isso já não existia mais. No assentamento tem uma sociabilidade que é muito interessante. [...] Eu percorro o mundo e só vejo destruição, deslocamento de populações... Aqui estou vendo o contrário, vendo as pessoas que estão lutando para ter uma vida digna.

No Paraná, Salgado participou de reuniões de preparação para a ocupação da Fazenda Giacomete, integrando-se, mais uma vez, intersubjetivamente, ao espaço que representava. “O MST considerou que era o que tinha de mais emblemático em termos de ocupação de terra naquele momento e, por isso, encaminhou Salgado para lá” (RODRIGUES, João, 2015, n.p.).

Foi uma das maiores ocupações, com uma preparação muito grande, e a forma como foi feita foi “coisa de filme”. Eles tiveram de passar em silêncio pelo meio da cidade, caminhando. Era uma massa. [...] Havia uma tensão muito grande, porque esperavam uma repressão. O Sebastião acompanhou isso, marchou junto. (ROSSETO, 2015, n.p.).

Stédile (2016) é uma das lideranças que acompanhou o processo de ocupação da Fazenda Giacomete. Por ter sido uma ocupação de grandes proporções, muitas lideranças participaram da preparação e da ocupação propriamente dita. Ele conta que encontrou com Salgado em Curitiba e que os dois foram, juntos, ao encontro de outros sem-terras no interior do Paraná. Stédile (2016, n.p.) revela que “[...] já havia alguns acampamentos prévios, uma espécie de concentração da turma para, então, fazer a ocupação. Salgado acompanhou as assembleias que houve nesses acampamentos. Ele acompanhou toda a semana de preparação”. Eu aponto para uma fotografia (FIG. 55) e indago-lhe: “Essa fotografia representa uma dessas assembleias?”. Stédile (2016, n.p.) confirma e localiza-se: “Essa companheira está olhando para mim. Eu estava liderando uma assembleia nesse dia”.

FIGURA 55 – Assembleia de preparação para ocupação



Fonte: SALGADO, 1997b, p.113.

Stédile (2016, n.p.) conta sobre o processo de elaboração da paisagem-fotografia que se tornou emblemática para o MST e para a luta pela terra no Brasil e no mundo (FIG. 56):

O inverno estava começando e havia muita neblina. E, em função da técnica dele de luz, acho que ele não aproveitou nenhuma foto da marcha. Quando nós chegamos, ainda não tinha luz. Nossa turma queria entrar logo, não queria esperar... Tínhamos medo de repressão, porque não tínhamos segurança sobre qual era o nível de articulação dos jagunços, dos pistoleiros. Mas não tinha luz e, então, o Salgado ficou pedindo para a gente esperar, para ele poder fotografar a entrada. Aí ele mostrou coragem e

entrou sozinho. Nós ficamos preocupados com isso, mas ele foi e fotografou, de lá para cá [com a fotografia em mãos, Stédile indica a movimentação de Salgado].

Para Sottili (2011, p.286), “à sua maneira, o MST acreditou no alcance que podia ter aquela imagem. A fotografia, aqui, passa a participar de uma luta que é a disputa pela memória. A solidariedade entre o movimento e o fotógrafo permitiu a ambos extrair o máximo daquele momento”. Salgado (1997b, p.143) dá a sua versão do acontecimento: “Era impressionante a coluna dos sem-terras, formada por mais de 12 mil pessoas, ou seja, 3 mil famílias, em marcha na noite fria daquele início de inverno no Paraná. [...] 22 quilômetros foram cobertos em menos de 5 horas. Quando chegaram lá, o dia começava a nascer”.

FIGURA 56 – Ocupação da Fazenda Giacomete



Fonte: SALGADO, 1997b, p.136-137.

João Paulo Rodrigues (2015, n.p.) descreve o significado dessa representação para o MST, na qual um homem, com a foice na mão, abre a porteira da fazenda e é acompanhado pela massa de trabalhadores: “Ela é a [nossa] marca. Ela tem o olhar dele [de Salgado]. Ele pega as pessoas. Ele não está preocupado com o cadeado, com a porteira, mas com a pessoa, com a autoestima. Isso é arte”. Sottili (2011, p.286) grifa que “A fotografia do romper da porteira conta, a um só tempo, a história do MST e a história de Sebastião Salgado”. O fotógrafo compara essa imagem, metaforicamente, à de um rio que corre sem parar e que, ao desembocar na fazenda a ser ocupada, “[...] se espalha como águas de uma barragem” (SALGADO, 1997b, p.143). Bellé (2016, n.p.) acrescenta: “A foto da [Fazenda] Giacomete é uma imagem muito forte. É uma das principais ocupações do movimento [MST]. E, para a

gente comparar, hoje está na mesma região a Araupel⁷⁸. Então, o problema da terra no Paraná não está resolvido, só está colocado”.

João Pedro Stédile (2016, n.p.) narra os momentos subsequentes à entrada na Fazenda Giacomete, os quais também deram origem a paisagens-fotografias (FIG. 57):

Aí vem o processo do que acontece com qualquer ocupação: você passa o dia derrubando mato, limpando a área — para não ter cobra, essas coisas... — e montando os barracos. No final do dia, a turma toda está muito cansada, porque passou o dia montando os acampamentos, montando os fogões... Já era noite quando o pessoal parou para comer... O Salgado pegou toda essa movimentação. Ele fez muita foto de toda essa cidade em movimento.

FIGURA 57 – Montagem do acampamento após a ocupação



Fonte: SALGADO, 1997b, p.124.

Salgado ainda estava fotografando no sul do país, quando, em abril de 1996, aconteceu o massacre de Eldorado dos Carajás, no Pará. Stédile (2016, n.p.) conta que decidira ir imediatamente para a região, mas, como havia apenas uma vaga num voo que sairia de São Paulo no dia seguinte, acabou ponderando melhor sobre a situação:

Eu achei que mais importante do que eu ir era o Sebastião Salgado ir. Reservei a vaga. Eles falaram que o avião ia partir de São Paulo, no outro dia, às 10 horas. Aí eu consultei o Salgado: “Você quer ir?”. Ele topou. Ele estava usando um taxi, pago pela *Folha*, e, então, nós viajamos a noite inteira, naquele taxi, para chegar em São Paulo a tempo de ele pegar o voo.

⁷⁸ Araupel é uma empresa do setor madeireiro. Segundo o *site* da empresa, “a Araupel hoje é uma empresa de atuação global com atividades voltadas para os setores de reflorestamento e beneficiamento de produtos de alto valor em madeira” (ARAPEL, ©2016, n.p.). Há conflitos entre a empresa e o MST. O próprio Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) contesta a empresa por irregularidade nos títulos de propriedade, em um processo que se arrasta judicialmente. Para o MST e para o INCRA, as terras são da União, e não, da empresa. Em abril de 2016, no acampamento Dom Tomás Balduino, localizado nessas terras que a Araupel alega serem dela, houve confronto entre o Movimento e a polícia, do qual resultaram duas mortes de trabalhadores sem-terras e seis feridos.

O MST então direcionou o fotógrafo para aquela região, para que este pudesse ajudar o Movimento a compor o processo de denúncia. Essa narrativa geofotográfica não estava prevista no roteiro inicial, sendo incluída a partir da violência enfrentada pelos sem-terras que estavam em marcha na rodovia, em uma manifestação que pretendia seguir para Belém, capital do estado paraense. O intuito era pressionar contra os atrasos dos procedimentos legais para desapropriação de terras para fins de reforma agrária. Saramago (1997), no prefácio do livro *Terra* (SALGADO, 1997b), destaca que um massacre acontecer em um lugar que tem o nome de Eldorado é, no mínimo, irônico. Segundo Trocate (2015), até hoje não houve condenação satisfatória dos culpados.

Salgado chegou ao Pará um dia após o massacre. Ênio Bohnenberger (2015, n.p.), membro da diretoria nacional do MST, que foi encaminhado para o local do massacre para acompanhar aquele momento difícil de tomada de decisões, no calor de um acontecimento tão violento, quando ainda não havia uma compreensão abrangente do ocorrido, conta que “[...] não conhecia o Salgado. Nós nos encontramos no avião. Eu estava com outro fotógrafo, da revista *Isto É*, que, como eu, também não conhecia nada lá”. Durante a entrevista realizada para esta pesquisa, Bohnenberger suspirou e embargou a voz em vários momentos, e seu olhar parecia se fixar no chão, expressando sinais de dor. O momento é fenomenológico, pois Bohnenberger, incentivado pela situação da entrevista, resgata, com uma riqueza de detalhes que impressiona, as imagens do que viveu em Eldorado dos Carajás. Acionado pelo presente, ele *revê* o passado, e seu sofrimento também emerge, revelado pelo comportamento de seu corpo, escancarando a integração do entrevistado à situação e sua dor diante dela.

Bohnenberger (2015) relata que, quando ele e Salgado chegaram a Carajás, a situação ainda estava muito confusa, pois não se sabia quantas pessoas tinham morrido, quantas estavam feridas, quantas haviam fugido nem quantas estavam escondidas, com medo. Também não se tinha informação sobre o posicionamento das autoridades em relação à questão. Segundo Bohnenberger (2015), a tensão após o massacre era tal, que as pessoas que haviam sido baleadas e as que tinham sofrido outros ferimentos sequer iam aos hospitais, porque, como a ação tivera a participação da polícia, temiam por suas vidas, caso se soubesse onde elas estavam. Bohnenberger (2015, n.p.) conta que ele e Salgado permaneceram juntos boa parte do tempo e que o fotógrafo tinha liberdade de atuação, integrando-se, à sua maneira, às paisagens, para representar o espaço fotograficamente:

O Salgado a gente não coordenava. Ele tinha aquela vida própria dele. Mas foi fundamental a chegada dele e da imprensa como um todo. [...] Chegando lá, a gente apresentou o Salgado aos companheiros de lá e depois nós o deixamos bem à vontade [para realizar o trabalho dele]. Ele sempre vinha nos perguntar qual era o significado das coisas, como eram os procedimentos, para que ele pudesse acompanhar tudo com mais detalhe.

Bohnenberger (2015, n.p.) comenta o quanto a postura de Salgado se destacava naquela situação caótica: “Nós ficamos impressionados! Enquanto os jornalistas iam descansar no hotel, ele ficava conosco, não dormia, parecia ser um dos nossos mesmo”; e conta, ainda, que Salgado acompanhou todo o processo de realização dos laudos sobre a causa das mortes e o de reconhecimento dos corpos pelas famílias e pelos amigos:

Fomos lá, ao necrotério... Um legista, o primeiro, o Badan Palhares, deu um laudo que dizia assim: “Todos os 19 foram mortos por típico ferimento de conflitos”. Um laudo genérico, que nós não aceitamos. Chamamos a imprensa. O Salgado estava junto e começou a fotografar. Tem as fotos dos corpos nos caixões. Aquela coisa horrível, as cabeças...

Essa presença dele também inibiu quem estava ali, querendo enterrar todo mundo, sem identificação. Tem a foto que ele tirou dos caixões cheios de números [(FIG. 58)]. [...] Não permitimos a saída dos caixões, até que viesse outro legista para fazer outro laudo. Veio o tal do Roberto Mancine, do Rio de Janeiro. Eu o acompanhei, junto com o Elias, uma liderança do Maranhão. E ele foi dando os laudos: “Esse aqui foi morto com sete tiros a curta distância”. Eu lhe perguntei: “O que é curta distância?”. Ele explicou: “Menos de cinco centímetros”.

FIGURA 58 – Corpo numerado, no caixão



Fonte: SALGADO, 1997b, p.118.

Com a alta temperatura do Pará, os corpos entraram rapidamente em decomposição. O processo de elaboração do segundo laudo, que considerava a situação de cada corpo, confirmando que os mortos eram vítimas e que, portanto, não tinha havido confronto, ocorreu no quarto dia após o massacre. “Ninguém aguentava mais aquela situação, aquele cheiro, e o Salgado acompanhou aquilo tudo” (BOHNENBERGER, 2015, n.p.). Os corpos tinham sido levados para Marabá, cidade a 100 quilômetros ao norte de Eldorado dos Carajás, mas, para

que pudessem ser identificados pelos familiares, era preciso transportar os caixões de volta e não havia veículos suficientes para isso. “A gente foi no caminhão, com os caixões. Essa é outra foto famosa [(FIG. 59)]. Eu fui na cabine do caminhão, e o Salgado, lá em cima, na carroceria. Ele acompanhou tudo aquilo com a gente” (BOHNENBERGER, 2015, n.p.). Sobre essa postura do fotógrafo, Stédile (2016, n.p.) observa: “Salgado não mede sacrifícios. Ele tem esse ‘faro’ que nós não temos. Nosso ‘faro’ é para outra coisa. Ele tem uma ‘sacada’ muito boa”; e, como espectador-leitor da fotografia dos caixões no caminhão (FIG. 59), comenta: “É uma imagem muito forte. Imagine quantas fotos ele tirou, para depois escolher essa, em que passava um ônibus em que está escrito Cidade Nova, como a mais interessante”.

FIGURA 59 – Transporte dos caixões com as vítimas do massacre



Fonte: SALGADO, 1997b, p.118.

De volta a Eldorado dos Carajás, os dezenove corpos foram levados para um pavilhão, para que pudessem ser velados: “A gente colocou todos os caixões lá, enfileirados, e Salgado fez aquela outra foto” (BOHNENBERGER, 2015, n.p.) (FIG. 60).

No dia seguinte, após o processo de reconhecimento dos corpos, tomaram-se as providências para o enterro das vítimas. Salgado participou das cerimônias fúnebres, que aconteceram no município de Paraopebas e no de Curionópolis⁷⁹.

⁷⁹ Curionópolis é um município que ganhou o nome do Major do Exército Sebastião Rodrigues de Moura, mais conhecido como “Major Curió”. Foi ele quem reprimiu, seguindo os parâmetros de tortura e de aniquilamento estabelecidos pela ditadura militar brasileira, a Guerrilha do Araguaia na década de 1970. No início da década de 1980, Major Curió foi enviado para o Pará, para comandar a exploração de ouro em Serra Pelada. Após essa empreitada, ele fundou a cidade de Curionópolis no sul daquele mesmo estado, da qual também foi prefeito. “Uma cidade sem nome”, crítica Trocate (2015, n.p.), integrante do MST no Pará.

FIGURA 60 – Velório dos mortos no massacre de Eldorado dos Carajás



Fonte: SALGADO, 1997b, p.120-121.

Mas eram muitos mortos para a gente enterrar, não é? Nós enterramos 18, [...] de maneira discreta, sem fazer muito discurso. Já estava todo mundo a três dias e três noites sem dormir. E o Salgado acompanhou tudo aquilo ali, sabe? Parecia um militante nosso. Ficou o Oziel, o menino mais novo, que a família queria enterrar separado. Isso já era umas 11 horas da manhã... Enterramos os companheiros e fomos para a comunidade onde morava a família do Oziel. A gente acompanhou lá todo o processo também. Aí, quando chegou o caixão com o Oziel, a mãe dele passou muito mal. Ela se sentou, quase desmaiou. Tem a foto que o Salgado tirou dela [(FIG. 61)]. (BOHNENBERGER, 2015, n.p.).

Ao relatar a morte de Oziel, Bohnenberger, mais uma vez, mostrou-se muito emocionado. Ele explicou que Oziel era o responsável pelo carro de som. Segundo Bohnenberger (2015), testemunhas lhe contaram que Oziel foi retirado, ileso, do carro pelos policiais e que estes exigiram, com ironia, que ele se ajoelhasse diante deles e gritasse “Viva o MST”, como fazia no carro de som. Oziel não obedeceu a essa “ordem” e foi então levado para o Quartel, onde acabou morrendo.

Bohnenberger (2015) retrata os eventos geofotográficos vividos intersubjetivamente com Salgado, ao encadear os acontecimentos com as paisagens-fotografias. Essa concatenação expõe a dupla condição de sujeito nesse contexto: a de integrante do grupo fotografado e a de espectador-leitor das fotografias, fundamentais para a construção da sua percepção das paisagens, que, em ato, no presente, faz emergir memórias e sentimentos.

FIGURA 61 – Funeral de Oziel



Fonte: SALGADO, 1997b, p.119.

A inserção de Salgado em Eldorado dos Carajás também é abordada por João Paulo Rodrigues (2015, n.p.):

Lá [no Pará], Salgado cumpriu mais do que um papel de fotógrafo; ele foi uma pessoa militante. Ele se indignou com aquela situação e não foi lá só para registrar o acontecido. A participação dele era mais do que isso; ele tinha um posicionamento político naquela forma de retratar. Isso é uma demarcação do Salgado na relação dele conosco.

Cabe ressaltar que muitos dos trabalhadores que foram mortos no massacre de Carajás eram provenientes do garimpo do ouro em Serra Pelada, também representado especialmente por Salgado, cujas imagens estão presentes nos projetos *Terra e Trabalhadores*. Bohnenberger (2015, n.p.) explica a relação entre o garimpo e a luta pela terra: “A riqueza [do Pará] era ouro e madeira. Diminuiu o ouro e acabou a madeira na região do sul; destruíram tudo, seja pelo fogo ou pela motosserra. Ficou aquele contingente populacional. Qual é a riqueza então? A terra. Aí, esse pessoal sem terra incorporou-se ao MST”. Salgado (2000a, p.10-11) também dá destaque à condição social dos garimpeiros: “[...] são camponeses empobrecidos, que não têm terra para cultivar, num país onde há imensas propriedades fundiárias privadas improdutivas”. Trocate (2015, n.p.) reafirma essa relação espaçotemporal entre o trabalho no garimpo e a permanência na condição de sem-terras: “Tínhamos ali camponeses que haviam vivido a experimentação de serem garimpeiros”.

Com o livro *Terra* (SALGADO, 1997b) em mãos, Charles Trocate (2015, n.p.), sobrevivente do massacre de Carajás entrevistado para esta pesquisa, aponta para a fotografia com os caixões enfileirados no centro do pavilhão (FIG. 60) e, suspirando, relata: “Eu estava

dormindo aqui atrás”. A partir da observação da imagem no presente, Trocate revela sua então inserção na paisagem, ainda que seu corpo não esteja visível na fotografia, reafirmando, assim, que o que não está visível também emerge e integra as proposições da paisagem. Imediatamente após a indicação do posicionamento espacial do seu corpo na fotografia que tinha em mãos, os olhos de Trocate são invadidos pelas lágrimas e ele não consegue continuar. Sobrevive-se, mas não é possível não carregar dores, e ele as expressa, a todo momento, ao longo da entrevista. A experiência é, novamente, fenomenológica para o entrevistado. É doloroso resgatar aquela memória, que, em ato, é aflorada pelo evento da entrevista e pela observação da fotografia no presente, sobrepondo-se as condições enquanto sujeito fotografado, espectador-leitor das fotografias e entrevistado para esta pesquisa. Trocate emociona-se muito, e seu choro aflora algumas vezes ao longo da conversa. É preciso esperar e ter cuidado com o entrevistado, sendo a conversa guiada pelo tempo que lhe é necessário para se recompor. Após o arrefecimento da emoção diante da primeira fotografia observada, Trocate (2015) continua sua fala, contando que, na ocasião do massacre, ele tinha apenas 18 anos de idade.

O entrevistado contextualiza o massacre de Eldorado dos Carajás histórica, sociológica e politicamente e, assim, justifica por que esse evento ganhou tamanha proporção de representatividade da luta dos trabalhadores do campo. Para ele, a presença da imprensa como um todo — e, em especial, a de Salgado — e o fato de as pessoas serem integrantes de uma organização que tem alcance em escala nacional — o MST — foram preponderantes para que a data 17 de abril fosse definida como Dia Internacional de Luta Camponesa⁸⁰, equiparando-se, na sua opinião, ao Primeiro de Maio, data símbolo dos trabalhadores urbanos (TROCATE, 2015).

Stédile (2016, n.p.) também faz uma correlação entre datas comemorativas: “As mulheres têm o dia 8 de março; os trabalhadores, o dia 1º de maio; e os camponeses demoraram 200 anos para marcar uma data, em comum, para celebração de sua luta”. Bellé (2016) chama a atenção para a pressão política e social pela qual o governo federal, sobretudo o então presidente Fernando Henrique Cardoso, passou devido à repercussão da injustiça do massacre de Carajás. Para Trocate (2015), ainda que à época não se tivesse consciência disso, o massacre também foi determinante para se pensar e repensar a reforma agrária, do ponto de vista popular. Trocate (2015, n.p.) explica que o massacre vive uma dialética da afirmação e

⁸⁰ A escolha da data 17 de abril como Dia Internacional de Luta Camponesa aconteceu no mesmo ano do massacre, durante a II Conferência da Via Campesina, em Tlaxcala (México), na qual estavam presentes 69 organizações de 37 países.

da negação: “Afirmção da sua existência e do seu simbolismo; mas negação subjetiva, porque atordoa a todos”. Ele complementa, explorando escalas geográficas:

É uma espécie de lição histórica. Evidentemente, a gente estava saindo de outro massacre, o de Corumbiara. Do ponto de vista reivindicatório, o de Corumbiara não se diferencia do de Carajás. Mas, do ponto de vista da repercussão, ele se diferencia bastante, porque era um movimento muito localizado. Carajás entrou para a história como uma lição. Esse é um elemento estruturante. O massacre não foi contra um grupo de camponeses isolados. As dores do massacre não repercutiram só naquela circunvizinhança, a da região de Carajás, porque aqueles camponeses pertenciam a um movimento nacional. (TROCATE, 2015, n.p.).

Trocate (2015) reafirma o que todos os outros entrevistados do MST declararam: ninguém conhecia Salgado antes da construção intersubjetiva do projeto fotográfico. “Sobre a presença do ‘Careca’, do Salgado, eu diria o seguinte: nós não o conhecíamos. Também não tínhamos noção do quão profunda seria a repercussão do massacre. Estávamos atordoados por tudo aquilo e não sabíamos no que poderia resultar o registro que o Sebastião Salgado estava fazendo” (TROCATE, 2015, n.p.). O sobrevivente do massacre ainda relata que, quando viu Salgado e João Ripper se cumprimentando e sendo fotografados juntos, durante um almoço do qual todos participavam, percebeu que o fotógrafo era alguém importante. Trocate (2015, n.p.) encaminha reflexões sobre a atuação de Salgado em Carajás e opina sobre o que teria impulsionado o fotógrafo a se integrar àquele espaço e a compor paisagens-fotografias a respeito do massacre:

O que eu aprendi sobre o Sebastião Salgado? Ele já tinha anos de carreira, mas eu li, depois, que ele tinha dito que “fotógrafo não fotografa com sua câmera, fotografa com sua cultura”. Acho que foi isto, fundamentalmente, que levou Sebastião Salgado a Carajás: a sensibilidade e, eu diria, algum nível de solidariedade política.

Trocate (2015, n.p.) também chama a atenção para a intersubjetividade entre fotógrafo e fotografados, que vai além do ato fotográfico:

Depois de Carajás, a solidariedade dele [de Salgado] conosco cresceu. Isso decorreu também de outra coisa: de estar, na hora certa, no lugar certo. Ele chegou para o enterro, para o reconhecimento dos corpos. Ele estava lá, naquela “hora errada”, que era o massacre. Mas, sobretudo do ponto de vista de, pelas fotografias, poder elevar a realidade à memória, ele estava no lugar certo.

Ao afirmar que as fotografias de Salgado elevam a realidade à memória, Trocate (2015) propõe sua concepção de representação. Como já debatido anteriormente, a fotografia, como um momento e um recorte efêmero e localizado do espaço, torna-se memória e ganha

eternidade como representação espacial. Stédile (2016, n.p.) também elabora sua concepção de representação, considerando o grupo das fotografias de *Terra*:

Eu sinto que esse livro é o “álbum de família” do MST. A força das fotos... elas retratam 10 anos da luta do MST, os anos mais difíceis, quando houve mais luta, mais sacrifício, e, ao mesmo tempo, quando o movimento era mais massificado. Então, o valor que o Sebastião Salgado tem para nós é que ele conseguiu construir nosso “álbum de família” daqueles 10 anos: de 1995 até à marcha para Brasília, em 2005. [...] E foi por isso também que as fotos e o livro se esgotaram rapidamente, mesmo tendo várias reimpressões. No fundo, todas as pessoas queriam ter o livro, não só pelo valor estético dele, mas porque, como um álbum da vida, ele pereniza o registro de nossa luta pela terra naquele período. Não é um álbum de fotos qualquer: é um álbum oficial, pela lente do Sebastião, com toda sua capacidade artística.

Quando o massacre de Carajás ocorreu, Bellé (2016, n.p.) estava fora do Brasil, participando de “[...] reuniões com outros grupos, para formação de Comitês de Solidariedade do Movimento [MST]”. Ele tampouco seguiu para o Pará logo após o ocorrido, como fizeram Bohnenberger e Salgado. Contudo, Bellé (2016, n.p.), durante a entrevista, fala sobre o acontecimento e também se emociona: “Eu conhecia companheiros que estavam lá, pessoas da militância do Movimento. Isso me travou. Não consegui fazer mais reuniões. Aquilo me bloqueou”. As colocações do entrevistado (BELLÉ, 2016, n.p.) também remetem à repercussão do massacre em escala global: “Eu nunca tinha passado por uma situação daquelas, em que, aonde eu ia, todo mundo me perguntava sobre o acontecimento.

Por onde eu passava, todo mundo queria saber o que tinha de fazer: era abaixo-assinado, era pressão em embaixada... Aí começou a se criar toda uma solidariedade. Estava no calor da coisa”. Bellé (2016, n.p.) afirma que, ao observar as fotografias de Salgado, ele se sente representado: “Na hora que eu vi as imagens, a seleção que o ‘Tião’ fez... eu também me via nas imagens. Tem aquela foto [(FIG. 61)] da mãe do Oziel... [voz embargada] Isso marca, porque é parte da sua história também. Como negar aquilo que é seu também? Como negar aquilo que é você também? Então, foi muito forte essa identificação”. Bellé (2016, n.p.) compara a localização dele e a de Salgado, revelando a intersubjetividade que ele constrói com o fotógrafo: “Erámos nós dois, em lugares diferentes, em lugares distintos, mas a identidade era uma só”.

João Paulo Rodrigues (2015, n.p.) acrescenta que o MST tem preocupação com a representação estética do Movimento, considerando-a um dos componentes da luta pela terra:

O MST tem muitas formas de se apresentar junto à sociedade. Cada um olha de um ângulo, não é? Eu acho, por exemplo, que as marchas que o MST fez e ainda faz, até

hoje, para Brasília têm uma estética, muito própria, de como se apresentar para a sociedade. Elas trazem um conteúdo estético. Eu acho que o Salgado foi a pessoa, de fora do Movimento, que melhor captou isso. Ele conseguiu pegar esse olhar da luta e transformou-o numa estética.

Bellé (2016, n.p.) acrescenta que “as marchas e as formas de reivindicação vão adquirindo um jeito, uma liturgia, uma mística, onde o elemento da organização está presente. Somos uma organização de trabalhadores; não somos um ‘bando de doidos’”. Stédile (2016, n.p.) reafirma: “O nosso objetivo não é fazer propaganda. O nosso objetivo é fazer uma estética da luta. A gente aprendeu isto com os outros movimentos: se você for fazer uma marcha, tem de estar bem vestido, tem de estar organizado. É a estética de uma luta séria”. Na perspectiva de produzir uma representação do MST socialmente, o Movimento busca outras conotações, que não reduzam a luta pela terra à violência, ao conflito, e, nesse sentido, as paisagens-fotografias de Salgado cumprem um papel fundamental.

Eu acho que esse olhar do Salgado humaniza e traz um componente poético para a luta. Você se ver naquela situação é completamente diferente. Mas, mesmo para toda aquela tragédia em Carajás, ele consegue trazer um componente poético. Aquela foto da ocupação de terra do Paraná [FIG. 56], por exemplo, tem uma radicalidade... (RODRIGUES, João, 2015, n.p.).

Bellé (2016, n.p.) elogia, mais uma vez, o trabalho de elaboração do livro *Terra* pela agência de Salgado: “A seleção foi muito bonita. Em todas as fotos há a aparência do estático, mas todas elas estão em movimento”. Bellé (2016, n.p.) também reconhece a abrangência, em escala nacional, proporcionada pela narrativa geofotográfica enredada na obra: “Eles conseguiram dar uma dimensão de Brasil, uma dimensão de povo, de trabalho e de perspectiva”. Sobre a relação de Salgado com o MST, Stédile (2016, n.p.) sintetiza:

Tudo o que ele falou que ia fazer ele fez. Ou seja, profissionalmente, ele sempre foi muito correto conosco. E aí se formou nossa aliança política com ele, do ponto de vista das fotos. Nós reconhecemos a importância dessa obra [*Terra*], não só pela questão da cultura e da arte, mas como processo para difundir nossa luta pela terra. Reconhecemos isso e devemos gratidão a ele por isso e também pela generosidade que ele teve conosco na época.

5.3 Portas abertas pelo projeto *Terra*

Segundo Rosseto (2015), a fotografia do lançamento do livro *Terra*, em 10 de abril de 1997, no Instituto Mackenzie, em São Paulo, na qual aparecem sentados à mesa, lado a lado, João Pedro Stédile, José Saramago, Sebastião Salgado e Chico Buarque (FIG. 62),

é considerada simbólica para o MST. Stédile (2016, n.p.) fala sobre aquele momento: “Quando lançamos o *Terra*, nós também nos demos conta da repercussão dele. Estavam lá muitos jornalistas, do mundo inteiro. Nós nos surpreendemos com aquilo, mas então percebemos que aquelas fotos ‘davam caldo’ para promover debates políticos sobre a luta pela terra”. Outro fato que marcou o ano de 1997 como muito importante para o Movimento foi a marcha para Brasília, que, iniciada em fevereiro, chegou à capital federal no dia 17 de abril, exatamente quando se completava um ano do massacre de Eldorado dos Carajás. Stédile (2016, n.p.) comenta que a ocorrência concomitante de uma série de eventos ajudou a fortalecer o Movimento: “Houve umas coincidências, que foram se combinando, sem que isso tivesse sido planejado. O momento histórico foi propício para isso, até porque o arrocho do neoliberalismo estava ‘a todo vapor’, o que fez reafirmar a luta pela terra no Brasil e no mundo”.

FIGURA 62 – Lançamento do livro *Terra*



Fonte: CIRIACO, 2006, n.p.

Chico Buarque elaborou, como encarte para o livro *Terra*, um disco com quatro faixas sobre a questão da terra. “Ao receber a maquete do livro [...], Chico Buarque observou que tinha a sensação de estar vendo e lendo uma peça de teatro” (HARAZIM, 1997, p.82). As letras das músicas — *Brejo da cruz*; *Assentamento*, inspirada em Guimarães Rosa; *Fantasia*; e *Levantados do chão*, versos de Chico Buarque sobre música de Milton Nascimento — são explicitadas ao longo do livro. A letra de *Assentamento* versa sobre o reencontro de um sujeito do campo com a terra, que, nesse processo de recuperação da terra para o trabalho, se liberta da cidade (FARIA, 2006). Essa ideia é também expressa pelas paisagens-fotografias elaboradas por Salgado, em conjunto com os sujeitos fotografados, nos assentamentos já produtivos. Segundo Faria (2006, p.121), tanto para Salgado quanto para Chico Buarque, a reforma agrária “[...] é uma necessária reconciliação do Brasil consigo mesmo”.

Saramago foi convidado por Salgado para prefaciar o livro *Terra*. É interessante destacar que ambos nasceram no campo. Como epígrafe de seu texto, Saramago (1997, p.9) escolheu um trecho célebre da poesia “Morte e vida severina”, escrita, na década de 1950, por João Cabral de Melo Neto:

É difícil defender
só com palavras a vida
(ainda mais quando ela é
esta que se vê, severina)

Nair (2011) opina que é nesse livro, sem dúvida, que Salgado coloca mais claramente a posição política dele. Para Faria (2006, p.109), o prefácio escrito por Saramago é uma apresentação para as fotos de Salgado, embora não as cite de maneira explícita: “Saramago as apresenta como formas de defender, sem palavras, a vida”. O escritor português finaliza seu texto com um desejo manifesto, expresso como palavras de ordem, em letras capitulares: “UM DIREITO QUE RESPEITE, UMA JUSTIÇA QUE CUMPRA” (SARAMAGO,1997, p.13). Nesse texto, Saramago (1997) também denuncia e cobra as promessas de reforma agrária não cumpridas pelos presidentes brasileiros pós-ditadura militar, que reduziram essa pauta política a bandeiras eleitorais. Harazim (1997, p.82) considera que *Terra* (SALGADO, 1997b) “[...] não é apenas um livro. É um manifesto [...]”, o que coloca em relevo a intencionalidade dos sujeitos participantes do projeto.

Segundo Rosseto (2015), a ideia de construir uma obra que dialogasse com outras expressões artísticas foi do próprio Salgado. Ele conta que Chico Buarque sempre fora próximo ao MST, tendo os laços entre eles se estreitado ainda mais a partir do projeto *Terra*, e que o vínculo com Saramago, criado por Salgado, se manteve até a sua morte, havendo, ainda hoje, uma boa relação entre o MST e a viúva do escritor, a jornalista espanhola Pilar Del Rio (ROSSETO, 2015).

“O livro [*Terra*] deixa de pertencer a apenas um autor, passando a ser uma criação coletiva” (PAULO, 2008, p.118). Nesse projeto de obra coletiva não se pensa apenas nos artistas envolvidos, mas, também e no mesmo patamar, na participação dos sujeitos-fotografados. As fotografias falam sobre os fotografados e sobre como eles foram fotografados. É preciso dar visibilidade à dialética expressa na fala final de Trocate (2015, n.p.), quando de sua entrevista para esta pesquisa: “As fotografias do Salgado ajudaram a projetar o MST, mas o MST também projetou o Salgado”. Juliana Ribeiro, geógrafa que me acompanhou durante a maior parte das entrevistas, também destaca a importância desse intercâmbio, dessa

dialética: “É uma contribuição mútua. Ele contribuiu muito para o Movimento, e o Movimento com certeza contribuiu muito para a vida dele” (informação verbal)⁸¹. Rosseto (2015, n.p.) concorda com Juliana: “A partir da exposição [*Terra*], Sebastião Salgado ficou mais conhecido no Brasil também”.

Bellé (2016) chama a atenção para o fato de uma exposição como *Terra* ser, até então, algo inédito na carreira de Salgado no Brasil. No entanto, quando perguntado sobre essa questão dos ganhos de Salgado nessa relação com o MST, Bellé (2016, n.p.) sentiu-se incomodado com a indagação e negou que tenham existido ganhos comerciais: “Não houve, em momento algum, esse tipo de relação em que ele somente explorava nossa imagem e ganhava com isso”. O coordenador da editora do MST acrescenta: “Ele [Salgado] tem o espaço dele, a trajetória da história dele. Então, eu acho que não se deve atribuir isso ao Movimento [MST]” (BELLÉ, 2016, n.p.). Ele faz questão de pontuar que a relação consolidada entre o MST e Salgado não é mercantilizada e exemplifica: “A Editora Expressão Popular pediu permissão para utilizar as fotografias de Salgado na capa de uma coleção, denominada *Trabalho e emancipação*. O uso das imagens foi liberado por Salgado, sem custo com direitos autorais. Ele não colocou nenhum empecilho em relação a isso” (BELLÉ, 2016, n.p.). Além disso, Bellé (2016, n.p.) ressalta que há uma afinidade temática entre as fotografias de Salgado e a proposta da coleção: “Trabalhadores, mundo do trabalho, exploração dos trabalhadores, capital e trabalho. Nesses assuntos, percebemos uma relação temática entre o trabalho de Salgado e o nosso”.

Bellé (2016, n.p.) conta que, desde o projeto *Terra*, os contatos entre Salgado e o MST são contínuos e que, sempre que o Movimento lhe encaminha alguma demanda, o fotógrafo responde: “Tudo aquilo que vocês precisarem, tudo o que quiserem, vocês sabem que, para vocês, eu faço”. Para reforçar essa relação solidária, Bellé (2016) relata que, quando do lançamento do livro *Êxodos*, em São Paulo, Salgado convidou-o a dar um depoimento, de improviso, sobre o livro *Terra*. Ele diz que se espantou, porque havia muitos sujeitos presentes a quem Salgado poderia ter dado o privilégio da fala, mas o fotógrafo preferiu dar voz a ele e visibilidade ao projeto *Terra* e à luta do MST. Bellé (2016) ainda destaca que esse vínculo de Salgado com o MST não é exclusivo, pois o fotógrafo mantém parcerias com várias organizações, como escolas e creches, com a Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE) e com os Médicos Sem Fronteira, entre outras. Finalizando a questão,

⁸¹ Comentário de Juliana Ribeiro, colaboradora na entrevista concedida por Neuri Rosseto (2015) à autora.

Bellé (2016, n.p.) declara que, para ele, é correto interpretar essa relação do MST com o Salgado “[...] como uma troca, como força conjunta, como solidariedade”.

Voltando ao projeto *Terra*, destaca-se que os sujeitos fotografados não participaram do processo de escolha das fotografias e de elaboração de suas legendas nem da escolha do título do livro. Rosseto (2015) observa que Salgado chegou a solicitar-lhes sugestões, mas eles preferiram não opinar, já que, além de gostarem das ideias apresentadas pela equipe do fotógrafo, não tinham experiência com curadoria nem com edição. No entanto, Rosseto (2015, n.p.) faz uma ressalva: “A gente imaginava colocar pelo menos o símbolo [do MST] embaixo, na capa do livro. Mas ele não apareceu. Foram eles que ‘bolaram’ a capa e escolheram as fotos”.

Sebastião e Lélia Salgado organizaram a exposição prometida ao MST, que se apropriou dela, significando-a como bandeira de luta. Segundo Stédile (2016, n.p.), “quando tudo ficou pronto e nós nos demos conta do que poderíamos construir a partir daquelas fotos, montamos, na Secretaria Nacional, uma equipe só para cuidar do projeto, que era coordenada pelo Bellé. A atuação do Bellé foi fundamental para o projeto, porque ninguém do Movimento tinha ideia da amplitude que tudo isso ia ter. Mas o Bellé tinha essa noção, ele teve ‘faro’ para o que viria a acontecer a partir daquele projeto”. A exposição percorreu o mundo e o Brasil no ano de 1997 — atingindo 40 países e 100 cidades brasileiras — e até hoje há exposições esporádicas das fotografias⁸². Bellé (2016) explica que o MST fez muitos contatos com outras organizações parceiras, com sindicatos e com universidades, via estudantes e via professores, para que a exposição pudesse atingir uma abrangência em escalas nacional e global. Era Bellé (2016, n.p.) quem coordenava, a partir de São Paulo, as iniciativas para a realização de exposições em diferentes espaços no Brasil e no mundo: “Não era uma ação exclusiva do Movimento [MST] ir lá e organizar a exposição. Houve também uma adesão de diferentes espaços para mostrar a exposição para o público. E eles ficavam sempre com cópias”. Bellé (2016, n.p.) também trabalhou diretamente com a equipe de produção do projeto e com o próprio casal Salgado, para a articulação das impressões das fotografias e para a realização da curadoria da exposição, participando de reuniões tanto em Paris quanto em São Paulo: “Salgado e Lélia vieram [ao Brasil] e participaram de todas as atividades: dos atos, do lançamento do livro, das reuniões com editoras. [...] A gente sempre pôde contar com

⁸² Em 2015, por exemplo, houve exposição na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), no Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) e, internacionalmente, em Colônia (Alemanha), na Galeria Labor. Quando questionado se o MST tinha conhecimento dessas exposições mais atuais, Bellé (2016, n.p.) ressaltou que “não cabe ao Movimento autorizar uma exposição. Ela tem um desdobramento. A exposição tem um pouco esta perspectiva: quem quiser monta os quadros e faz. Então, ela virou patrimônio da organização, da comunidade local, ela não é exclusiva do Movimento. Ela pode ter a matriz no Movimento, mas ela é mais ampla”.

a presença deles. E viramos amigos de sonhos, de solidariedade, de companheirismo. Tenho o maior apreço por eles”.

Salgado cedeu ao MST a renda obtida com a venda das fotografias, e isso permitiu desdobramentos importantes para o grupo fotografado:

Nós fizemos muitas exposições naquele ano e vendemos muitas fotos. Foi um negócio estrondoso. Mas, mais do que a renda arrecadada com as vendas, o tanto de portas que as exposições abriram para nós foi um negócio absurdo. Até em parlamentos europeus fizemos exposição de fotos. Conseguimos muitos contatos e articulações com ONGs, com organizações de cooperação internacional. [...] Em praticamente todas as universidades brasileiras nós fizemos exposição. Então, foi um fenômeno importantíssimo, porque, graças a isso, o MST entrou em vários espaços. Nós somos gratos a ele [Salgado] por isso. Foi fantástico! (RODRIGUES, João, 2015, n.p.).

A ideia da venda das fotografias foi da própria equipe de Salgado, que, segundo Bellé (2016, n.p.), lhes sugeriu: “E, aí, vocês utilizam esse recurso para as ações do Movimento”. Bellé (2016) conta que o plano inicial era destinar os valores arrecadados às questões judiciais, sobretudo às referentes ao massacre de Carajás, com as quais Salgado se sensibilizara muito. No entanto, o MST pensou em outros destinos para a verba, e os objetivos principais passaram a ser a ampliação da solidariedade da sociedade para com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e a consolidação de processos de formação política para os integrantes dos movimentos sociais, fossem estes do próprio MST ou de movimentos parceiros. Stédile (2016, n.p.) revela que a decisão do MST de aplicar em formação política os recursos eventualmente arrecadados foi comunicada a Salgado, “[...] até para não ficar parecendo que tínhamos uma vontade utilitarista e até porque isso tudo também resultou de trabalho nosso. Salgado nunca falou nada sobre essa nossa decisão, nunca questionou onde iríamos colocar o dinheiro”. Tanto Bellé (2015) quanto Stédile (2016) destacaram que as fotografias do massacre de Carajás foram as que tiveram menor vendagem, pois, segundo Stédile (2016, n.p.), “nessas fotos a violência é muito explícita, e ninguém vai querer colocar isso na parede, não é?”. Para ambos os entrevistados, essas imagens cumpriram, sobretudo, um importante papel de denúncia.

O projeto *Terra*, principalmente com a venda das fotografias, mas também devido à sua projeção, alcançada com a participação de Chico Buarque e de Saramago, foi fundamental para a ampliação e consolidação, em escalas nacional e global, da rede de relações do movimento social dos sem-terras no Brasil com outros grupos também organizados em movimentos sociais. Stédile (2016, n.p.) comenta: “Foi uma das formas pelas quais a luta pela terra se globalizou e o MST ficou conhecido em todo o mundo”. Fundou-se, a partir desse projeto, uma rede geográfica contra-hegemônica de *homens lentos*, que ganhou força e notoriedade, na

qual os sujeitos estabelecem um sistema de comunicação para trocas de experiências, formação de militâncias, fortalecimento de ações políticas e constituição de uma solidariedade ativa. Trocate (2015, n.p.) também destaca essa relevância política das fotografias, lançando mão, mais uma vez, da noção de escala geográfica:

O Salgado foi muito importante para convencer uma parcela significativa da sociedade planetária. [...] A exposição abriu o nível de internacionalismo do MST, o que, sozinhos, nós não faríamos. O internacionalismo do MST é também resultado da exposição *Terra* do Sebastião Salgado.

João Paulo Rodrigues (2015) sublinha que, com esse material artístico, o MST conseguiu ter acesso a muitos espaços que antes o invisibilizavam. Rosseto (2015, n.p.) corrobora essa opinião: “Mas eu diria que, mais do que a questão financeira, foi a questão política que abriu muitas portas para nós. As pessoas passaram a ver que existia esse Movimento”. Um exemplo explorado nas entrevista foi o de um *shopping*, em Salvador, que negara a realização da exposição, por esta ter vínculo com o MST, mas que, quando percebeu o sucesso que ela estava fazendo em outros espaços no Brasil, voltou atrás e solicitou uma mostra para que a exposição fosse lá realizada (ROSSETO, 2015). Bellé (2016, n.p.) considera o projeto *Terra* “[...] um instrumento bom. A ideia que Lélia e Sebastião tiveram em relação à concepção do projeto foi muito didática, muito pedagógica”, porque, à sua maneira, ele revela e narra uma parte da história dos trabalhadores sem-terras. As fotografias de Salgado “[...] mostraram que nós tínhamos algo a dizer, porque geravam debates, geravam discussões” (ROSSETO, 2015, n.p.). Stédile (2016, n.p.), além de chamar a atenção para o fato de a exposição ter mais fotos do que o livro, destaca a repercussão das imagens na imprensa:

[...] vários jornais com os quais ele [Salgado] tem convênio publicaram as fotos. Saíam, então, aqueles suplementos fotográficos nas edições dominicais. No Japão, por exemplo, o jornal de maior circulação que eles têm por lá, com tiragem de 3 milhões de exemplares, incluiu um suplemento com as fotos do Sebastião, as do livro *Terra*. De outra forma, não fosse por ele, nós nunca conseguiríamos visibilidade em um jornal da burguesia japonesa. [...] Eu não saberia dizer quantos nem quais são os jornais que têm convênio com o Salgado, mas sei que são muitos e que as fotos saíram neles.

A partir das fotografias de Salgado, a imprensa brasileira começou a dar mais espaço ao MST e à questão da luta pela terra no Brasil:

Até 1995, a mídia praticamente não noticiava o Movimento. Em janeiro de 1995, a *Folha [de S.Paulo]* fez uma apresentação geral do Movimento. Era uma daquelas reportagens grandes da *Folha*, que aparecem na primeira página... Tinha um mapa

do Brasil, mostrando onde o Movimento estava organizado. A iniciativa do Salgado, do Saramago e do Chico nos ajudou a aparecer. (ROSSETO, 2015, n.p.).

Rosseto (2015) conta que esse projeto foi um diferencial para a imagem do MST. A representação artística dos trabalhadores sem-terras inibiu os estigmas e os estereótipos pejorativos que lhes eram atribuídos, e a luta ganhou visibilidade, inclusive na mídia hegemônica. Nair (2011) destaca que o *New York Times*, tendo como referência o projeto *Terra*, fez uma cobertura sobre os sem-terras no Brasil, que foi amplamente divulgada, tanto via material impresso quanto virtualmente. Stédile (2016, n.p.) aponta que, “em muitos espaços nos quais as fotos foram expostas, nós não conseguiríamos entrar sozinhos, porque era um público da cidade, que foi ganho pela arte”. O sucesso do projeto foi tão grande, que, “ainda hoje, a gente encontra pessoas que falam: ‘Eu comprei as fotos do Salgado sobre vocês’. E isso acontece em todos os lugares, em todos os continentes” (ROSSETO, 2015, n.p.). Bellé (2016) também chama a atenção para a quebra de preconceitos que o projeto proporcionou, reforçando o desgaste do latifúndio e a crítica ao uso político da força policial, como no caso do massacre de Carajás, e dando visibilidade à função social da terra.

Quando questionados sobre o porquê de o livro *Terra* (SALGADO, 1997b) ter tido somente uma edição, João Paulo Rodrigues (2015), Rosseto (2015) e Bellé (2016) esclareceram que não há impedimento algum, por parte do casal Salgado, em relação a isso, mas que, a despeito da sua vontade e de suas tentativas, a editora do MST — a Editora Popular — tem enfrentado dificuldades financeiras e de impressão para lançar uma nova edição do livro no Brasil. Bellé (2016, n.p.) ressalta, porém, que o *Terra* “[...] cumpriu um papel na história do Movimento e também na história da luta pela terra no Brasil, enquanto ação concreta”. Ele grifa, em vários momentos, a importância simbólica do projeto *Terra*: “Ele virou um símbolo nosso, uma identidade nossa, como já o são a nossa bandeira, o nosso boné, a cruz nas ocupações, os formatos dos acampamentos” (BELLÉ, 2016, n.p.). Sem descartar, taxativamente, a possibilidade de lançá-la, Bellé (2016) pondera que uma nova edição do livro poderia desgastar esse simbolismo.

Todos os entrevistados relatam que os recursos angariados com a venda das fotos foram fundamentais para o MST construir e consolidar a Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF) e a Secretaria Nacional, estruturas políticas vitais ao Movimento. A primeira destinação do dinheiro foi para comprar um terreno, de cinco hectares, para a construção da ENFF, e, com a sobra financeira, ainda foi possível comprar um imóvel, em São Paulo, para sediar a Secretaria Nacional do Movimento.

Segundo Rosseto (2015), encontrar o terreno ideal para a construção da escola não foi fácil, pois ele deveria se situar próximo à cidade de São Paulo e, ao mesmo tempo, a vias de saída para Curitiba, Belo Horizonte ou Rio de Janeiro, para facilitar o acesso. O terreno escolhido localiza-se no município de Guararema, a 40 minutos do aeroporto de Guarulhos (SP). “Depois que encontramos o terreno, o processo de construção da escola foi longo também, porque a ideia era a de que nós mesmos iríamos construí-la. [...] Todos esses tijolos foram feitos aqui, com um método mais ecológico. As brigadas vinham e ficavam entre 45 e 60 dias. Vinham por estado” (ROSSETO, 2015, n.p.). No total, quase 1.200 sem-terras participaram da construção da escola. Durante o processo, no período noturno, esses trabalhadores eram alfabetizados. “Uma escola para sem-terras construída pelos próprios sem-terras” (ROSSETO, 2015, n.p.): esse era o lema. O processo foi demorado, e a escola foi inaugurada somente em 2005 (ROSSETO, 2015). Para Bellé (2016, n.p.), a ENFF cumpre o papel de ensinar, para que se possa “[...] aprender com a história, assimilar o processo histórico das lutas pela classe e, ao mesmo tempo, manter isso aceso em um espaço em que há milhares de pessoas, em que passa gente do mundo todo”. Para Rosseto (2015, n.p.), a escola ajuda a quebrar o preconceito que existe contra o MST na sociedade brasileira: “As pessoas vêm aqui, circulam por aqui, conhecem a escola, ouvem as pessoas falando sobre a nossa história. Esse instrumento multiplica”.

Quem apresentou a escola a mim e à Juliana Ribeiro, que me acompanhava, foi o brigadista Josuel Rodrigues, que foi muito solícito, em um dia que não era destinado a recebimento de visitas (FIG. 63). Ele nos informou que a ENFF tem alojamento para aproximadamente 200 estudantes e que, às vezes, esse número é ultrapassado, sendo as pessoas então alojadas em barracas. Considerados multiplicadores para a militância, os estudantes que frequentam a ENFF são indicados por organizações e instituições às quais se vinculam. “Não existe autoindicação” (RODRIGUES, Josuel, 2015, n.p.). Atualmente, a ENFF oferece dois cursos de formação política: um voltado para a história política latino-americana e outro, ministrado em língua inglesa, que também objetiva a formação política dos militantes. Os estudantes não pagam pelos cursos e, em contrapartida, auxiliam a cuidar da manutenção da escola. A Brigada Apolônio de Carvalho é responsável, em caráter permanente, pela estrutura de organização e funcionamento da escola, sendo composta por 42 pessoas da confiança do MST, provenientes de vários estados brasileiros e que moram, durante o período em que atuam nessa unidade de trabalho, nas instalações da própria ENFF.

FIGURA 63 – Escola Nacional Florestan Fernandes



Fonte: Fotografias inéditas, produzidas pela própria autora, constantes de seu acervo pessoal.

No terreno da escola, há uma produção agroecológica, em parte cultivada em forma de mandala. Há plantações, todas consorciadas, de cenoura, beterraba, alface, tomate e temperos, como manjeriço, salsa, coentro, pimenta e erva-doce. Segundo Celso Antunes (2015), responsável pela coordenação do segmento de produção da ENFF, esses alimentos têm como destino a cozinha da própria escola. Já as mudas consolidadas estão disponíveis também para serem plantadas nos vários acampamentos e assentamentos existentes no Brasil. Coexiste ainda, nesse espaço, o cultivo de plantas medicinais. A produção agrícola é toda feita com sementes crioulas, e Celso Antunes (2015) revela que as hortas servem igualmente como espaços de trocas de experiências, pois estudantes do mundo todo, que frequentam a ENFF, ensinam sobre suas práticas bem sucedidas e incrementam a plantação ali realizada.

Há uma biblioteca com 50 mil livros, muitos dos quais foram doados, e também uma videoteca. No ateliê “Casa das Artes” são produzidos os cartazes e as faixas a serem utilizados nas mobilizações, bem como serigrafias e outras expressões artísticas. “A arte é incorporada pelos movimentos tanto de esquerda quanto de direita, porque é um segmento importante. E um movimento social não vai fugir dessa regra. A arte é importante para a nossa formação e faz parte da essência humana. Todo mundo tem direito de praticar arte”, sublinha Joatan Xavier (2015, n.p.), integrante da brigada formado em Belas Artes, pela UFBA, que cuida, atualmente, desse espaço na ENFF, construído e inspirado na Casa Azul, onde viveram Frida Kahlo e Diego Rivera. Nas palavras de Milton Santos (2004, p.45), “os símbolos dos ‘de baixo’, produtos da cultura popular, são portadores de verdade da existência e reveladores do próprio movimento da sociedade”.

Há os auditórios e as plenárias, onde acontecem seminários do MST e de diversas organizações. Josuel Rodrigues (2015, n.p.) afirma que “o internacionalismo é levado muito a sério” na ENFF e descreve algumas práticas comuns dos estudantes: “Todas as turmas que se formam aqui ou que passam por aqui deixam suas marcas nas paredes ou em outros espaços da escola. Em geral, essas marcas deixadas pelas turmas homenageiam alguém da esquerda” (FIG. 64).

A escola tem, também, uma lavanderia e uma estação de tratamento de água, para que esta possa ser reutilizada e, depois, novamente tratada antes de retornar aos rios. A “Ciranda Saci Pererê” é outro espaço que chama a atenção, por ser onde as crianças ficam enquanto os pais participam das atividades na escola.

FIGURA 64 – Placas afixadas nas paredes da Escola Nacional Florestan Fernandes



Fonte: Fotografias inéditas, produzidas pela própria autora, constantes de seu acervo pessoal.

A escola é muito bem cuidada e limpa, com uma organização de horários bem estruturada para as atividades propostas. Aos sábados, há a realização de Ciclos de Debates abertos à comunidade, dos quais os estudantes internos também participam e que funcionam como um instrumento multiplicador. A variedade de nacionalidades encontradas na ENFF é realmente surpreendente. Nos dias em que estivemos na escola, além de brasileiros de diferentes lugares, havia bolivianos, chilenos, argentinos, cubanos, zambianos, palestinos, indianos, estadunidenses e noruegueses, todos convivendo em clima de harmonia e diálogo.

João Paulo Rodrigues (2015) e Neuri Rosseto (2015) lamentam que Salgado ainda não conheça a ENFF. Segundo eles, o MST tem tentado organizar a ida do fotógrafo à escola que suas fotografias tanto auxiliaram a construir, mas ainda não foi possível encaixar uma data na agenda dele. Rosseto (2015) conta que todos os amigos da ENFF que vão até à escola plantam lá uma árvore, como uma maneira de deixar a marca deles, e que está faltando a árvore plantada por Salgado.

6 ESPECTADORES-LEITORES: JANELAS⁸³ SOBRE PAISAGENS-FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO

É uma troca: nós a ajudamos com a pesquisa, e você nos dá essas fotos de presente. (R.S., entrevistada para esta pesquisa).

6.1 Abrindo janelas

Fotografias abrem janelas para outras vidas e para outras paisagens. Ao nos adentrarmos nelas, como espectadores-leitores, tecemos uma “[...] associação complexa entre o que está sendo mostrado e nossas experiências vividas no espaço” (GOMES, 2013, p.181). A partir das paisagens-fotografias, cada espectador-leitor reconstitui suas próprias representações do espaço, como um processo de atualização do que estava previamente constituído, em um jogo de sobreposições de representações e de leituras da realidade espacial. É claro que a relação dos espectadores-leitores com a paisagem-fotografia não é a mesma que a do fotógrafo ou a dos fotografados com aquele espaço no evento geofotográfico. O espectador-leitor interpreta as imagens à distância, não coloca os pés na terra, mas projeta-se nelas por meio de seu imaginário, dando-lhes novas tonalidades. O entrevistado I.S. compreendeu a diferença: “Se mostrarmos esta fotografia para um trabalhador que esteve lá, em Serra Pelada, ele vai entendê-la melhor do que nós e vai ter lembranças. Nós não temos lembranças, porque não vivemos isso”⁸⁴. Assim,

[...] a fotografia é também comunicação e, nesse sentido, a sua leitura depende muito das características estruturais ou conjunturais do receptor, do conhecimento social ou cultural que [este] tem do território ou do objecto fotografado, das suas experiências vividas e sentidas, das suas características sócio-culturais, do(s) seu(s) estado(s) de alma e de muitos outros factores, gerais ou particulares, externos ou interiores, que interferem na [sua] capacidade de ver e sentir o mundo, [...] [de perceber] as cores, as formas, as texturas do que [...] [o] cerca e que [...] [com ele] interage de diferentes modos. (JACINTO, 2014b, p.19).

O espectador-leitor de uma fotografia localiza-se e extravia-se espacialmente através dela: “Quando se viaja sem sair do lugar através do espaço global, as noções de

⁸³ Esse título é inspirado no livro *As palavras andantes*, de Eduardo Galeano (2007), no qual o autor cria pequenos textos, que são inseridos ao longo da obra e por ele denominados “Janelas”, sobre os temas abordados, como, por exemplo, “Janela sobre a utopia”, “Janela sobre o corpo” e “Janela sobre a memória”.

⁸⁴ O acesso de um pesquisador a um recorte espacial é também distinto daquele dos que ali vivem. Por isso, as representações construídas por qualquer pesquisa têm potencialidades e limites.

distância e proximidade não se limitam às questões numéricas ou geométricas” (MARQUEZ, 2009, p.241). Mesmo distante da paisagem representada na fotografia, o espectador-leitor apropria-se dela, lançando-se em aproximações espaciais. As imagens de Salgado convidam para essas reinterpretações de distâncias, e isso apareceu em colocações dos entrevistados, como na de M.S.: “As imagens parecem estar vivas. Eu me sinto como se estivesse naquele lugar, como observador”. I.M., com uma das imagens dos sem-terras em mãos, também evidenciou esse processo: “É como se você entrasse na luta deles, nessa fotografia”. L.J. compreendeu a estética como um convite para essa inserção: “Não sei se vocês repararam, mas todas [as fotografias] têm um sombreamento branco, não ficam tão escuras, ficam cinzentas. Isso faz parecer que você está sentindo a imagem, [...] não é só um momento fotografado”.

O espectador-leitor é um sujeito ativo nesse processo e instala, à sua maneira, o seu engajamento na paisagem-fotografia, já que, enquanto sujeitos do mundo, nos apoderamos dele para representá-lo e a nós mesmos. O espectador-leitor está dos dois lados da imagem, observando-se ao observá-la, em uma comunicação visiva. Uma forma de integração à paisagem-fotografia é então efetivada: é um olhar que conquista, pois “[...] o comportamento de observação é uma participação, produz efeito, produz imagem” (GOMES, 2013, p.155). Desse modo, “a arte parece colocar as pessoas numa postura de autoconhecimento ao oferecer justamente a possibilidade de interlocução, de troca” (CÉSAR *et al.*, 2011, p.88). Arte e ciência têm potencial para aproximar sujeitos e paisagens, para expandir as experiências e o universo dos sujeitos.

Com o intuito de compreender as nuances da condição de espectador-leitor é que se convidaram sujeitos para construir interpretações das paisagens-fotografias de Salgado. Essas interpretações compõem este capítulo. As fotografias de Salgado são representações para ele, para os fotografados e para os espectadores-leitores, tornando-se o *lugar* de encontros possíveis entre essas perspectivas. “A paisagem não é um lugar comum, mas um lugar de troca em que se reencontram e se confrontam diferentes pontos de vista” (COLLOT, 2013, p.198). Durante os grupos focais⁸⁵, os participantes abordaram a própria condição de espectadores-leitores, a de Salgado como fotógrafo e a dos fotografados, assim como as imagens como representação.

⁸⁵ Na seção 1.3 desta tese, intitulada “Caminhos da pesquisa”, aborda-se e explica-se o grupo focal, procedimento utilizado para a realização dos debates que embasam este capítulo. Reitera-se que, no caso dos espectadores-leitores, optou-se por utilizar, ao longo do texto, apenas as iniciais de seus nomes.

A maior parte dos espectadores-leitores entrevistados afirmou não conhecer o fotógrafo Salgado, ou ter apenas uma leve noção de sua fama, nem ter visto suas fotografias. De fato, muitos não conheciam as imagens que lhes foram expostas. “Meu Deus! Onde você conseguiu essas fotos?”, exclamou T.M., surpresa pela beleza e força das imagens. Alguns espectadores-leitores reconheceram uma ou outra fotografia, mas desconheciam que elas tinham sido elaboradas por Salgado. As paisagens-fotografias que Salgado compôs com os sem-terras e as de Serra Pelada, ou seja, imagens realizadas no território brasileiro, foram as mais reconhecidas ao longo das conversações. A fotografia em que vários sem-terras estão com a foice para cima foi considerada “clássica” por um dos entrevistados. Outro participante revelou que, quando participava de uma banda *punk*, utilizava uma das imagens de Serra Pelada — a de um confronto entre um garimpeiro e um policial — nos cartazes de anúncio dos seus shows. Uma das fotografias de *Êxodos* sobre as megacidades, em que uma mulher indiana caminha em cima de uma tubulação de água, também foi reconhecida por dois participantes. Quatro entrevistadas haviam visitado a exposição *Gênesis*; L.S. relatou ter o livro *Terra* em casa; e V.C. havia assistido ao documentário *O sal da terra* e, por isso, possuía mais informações sobre algumas imagens e sobre a vida do fotógrafo. Na avaliação de T.M., uma amante da fotografia, “Sebastião Salgado é um cara tão famoso, que as pessoas que eu conheço que se dizem fotógrafos tentam fazer cópias dele. Eu não acredito muito nisso. Então, quando fotógrafo, eu não faço isso. Acho que é por isso que não o conheço muito”. Alguns participantes declararam que algumas das fotos não lhes pareciam estranhas, mas não souberam precisar quando e onde as tinham visto.

Alguns dos entrevistados mostraram-se inseguros por não ter conhecimento prévio sobre o fotógrafo e sobre as imagens, manifestando que gostariam de ter pesquisado sobre o tema antecipadamente, mas compreenderam que isso não prejudicava a dinâmica do grupo focal proposto. Pelo contrário, esse primeiro contato foi frutífero, pois dele emergiram as primeiras impressões, as quais, no ato de observação das paisagens-fotografias, ajudaram a reconstituir as percepções espaciais. “Olhar para as imagens pela primeira vez ou como se fosse a primeira vez” foi uma das orientações dadas logo no início de cada debate em grupo focal, seguindo-se a ideia da fenomenologia de, em um primeiro momento, buscar colocar os conhecimentos em suspensão. Além disso, como “fotos chocam na proporção em que mostram algo novo” (SONTAG, 2004, p.30), as reações às imagens também foram instigantes. Todos os entrevistados foram alertados de que não havia uma única maneira de interpretar as fotografias, sendo “[...] impossível haver ‘interpretações-padrão’ sobre o que se vê registrado nas imagens” (KOSSOY, 2009, p.46). A fotografia é uma representação aberta,

sendo essa abertura parte fundamental da essência da representação. Por fim, “the diversity of viewers’ reactions confirms the point [...] that there can be no conclusive or correct reading of a photography” (NAIR, 2011, p.1)⁸⁶.

Seguindo as ideias de Sartre (1997) sobre a formação das intersubjetividades e a impossibilidade de se acessar a consciência do outro, sabe-se que não há como se ter uma compreensão completa e definitiva a respeito dos sujeitos que foram convidados a se colocarem na situação de espectadores-leitores. Merleau-Ponty (2004a, p.43) também ensina: “[...] só os conheço através de seus olhares, de seus gestos, de suas palavras, em suma, através de seus corpos. Um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeito de ações ou afirmações das quais me lembro e que contribuem para o esboço de sua figura moral para mim”. Sartre (1997) também segue nessa direção, pois, para ele, é por meio dos corpos que os seres se relacionam intersubjetivamente, interpretando-se uns aos outros e construindo interrelações, mesmo havendo a impossibilidade de uma tradução completa entre os sujeitos. Durante os grupos focais, intersubjetividades foram estabelecidas entre mim e os espectadores-leitores e entre eles, sendo essa uma das bases dos diálogos. O acesso que tive aos espectadores-leitores é fruto, portanto, da minha interpretação do que falaram e da forma como se expressaram corporalmente, sendo o outro sempre um mistério que nunca é totalmente desvelado (SARTRE, 1997).

Ainda seguindo as noções da fenomenologia, as paisagens-fotografias foram interpretadas em ato, e todo o conhecimento prévio utilizado para que as interpretações se realizassem foi atualizado em situação. O contato com as imagens foi o estímulo inicial que selecionou memórias dos espectadores-leitores. A leitura de qualquer imagem remete, em um primeiro momento, a uma espécie de *estética do silêncio*, pois os espectadores-leitores a observam com quietude, apropriando-se dela e fazendo emergir suas próprias bagagens. Contudo, em particular e em algum momento, o contato com a fotografia deixa de ser apenas o estímulo inicial, e o espectador-leitor abre caminho para introduzir o repertório dele, para realizar reflexões mais aprofundadas, projetando-se e, aos poucos, desconstruindo a suspensão, ou seja, elaborando ideias sobre suas primeiras impressões. O visível e o dizível possuem uma relação de correspondência, que introjeta o invisível. Nesse sentido, “uma constante revolução agita o par compreender-ver. Compreendo porque vejo e à medida que vejo, mas só vejo por meio e com o auxílio do que compreendo que é preciso ver naquilo que vejo” (CAUQUELIN, 2007, p.85).

⁸⁶ “A diversidade de reações dos observadores confirma o fato de que não se pode ser conclusivo ou correto na leitura de uma fotografia” (tradução nossa).

O entrevistado M.S. embrenhou-se nessa questão: “São coisas que estão além da foto e que dependem do nosso conhecimento. Dá para imaginar *n* coisas a partir dessa imagem. Acho que cada uma dessas imagens dá brecha para a imaginação”. R.S., respondendo a M.S., afirmou: “Mas eu estou tentando me ater ao que vejo agora, e não, ao que a geografia me deu para deduzir ou interpretar”. No entanto, a própria R.S. percebeu que ela mesma não conseguia se restringir a isso: “Já pensei em coisas que não estão aqui, mas que vejo a partir daqui. Eu vou além disso, assim, relacionando tudo”. L.S. também refletiu sobre isso: “É interessante, porque, por algumas coisas que vemos — os objetos, como as pessoas se vestem, a cor da pele —, vamos tentando nos familiarizar com a imagem, mas não sabemos do que se está tratando verdadeiramente”. L.A. resumiu sua impressão, afirmando que há “[...] todo um contexto social naquela imagem, por trás daquela imagem”. O olhar do espectador-leitor percorre e domina a fotografia, deixando seu pensamento e seu sentimento fluírem dialeticamente. A.L. arrematou: “A foto também é um texto, que interpretamos com tudo o que sabemos. A gente vai fazendo associações”. O que os sujeitos falam sobre as fotografias diz muito sobre eles mesmos (MERLEAU-PONTY, 2004a) e, assim, expressa um liame entre experiência e representação mediado pelo espaço.

A.L. descreveu o processo de construção do imaginário: “A mídia impõe conceitos, estereótipos e imagens dos quais não conseguimos fugir totalmente, mesmo quando temos consciência deles”. Nesse diálogo, I.M. complementou: “Não é só a mídia. É tudo com o que a gente tem contato”. L.Q. continuou: “A escola influencia muito no que a gente sabe. Imagens nem sempre são falsas, mas são, muitas vezes, incompletas”. A.L. ponderou que “o sistema de educação até nos dificulta desvencilhar dos estereótipos”. I.M. exemplificou: “Na escola, quando a gente estuda a África, a gente só vê os conflitos. Então, a gente pensa que é só assim”.

Para Nair (2011), as fotografias de Salgado são um convite à incursão em um labirinto complexo, que faz o espectador-leitor encarar a si mesmo. Sem dúvida, as fotografias provocam questões, envolvendo o espectador-leitor de tal forma, que ele vai além das questões epistêmicas. A entrevistada T.M. discorreu: “As fotografias do Salgado dão espaço para a reflexão, de forma livre. Mas elas também têm um ponto de partida: umas são mais dramáticas, outras são mais cotidianas, outras são mais românticas”. A.L. utilizou uma fotografia para exemplificar o processo de produção fotográfica: “Assim como o repórter, ele [Salgado] corta as coisas, ele escolhe. Por que ele colocou o agricultor em primeiro plano? Existe uma justificativa para isso. De certa forma, são versões”. Realiza-se, assim, o encontro de “[...] duas ‘intencionalidades’: a do emissor e a do receptor” (FLUSSER, 2011, p.22). O

diálogo que se estabelece entre espectador-leitor, fotógrafo e paisagem é também intersubjetivo, sendo que a leitura da fotografia entrelaça o cognitivo e o visceral (NAIR, 2011). O espectador-leitor também encara o outro — tanto os fotografados quanto o fotógrafo — por meio das fotografias. Nesse sentido, o outro também é enigmático, inacessível por completo, e gera inquietude.

Ressalta-se que as imagens são lidas conforme os contextos em que estão: seja numa galeria, numa parede da sala de estar, em um livro, na televisão, no jornal. No caso desta pesquisa, o contexto de interpretação imagética foi criado pela proposta das entrevistas em grupos focais. Os espectadores-leitores convidados sabiam que seriam entrevistados para uma pesquisa acadêmica. Com essa intencionalidade, imagens escolhidas de cada projeto de Salgado — expostas no capítulo 3 desta tese — foram aleatoriamente espalhadas sobre uma mesa ou no chão. Primeiramente, as paisagens-fotografias de *Trabalhadores*; em seguida, as de *Êxodos*; e, por último, as de *Gênese*. Todos os entrevistados ficaram à vontade para pegar nas imagens, aproximar-se delas, mudá-las de lugar e/ou reorganizá-las. Foi muito comum os entrevistados segurarem demoradamente algumas fotografias, enquanto as observavam com atenção, como se estabelecessem um diálogo íntimo com elas, indo além do imediato. No decorrer da observação, mãos apontaram para as imagens, passearam por elas e gesticularam, concatenando ritmos de leituras. A única informação prévia que os entrevistados tinham era a de que todas as fotografias expostas, a cada vez, compunham um mesmo projeto. A entrevistada A.L. comentou que “todas as fotos conversam”. Optou-se por não se expor a história de vida do fotógrafo nem contextualizar as imagens espacial ou temporalmente, para que a interpretação tivesse enfoque nas imagens. As perguntas formuladas pelos entrevistados sobre as imagens foram respondidas posteriormente.

Assim, “[...] na fotografia, as possibilidades de paisagens são como que trazidas até nós” (SERRÃO, 2014, p.31), tornando infinitas as interpretações das imagens. Sartre (1997, p.17) propõe a noção do *infinito no finito*: “O existente, com efeito, não pode se reduzir a uma série *finita* de manifestações, porque cada uma delas é uma relação com um sujeito em perpétua mudança. [...] somente o fato de tratar-se aqui de um sujeito implica a possibilidade de multiplicar os pontos de vista [...]. É o bastante para multiplicá-los ao infinito” (SARTRE, 1997, p.17). Essas ideias podem ser exploradas aqui tanto para o ato fotográfico, quando o fotógrafo tem infinitas possibilidades de fixar imagens, quanto para a leitura das imagens, sendo essas experiências de paisagens multiplicadas pelos pontos de vista dos espectadores-leitores — e, assim, Sartre (1997) parece se encontrar com Humboldt (CLAVAL, 2004). De fato, “a paisagem é atormentada pelo infinito, e talvez, no fundo, esta

insistência, esta presença transbordante do infinito no finito seja a força mais íntima da experiência paisagística” (BESSE, 2006, p.viii).

As escolhas empreendidas por um fotógrafo tornam as infinitas possibilidades de imagens em paisagens-fotografias finitas. “Se a ‘imaginação faz a paisagem’, isso acontece a partir das sugestões que nela são inscritas” (COLLOT, 2013, p.104), sendo que essas sugestões são inesgotáveis. Mesmo assim, no evento geofotográfico, o infinito transforma-se em finito. Posteriormente, quando a paisagem-fotografia é interpretada ou mesmo reinterpretada, em ato, pelos espectadores-leitores, a janela da infinitude é reaberta. Parte-se da finitude da imagem para a infinitude dos horizontes interpretativos, num exercício de “[...] imaginar, re-criar, a partir de nossas próprias imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas” (KOSSOY, 2007, p.61). Essas ideias vão ao encontro da noção de *imaginação inacabável*, de Bachelard (1998, p.185), para quem “a imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional”, porque os próprios sujeitos são infinitos e estão em permanente mudança. Assim, “o significado desses textos e subtextos [da paisagem] muda com o tempo e com a mudança de perspectiva do intérprete” (DUNCAN, 2004, p.100). As leituras dos espectadores-leitores entrevistados ora se aproximavam umas das outras e confluíam, ora se distanciavam e apontavam direções diferentes. Esse desdobramento é definido pelo encontro do repertório e do imaginário pessoal em conexão com os novos sentidos impulsionados pela paisagem-fotografia. É por isso que “[...] somente os ingênuos pretendem fornecer uma obra de arte com seu manual de instruções, como uma obra de arte acabada” (SOULAGES, 2010, p.39).

6.2 Entre horizontes interpretativos: *Trabalhadores, Êxodos e Gênese*

Em relação às fotografias de *Trabalhadores*, a primeira reação dos entrevistados foi de incômodo com o esforço físico dos fotografados, o que se pôde constatar na fala de M.S. — “Eu vejo esforço de trabalho” — e na de R.S. — “São trabalhos sofridos. Você vê esforço no rosto das pessoas”. A diversidade do trabalho apareceu na colocação de V.C.: “São tipos de trabalhos diferentes. São grupos diferentes”. A presença de crianças foi igualmente abordada por M.S.: “Vejo trabalho infantil”. O participante G.G. ponderou que, “de uma maneira geral, parece que ele [Salgado] tirou essas fotos onde há uma relação de trabalho semiescravo. Parecem lugares pobres, onde as pessoas não têm outras formas de sobreviver e então se submetem a essas relações de trabalho. Os trabalhos realizados não possuem nenhum

tipo de segurança”. R.S. complementou: “Vejo hierarquia da divisão do trabalho mesmo”. H.P. continuou: “Esses homens, nessas relações de trabalho, têm um sentimento. Existe uma coisa diferente ali. Não é somente uma relação de trabalho, como se o homem fosse uma máquina de trabalho”. G.G. abordou os papéis sociais e a divisão do trabalho por gênero, comparando:

Há uma mulher no meio de uma lavoura [de chá, em Ruanda], e os homens estão no trabalho de extração de minerais [Serra Pelada]. Então, existe uma diferenciação: os homens têm trabalhos mais pesados, e as mulheres, também participando da renda familiar, realizam trabalhos mais leves. Mas as mulheres são submetidas a duplas jornadas de trabalho, pois os filhos estão próximos delas. Uma está, inclusive, com o menino menor nas costas.

R.S. enfocou outro elemento: “Observo também a questão da etnia. Em algumas fotos, aparecem pessoas negras, mas nesta aqui, não sei de onde é, elas têm a pele mais clara”. M.S. buscou inferir de onde poderiam ser aqueles fotografados: “Acho que são da América do Sul”. R.S. discordou: “Por conta dos equipamentos que vejo, da quantidade de pessoas aqui, nessa área, eu diria que esse grupo da mineração é do Oriente Médio”. L.J. também abordou diferentes elementos: “Você vê que é uma mistura: água, terra, planta, vegetação. Além disso tudo, dá para ver as etnias. Dá para ver três ou quatro grupos étnicos aqui. Negros, indianos, europeus, com uma mistura de Oriente Médio”. D.C. fez um resumo sobre o tema:

Ele [Salgado] traz também situações do trabalho, momentos aos quais não temos acesso. Digamos que, aqui, seja uma mina de ouro. Eu vou ver o ouro na vitrine, no *shopping*, lindo, resplandecente. Mas eu não sei nada sobre o trabalho, sobre tudo o que ocorre por trás até que esse ouro chegue na vitrine. Então, talvez, isso seja para chamar a atenção também. Porque eu também sou participante desse processo como consumidora, mesmo que eu não adquira o produto.

Voltando-se para o grupo de fotografias sobre a extração de carvão na Índia, M.S. avaliou: “Parecem vagões, não é? Parece ser um trem”. G.G. refletiu: “Não fica claro o que é... Carvão, talvez. Eles estão carregando um navio”. H.P. observou: “Olhe a roupa das mulheres, aqui. Parece algo relacionado à Índia”. G.G. interpretou: “Aquela foto, na qual uma mulher está segurando a saia dela, parece tentar deixar evidente que as pessoas não perdem sua cultura, nas suas vestimentas, nas suas indumentárias, mesmo nas relações de trabalho injustas”.

Os entrevistados perceberam aproximações e diferenças entre as paisagens-fotografias da extração de carvão na Índia e as do garimpo em Serra Pelada. F.L. elaborou conexões: “Existe uma continuidade, está vendo? Para onde eles vão levar todos esses minerais?”. S.S. diferenciou os dois tipos de trabalho, com base na técnica neles empregada:

“Mas, aqui, eles não usam maquinário nenhum”. F.L. foi além da imagem, para relacioná-la com a outra: “Provavelmente eles estão levando tudo para outro lugar, para ser descarregado em trilhos”. S.S. insistiu em sua ponderação: “Mas, nesta aqui, as técnicas são mais rudimentares. Não se vê instrumento nenhum. Já nesta aqui, eles usam capacete com luminária, por exemplo. E, além disso, existem os trilhos”. A.S. endossou: “Em uma, é retirada de minério. A foto da lanterna e a dos trilhos estão juntas”. S.S. continuou a diferenciar as imagens, revelando que tinha conhecimentos prévios sobre Serra Pelada: “Estas [extração de carvão na Índia] são de uma exploração mais comercial. E estas [garimpo em Serra Pelada] são de busca mais pessoal pelo ouro. O trabalho é mais individual”. F.L. concordou: “Esta aqui, a da caverna, mostra dois mineradores usando capacete com luz, em contraste com esta aqui, que parece ser de uma mina a céu aberto”. A presença feminina na extração do carvão foi, mais uma vez, destacada por S.S.: “Nesta aqui a gente percebe o papel das mulheres nesse contexto. A gente percebe como elas participam das atividades”.

L.J. ressaltou a elaboração da imagem de uma mina de carvão, em que dois homens usam capacetes com lanternas e que estava sendo referida como “a foto da lanterna”: “Parece que os dois estão dentro de uma mina e que ele [Salgado] utiliza essa luz para destacar as expressões do corpo — cansado, abatido — deles”. Depois de, em silêncio, observar a imagem por alguns minutos, L.J. continuou: “Mas os dois estão focados no que estão fazendo. Mesmo com tanta dor, com tanto cansaço, as pessoas, quando estão trabalhando, por saberem que dali sai a sobrevivência delas, acabam se determinando, focando naquilo que estão fazendo”. L.S. deu atenção a outra fotografia da extração de carvão, em que três trabalhadores encaram o fotógrafo e a câmera:

Outra foto de que eu gostei é esta aqui, dos três homens de turbantes. Se olhar a foto rapidamente, você vai dizer: “Veja que lindo... Três homens de turbante!”. Mas, se observar os olhos deles, você vai perceber reações diferenciadas. O primeiro parece que não gostou muito de ser fotografado. Acho que ele nem parou para tirar a fotografia e simplesmente continuou andando. O segundo parece ter um olhar de estranhamento, como quem diz: “Quem é esse cara que está me fotografando?”. E o terceiro já esboça um sorriso. O rosto de todos eles parece bem queimado. A parte sob os olhos deles parece esbranquiçada, os lábios também... talvez pelo sol. É um retrato de um trabalho totalmente sem proteção, sem condições. Os turbantes talvez sejam para ajudar a apoiar o que eles carregam na cabeça. As mulheres também usam turbantes, muitas vezes, para carregar água na cabeça.

L.S. não havia percebido que a coloração escura do rosto, em contraste com o tom mais claro em torno da boca e dos olhos, é resultante do pó que se desprende do carvão durante a sua extração. R.S. também buscou compreender os olhares daqueles três trabalhadores: “O primeiro parece dizer: ‘O que será que esse cara quer, ao me fotografar?’; o do meio dá um leve

sorriso; e o de trás... eu não consigo dizer se ele está desconfiado ou com medo”. M.S. fez o mesmo exercício de ir além do visível, revelando, porém, que o realizava de maneira consciente:

Aqui a gente vê vagões que geralmente carregam minérios. A partir daí, a partir do conhecimento que a gente já recebeu, a gente pode pensar em várias coisas. A gente sabe que a mineração é uma atividade predatória do meio ambiente, é uma atividade que depreda muito, é uma atividade que é altamente rentável, mas que explora muito os trabalhadores. O que me chamou a atenção também foi aquele homem empurrando o vagão, enquanto um outro homem o observa. Tem a ver com a relação do homem com a técnica. Isso tudo está além da foto, depende do nosso conhecimento.

F.L. expressou, pelo tom de voz, seu incômodo com as fotos de Serra Pelada: “Há um caos aqui”. V.S. deu continuidade: “Percebo as pessoas sujas, em condições rudimentares de trabalho. Todos estão sujos de lama, sem nenhum aparato de proteção”. F.L. inseriu a questão do ouro, que move Serra Pelada, mas que não está visível nas paisagens-fotografias: “São pessoas que aparentemente têm muito pouco e estão em busca de uma realização financeira, digamos, ‘milagrosa’, ‘definitiva’, que é encontrar ouro”. T.M. impressionou-se com uma das imagens: “Esta, das pernas... Eu não sei... Parece-me que é alguma mina, mas são pessoas que parecem estar sendo colocadas em situações de escravidão. São pessoas que estão no limite da sobrevivência da vida”. Moura (2004, p.42) resume essa condição: “Em Serra Pelada, os trabalhadores tornam-se escravos de um sonho e vivem mal”. A entrevistada L.J. fez uma avaliação mais geral: “Essa paisagem deve estar bem transformada. Você praticamente não enxerga o ‘natural’. Só vê pessoas dentro de um buraco”. D.C. complementou: “A impressão que dá é que todos os que estão aqui em cima vão cair”.

R.S. direcionou seu olhar para uma das fotografias de Serra Pelada, em que um homem está no topo de uma escada, com um saco amarrado à cabeça: “Eu não sei se Salgado fez qualquer relação... Acho que não... Mas esta imagem do homem subindo e segurando na madeira remeteu-me à imagem de Cristo segurando a cruz. Não que ela tenha a ver com uma imagem religiosa, mas de sacrifício”. M.S. dialogou: “É uma situação de esforço excessivo. Veja o físico desse rapaz que está subindo com a trouxa na cabeça: ele está fazendo um esforço muito grande”.

Uma imagem de Serra Pelada ganhou repercussão em muitos debates: “Olhando um pouco melhor essa foto na qual um rapaz está em conflito com um homem fardado, parece que ele não está só questionando, mas que está entrando em rebelião; parece que ele não suporta mais aquela situação”, afirmou G.G. L.S. também emitiu sua opinião:

Achei essa imagem fantástica, porque, enquanto ele está disputando alguma coisa com o guarda, as outras pessoas que estão em cena têm reações totalmente diferentes. Algumas estão fazendo pose para a foto; outras estão olhando com receio, como quem diz “quem é você para estar questionando uma ordem?”; muitas continuam trabalhando; e algumas estão até dançando. É uma confusão, uma mistura de reações. Esse, aqui, parece estar fugindo. Percebe-se um contexto de questionamento. Parece ser uma tentativa de mudança do padrão atual de trabalho. Dá para perceber que é algo incomum, pois todos pararam para observar o fato. Talvez ninguém tenha “peitado” um guarda antes. Não se tem a dimensão do que vai acontecer a partir daí. Ele está enfrentando mesmo o guarda.

Manuseando as paisagens-fotografias, I.S. fez uma proposição narrativa, imaginando a atuação de Salgado no espaço e no tempo em Serra Pelada:

A gente pode até tentar ver uma ordem cronológica nessas fotos. Ele chegou em Serra Pelada e tirou uma foto lá de cima. Depois ele foi andando por lá, viu um conflito e tirou a foto. Chegando lá no fundo, viu essa criança e tirou uma foto dela. Foi subir de volta, gostou da “galera” fazendo fila e tirou a foto das pernas. Depois que ele acabou de subir, tirou uma foto lá de cima de novo. Eu vejo uma ordem.

O contexto da narrativa do desmantelamento de navios foi o que os entrevistados tiveram mais dificuldade para compreender. M.S. percebeu que essa não é uma atividade muito conhecida no Brasil e, por isso, achou difícil qualificá-la. G.G. tentou interpretar: “Nesta [foto], parece que eles realizam o trabalho em uma área portuária”. L.J. deixou claro que aquelas imagens a desafiavam: “A gente fica tentando descobrir qual é o tipo de trabalho, qual é a atividade nessas duas fotos. Eles estão atolados, mas em áreas secas... Será que é pesca? Não sei se estão puxando mercadorias para colocar no navio, ou se estão puxando o navio”. Nessa mesma narrativa, a imagem do trabalhador que encara o fotógrafo e a câmera também intrigou L.J.: “Essa foto desse rapaz, aqui... Não consigo ver se ele estava trabalhando e foi chamado para tirar foto e fazer pose, ou se ele pediu para ser registrado, para ser visto”. L.J. também fez uma leitura escalar: “Aqui dá para ver o tamanho do navio, do homem, tão pequeno, em relação à grandiosidade do navio. Acho que não é pesca”. F.L. conseguiu perceber uma dinâmica de desmantelamento: “É uma construção ou é uma demolição? O que vocês acham?”. S.S., prontamente, respondeu-lhe: “É construção”. Mas F.L., desconfiado, continuou: “Mas isso aqui está muito devastado. Não dá ideia de construção. Está vendo? Para mim, ou eles estão consertando, ou eles estão demolindo”. S.S. seguiu o caminho dado pelo diálogo: “Eles estão trabalhando aí, nesse maquinário”. F.L. complementou: “Tem uma grande porção de água. Tem navios encalhados aí”.

V.S. deu destaque para a narrativa dos pescadores de atum na Sicília, Itália, e elaborou conexões: “Eu acho que essas três são da mesma narrativa: jogando a rede; todos no mesmo barco; e a da pescaria, com os peixes que eles pegaram”. R.P. projetou-se:

Estou num momento muito intenso com o mar... Quando olhei para o mar, eu parei para ver os detalhes da foto. Apesar de o mar estar bem revolto, os caras estão pescando. Como sou vegano, eu fico triste, mas sei separar as coisas. O mar está revolto e os animais também estão lutando para sobreviver, não é?

A paisagem-fotografia em que há um pescador descansando sobre as redes também foi abordada por R.P.: “Ele está aqui, sozinho, no meio dessas palhas. A perna dele está dobrada. Então, ele está acordado, não está tão relaxado. Ele está pensativo”. L.P. chamou a atenção para outra imagem dessa narrativa: “Eu acho que esta, do senhor mais velho, também é dos pescadores”. V.C. concordou com a conexão feita: “Sim, pelo cenário mesmo”. S.S. interpretou-a: “Eles estão surpresos... Pode ser surpresa com um lugar desconhecido... Mas eles foram obrigados a migrar de um espaço para o outro e, por isso, estão atônitos”. L.S. expressou-se: “Nesta imagem, a gente não consegue identificar se ele está olhando algo ou o horizonte. Não parece algo programado, tem muita gente”. D.C. continuou: “As feições dele aparentam uma incerteza”. L.S. concordou: “Está com um olhar meio perdido”. L.J. acrescentou: “Mas, talvez, seja um olhar perdido com relação à distância ou pelo cansaço, e não, um olhar perdido de quem não sabe para onde está indo. Parece ser um olhar observador [...]. As pessoas não estão com aspecto de fuga, parece cansaço”. Após mais um tempo de observação, L.J. endereçou significados: “Esta imagem com o senhor parece uma imagem bíblica. Quando você pega aqueles livros de Testemunhas de Jeová, tem essas imagens”. L.J. dissertou sobre a temporalidade: “Talvez as fotografias não sejam tão antigas. Há locais em que ainda acontece esse tipo de pesca”.

H.P. elaborou uma avaliação geral para as fotos de *Trabalhadores*, ao mesmo tempo em que deu destaque para uma imagem dos pescadores:

Acho que não tem como negar que são condições precarizadas. [...] Nessa foto do homem com barba, por mais que possa ser uma expressão da cultura deles, por mais que eles não estejam trabalhando, são condições precarizadas, se comparadas às condições técnicas para as quais a humanidade já conseguiu avançar, não é? Eles continuam movimentando os barcos com remos enormes.

As imagens referentes ao trabalho na plantação de chá em Ruanda levaram alguns entrevistados a pensar nas plantações de folha de coca na América Latina. S.S. colocou: “Estas parecem coca para suportar altitude. Pode ser no Peru. Esta aqui parece ser em um

relevo bem elevado; então, conseqüentemente, eles utilizam a folha para suportar a pressão atmosférica mais baixa”. Para V.S., a criança com o cesto na cabeça parece estar entorpecida: “Este aqui pode estar ‘ligado’, porque ele pode ter usado coca, por causa das mazelas. Olhe a situação dele”. F.L. ponderou: “Mas isso é uma questão cultural”. S.S. discordou de V.S.: “Eu acredito que, às margens daquele momento de trabalho braçal, ele pode ter momentos alegres e, para brincar inclusive com a fotografia, colocou a cesta na cabeça”. F.L. complementou: “Eu acho que ele também está indagando: ‘Quem é esse aí? Quem é esse cara? O que é essa coisa que ele tem nas mãos?’”. Ele quer tentar entender a situação de o cara estar ali, na frente dele. Pode ser algo que ele nunca viu na vida”. L.J. também se inquietou com a imagem da criança com o cesto na cabeça: “Esse menino, que parece estar sorrindo, mesmo com a face cansada, tem o olhar de querer se descobrir. Acho que ele está se perguntando: ‘O que está por trás disso? Por que estou sendo fotografado? Por que eu?’”. Mas, ao mesmo tempo, ele quer ser visto”. T.M. manifestou-se: “A foto do Oxossi com a criança faz aflorar a minha espiritualidade. Isso aqui, para mim, é amor”.

S.S. observou a foto mais um pouco e avaliou a questão da localização: “Pelas roupas, não parece andino. E as características das pessoas também não aparentam ser de andinos”. F.L. questionou: “Mas que tipo de plantação é essa, então?”. S.S. continuou: “Eu acredito não ser [andino], por causa da cor da pele. Parecem ser africanos. Na África também há grandes elevações de relevo, mas não sei se eles usam essa folha lá”.

A fotografia em que há mãos segurando folhas de chá também chamou a atenção de T.M., que se expressou, mais uma vez, por mediações religiosas: “Nesta, que me trouxe a questão da espiritualidade, eu vejo a folha e sinto um arrepio”. L.J. também interpretou a imagem: “Ela parece estar tirando algo de dentro das folhas. Tem uma sensibilidade... Mesmo com toda essa mão calejada, ela segura a folha com delicadeza, como se colocasse um filho no colo”. L.J. abordou outra imagem dessa narrativa e manifestou-se:

A que me chamou mais a atenção foi esta, dos dois garotos com olhares perdidos e distantes. Mesmo agora, quando parecem estar protegidos pelo cobertor, eles mantêm o olhar perdido. Então, eu parei para pensar em quem eles deixaram para trás, no que deixaram para trás, na possível idade deles. A imagem remete-me a pessoas mais próximas de mim, também pelos traços. São pessoas negras. Senti uma familiaridade. Enxergo pessoas mais próximas a mim: amigos, primos. São duas crianças que talvez tenham se perdido da família. Talvez sejam refugiadas ou estivessem sendo exploradas. E, aqui, é como se tivessem chegado a um local aparentemente mais seguro. Mas essa segurança do local não parece ser suficiente para elas. O que elas estão sentindo é a falta de algo ou de alguém. Elas estão protegidas, mas, ao mesmo tempo, continuam desprotegidas.

L.R. impressionou-se com as imagens que focam os rostos com proximidade e agrupou as fotos de *Trabalhadores* de acordo com essa escala; mas, ao longo do debate, percebendo que essa era uma estratégia presente em diferentes narrativas, insistiu: “Mas eu poderia juntar todas essas imagens como uma narrativa, sim”.

Ao final dos debates sobre *Trabalhadores*, solicitei aos entrevistados que indicassem palavras, expressões ou frases que resumissem as paisagens-fotografias que lhes haviam sido mostradas. M.S.: “Trabalho, diversidade, exploração, trabalho semiescravo, relação homem-técnica”. G.G.: “Semicolonialismo. Acho que fica muito clara a oposição entre opressor e oprimido”. R.S.: “A palavra que está martelando na minha mente é ‘corpo’”. D.C.: “O trabalho como ele é, explorador. Eu diria conflito. Conflito para sobreviver”. L.J.: “Escurecimento e treva nas condições de trabalho”. L.S.: “Vejo cansaço e esperança”. T.M.: “São fotos de lutadores. Eu não sei, geograficamente, se é no Brasil. A pobreza está em todos os lugares. São situações de pobreza, são pessoas lutando pela vida”. R.P.: “Tem essa coisa da sobrevivência, mas ligada ao trabalho. Estão trabalhando. Trabalhando para alguém. Tem exploração”. T.M. arrematou:

São várias leituras da mesma realidade. São vários contextos. São pescadores lutando para conseguir comida, peixes lutando para sobreviver, pessoas tentando sobreviver no mar. Aqui já são três pessoas dentro de uma solidão, cada uma em uma solidão diferente [carvoeiros com o rosto sujo]. O soldado e o trabalhador estão em uma guerra, lutando por algo [Serra Pelada]. Então, eu vejo isto: em contextos totalmente opostos, ele [Salgado] consegue passar uma mesma sensação.

Diante das fotografias de *Êxodos*, os participante sentiram-se mais à vontade com a dinâmica e começaram a manusear as imagens, organizando-as e reorganizando-as, percebendo-as, pensando e argumentando sobre elas. L.S. comparou-as, temporalmente, com as de *Trabalhadores*: “Estas fotos parecem ser mais antigas”. T.M. também destacou uma relação entre os dois grupos de fotos:

Na primeira seção de fotos, eu consegui ver a questão do trabalho de uma forma muito mais sentimental. Nesta, eu consigo ver uma continuidade, consigo sentir essa energia do trabalho, da sobrevivência, mas de uma forma mais comum, de uma forma muito mais rotineira. No primeiro grupo, tem o drama. Aqui, mais do que isso, parece assim: as pessoas estão lutando também, mas estão morrendo.

R.P. avaliou o conjunto de imagens: “Vejo conflito quando vejo o sem-terra, a algema, a maneira como os caixões estão sendo levados no caminhão. Tem também a questão da moradia não é?”. T.M. seguiu a ideia: “Sem-terra luta também por moradia”. R.P. ampliou o debate, dando destaque a outras imagens: “Tem esta também, das casas construídas ao lado de um tubo [Megacidades na Índia]. E mais esta, do cara costurando num acampamento

[Refugiados da Guerra de Ruanda]”. T.M. fez uma projeção: “Lembrei-me daquela música que o Zé Ramalho canta e que fala: ‘Tá vendo aquele edifício, seu moço?’”. O trabalhador constrói o edifício, mas não pode morar nele. Acho que me veio essa sensação agora. Ele participa daquilo, mas não tem direito àquilo”. R.P. estabeleceu uma relação entre os temas: “A busca pela moradia também leva à migração”. L.J. também comparou as fotos de *Êxodos* com as imagens anteriormente expostas:

São pessoas em busca de trabalho, pessoas refugiadas procurando melhores oportunidades. Estão segregadas. Ao mesmo tempo, as fotos mostram as lutas e reivindicações delas. São diferentes das anteriores, nas quais o trabalho era árduo mesmo e havia aquele sofrimento. Aqui já parece que essas pessoas têm uma noção do que reivindicar. Antes só eram exploradas: quebram pedras, mas não têm condições de levantar as ferramentas para reivindicar, porque estão em condições sub-humanas. Aqui também são condições precárias, de uma forma ou de outra, mas eles têm condições de chegar a ter esse enfrentamento. Antes, na questão da exploração, é cada um por si. Aqui é uma luta mais articulada, mais unida.

R.S. construiu conexões entre as imagens expostas: “Eu faço a relação campo-cidade”. G.G. complementou: “Vejo êxodo rural”. H.P. ressaltou: “Grandes populações aglomerando-se em alguns espaços”. R.S. dialogou: “Eu diria que são pessoas sem terra e sem teto”. L.J. também voltou seu olhar para essas relações: “Se eu for falar do todo, parece a relação do campo com a cidade. O rural e o urbano. E a construção aparenta ser o desenvolvimento, a construção de uma cidade ou de algumas cidades. Há, por exemplo, imagens com carros, ônibus”. L.S. acrescentou: “Nos contextos urbanos existem também aspectos periféricos”. G.G. sugeriu: “Eu queria fazer outra relação entre o centro e a periferia. Quando ele [Salgado] mostra os arranha-céus, ele mostra o centro; e, na periferia, a gente vê pobreza, a forma como moram é precária”. R.S. ponderou: “Aqui é centro, mas eu vejo periferia social, mesmo que não seja geográfica [trabalhador no alto de um prédio]”. M.S. fez uma reflexão mais aprofundada:

Eu acho que a frase que melhor remeteria a isso aqui seria “a organização da vida”. Como a vida está organizada no mundo. Ele [Salgado] mostra diversas maneiras de organização e diversas estratégias de sobrevivência em diferentes locais. Aqui, por exemplo, temos uma foto de trabalhadores rurais que estão reivindicando alguma coisa [...]. Então, esses prédios maiores, esses arranha-céus, essas janelas mostram ideias de como a vida está organizada na cidade, com uma densidade maior, com um tipo de padrão, um conjunto de prédios. São padrões diferentes de moradia. O conjunto das fotos mostra como a vida está organizada, seja no meio rural ou no meio urbano.

A.L. destacou outro elemento: “Há uma temática de criança”. L.Q. concordou e ponderou sobre a formação da narrativa: “De fato, são crianças, mas elas são muito diferentes para estarem juntas”. L.C. interpretou a imagem: “Essas crianças estão tentando se proteger”.

A.L. continuou: “É o sofrimento delas”. I.M. comparou as fotos, manuseando-as: “Parece que, aqui [crianças nos campos de Ruanda], essas crianças têm ideia do sofrimento delas. Já nessa aqui [crianças na antiga FEBEM], elas não têm essa ideia. Com essas crianças parece que está tudo bem”. L.C. avaliou: “Mas elas continuam submetidas a alguma situação de sofrimento. E, na foto da criança no colo da mãe, há uma situação de luta [sem-terras]. E não são as crianças que estão no foco. Elas estão na luta também. [...] As crianças não são as protagonistas dessa luta”. A.L. considerou: “Dá para fazer narrativa por várias coisas: pelo tema, pela construção, pelo foco”. L.Q. fez uma avaliação geral das fotos: “Em algumas, é muito forte... Há uma coisa nômade. Não é estático. Eles não vão ficar aqui para sempre. Nem nos campos de refugiados, nem nos caminhos. Mesmo as pessoas que morreram estão sendo transportadas nos caixões, no caminhão”.

R.C. propôs uma perspectiva comum: “Eu diria que se trata de espaço do povo sem espaço. Se a gente for olhar, o espaço é do povo, mas o povo não tem o domínio, propriamente, sobre ele”. F.S. afirmou: “Vejo busca pela felicidade”. P.P. deu continuidade: “O que me chama a atenção é a tentativa de sobrevivência, é a tentativa de se estabelecer em um espaço para produzir algo. Isso é marcante”. H.P. sintetizou: “Vejo concentração e segregação”. G.G. também atribuiu palavras-chaves às narrativas: “Questão agrária, migração, êxodo rural”. R.S. considerou: “As fotos mostram a diversidade da desigualdade social”.

A narrativa da migração na fronteira entre México e EUA foi sendo agrupada, tendo como referência o muro, que aparece em escalas diferentes. L.Q. percebeu esse cruzamento escalar: “Essas três têm um muro. Um muro que separa esses lugares. Mais longe, mais perto e bem mais perto”. L.C. avaliou uma das paisagens-fotografias: “Esta foto, que mostra uma pessoa correndo, também direciona o olhar para o caminho”. L.Q. ponderou: “Há movimento, mas ele é interrompido”. L.C. complementou: “É um movimento vazio. Nas outras fotos, o movimento é mais fluido”. A.L. continuou: “Atrás do muro, existe uma cidade que se movimenta; mas, no primeiro plano, nada se movimenta. É um espaço mais vazio. O muro separa o movimento”. L.Q. arrematou: “É como se a foto falasse assim: ‘Alô! Olhe esse cara aqui! Olhe a condição a que uma pessoa chega para tentar entrar em um país’”. M.S. revelou-se intrigado: “Esse cara deitado... Ou será uma mulher? Não sei... A sensação que me dá é de que está morto. Caiu ou foi morto. É fronteira, não é? E, em fronteira, tudo pode acontecer”⁸⁷.

⁸⁷ Fronteiras políticas são onde se exercem poderes por parte de governos e onde se arriscam as vidas por parte de migrantes. As mortes em fronteiras são difíceis de contabilizar e, por isso, Nair (2011) valoriza essas imagens feitas por Salgado, pois, para a autora, sem o reconhecimento e a representação do sofrimento e das mortes, essas vidas simplesmente não contam.

L.J. indagou: “Quais são os lados opostos? É por causa de algum grupo étnico?”. L.S. tentou localizar a cena: “Talvez seja na América Latina”. D.C. espantou-se e colocou sua opinião: “Não sei por quê, mas eu penso mais no conflito do Oriente Médio”. Os olhares voltaram-se para a condição do muro-limite e L.S. afirmou: “Mas esta foto aqui, em que eles estão observando alguma coisa do outro lado, dá a entender que existe alguma coisa do outro lado. Nota-se, primeiro, uma restrição de passagem; depois se percebe que existe algo do outro lado que não pode ser visto”. L.J. tentou atribuir significado à cena: “Seria uma divisão do espaço geográfico, talvez uma segregação”. D.C. chamou a atenção para outro detalhe: “No fundo, dá para entrever uma pessoa, mas a foto não a mostra muito. A impressão que dá é de que, por ter ultrapassado a fronteira, ela foi abatida”. L.J. ponderou: “Pode ser que ela esteja só descansando. Aqui parecem ser trabalhadores que pararam para observar o que tem do outro lado”. L.A. explorou componentes da imagem para pensar a narrativa:

É interessante essa narrativa que inicia com uma pessoa estendida no chão, porque não dá para saber se ela está morta ou não. No segundo plano, tem um muro mesmo, uma divisa, com uma pessoa em pé... não sei se é um guarda. Dá a impressão de uma separação civil, sei lá... territorial. Esta [foto] aqui também mostra o mesmo seguimento: duas pessoas olhando através do muro, para ver o que existe do outro lado da fronteira.

F.S. continuou: “Essas fotos também chamam atenção pela divisão territorial: de um lado, mais ocupado; e, do outro, mais desértico, com as pessoas querendo migrar, buscando melhores condições de vida. Uma organização desorganizada nessa parte do urbano...”. R.S. avaliou o que impulsiona a migração: “O que mais pesa para as pessoas buscarem sair de seus países é o trabalho, que a gente não vê. Então, eu sei que é consequência da falta de trabalho ou do tipo de trabalho que a gente viu nas fotos anteriores”. L.J. considerou: “Elas veem alguma oportunidade ali, veem alguma saída. Então, o que elas podem ter deixado para trás? O que elas estão buscando?”.

L.J. expressou-se sobre a imagem em que há o destaque para as algemas colocadas em migrantes que tentaram passar pela fronteira, para entrar nos EUA, e foram detidos: “Esta aqui parece até que é de aeroporto. Algo relacionado à migração ou ao tráfico. São pessoas que se conhecem”. L.S. concordou: “Elas foram presas juntas”. A.L. fez uma aproximação entre a condição de prisioneiro e as paisagens-fotografias das megacidades: “Eu colocaria a das algemas no tema ‘cidades’”. L.Q. surpreendeu-se ao saber que aquelas imagens representam a fronteira entre México e EUA: “Não achei que era lá. A gente sempre pensa na África, onde tudo falta e é mais rudimentar. Já na América do Norte, sempre parece que tudo está mais modernizado”.

As paisagens-fotografias dos refugiados da Guerra de Ruanda também foram exploradas nos debates. T.M. deu destaque para o trânsito de pessoas: “Nesta [foto] eu vejo pessoas fugindo, com vários sacos. Tenho a sensação de fuga”. T.M. também interpretou as imagens esteticamente, comparando-as com as de *Trabalhadores*: “E essas crianças parecem zumbis [crianças sob o cobertor]. Esta foto assemelha-se mais às do primeiro grupo. Ela tem dramaticidade”. P.P. comparou a cena com uma situação contemporânea: “Esta, dos refugiados tentando atravessar ou fugindo de alguma mazela que pode estar acontecendo, fez-me lembrar muito dos refugiados atuais da Síria, tentando atravessar o Mar Mediterrâneo”.

M.S. propôs uma narrativa: “Essa foto do menino com a panela na cabeça e pessoas carregando galões; essa outra, com o cara na máquina de costura; e essa dos meninos escondidos, cobertos; todas elas parecem ser de refugiados”. L.S. ressaltou a permanência em uma moradia transitória: “Nessa dos refugiados, uma pessoa está costurando. Ou seja, se está costurando, é porque já faz um tempo que está aí. Ela não chegou e simplesmente já foi costurando”. L.A. também pensou a narrativa e deslocou seu olhar para outra imagem: “Eu acho que essa foto das três crianças debaixo do cobertor tem a ver com o deslocamento das pessoas. O olhar está meio assustado... pode ser pela mudança de local”. F.S. dialogou: “Medo do novo, não é?”. L.S. também deu destaque a essa foto: “Crianças com cobertores. Os olhares são distintos. Elas estão acomodadas em algum local, parece ser um local provisório. Aparentemente estão em situação de subnutrição, mas mantêm um olhar vivo, um brilho no olhar”. D.C. dialogou: “Mas elas não são abandonadas. Parecem receber, pelo menos, um cuidado mínimo”. L.J. indagou: “Parece que elas estão protegidas, mas será que estão seguras? Não se sabe o que pode acontecer a elas daí para a frente”. D.C. considerou: “Mas elas podem até dormir, assim, no dia a dia. Dependendo de como for a organização da família, pode ser temporário ou como as coisas se estabelecem em casa”. L.J. insistiu na transitoriedade: “Parece ser dentro de uma barraca de acampamento”. D.C. reafirmou sua ideia: “Por exemplo, lá na favela... Se essa foto fosse tirada em um ambiente dentro de algum casebre, seria morada fixa”.

L.S. relacionou duas fotos: “Esta, do acampamento, parece com a daquele pessoal que está migrando. A paisagem parece ser a mesma: árvores com caules bem longos e folhas só no topo. Parece que eles estão chegando, fazendo uma travessia”. P.P. acrescentou ideias para a narrativa: “Esta também... As mulheres com as panelas na cabeça estão indo buscar água em algum lugar”. I.M. avaliou a imagem: “O menino com a panela na cabeça está mais focado do que o restante da foto, e isso direciona o nosso olhar”.

I.M. mostrou dúvidas quanto à narrativa dos sem-terras: “Essa das foices para cima e das pessoas entrando na propriedade tem tudo a ver. A que eles estão carregando as enxadas

também tem a ver, mas talvez não seja da mesma narrativa, porque é de um momento de trabalho e não propriamente de luta”. L.C. colocou sua leitura: “Mas eu acho que há uma conexão”. L.Q. conjugou: “É uma luta que tem trabalho, sofrimento e morte”. P.P. fez o entrelaçamento: “Nesta aqui já se vê o próprio cultivo na terra da qual se apossaram”. L.J. projetou movimento: “Nesta, os trabalhadores do campo com as enxada nas costas parecem estar andando no mesmo ritmo, com a mesma passada. Não sei se eles estão indo para o trabalho ou retornando dele”. L.S. complementou: “Eu acho que estão retornando, porque alguns já estão sem camisa”. D.C. concordou, expressando leituras sobre o cotidiano no campo: “Eu também acho, porque, a partir de um determinado horário, o sol não permite mais trabalhar. Eles começam logo cedo, quando ainda está frio, e, quando esquenta muito, eles voltam”. I.M. percebeu a intersubjetividade entre fotógrafo e fotografados: “Por essa aí, do cara, com a foice para cima, entrando por uma porteira, dá para concluir que o Salgado era aceito pelo grupo, porque ele entrou antes da multidão. Mas, mesmo com autorização, ele pegou momentos espontâneos”.

R.P. identificou a imagem dos trabalhadores sem-terras em protesto em Sergipe: “Essa foto, na qual o homem está com uma flauta, eu já conhecia. É do protesto do MST”. L.J. avaliou outros elementos da imagem:

Aqui parece que estão reivindicando a luta no campo, mas não dá para saber se eles estão no meio de uma propriedade ou se chegaram até uma cidade, para poder reivindicar. Aparentemente, eles estão olhando para alguém... como se alguém superior estivesse gritando alguma coisa para eles. E, mostrando a enxada como instrumento, eles reivindicam com as próprias ferramentas de trabalho.

H.P. expressou-se: “Esta foto é a minha favorita: a dos trabalhadores organizados, lutando por algo, indignados com sua situação, com foices e enxadas para cima. Mas não foi a que mais me chamou a atenção, porque eu já a conhecia. A que mais me chamou a atenção foi essa dos caixões no caminhão. Essa foto dos caixões é no Brasil. Dá para ver um ônibus no qual está escrito ‘Cidade Nova’”. L.A. afirmou, com convicção: “A do caminhão com todos aqueles caixões é sobre a luta dos sem-terras com os grandes detentores de terra. Isso causa muito conflito. É no Brasil”. L.S. salientou que em uma outra foto também há caixões. L.J. imediatamente se espantou: “Nossa! É mesmo. Eu não tinha observado isso!”. L.S. interpretou:

Nessa aqui eu estou tentando identificar o porquê de esses caixões estarem em uma rodovia. Eles não estão dentro de uma cidade, porque não existem construções ao longo da rodovia. Mas dá para ver um fluxo grande de trânsito. Pode ser trânsito entre dois municípios, ou entre a zona urbana e a zona rural. Esses caixões me deixam intrigada. Eles estão cobertos com bandeiras. Vi agora: as bandeiras são dos trabalhadores rurais, de mortos em conflitos rurais. Então, provavelmente, eles devem estar levando esses caixões para um enterro.

L.J. também observou a mesma imagem: “É possível que esse ônibus esteja levando pessoas para trabalhar, para ganhar a vida. É a ‘ida e vinda’ da vida. Do urbano com o rural. Essa contradição”. G.G. considerou: “Uma pessoa rica, quando morre, não é levada na carroceria de um caminhão, com outros caixões. Esses caixões são de pessoas mais pobres. A gente pode ver também o alto índice de mortalidade nas classes mais baixas”.

R.C. abordou a imagem de uma reunião dos trabalhadores sem-terras: “Para mim, a foto que mais marcou foi a dessa mulher com as duas crianças, mostrando um gesto de luta, que nos remete à ideia de que da luta de hoje [...] ela não vai usufruir”. R.P. também destacou a participação das crianças: “Veja essa [foto] da mãe com os filhos. A gente, normalmente, não quer deixar os filhos irem para lugar nenhum, porque é perigoso. Lá, não. O filho vai junto com a mãe, até porque ela não tem com quem deixá-lo. Mas, mesmo se tivesse, acho que tem o lado de as crianças também aprenderem sobre a luta deles”. P.P. expressou-se sobre essa mesma foto, destacando a coletividade: “Todos com as mãos levantadas, todos levantando os braços, juntos, dá a ideia de um discurso, de união”.

L.J. revelou uma dúvida: “Essa foto [foices para cima] aparenta ser do movimento dos sem-terras. Mas essa outra [mãe com as crianças] aparenta ser numa área mais urbana, não sei por quê... Não sei se pelas roupas... Aparenta ser um protesto de indústria, de fábrica, e não, do MST”. L.S. avaliou: “Eu acho que é do MST sim, por causa do chapéu dele; mas, tirando isso, eu acho que a gente tem a ideia de ser um outro movimento: primeiro, pela ausência das armas; segundo, pela tonalidade da pele dela. Ela tem uma pele mais clara. Os meninos também são mais claros, têm o cabelo liso. Então, é diferente do padrão”⁸⁸. L.J. revelou: “Eu olhei mais a vestimenta. Eles estão mais agasalhados”. D.C. questionou: “Vocês acham que ela não parece uma trabalhadora rural?”. L.S. respondeu: “A meu ver, não”. D.C. expôs sua leitura: “Eu acho que esse aspecto de cor e de vestimenta não interfere”. L.S. diferenciou, projetando seus conhecimentos: “Eu acho que esta é diferente daquela, porque nesta ela está só com a mão erguida, ou seja, pode estar reivindicando qualquer coisa. Já o símbolo dos trabalhadores rurais é utilizar os instrumentos de trabalho nas manifestações”. L.J. ainda complementou: “Mas há poucas mulheres. Muitas trabalham no campo, mas, na hora de ir à frente dos movimentos, são mais os homens, as lideranças. Não sei se é questão de separar mesmo, porque é ir para a guerra, para o conflito, ou se é porque eles acham que as mulheres, se entrassem na luta, não acrescentariam muito”.

⁸⁸ A imagem em que os trabalhadores rurais estão com foices e enxadas para cima foi um evento geográfico ocorrido em Sergipe; já a fotografia da mãe com as crianças com os braços para cima aconteceu no Paraná, o que justifica as vestimentas de frio e a cor mais clara da pele nesta última.

L.Q. elaborou outra leitura possível, aproximando campo e cidade: “Essa das algemas fica junto com essa da enxada, porque em ambas há privação da liberdade”. A.L. discordou: “Eu acho que não, porque a representação dos trabalhadores com a enxada não é uma representação de ‘estou preso’. É uma representação do trabalho mesmo”. I.M. concordou com A.L.: “Além disso, as que estão algemadas e as que estão trabalhando são tipos diferentes de pessoas”. G.G. elaborou uma leitura ampla das paisagens-fotografias de *Êxodos*, manuseando, conectando e narrando as imagens:

Eu vejo, de forma muito clara, que existe um conflito por terra. Existem pessoas que permanecem nas zonas rurais, em busca do seu espaço para poder plantar. Enquanto isso, existem pessoas que não permanecem na zona rural e vão para a cidade. E, quando estão na cidade, não encontram boas condições de sobrevivência e muitas são submetidas a trabalhos que não são bons. Isso acaba influenciando na formação das periferias. Esta foto, com o metrô e várias pessoas, mostra que a cidade de fato se torna um espaço mais denso, porque o latifúndio também é cada vez mais presente e forte na zona rural. E isso ainda influencia bastante no índice de criminalidade. Olhe a algema... Essas fotos traçam uma linha, elas mostram caminhos. [...] São escolhas de pessoas que não têm uma boa sorte no campo: algumas vão para outros países, e outras procuram as cidades.

R.S. dialogou: “Eu separei a foto do metrô, a da estação e a das janelas. Em todas elas eu vejo aglomeração de gente, e isso remete-me à cidade. Então, eu vejo o quanto a cidade pode ser desorganizada. Ela não dá a dignidade que as pessoas vão buscar lá”. H.P. corroborou a opinião de R.S.: “Sim! Essa massificação intensa, populacional, é resultado de outro processo, de expropriação, de expulsão de territórios”. R.C. avaliou: “Na verdade, há uma distribuição desigual... não só de renda, mas de todo tipo de fator social”.

Os debates acerca das imagens sobre migrações culminaram na abordagem das megacidades. R.P. projetou-se: “Eu gostei muito dessas fotos de cidades. Eu sou muito urbano”. L.S. pegou as imagens das megacidades em mãos: “Eu colocaria todas juntas, porque são contrastes urbanos. Parecem ser de países diferentes, mas são contrastes que são encontrados na maioria das cidades”. D.C. surpreendeu-se ao ver uma imagem conhecida e explicou-a:

Eu conheço o contexto dessa foto. É na Índia. É uma favela com pessoas muito pobres, mas o que é interessante é que, enquanto elas carecem de água potável, elas andam em cima de um tubo enorme que, passando por ali, leva água limpa para um bairro de classe alta. Isso é uma afronta muito grande para quem precisa de água. Eu vi essa imagem em uma reportagem. Olhem o tamanho da tubulação! É como se essas pessoas não tivessem importância nenhuma.

L.J. intrigou-se com a localização: “Se você já não soubesse isso, você diria que essa foto é da Índia?”. D.C., prontamente, respondeu: “Não!”. D.C. colocou outro contraponto: “Eu acharia que o tubo é de esgoto, e não, de água limpa”. L.J. concordou: “Eu também pensei nisso”. D.C. observou a imagem novamente — “Olhem como eles andam em cima da tubulação. Olhem esse homem: parece que vai se desequilibrar e cair” — e diferenciou-a das imagens de *Trabalhadores*: “Mas, aqui, não se vê a questão do trabalho, como nas outras fotos. Nesta aqui, da Índia, a questão é o lugar onde eles vivem”.

L.A. destacou o elemento populacional: “O trem mostra a aglomeração de pessoas na cidade, o tanto de cortiços, o tanto de prédios”. M.S. também fez a leitura: “Essa foto do metrô fala sobre superpopulação. Você vai pegar um metrô ou um ônibus, e está sempre superlotado. A gente fica como sardinhas na lata”. O entrevistado M.S. complementou sua fala, fazendo outra leitura da dinâmica urbana: “Essas fotos são de cidades muito grandes, são de cidades que têm arranha-céus, prédios com altura de, pelo menos, 20 andares”. G.G. refletiu sobre a imagem: “Eu não sei se foi por acaso ou de propósito, mas as pessoas estão *borradas* nessa foto do metrô, e isso mostra movimento”. M.S. foi incisivo: “É intencional”. D.C. interpretou: “Tanta gente para pegar o transporte para ir trabalhar, para começar o dia! Deve ser horário de pico, pela quantidade de pessoas. Pela placa, não é no Brasil. A foto parece antiga, por conta do aspecto do trem ou do metrô. As pessoas parecem vultos. Causa-me até agonia pensar em também enfrentar uma situação assim, para pegar um transporte”. L.J. dialogou: “Os vultos, na verdade, dão ideia de movimento. Parece que não para”. A imagem que foi interpretada como um cortiço ganhou leituras de L.J.:

Essa foto das janelas é bem interessante, porque, em cada janela, está acontecendo alguma coisa. Uma está sendo consertada por alguém; em outra, uma pessoa olha para o lado; e, em outra, duas pessoas aparentemente estão conversando ou olhando a esmo. Parecem ser pessoas solitárias, cansadas e que estão passando o tempo. Parecem dormitórios de trabalhadores de fábricas.

L.S., sem discordar de L.J., fez uma leitura complementar: “Há uma homogeneidade também, porque as janelas são todas iguais. É tudo igualzinho, porém cada um na sua especificidade, fazendo algo diferente, aproveitando-se da janela para um fim específico”.

Muitos entrevistados ficaram intrigados com a fotografia das crianças em uma antiga unidade da FEBEM, em São Paulo. F.S. destacou, com forte entonação: “Olhem o contraste: várias crianças em um terraço e, atrás, os arranha-céus!”. T.M. desconfiou: “As crianças estão amontoadas. [...] Como esses bebês chegaram nesse contexto? Não é uma foto produzida. Ele [Salgado] a tirou de alguma realidade. Não sei dizer...”. R.P. ainda destacou:

“Não vejo adultos aqui, só crianças no chão e uma outra, sentada numa cadeira. Quem a colocou na cadeira?”. R.S. inquietou-se: “A foto dos bebês na praça causa-me estranheza. Quero saber do que se trata. Sei que é em uma cidade grande, mas nunca vi esse tipo de cena na realidade. Parece que a cena foi montada, parece foto de propaganda”. M.S. aproximou-se: “Deve ser uma creche”. L.S. também tentou compreender: “É uma área livre, uma área aberta. Então, por que essas crianças estão aí?”. L.J. dialogou: “Pode ser numa fábrica, enquanto os pais trabalham”. Quando lhes relatei que se tratava de uma foto de crianças em uma unidade da antiga FEBEM, em São Paulo, os entrevistados ficaram surpresos e R.P. questionou: “Em São Paulo? Não tinha pensado nisso, porque não são negras. Achei que não era no Brasil”.

As imagens de *Gênesis* expostas aos entrevistados foram por eles comparadas às dos projetos anteriores. L.J.: “São mais suaves”. T.M.: “Essas passam leveza, conexão. São naturais”. D.C.: “Elas me dão sensação de conforto, de bem-estar, de alegria. Não vejo exploração nem alienação”. T.M. também avaliou: “Essas pessoas me parecem mais felizes que as das fotos anteriores. Não sei se mais felizes, mas, pelo menos, mais livres”. R.P. dialogou: “O que é liberdade também, não é? Não sei se elas são mais livres, mas estão menos tensas. Elas fazem o que tem de ser feito, sem se preocupar”. T.M. explicou sua ideia: “Se a pessoa vive no deserto, ela tem de se adaptar, não tem opção. É diferente de você brigar por terra, sabendo que sobra terra no mundo”. R.P. complementou: “Acho que não há crise. Não há essa ideia de crise, que a gente tem. Não há a reclamação. Vive-se”.

M.S. relacionou: “Lembrei-me de Bachelard, quando ele fala dos espaços felizes. Não sei se as fotos realmente expressam felicidade, mas me parece que sim”. G.G. também fez colocações nesse sentido: “Apesar de serem pessoas consideradas não civilizadas, vivem de maneira harmoniosa, não destroem a natureza. Têm liberdade. [...] As imagens passam ideia de paz”. R.S. também correlacionou as fotos de *Gênesis* com as imagens dos outros projetos: “Algumas fotos remetem a trabalho, como aquela da senhora com uma panela e aquela dos índios em uma canoa; mas não é o mesmo tipo de trabalho que eu vi nas outras fotos. O trabalho é para a sobrevivência, mas como algo bom”. H.P. acrescentou: “Por mais que não sejam muito tecnicizadas, essas populações aqui se unem sentimentalmente. Percebe-se a questão do trabalho mútuo, de se ajudarem, de se protegerem”. R.S. continuou: “Se a gente fosse fazer essa dicotomia entre civilizado e não civilizado, esse último grupo seria considerado o não civilizado, o não urbano. Mas, mesmo assim, eles têm trabalho. O trabalho sempre estará presente na vida das pessoas, modificando paisagens, interferindo na cultura”. M.S. complementou a comparação:

A lente que ele [Salgado] coloca parece ser o contrário da que ele coloca nas outras fotos, principalmente na questão do trabalho. A gente pode ver como diferentes espécies, inclusive a humana, se localizam em diferentes espaços e também como é a dinâmica desses grupos. Há, ali, a questão dos índios. Há outras dinâmicas também, como a da manada. Há leões descansando. São dinâmicas diferentes em diferentes lugares. Há espécies que se adaptam melhor em lugares mais quentes, e outras, em lugares gélidos.

L.J. também pensou sobre os tipos de trabalho fotografados em *Gênesis*: “Há fotos sobre trabalho também. Olhem, por exemplo, a do barco. Mas é de uma forma menos exploratória. Não se vê aquele inchaço de pessoas amontoadas. Parece que há um distanciamento daquele mundo”. D.C. imprimiu significados: “Vejo tradição. Há anos, há milênios, eles fazem assim”. L.J. endossou: “Como se fosse um trabalho que já estão habituados a fazer”. L.J. ainda definiu: “Acho que tem a ver com a questão do capital. Onde o capital chega, a acumulação da riqueza se faz presente. Há também a acumulação da exploração. É como se aqui, nesses locais, com as pessoas mais isoladas, não tivesse chegado essa questão”. D.C. ressaltou: “Essas fotos registram lugares extremos, mais despovoados, sem mercado consumidor, ou seja, lugares que não oferecem um potencial para o capital. Não existe essa estrutura hegemônica de separar por grupos, em que um domina o outro. Não existem estruturas que deixam o outro submisso”. L.C. também abordou: “Eles são isolados geograficamente”.

H.P. acrescentou a coletividade: “É uma lógica de divisão dos recursos, de partilha”. R.S. grifou: “Eu não vejo pobreza”. M.S. complementou, pensando sobre a condição dos fotografados como *homens lentos*: “Parece que o tempo deles é outro. Eles vivem numa perspectiva muito diferente da daqueles das primeiras imagens. São tempos distintos. Aqueles trabalham mais na base do relógio; estes não. Eles caçam só aquilo de que precisam, só o que é necessário”. L.Q. também colocou a questão do ritmo: “Acho que para essas pessoas que ele fotografou a mudança cultural é mais lenta”. T.M. comparou as intensidades das marchas: “Há migração aqui também [como em *Êxodos*], mas é diferente. Eles vão ao ritmo da natureza”. T.M. continuou a pensar sobre as migrações e destacou a mobilidade espacial dos animais: “A manada tem de se deslocar, porque não tem alimento, porque a terra ali, naquela época do ano, não fica boa. Como faz muito frio no norte, a manada tem de se deslocar para onde é mais quente. É algo instintivo”.

R.S. projetou-se na situação: “Se eu comparasse todas as fotos que vimos, eu preferiria conhecer os lugares desse grupo”. H.P. provocou-a, pensando no acesso à técnica e, portanto, à velocidade: “A maioria ali não pega rede de celular. Você iria mesmo?”. R.S. foi incisiva: “Não me importo com isso. Eu moraria ali, se fosse ficar com a serenidade deles”. Ao mesmo tempo, R.S. apontou: “Fico pensando que talvez eles nunca tenham visto uma

câmera fotográfica”. Ainda sobre a técnica, I.M. avaliou: “A câmera de Salgado não é útil para a vida deles”.

A temática *natureza* apareceu na maior parte das falas. A.L. fez uma interjeição: “Vejo a exuberância da natureza. Olhem esse iceberg!”. L.S. interpretou: “Parece um pouco do ciclo natural, tanto dos animais quanto dos homens. Parece relação de simbiose com o meio”. R.P. ressaltou: “Existem as parcerias: os leões e os pinguins estão juntos”. G.G. apontou: “A diversidade da fauna global fica muito evidente”. W.R. também abordou: “As fotos retratam os animais, os leões, os elefantes, os búfalos. Podem ser espécies selvagens ou espécies domesticadas”. D.S. interpretou as relações: “Há a relação natural entre homem e natureza”. L.S. reafirmou: “A relação de pertencimento à natureza é maior”. L.M. buscou uma temática comum: “A semelhança que eu achei é que todas as fotos retratam o natural no geral, com pouca ação dos homens. Eles sobrevivem utilizando a natureza, seja na Amazônia, seja na África, na Índia, no polo norte ou no polo sul. Eles andam em bandos”. D.S. abordou os índios amazônicos: “Você vê que eles mesmos preparam as redes. O sentido coletivo é um aspecto cultural deles”. G.G. refletiu sobre os saberes: “Eles têm um conhecimento muito grande da natureza para a sobrevivência”. R.P. projetou sua concepção de natureza:

As pessoas romantizam a natureza. Mas você pode pegar malária, você pode comer coisas erradas. Eu gosto dessa natureza que o Salgado está retratando. Dá certo medo. Eu respeito, mostra como somos pequenos. [...] Eu acho deserto muito interessante. Deserto gelado também. Os esquimós. Essa foto das mulheres indígenas é ótima. Mas os índios também vivem o sexo. Muita gente romantiza a vida dos índios, como se vivessem em uma harmonia perfeita. Na nossa sociedade, existe um moralismo. [...] Para mim, a gente só é humano, porque a gente briga com a natureza. Eu sou uma pessoa que pensa muito no conflito. Se não houver conflito, você fica parado, você morre.

R.S., pensando sobre as intencionalidades de Salgado, revelou outra leitura: “Acho que ele fez essas fotos para a gente achar que o mundo é belo, apesar daquelas outras fotos, apesar das desigualdades, do trabalho escravizado. Aqui, nestas fotos, há um trabalho que é feito na terra também, mas não existe a falta de terra”. H.P. ponderou: “Mas, nas primeiras fotos, também não falta terra!”. R.S. expressou-se melhor: “Sim, é verdade. O que não existe, aqui, é a falta do acesso à terra”. H.P. arrematou: “Ele mostra essa relação, até mesmo para que possamos enxergar os seres humanos como natureza. Apesar de sermos uma espécie que se sobressai em relação às outras, também somos natureza”. R.S. destacou o corpo: “Eu vejo os corpos mais serenos, uma vida melhor. Mesmo não sendo tão musculosos quanto o dos mineradores, os corpos são mais saudáveis, mais tranquilos”.

D.S., percorrendo as paisagens-fotografias, concluiu: “Em todas as histórias parece que os personagens estão sempre indo em busca de alguma coisa. Parece que estão em busca de alimento. Mesmo nessas fotos aqui, a gente vê uma travessia, só que no sentido migratório de animais”. W.R. afirmou: “As migrações dos pinguins aparecem em várias fotos”. H.P., também abordando a movimentação dos pinguins, fez uma projeção: “Eles estão se jogando em um mar revolto. Eu não teria coragem de fazer isso”. W.R. indicou localizações para as imagens: “A gente observa a diversidade desses espaços. Ele [Salgado] está retratando vários continentes no globo. Essa aqui é na Antártida. Essa é na África. Essa é na América do Sul, na Amazônia. E essa é no polo norte”. R.C. destacou: “Ao mesmo tempo que existe essa diferença, não só de localização geográfica mas das diferentes culturas, há também semelhanças, porque eles não são modernos. Como se fosse algo artesanal”. L.C. conectou temporalidades: “Há essa ideia de primitivo, mas que remanesce”.

D.S. acompanhou as diferenciações e acrescentou: “As roupas utilizadas mostram um contraste de climas. Contraste climático e cultural”. L.M. complementou: “Eu vejo uma semelhança em todos os extremos do mundo. Semelhança de atividades”. E.N. também falou sobre as localizações e construiu relações: “O que vejo são os homens em vários locais, como eles vivem em cada lugar, como se organizam. Aqui, na África, nesse espaço há os elefantes e os leões. Aqui, nas Américas, vejo como os índios estão nesse ambiente. Parece que eles permanecem com costumes ainda primitivos. O mesmo acontece com os esquimós, mesmo com toda a tecnologia de hoje”. W.R. sintetizou: “É um *habitat* natural”. D.S. comentou sobre a técnica: “Em todas as áreas, há meios de transporte, mas com uma particularidade única. Cada meio de transporte faz jus ao local onde eles vivem: canoas, trenós...”.

L.M. explorou as escalas para pensar a narrativa: “No caso, pode-se imaginar essa foto da floresta com a cachoeira junto com essa dos índios. Os índios poderiam estar ali, dentro da floresta. Eles estão caçando, colhendo frutos, subindo nas árvores”. R.C. dialogou: “Vejam a imensidão em que eles vivem. Olhem esse rio!”. I.M. tentou localizar uma imagem: “Essa cachoeira na floresta não pode ser na Amazônia, porque lá é plano”. A.L. prontamente a corrigiu: “Na Amazônia há cachoeiras, sim; inclusive com potencial hidrelétrico”.

L.Q. continuou a explorar a narrativa: “Na imagem dos índios pescando dá para ver uma floresta ao fundo; é bem amazônico. Era para a gente ser assim”. A.L. questionou: “Por que era para a gente ser assim?”. L.Q. explicou: “Se não tivesse vindo a colonização”. Os entrevistados então desenvolveram uma discussão, comparando os fotografados e a sociedade moderna. L.Q. diferenciou: “É uma sociedade menos complexa que a nossa”. L.C. não concordou: “Eu acho que é mais complexa do que a nossa”. A.L. seguiu o direcionamento

de L.C.: “Não acho que não ser moderno faça com que não seja complexo”. I.M. manifestou-se: “A gente dá nome às complexidades. A gente está numa cidade, somos cidadãos, estamos numa nação. A gente tem uma complexidade que a gente separa, nomeia, e eles, não”. L.Q. ainda ponderou: “As tribos também têm uma separação. Tem pajé, tem cacique, tem cunhã”. I.M. fez outra leitura: “É uma hierarquia”. L.C. criticou: “A gente fala que eles não são complexos, porque não temos o cuidado de estudá-los”. A.L. arrematou: “Só vivendo como eles para saber”.

T.M. enveredou-se pelas imagens dos Nenets na Sibéria: “Eu consigo ver a coisa da sobrevivência também, mesmo com a presença maior da natureza. Os esquimós estão construindo algo aqui. Eles estão em processo de movimentação... Essa criança esquimó tem um rosto forte. Ela não está vivendo a infância, não”. R.P. contrapôs: “Mas é isso, não é? Ela está vivendo a infância conforme os costumes deles. Não é como a infância da gente”.

L.C. deu destaque à imagem dos sujeitos no Sudão: “Adoro essa da criança com o osso no dedo”. R.C. compôs: “Eu vejo uma narrativa: um menino segurando um chifre e umas pessoas cuidando de animais, que provavelmente são búfalos. São guerreiros”. D.S. acrescentou: “Parece que o menino com o marfim ou osso no dedo virou-se para tirar a foto”. R.S. voltou seu olhar para outra imagem dessa narrativa: “A que me chamou mais a atenção foi a do senhor com a pintura tribal. Ele está bem sereno”. R.P. também a interpretou: “Mas este, apesar de estar de frente, tem um olhar bem diferente, uma cara cansada, cheia de marcas. Não está triste, não está alegre. Esse olhar misterioso é bacana”.

Houve muitas discordâncias quanto à elaboração das narrativas. A.L. sugeriu: “Baleia, leão e elefante devem ser colocados juntos, pois são animais enormes”. L.C. fez uma ressalva: “Mas a baleia fica no frio”. A.L. insistiu e ampliou sua ideia: “Essas aqui, com um monte de pinguins, com um monte de búfalos, têm de ser também a mesma narrativa. Ideia de multidão e grafismo. Parece um desenho. Perde a profundidade e fica parecido com um desenho”. I.M. foi seguindo o exercício: “Coloque deserto junto com savana”. A.L. continuou a avaliar outras possibilidades para construir narrativas: “Deserto entraria na exuberância da natureza. Olhe o reflexo, a simetria! Ele [Salgado] explora as simetrias, os horizontes. Ou, ainda, ele explora diferentes técnicas em cada narrativa. Pode ser isso também”. L.Q. não acompanhou a ideia: “Eu não acho que tenha essa ‘viagem’. É uma coisa bem mais simples. Concordo com I.M.: o deserto está perto da savana. O continente africano”. L.Q. acrescentou imagens e elaborou outra proposição: “Eu acho que essas fotografias são juntas, por estarem na África”. A.L. discordou: “Não faz sentido. Não há pessoas aqui”. L.Q. avaliou: “Eles estão no mesmo lugar. Por que temos de separar as pessoas dos animais?”. I.M. acompanhou: “Ele

pode estar contando uma história do lugar, que tem pessoas e animais”. L.Q. finalizou, destacando a estética: “Olhem essa do elefante: parece que ele vem do céu!”.

6.3 Janelas entreabertas: sentimentos e percepções geoestéticas

Ao longo dos debates, os espectadores-leitores versaram sobre temas transversais, como a estética, o preto e branco, a função da fotografia, o papel do fotógrafo, as condições dos fotografados e os sentimentos que ressoaram a partir das interpretações das imagens. Cabe ressaltar que em todos os debates, de alguma forma, foi destacada uma sensação do movimento transmitido pelas imagens no ato de sua leitura: “Todas dão ideia de movimento”, colocou L.C.; “Eu vejo muito movimento, o tempo todo”, ressaltou T.M.; “As fotos dele têm uma vivacidade, apesar de serem o registro de um momento”, destacou M.S. O movimento que as paisagens-fotografias carregam, mesmo sendo fixas, faz-se presente no processo de interpretação, pois as imagens, “[...] uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos” (KOSSOY, 2009, p.45). Apesar de finitas e impressas em suporte técnico, as imagens são reinterpretadas, ganhando sempre novas conotações, revelando que às paisagens-fotografias são atribuídos movimentos pelos sujeitos que as observam. Segundo a entrevistada T.M., “o mundo está em movimento. Ele [Salgado] faz registro desses movimentos. Mesmo que o mundo esteja parado na foto, há movimento. São grupos, são coletivos, são pessoas observando o movimento umas das outras. Não se pode falar que não está em movimento”. Como já abordado, o *instante decisivo* passa a ser *contínuo* aos olhos do espectador-leitor que o dinamiza, pois a fotografia não é inerte (COSTA, 2014).

Muitos participantes relataram que a estética do preto e branco infiltra beleza na imagem. Na opinião de I.S., “o preto e branco é mais charmoso”. P.P. disse acreditar que “o preto e branco evidencia o sentimento de sofrimento dos fotografados”. M.R. concordou que o preto e branco “realça a sensação, podendo essa sensação ser, porém, também de alegria”. T.M. reforçou essa questão: “O preto e branco é elegante, tanto no sofrimento, quanto na alegria”. A comunicação pela cor conduz a distintas interpretações, e essa ideia foi igualmente abordada por V.C. — “Acho que, se as fotos fossem coloridas, eu me distrairia” —, que recebeu a anuência de I.S.: “Se fossem coloridas seriam muito bonitas também, mas a gente poderia parar de ver as pessoas. As cores distraem mesmo”. Essa ideia repetiu-se em outros momentos do debate, como, por exemplo, no aparte de F.S.: “As cores realçam os detalhes, e

você perde um pouco a questão de descobrir o que está acontecendo na imagem”. S.S. aprofundou essa interpretação: “O preto e branco traz uma linguagem poética e faz a gente refletir sobre o que está sendo representado”. T.M. pontuou que, com o preto e branco, “você consegue focar mais na sensação do que no aspecto visual”. M.R. introduziu o componente artístico no debate, ao afirmar que “o preto e branco dá para o trabalho de Sebastião Salgado o crachá de ‘arte’”, e comparou a arte e a técnica da fotografia com o mapa: “É interessante essa questão da cor, porque a cartografia ficou muito tempo discutindo sobre as tonalidades, sobre quais são as melhores cores para representar o quê. Uma luta pelo tom correto, pela gradação correta. E o preto e branco não faz parte desse rol”.

D.S. empreendeu leituras temporais, ao acreditar que a estética do preto e branco faz com que as imagens pareçam antigas, e conjugou essa ideia de antiguidade com o fato de os fotografados serem *homens lentos*: “As pessoas longe de recursos tecnológicos, algumas sem qualquer recurso, combinam com o preto e branco”. L.J também deu ao preto e branco uma conotação própria para a temporalidade: “Você fica sem saber se as fotos são atuais ou não. Elas ficam eternizadas. Já em relação às fotos coloridas dá para identificar mais facilmente de quando elas são. Na própria revelação dá para identificar as tonalidades. As coloridas de antigamente são diferentes das de hoje”. R.P. atribuiu ao preto e branco “uma ideia de distância, que faz com que pareça antigo, meio nostálgico”. Outros participantes tiveram dificuldade de localizar as imagens no tempo. R.P. achou que as fotografias de *Gênesis* eram as mais antigas, quando, de fato, são as mais recentes. Mais uma vez, o entrevistado fez uma relação temporal com o acesso às técnicas, já que os *homens lentos* de *Gênesis* são *ainda mais lentos*.

Assim que as fotografias de *Trabalhadores* foram expostas aos entrevistados, L.J. questionou: “Todas as fotos são em preto e branco mesmo?”. Diante de minha resposta afirmativa e instigada por mim a se manifestar quanto a isso, L.J., evidenciando o realce do sofrimento, observou: “Como se fosse um cenário obscuro, uma treva mesmo. Pessoas vivendo momentos de trevas”. Mas, depois, ao examinar as imagens de *Gênesis*, L.J. reformulou sua ideia: “Agora já não vejo trevas. Nessas fotos, o preto e branco parece que capta mais as expressões do que está sendo fotografado”. Quando já seguíamos para a finalização do debate, L.J. projetou cor nas imagens: “Agora eu parei para imaginar essas fotografias coloridas. Realmente, se elas fossem coloridas, talvez a gente olharia mais para outras coisas. Nesta [pescadores de atum na Sicília, *Trabalhadores*], talvez a gente não perceberia tanto a expressão daquele senhor, talvez a gente iria olhar para outras coisas, para o azul do mar, por exemplo”. L.C., parecendo saturada, declarou: “Estou vendo tanto essas

fotos em preto e branco, que estou com vontade de sair colorindo todas”. D.C. dialogou, refletindo sobre a intencionalidade do fotógrafo: “Eu acho que ele não usou o colorido, justamente porque queria chamar atenção para outros aspectos”.

Outros espectadores-leitores destacaram que o preto e branco carrega o atributo de igualar os sujeitos e os lugares representados. Para I.M., “o preto e branco despersonaliza”. Segundo R.S., o preto e branco dá mais abertura para a interpretação: “Eu não sei se a palavra certa é ‘anônimo’. Mas sinto que as fotos são em preto e branco exatamente para não chamar atenção para as pessoas em si, para o lugar em si, deixando que a gente deduza, que a gente imagine, que a gente reflita sobre tudo o que está na imagem”. J.G. seguiu esse caminho reflexivo: “Em *Êxodos*, de certa forma, todos vivem o êxodo, a migração; mas são pessoas diferentes, com motivos diferentes, com costumes diferentes. Eu acho que o preto e branco faz com que tudo se refira a uma coisa só, a um fenômeno”. Por sua vez, R.P. revelou não se identificar com a estética do preto e branco: “Admito ver beleza nisso, mas, ainda assim, prefiro o colorido”. No entanto, em outro momento, o próprio R.P. destacou que o preto e branco provoca um esvaziamento do julgamento prévio e, considerando os direcionamentos mais amenos, concluiu: “Eu gosto da agonia, do conflito, e não vejo isso tanto nessas fotografias. O preto e branco parece camuflar isso um pouco”.

Todos os grupos foram instigados a pensar sobre a seguinte questão: “A realidade é em preto e branco?”. Tal indagação emergiu da perspectiva colocada pelos próprios entrevistados, pois, em algum momento, pelo menos um participante havia declarado que Salgado representa a realidade. I.M., por exemplo, ressaltara: “É um choque de realidade”. De uma maneira geral, essa pergunta foi seguida de um silêncio reflexivo, sendo que nem todos os integrantes a responderam. M.R. disse acreditar que, de certa forma, a realidade é em preto e branco: “O preto e branco dá mais homogeneidade. A realidade nua e crua está em preto e branco. A cor faz você não ter acesso à realidade nua e crua”. T.M. também compreendeu o preto e branco como uma expressão da realidade: “O preto e branco é uma forma de expressão em que você não consegue disfarçar muito. O contraste da luz com o escuro chama a atenção para os contornos”. Por sua vez, R.P. foi o único a ser incisivo na direção contrária: “É muito bonito, mas não é real”.

A narrativa como procedimento metodológico do fotógrafo foi destacada em algumas colocações, como na de P.P.: “A partir da relação com as outras fotos, conseguimos montar o contexto histórico. Se fossem fotos separadas, talvez não desse para entendê-lo tão bem”. L.S. ressaltou que “as imagens contam uma história. Elas parecem contar fases de uma história”. V.C. fez o exercício de conectar as imagens e utilizou a escala como recurso para o

quadro narrativo: “A Serra Pelada não é só a foto da criança, ou só a foto mais de longe, ou só a da briga. É tudo isso”. L.R. também compreendeu as narrativas multiescalares: “A gente vê que as fotos se complementam. Algumas parecem um *zoom*”. As escalas cruzadas foram entrelaçadas também em outros diálogos. L.P. estimulou esse pensamento: “Comparando com aquela foto da mão do menino, parece até que, nessa outra, é a mesma mão, trabalhando na mesma coisa”. L.R. seguiu o jogo escalar: “É como se fosse uma foto mais próxima”. M.R. também percebeu essa estratégia e destacou o movimento de Salgado no espaço, que abrange diferentes posicionamentos corporais: “Ele faz movimentos de estar perto e de estar longe. Há uma foto, por exemplo, que foca o músculo do sujeito; já outras mostram um monte de pessoas. Isso dá movimento”. Em outro debate, L.Q. tentou compreender uma das imagens: “Aqui, nessas fotos, temos dois campos de refugiados, não é?”, e L.C. orientou-o a uma outra interpretação: “Não são dois. Parece ser um só, parece ser a mesma coisa, só que, numa das fotos, a visão está mais distante do que na outra”. L.C. também conseguiu perceber que cada imagem da narrativa tem o potencial de revelar alguns elementos das paisagens, de acordo com a escala: “Aqui não conseguimos identificar o biotipo das pessoas, considerando que a foto não está aproximada. Não dá para ver a cor da pele ou a faixa etária delas nem tudo o mais. Não tem como falar se são mexicanas, norte-americanas, africanas ou asiáticas. Para confirmar isso, teríamos de olhar em outra foto”. L.J. arrematou: “Ele poderia tirar fotos da mineração, como nessa aqui: distantes. E ficar nisso... Mas não, ele vai até às pessoas, registrar a expressão das pessoas, bem de perto”.

Na narrativa de Serra Pelada, H.P. nomeou: “Aqui também existe essa relação de multiescalaridade. Ele [Salgado] tenta mostrar tanto o todo, como nessa foto em que há muitos trabalhadores — não dá nem para contar quantos eles são —, quanto um só trabalhador, na sua individualidade”. R.S. complementou, referindo-se a uma imagem da produção de chá em Ruanda: “E, às vezes, ele chega ainda mais perto, como na foto das folhas nas mãos”. T.M. manifestou-se: “Em algumas, ele chega tão perto, que são como uma foto 3 por 4”. Complementando essas reflexões, M.S. apontou que, com aquelas fotografias, ele aprendeu a “brincar com as escalas” e interpretou: “Ele [Salgado] transita. Você vê que, em algumas fotos, a escala é regional, e, em outras, você vê mais o lugar”. J.G. endossou: “A diferença de escala diz muito. Quando está mais próxima, ela nos remete à singularidade; quando está longe, pode ser o conjunto de uma situação. O todo e o singular”.

Algumas colocações versaram sobre o alcance da escala global, dando prosseguimento ao exercício de transescalaridade. Collot (2013, p.34) reflete sobre isso: “Não se poderia reduzir a espacialidade do pensamento a uma localidade”. Os sujeitos constroem

olhares multiescalares com o espaço, seja por meio das representações com as quais entram em contato ou que produzem, seja pela própria mobilidade espacial que praticam, construindo imaginários em que conjugam essas composições. G.G. interpretou escalas regionais nas fotografias: “Eu vejo mais do mundo subdesenvolvido e em desenvolvimento do que do mundo desenvolvido”. R.S., referindo-se às imagens de *Êxodos*, ampliou a escala e falou sobre a condição de Salgado como fotógrafo-viajante: “Quando vejo os arranha-céus [Megacidades], quando vejo as fronteiras [México-EUA], eu vejo os dois mundos. Mesmo que não esteja nas fotos, eu vejo o outro mundo. Portanto, é global. A ideia dele [de Salgado] foi percorrer a maior parte de terras possível. Então, acho que ele conseguiu essa escala global”.

M.S. elaborou uma reflexão: “Eu também vejo aqui um recorte de humanidade, porque, pelos traços das pessoas, pelas etnias, pelo traço dos olhos, você vê que são diferentes povos, diferentes culturas, diferentes lugares”. Assim, para M.S., Salgado não tem uma única intencionalidade com sua obra: “Além da denúncia que essas fotos podem passar para nós, ele quer dizer também que a humanidade é diversa, é plural”. Aproveitando o ensejo, M.S. elaborou a alteridade: “Apesar de ele ser diferente de mim, eu o reconheço como homem. Apesar da depredação mostrada nessas imagens, o primeiro olhar que eu tentei fazer foi este: todas essas pessoas têm uma história por detrás disso”⁸⁹. Nessa perspectiva, isso leva “[...] cada sujeito a tomar consciência de que a universalidade é o verdadeiro sentido de sua existência singular” (SANTOS, 2002, p.316).

Como espectadores-leitores, em ato, os entrevistados seguiram os itinerários propostos pelo fotógrafo-viajante Salgado, mesmo estando, no momento do debate, estacionados no espaço. Alguns deles mostraram-se intrigados com a presença de Salgado em espaços em que há iminente perigo, em *Trabalhadores* e em *Êxodos*. “Salgado poderia ter morrido em muitas dessas situações”, impressionou-se R.S. Também desassossegada, I.M. perguntou: “Eles deixam o Salgado entrar nesses lugares?”. L.Q. complementou: “Ele vai em direção a situações de risco”. Os entrevistados manifestaram curiosidade quanto à atuação de Salgado, como a de J.R.: “Como ele estava ali? Onde ele estava? Em que ângulo? Como ele foi parar ali?”. A participante J.G. percebeu que Salgado se insere por um tempo em cada recorte de espaço: “Para fazer esse trabalho, não tem como ele simplesmente chegar, fotografar e ir embora. Ele

⁸⁹ Persichetti (1995, p.11) segue este caminho: “Salgado não fotografa a tristeza de um povo ou seu sofrimento. Ele fotografa os sentimentos comuns a toda a humanidade. Em suas imagens podemos encontrar temas inerentes à vida cotidiana, aspectos que nos preocupam desde sempre: vida, morte, religião, o homem interagindo com o meio ambiente. Ao eleger esses temas, Salgado nos leva a refletir sobre a nossa própria história, a história da humanidade”. Assim, as imagens propõem reflexões universalistas para os sujeitos localizados, em um jogo de escalas que se sobrepõem e que se influenciam.

tem de ficar por um bom tempo nesses lugares”. R.P. completou: “Ele deve ter tido muito trabalho para captar esse momento belo. Ele não chegou lá e simplesmente tirou a foto”.

Quando perguntados se as fotografias eram de paisagens, a maioria dos participantes empenhou-se em refletir sobre a questão. A.S. seguiu a concepção de paisagem mais comumente conhecida: “Para mim, não é paisagem. Paisagem, para mim, ainda é a visão de beleza, de relevo...”. L.C. endossou: “Eu tendo a pensar que foto de paisagem é uma nuvenzinha, com solzinho no meio”. J.S., referindo-se aos colegas que haviam respondido afirmativamente à pergunta, rechaçou a possibilidade de ver paisagem: “Tenho dificuldade de falar que isso é paisagem, de definir isso como paisagem. Eu fico incomodada com esse ‘sim’ tão rápido. Eu falaria que não é paisagem”. Mesmo os entrevistados que consideraram as fotografias como imagens de paisagens sabiam que essa não é a maneira convencional de interpretar a paisagem, o que foi expresso por L.P.: “Querendo ou não, mostra paisagem, só que não é o que a gente normalmente chama de paisagem”; ou, ainda, na afirmação de S.S.: “Paisagem é o que está visível aos nossos olhos, mas, no senso comum, a paisagem é só o retrato do natural”. R.C. direcionou sua colocação para a transformação espacial: “São paisagens. A paisagem está sendo modificada o tempo todo”. Por sua vez, F.S. elaborou uma crítica: “Paisagem não é só o que é bonito nem é só as montanhas”.

O entrevistado D.S. construiu sua ideia de paisagem, projetando-lhe o realismo fotográfico: “Eu acho que não é paisagem. Essas, com as pessoas fazendo poses, não soam naturais. Parecem fotos que querem apenas se aproximar da realidade, e não, mostrá-la por completo. Parecem fotos provocadas, e, para mim, para ser paisagem, ela tem de ser retratada de modo natural”. Para compreender melhor o sentido que ele encaminhava para a paisagem, eu lhe indaguei, direcionando a ideia de escala: “A fotografia que mostra as pernas subindo [Serra Pelada] é de paisagem?”. E ele respondeu, mantendo a sua proposição inicial: “Eu acho que sim. A imagem foi feita de forma natural. O fotógrafo não parece ter atuado ou interferido na cena”. Segundo ele, portanto, para elaborar uma paisagem-fotografia o fotógrafo deve ser *invisível* aos olhos dos fotografados, independentemente de escala. Dialogando com D.S., alguns integrantes do grupo elaboraram contrapartidas para as colocações dele. E.N., por exemplo, afirmou: “Eu acho que isso não faz diferença. Se o fotógrafo disser ‘vire para um lado, vire para o outro lado, sorria’, isso não mudará a pessoa. Se ela for uma africana, vai continuar sendo uma africana, com a cultura dela. O fato de o fotógrafo dar alguma orientação para o fotografado não vai fazer com que este mude o que ele é. É apenas uma questão de estética”. J.G. acrescentou: “Até porque, se pensarmos que ele ficou um tempo em cada lugar, essas fotos são representativas dos momentos que ele viveu lá. É o olhar dele. Cada foto é

planejada. Ele passou tempo suficiente ali para planejar aquela foto”. Em seguida, E.N. dissertou sobre as fotografias como paisagens:

As fotos dessas pessoas ajudaram-me a construir as narrativas, porque elas estavam presentes nas cenas fotografadas. A presença de um menino esquimó na foto elucida sobre o lugar onde ela foi feita. Então, o menino é um componente da paisagem, assim como a geleira, a roupa, as ferramentas. Eu consegui acessar aquela espacialidade a partir desses indivíduos, para conseguir pensar melhor as narrativas e entender o que está sendo retratado.

S.S. concordou: “Essa paisagem humana, entre aspas, é um retrato do vivido dos personagens. A partir daí, dá para ver que é uma paisagem que retrata uma história. Toda a representação desse personagem é uma paisagem”. R.S. elaborou uma relação entre paisagem e espaço: “Acho que são paisagens, porque a paisagem não é apenas o espaço, sem pessoas. As pessoas também fazem parte da paisagem. Se estão ali, no momento em que eu estou percebendo e analisando determinado recorte do espaço, então elas se tornam paisagem”. M.S. complementou: “Existe uma demarcação temporal e espacial nessas imagens. Eu acho que elas se caracterizariam, sim, como paisagem. Então, não existe aquela separação de paisagem e espaço”.

O distanciamento corporal do fotógrafo em relação ao tema fotografado, sendo esse um componente escalar, emergiu na fala de R.P. para definir o sentido de paisagem: “Na última sequência de fotos [*Gênesis*] eu vejo mais paisagem, no sentido de paisagem que a gente pensa normalmente. Essas fotos são mais abertas, as outras são mais fechadas nas pessoas, nos pescadores, nas pernas [*Trabalhadores e Êxodos*]”. T.M. aproximou as ideias de natureza e de paisagem, também comumente associadas: “Nas fotos anteriores há o contexto político, que é mais evidente. Só pelas pessoas já dá para saber o contexto político. Essas fotos [*Gênesis*] não têm contexto político; então, para mim, elas lembram mais a ideia de paisagem”. Ao mesmo tempo, T.M. elaborou o exercício de combinar escalas: “Mesmo nas fotos que chegam muito perto, dá para saber que são de grupos diferentes. A gente consegue comparar essa do esquimó com a do senhor africano com o rosto pintado, por exemplo”. L.Q. correlacionou: “Se os animais são paisagem, então um ser humano no meio de uma paisagem também é uma paisagem”.

D.C. também relacionou a noção de paisagem com a de escala para explicar por que não considera aquelas fotografias como sendo de paisagem: “Eu arriscaria dizer que não se trata de paisagem, porque está focando muito nos corpos, nas pessoas em si. Por isso, a pergunta: o que é paisagem? Eu diria que não é, embora apareçam a terra, um pedaço do céu...”.

L.S. indagou-lhe: “Mas o homem também não é paisagem?”. D.C. continuou com o enfoque na escala: “Boa pergunta. Para mim, para ser paisagem, tem de ser uma imagem mais aberta, tem de mostrar mais elementos”. L.S. manteve o questionamento e elaborou o jogo escalar: “Quais seriam esses elementos? Porque há elementos que só podem ser identificados pela imagem do homem. Então, ele precisaria estar presente, de fato”. L.J., ouvindo os argumentos dos outros participantes, refletiu sobre uma colocação corriqueira no ato fotográfico que busca representar a paisagem: “Fico pensando em uma pessoa que quer tirar a foto e fala: ‘Saia da frente da paisagem! Você está me atrapalhando’”. Após revisitar momentos de atos fotográficos, L.J. declarou: “Eu acho que são [paisagens], se considerarmos a ideia de paisagem em muitos sentidos: de natureza que foi transformada e também de paisagem no sentido da percepção e dos sentimentos”.

L.Q. revelou como foi elaborando sua ideia de paisagem a partir da indagação: “Primeiro eu pensei: ‘aqui não está a paisagem’. Mas, em seguida, pensei: ‘a pessoa está inserida numa paisagem e, a partir daí, você pode afirmar que é paisagem’. E, quando fui montar as narrativas, concluí que, na verdade, ele [Salgado] constrói várias paisagens de uma grande paisagem”. R.S. discorreu: “Eu acho que a paisagem consegue mostrar o modo de vida das pessoas, a cultura delas. Então, são paisagens, porque é possível pensar em características daquele lugar”. A.L. desconectou-se da ideia de panorama como escala: “Eu acho que, como uma espécie de metonímia, essas fotos são de paisagem, sim. Você pode apresentar só essa fotografia e pedir para a pessoa descrever a paisagem. É um exercício interessante também”. I.M. corroborou: “A imagem traz algo a mais... Você a associa a outras coisas, ao lugar onde a pessoa está inserida. É igual o que acontece quando você está lendo um livro: você imagina”. I.S. também fez o exercício escalar, exemplificando: “Olhem essa foto. Não aparece nada do que está em volta do trabalhador. Está tudo preto. Só vemos o rosto dele, por causa da luz da lanterna. Mas sabemos que é uma mina e, aí, lembramos como é uma mina. Na verdade, quando falo que é uma mina, já tenho uma ideia do lugar”.

Com as fotografias de *Gênesis* em mãos, identificadas mais facilmente por alguns espectadores-leitores como paisagens, R.S. avaliou que, para ela, aquelas imagens se referiam mais à noção de lugar do que à de paisagem: “Eu li *Topofilia* [livro de Yi-Fu Tuan] para elaborar minha monografia. Lembrei-me de todos os exemplos dados pelo autor, e isso me remeteu ao lugar”. G.G. concordou: “O dia a dia dessas pessoas dá ideia de lugar”. M.S. dialogou, complementando: “Às vezes, não dá para separar se é paisagem ou se é lugar, se é paisagem ou se é espaço. Às vezes, você olha uma foto e, dependendo da ótica que você tem, é possível trabalhar as duas categorias”.

Alguns entrevistados fizeram o exercício espontâneo de acionar outros sentidos corporais, além da visão, para interpretar as fotos. Algumas colocações também conjugaram a noção de paisagem à de percepção corporal. L.S. projetou: “Você vê o suor no rosto ou no corpo da pessoa e, então, pode subentender que ela está num contexto de um clima quente, de uma temperatura alta, ou seja, você consegue imaginar uma paisagem só a partir do sentido do tato, do suor”. Para G.G., “paisagem é tudo o que nossos sentidos conseguem captar”. As leituras fundamentadas na visão foram, porém, as que se destacaram, pois, na fotografia, “[...] os quatro outros sentidos não mais acompanham a visão da mesma maneira: o cheiro, o som, o gosto e a tutilidade de uma foto não são os dos fenômenos” (SOULAGES, 2010, p.88). Ao mesmo tempo, “a visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espetáculo do mundo, assim como em nossa experiência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.83). Desse modo, sob o meu incentivo, os espectadores-leitores acionaram os seus outros sentidos e puderam, então, resgatar experiências polissensoriais de paisagens para reconstituí-las em ato.

A proposta para acionamento dos outros sentidos corporais equivale a uma projeção, para que os espectadores-leitores possam se colocar na posição dos fotografados que experimentaram paisagens, em copresença, no evento geofotográfico. Trata-se de uma forma de *viver o não vivido*, como proposto por Bachelard (1998) a respeito das leituras poéticas. Enquanto leitores, vivemos, em outros termos, o que somente o escritor viveu e que o levou a escrever. *Viver o não vivido* é a apropriação da poética do texto, que é introjetado para ressoar e repercutir em nosso ser. O texto poético torna-se, simultaneamente, do escritor e do leitor que sente como se ele mesmo o tivesse escrito. “Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavra oferecida pelo poeta” (BACHELARD, 1998, p.14). É o imaginário do espectador-leitor que promove a atualização da imagem fotográfica. “Trata-se de viver o não-vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem” (BACHELARD, 1998, p.14). A fotografia também permite esse processo de apoderamento e de ressonância, considerando a leitura da paisagem, em que há o “[...] pensamento apoiado nos indícios corporais” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p.26). Uma boa fotografia provoca a poesia, assim como a poesia provoca imagens no espectador-leitor. “E, quanto às imagens, logo fica evidente que atrair e repelir não resultam em experiências contrárias” (BACHELARD, 1998, p.19).

M.S. considerou muito difícil o exercício de acionar os outros sentidos. Já I.S., acionando-os, comparou: “Essas fotos do chá são mais macias do que as de Serra Pelada. Essa, do homem deitado nas redes, está em silêncio, e a de Serra Pelada, não”. L.R. também relacionou: “Em Serra Pelada, é molhado, enlameado, a pele fica suja. Nessas das mulheres

na Índia, eu sinto poeira na pele”. L.P. ressaltou: “Frio na pele, devido a um vento”. L.A. impressionou-se: “Dá para sentir até o cheiro, o calor humano... ouvir o barulho. Cada um experimenta de um jeito com o corpo”. S.S. acionou a audição: “O movimento de grande quantidade de pessoas também gera som”. M.R. chegou a projetar uma reação do corpo: “Dá até um pouco de falta de ar”. I.M. afirmou: “Na foto da delegacia de polícia [mãos com algemas] há barulho, mas nessas, dos homens observando através do muro [fronteira México-EUA], é silencioso, pois eles estão à espreita”. L.C. configurou suas leituras: “Nessa foto do metrô está muito barulhento. A do caixão, ao contrário, já é um silêncio total. E essa foto tem um cheiro muito ruim [mulher caminhando sobre tubulação de água na Índia, em um bairro periférico]”. A.L. seguiu: “Frio, na foto das crianças embaixo do cobertor”, e I.M. contrapôs: “E calor na foto com as enxadas, pois os homens estão sem camisa”. A.L. complementou: “Sinto o peso da enxada...”. L.C. referiu-se a uma imagem de megacidade: “Nessa foto da cidade ao fundo e embaixo, com o cara lá em cima, na construção, parece que o ruído da cidade está lá longe”. A.L. encaminhou leituras: “Nesta, dos refugiados caminhando, não se ouve só conversa. Parece que eles estão cantando. Está mais ritmado”. L.R. expressou-se sobre a foto dos pescadores: “Vejo o movimento da água, que o corpo sente quando se está no barco”. L.P. acionou o olfato: “E cheiro de peixe”. L.C. acrescentou: “E barulho de pássaros. Vento também, talvez, na pele”.

Estranhamento, encantamento, indiferença, surpresa, culpa, compaixão, tristeza, indignação, revolta e angústia foram algumas das reações manifestadas pelos entrevistados durante os grupos focais. “Assim as imagens são capazes de suscitar aos poucos quase todas as emoções e paixões humanas, positivas e negativas, todas as emoções e paixões que as coisas ou pessoas reais que elas representam poderiam suscitar” (WOLFF, 2005, p.19-20). Alguns participantes caracterizaram as fotografias como imagens de esperança, outros viram o tema da tragédia como central, e outros grifaram, ainda, a resistência e a luta. E houve quem entrelaçasse essas temáticas, como, por exemplo, L.R.: “Ver as crianças é triste. Essa da criança em Serra Pelada, por mais que ela esteja brincando, é triste. Eu vejo tristeza em todas. E muita luta!”.

L.S., projetando-se emocionalmente, alcançou a escala global: “Eu senti angústia por perceber que essas formas de exploração se manifestam, ainda que de formas diferentes e em contextos sociais diferentes, sempre com um mesmo objetivo: a concentração de riqueza”. D.C. seguiu o pensamento de L.S.: “Em diferentes lugares do mundo, há um mecanismo para conter as pessoas, para deixá-las de mãos atadas, sem nenhuma perspectiva”. I.S. afirmou, em relação às imagens de *Trabalhadores* e *Êxodos*, que “são fotos bem tristes. Retratam realidades

bem pesadas”. R.S. também contribuiu, referindo-se às mesmas narrativas: “Ver todas as fotos assim, de uma vez só, trouxe-me um sentimento ruim. É injusto, é indigno. Não sei... Agora fiquei meio intrigada”. L.A. revelou seu incômodo: “Eu penso na falta de humanidade que existe no planeta. Tanta briga social, econômica... As pessoas degradando-se, buscando terras, atravessando fronteiras, matando-se para sobreviver, vivendo em cortiços... Enquanto isso, há quem busque só o dinheiro, e o ser humano fica em segundo plano”. L.C. refletiu sobre o inesperado: “Também é interessante, porque ele [Salgado] mostra coisas pelas quais a gente não espera. Até mesmo em termos de localização. Eu não acharia que essas fotos, por exemplo, são nos Estados Unidos”.

Em todos os grupos focais, o sentimento de culpa foi abordado e problematizado. T.M. manifestou-se: “Culpa eu não sinto, mas me dá tristeza. Se existisse uma força maior, que mobilizasse as pessoas para isso, o mundo poderia ser melhor”. R.P. seguiu a ideia: “Eu também não sinto culpa, não. Já participei de movimentos sociais e sei que a maioria das pessoas quer ajudar as outras para satisfazer suas próprias questões pessoais, para se sentirem melhores que outras, para se sentirem especiais. [...] Sentimento é uma coisa muito particular”. I.M. encarou a questão de outra maneira: “Mas existe um sentimento de culpa também. Será que o que eu faço não acaba levando outras pessoas a viverem numa situação assim? Não é nem que você faça de propósito. A sociedade da qual você faz parte tem isso. Esse tipo de culpa eu tenho, sim”. L.C. reavaliou: “Não sei se é questão de culpa... É questão de consciência, de vermos que fazemos parte disso”. R.C. projetou o sentimento de culpa no seu cotidiano e relacionou: “Ao mesmo tempo, eu me sinto culpada, porque, no nosso dia a dia, nós às vezes nos incomodamos com coisas mínimas ou que simplesmente nem existem, se comparadas com o que essas fotos mostram!”. Observando as imagens dos sem-terras em *Êxodos*, J.R. reconstituiu uma culpa que carrega:

Meus pais saíram desse contexto aqui, dessa luta. Não houve outra solução, e eles tiveram de se mudar para a cidade. Eu posso me sentir culpada, porque o que eles buscavam era uma vida melhor, entre aspas, para as filhas deles, ou seja, para mim. Então, talvez tenha sido por minha culpa que eles decidiram vir para cá. É algo pessoal. Mas, olhando as imagens, acho que não... ou sim, porque isso iguala.

Segundo Martins (2008, p.164), a fotografia latino-americana “[...] expressa claramente um ideário católico, pretende tocar o coração e os sentimentos acima de tudo, bulir com nossa culpa latente. Nossa fotografia social tende a ser fotografia não de diagnóstico, como a americana [de cunho protestante], mas de acusação”. Nessa perspectiva, a culpa acaba

por atingir, muitas vezes, o público das fotografias. O próprio Salgado dá destaque a esse processo, mas o realociza, considerando a classe social:

Existe hoje uma coisa muito interessante, especialmente nos países ricos. Uma certa consciência de culpa por mostrarem as imagens dos mais pobres. A pessoa só pensa nas imagens dos mais pobres porque é mais rica. Então, você incomoda. Por que você foi lá? Por que você faz isso? Na realidade, a minha imagem incomoda. (SALGADO, 1997a, p.82).

I.M., de certa forma, seguiu o pensamento de Salgado ao afirmar que “a classe social interfere na interpretação das fotos, no sentimento de dó e de culpa”, o que A.L. corroborou: “Uma pessoa da mesma classe social que a dos fotografados dificilmente vai sentir dó deles”. Por sua vez, L.Q. avaliou: “Há pessoas muito ricas que não estão nem aí para isso. E existe gente que é pobre e que se solidariza mais com os ainda mais pobres”. L.C. deu continuidade à ponderação: “Eu acho que é muito mais pessoal do que de classe social. Uma pessoa pode ser solidária e comover-se com a situação de outra pessoa de sua mesma classe, enquanto uma pessoa de outra classe social pode não se comover”. I.M. insistiu, colocando mais elementos no debate: “A classe social gera um distanciamento, e isso interfere. Você não vive aquela realidade e isso faz com que você se distancie. Então, quando você entra em contato com aquela realidade, aquilo lhe causa dó, aquilo lhe causa culpa. Não acontece com todo mundo, mas acho que é um dos fatores que pode ajudar”. A.L. projetou a ideia de I.M. à sua vivência: “Quando penso em mim, a classe social torna-se um peso”. L.Q. nomeou: “Isso é culpa”, e A.L. confirmou: “É”.

G.G. refletiu: “Eu não me sinto culpado na posição em que me encontro. Culpa eu poderia sentir se eu fosse o dono de um navio desses, por exemplo. Eu acho que tem a ver com a classe social”. L.J. também se manifestou nesse sentido: “Eu não sinto dó nem culpa, até porque por muito pouco não caí numa condição como essa”. Avaliando sua culpa, em outro diálogo, R.S. construiu outra perspectiva:

Eu sou culpada, mesmo não tendo dinheiro, se eu me acomodo. A culpa não é só do cara que é empresário, porque tem dinheiro. Nós também temos acesso a algum tipo de conhecimento, mas nos acomodamos. É uma questão de consciência individual. Existem pessoas ricas que também fazem coisas boas. Não gosto de colocar em caixinhas: “bem” ou “mal”.

L.Q. corroborou a ideia de Salgado: “Tudo o que incomoda é válido”. A.L. complementou: “Estou pensando no incômodo. Sentir culpa ou tristeza também é muito cômodo. Por isso, acho que tudo o que gera perguntas é importante. Incômodo é o que melhor descreve o que sinto. É um sentimento que cresce”.

Sontag (2004, p.70-71) elabora uma forte crítica: “A fotografia entendida como um documento social foi um instrumento dessa atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada humanismo — que via os cortiços como o cenário mais atraente”. O próprio Salgado é oriundo da classe média no Brasil. Portanto, “há uma perspectiva do fotógrafo, um modo de ver que está referido a situações e significados que não são diretamente próprios daquilo que é fotografado e daqueles que são fotografados. Mas referido à própria e peculiar inserção do fotógrafo no mundo social” (MARTINS, 2011, p.64). A colocação de Sontag (2004) também se direciona para o principal público de fotografias como as de Salgado, as quais têm um grande mercado de consumo, que, frequentemente, é formado por sujeitos das chamadas “classes médias” e das elites e que não têm a experiência espacial direta da situação representada fotograficamente.

A arte fotográfica de Salgado convoca para a percepção de outras paisagens, atravessando diferentes classes sociais, contextos e tipos de poder, como grifa Nair (2011). Nessa perspectiva, as imagens de Salgado desafiam os viciados códigos perceptivos referentes ao espaço e promovem a alteridade — um exercício de paisagem, segundo Marquez (2009), que a vista não alcança. A maioria dos espectadores-leitores das fotos de Salgado vive com relativa segurança e prosperidade, enquanto os fotografados por ele não experimentam o espaço da mesma forma. Tal situação configura uma tensão entre fotografados e espectadores-leitores (NAIR, 2011). Seguindo a ideia de Claval (2010, p.50), o outro — fotografado por Salgado — “[...] é alguém que pratica uma outra maneira de habitar a Terra, de criar laços, de negociar arranjos”, quando comparado com os espectadores-leitores. No entanto, Nair (2011) faz uma ressalva, ao afirmar que o sentimento de piedade que pode ressoar nos espectadores-leitores fecha-se em si mesmo e não se abre para a perspectiva da alteridade.

O debate acerca do sentimento de dó também aflorou nos grupos focais. D.C. direcionou seu sentimento para algumas imagens: “Não são todas que me causam dó. É muito doloroso você se imaginar em algumas dessas situações”. L.Q. comparou: “Eu sinto mais dó do que culpa. Eu me pergunto: ‘como a humanidade deixa chegar a isso?’. E pensar que aquelas pessoas não têm culpa de estar ali”. Entretanto, o sentimento de dó não ressoou solitário nos espectadores-leitores, como foi possível perceber na colocação de P.P.: “Em determinado sentido, é inevitável sentir dó em relação a essas pessoas ou considerá-las ‘pobres coitadas’, mas, em outro sentido, podemos igualmente admirá-las, porque são guerreiras também”. J.G. concordou: “Eu me compadeço com a situação delas, mas elas têm um olhar de luta, de força”. G.S. fez uma avaliação e revelou dúvidas: “No princípio, surgem indignação e, ao mesmo tempo, compaixão e vontade de ajudar essas pessoas. Mas eu não sei

se isso se caracteriza como dó”. Em todos os debates, esta mesma dúvida ganhou relevo: os entrevistados não souberam precisar se o que sentiam poderia ser classificado como piedade. V.C. expressou-se: “Não sei se é dó o que sinto em relação a essas pessoas. Mas, com certeza, isso tudo me tocou”. L.P. destacou: “Dá vontade de pegar essas crianças e levá-las para nossa casa”. L.R. completou: “E também os adultos, que podem estar nessa vida desde quando eram crianças”. Por sua vez, L.A. confessou seu sentimento e simultaneamente o contestou: “Sinto dó. É um sentimento muito cruel”. G.G. problematizou a questão a partir de sua posição de estudante de Geografia: “Eu não sinto dó. O que eu sinto é revolta. Quando você é geógrafo, você sabe que existe um mundo em que todos poderiam viver bem. Mas, por causa de uma minoria, você vê muitas pessoas sofrendo”. L.J. também revelou seus sentimentos:

A palavra não é “dó”. Eu sinto tristeza e angústia de saber que a gente está tratando da vida de seres humanos que são condicionados a isso devido a uma busca desenfreada de acumulação de riqueza por parte de alguns poucos. As condições de vida dessas pessoas, as situações pelas quais elas passam para ter uma oportunidade melhor, para conseguir um pedaço de terra ou para morar em um local sem conflitos, sem guerras, isso tudo me dá raiva também. Dá vontade até de falar um palavrão. Mas a pergunta é: “Por quê? Por que o ser humano explora o outro?”.

Ao problematizar a questão, Machado (2012/2013) contrapõe piedade e compaixão. A piedade viria acompanhada de uma imagem de superioridade por parte de quem tem esse sentimento, não sendo, portanto, uma relação simétrica, mas hierárquica, que separa. Já a compaixão seria despertada pela condição de espelhamento do sujeito, que projeta esse sentimento naquele que é alvo dele, pois “[...] a compaixão assegura que a situação degradante do outro seja vivida como uma violação da expansão da nossa humanidade como um todo” (MACHADO, 2012/2013, p.131). Ao mesmo tempo, Machado (2012/2013) chama a atenção para o fato de a compaixão também não ser suficiente, sendo importante que esse sentimento seja propulsor da ação, elaborando a dimensão política da solidariedade. Com a solidariedade vem a percepção do outro como “um dos nossos”, evocando entrelaçamentos intersubjetivos. O outro não é, então, considerado uma ameaça, ou um intruso, ou hierarquicamente inferior, ou alguém a ser segregado ou eliminado. A compaixão seria uma base para a alteridade. O entrevistado R.P. corroborou essa reflexão: “A despeito de todo o sofrimento, as fotos não são melancólicas, não são apelativas. Mesmo nas situações mais difíceis, eu não acho que ele [Salgado] explora essa ideia de ‘coitado’. Mas isso não significa que essas pessoas irão vencer”. J.R. resumiu seus sentimentos em uma frase simples: “A foto não me pede dó”. H.P. foi o único entrevistado a revelar que sentia solidariedade.

O próprio Salgado (2001, n.p.) concorda que a compaixão do espectador-leitor não é suficiente: “If the person looking at my pictures only feels compassion, I will believe that I have failed completely. I want people to understand that we can have a solution”⁹⁰. Contudo, o fotógrafo também questiona quem não acredita na importância da compaixão:

Podemos falar em “desgaste da compaixão” quando não há sinal de desgaste do consumo? Vamos ficar sem fazer nada diante da deterioração constante de nosso *habitat*, tanto nas cidades como na natureza? Vamos ficar indiferentes ao fato de que os valores de todos os países, tanto ricos como pobres, aprofundam as divisões no interior de nossas sociedades? Não temos essa opção. Minha esperança é que, como indivíduos, como grupos, como sociedades, possamos parar e refletir sobre a condição humana. (SALGADO, 2000b, p.15).

Por sua vez, Sontag (2004, p.30) revela-se mais cética quanto ao impacto que a foto pode provocar no espectador-leitor: “Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo”. Machado (2012/2013, p.134), mesmo sendo otimista em relação aos efeitos que as fotografias de Salgado podem causar, também sublinha a complexidade da questão: “Sem sombra de dúvida, a missão de incitar o espectador distanciado do sofrimento a juntar-se ao combate contra as injustiças provocadas pela miséria do mundo não é algo simples”. O entrevistado G.S. abordou a banalização que leva à acomodação e projetou-se:

Acho que quem vive na cidade, querendo ou não, já se acostumou com esse tipo de coisa, com a desigualdade. Eu vejo pessoas que, logo que se mudam para cá, para Belo Horizonte, vindas do interior, veem moradores de rua e falam: “Nossa! Que absurdo! Como isso pode acontecer?”. Mas, depois de um tempo, elas também acabam se acostumando. Eu mesmo já me acostumei com esse tipo de coisa, infelizmente.

O próprio Salgado revela também saber que as respostas para essas questões são complexas; afinal, “o fotógrafo não dá uma resposta, mas uma proposta ao problema” (SOULAGES, 2010, p.49). Salgado (2000b, p.15) parece se questionar:

Mas será que ser informado basta? Será que estamos condenados a ser meros espectadores? Será que temos como interferir no curso dos acontecimentos? Não sei o que é possível fazer. Mas acredito ser possível fazer alguma coisa, acredito que a humanidade tem condições de compreender e mesmo de controlar as forças políticas, econômicas e sociais que desencadeamos em todo o planeta.

⁹⁰ “Se as pessoas que olham minhas fotos sentem apenas compaixão, acreditarei ter fracassado completamente. Eu quero que as pessoas entendam que nós podemos construir a solução” (tradução nossa).

R.S. revelou o quanto as imagens a tocaram, chegando a pensar em transformações sociais: “Eu estou, aqui, em crise existencial. Até que ponto posso de fato mudar as coisas?”. F.S. fez uma colocação também indicativa de movimento: “Você fica sensibilizado e ao mesmo tempo encorajado [...]. Você vê essas pessoas em situações tão medíocres, e, ao mesmo tempo, elas lutam por aquilo”. A vontade de mudança também foi expressa na fala de L.C.: “Quando eu vejo essas fotos, sei que faço parte disso tudo. Mas, mesmo constatando que eles estão ali, tenho, ao mesmo tempo, esperança de que eles podem sair dali. Dá vontade de mudar isso!”. I.M. refletiu sobre possíveis implicações:

Com suas fotografias, ele [Salgado] abre os olhos do mundo para o que está acontecendo. Desperta nas pessoas vontade de ajudar, de ir para lá, de fazer algo para mudar, de ser voluntário. Desperta esses sentimentos até mesmo em empresas ou nos governos dos países. Porque isto, de as empresas buscarem responsabilidade social ou de os governos se obrigarem a ter essa responsabilidade, às vezes também acontece, não é?

Desse modo, “tocar o espectador é fundamental” (FREEMAN, 2013, p.17). Galeano (1990, p.43) julga ser “[...] difícil olhar para estas figuras [fotografadas por Salgado] impunemente. Não imagino que alguém possa sacudir os ombros, virar a cabeça e afastar-se assoviando, cego e alheio, como se não tivesse visto nada”. Martins (2011, p.98) também acredita no potencial dessas imagens: “A fotografia de Salgado transforma o enorme sofrimento, que essas condições causam, num belíssimo manifesto visual sobre a esperança”. Nesse sentido, destacam-se mais algumas reações dos entrevistados, como a de T.M.: “Existe o ‘lance’, nesse contexto, da esperança. Esse olhar lindo dessa criança! Eu penso: ‘Nossa!’ [suspiro]. Eu me sinto mal”. Muitos também revelaram o quanto se impressionaram com as imagens, como, por exemplo, R.P: “As fotos são bem fortes. A gente vê muita vida nas fotos dele”. T.M. explicou, pela estética, a força das imagens: “As fotografias têm um drama, a luz passa um drama”. De certa forma, I.M. entrou nessa questão: “Ele [Salgado] não mostra só o fato: ele tenta passar emoção. Você enxerga a emoção do momento”. L.S. teve dificuldade para conciliar seus sentimentos: “É um misto de sensações. Eu não consigo usar uma palavra só. Cada imagem traz uma questão diferente”. M.S. também admitiu mistura de sensações: “Em relação a algumas, você sente compaixão; a outras, você sente mais fortemente a vontade de mudar”.

L.C. também revelou como as fotografias a tocaram: “Ainda que seja triste, existe essa coisa de mexer com você por dentro. É uma representação que sai do padrão”. A.L. introduziu, novamente, a questão da estética para dialogar: “Há uma estética, que ameniza a

dureza. E conseguir estética não é uma coisa jornalística”. T.M. corroborou: “O Sebastião Salgado não só registra: ele pega momentos mesmo. Eu tenho um amigo fotógrafo que é assim: ele não quer ficar só disparando a máquina, ele fotografa só quando percebe um momento certo para isso. Tem uma sutileza nisso. E eu sempre gosto das fotos dele. Penso no Sebastião Salgado assim também”. R.P. dialogou, complementando:

O ‘cara’ [Salgado] está envolvido com o que ele fotografa. Ele quer chegar no ponto exato da fotografia. Qualquer pessoa que vir uma foto do Salgado, pode ser uma pessoa do Japão, vai entender que ali existe a luta. Ver uma foto do Salgado não leva ninguém a fazer um julgamento do tipo ‘o cara é sofredor, é um coitado’. Não! Não podemos julgar.

I.S. avaliou o trabalho de Salgado: “Eu acho que ele fez um trabalho muito bom, muito histórico. Se não tivéssemos essas fotos — pensando em Serra Pelada, num contexto mais nosso —, não iríamos poder ver como foi. Há, é claro, relatos sobre isso, mas as fotos dele são importantes”. V.C. abordou a intersubjetividade com o fotografado: “A presença do Salgado ali é importante em outro sentido também, para a pessoa que está sendo fotografada. Às vezes o fotografado só quer existir, só quer saber que alguém está olhando para ele”. I.S. opinou: “Eu não sei. Eu só imagino. Mas acho que ele [Salgado] não fez um juízo de valor. Ele se colocou na situação, ele entendeu a situação, mas não deixou de ser fotógrafo”. V.C. ponderou: “Se ele não se importasse, ele não iria até ali. Por que ele se colocaria até mesmo em risco, se ele não se importasse com a situação daquelas pessoas?”. I.S. respondeu: “Não é questão de se importar. Eu acho que a questão é: ele chegou ali, sentiu aquilo tudo e não vai esquecer como foi, mas, na hora de tirar a foto, apesar do envolvimento emocional dele, o objetivo era retratar, era tirar a foto”. L.P. continuou o debate: “Mas o emocional sempre interfere”. I.S. tentou se explicar melhor: “O que eu estou falando é que ele não perde de vista o objetivo profissional dele”. V.C. conseguiu entrelaçar as questões: “Mas eu não estou dizendo o contrário. As duas coisas estão juntas”. L.R. concordou: “Imaginem as histórias de vida por trás de cada uma dessas fotos! Eu acho que isso tudo choca qualquer pessoa, inclusive ele também, como fotógrafo”. I.S. exemplificou seu pensamento: “Nesta foto, aqui, dois homens estão brigando [conflito em Serra Pelada]. Um está armado, está com o rifle. Ele [Salgado] poderia ter chegado lá e tentado amenizar a situação. Mas ele tirou uma foto. Ele não fez nada pela situação”. L.R. direcionou outro significado para a ideia de intervenção: “Fazer ‘alguma coisa’, para ele, é tirar uma foto”. V.C. manifestou-se: “Ele não foi um trabalhador, como essa pessoa, mas conviveu com essa realidade. Não acho que seja tão

impessoal. Há um sentido naquilo”. I.S. avaliou: “Além disso, o trabalho dele não é interferir. Não sei se ele deveria interferir ou não, mas acho que é bom falar sobre isso também”.

Ainda sobre a perspectiva do fotógrafo, V.C. ressaltou: “Eu acho que um fotógrafo vê coisas que a gente não vê”. I.M duvidou que as fotos sejam uma simples denúncia: “Na verdade, ele tenta pegar os momentos certos, as emoções. Ele monta tudo isso de uma forma bonita. Ele não está simplesmente mostrando: ‘Olhem, isso aconteceu’”. L.C. concordou, incorporando a ideia de transformação social: “Ele foi lá, ele estava lá. As coisas têm movimento e mudança. É possível pensar em mudar efetivamente as coisas. Então, não é simplesmente uma demonstração”. L.J., falando sobre o poder da fotografia, construiu uma interpretação espaçotemporal:

Eu acho que a fotografia registra um momento que não percebemos, que o nosso olhar não percebe de forma mais fixa. Vemos o sofrimento, e isso nos parece algo comum, normal. Mas a fotografia registra e faz a gente parar para pensar. A fotografia faz a gente fixar o olhar sobre as diversas formas de a gente ver o mundo. A gente consegue se abrir para outras perspectivas, consegue enxergar o espaço de outra forma, as pessoas, como elas utilizam aquele espaço ou como elas podem estar ambientadas ou não a ele.

Assim, “[...] o *espectador* não olha para uma foto como olha para o mundo. [...] Diante de uma foto, o espectador obedece a uma outra estrutura de expectativa quanto à representação, ao reconhecimento, à lembrança, à emoção, ao imaginário, ao desejo, à morte etc.” (SOULAGES, 2010, p.87). Segundo D.C., “a fotografia que o Salgado faz, a forma como ele eterniza um momento através da fotografia, parece uma pintura. As fotos dele revelam uma sensibilidade que às vezes a gente só consegue ter através delas”. Voltando à questão de a leitura de uma fotografia ser subjetiva, L.S. ponderou: “Eu não sei se elas despertam essa sensibilidade. Eu acho que o objetivo delas é de denúncia. Muitas pessoas podem olhar para uma fotografia dessas e não enxergar nada!”. L.J. conectou as questões: “Mas a sensibilidade existe. Essas fotografias têm sentimentos, nem que seja o nosso sentimento”. L.S. insistiu: “Eu acho que a sensibilidade não vem na fotografia, ela é consequência da fotografia. [...] é uma percepção sua, assim como pode ser a dela, ou a minha”. L.J. ponderou: “A sensibilidade está no olhar de quem olha a fotografia, mas a fotografia não deixa de ser sensível”. D.C. arrematou: “A fotografia não só resgata a sensibilidade que está na pessoa que a olha. Ela faz com que a pessoa pense, liberte a mente para tentar interpretar aquele momento”.

Seguindo a ideia de Bachelard (1998, p.225), “[...] na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura

são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é um ser entreaberto”. É por isso que se ressalta que as janelas abertas pelas interpretações das paisagens-fotografias de Salgado ficaram entreabertas. Muitos entrevistados declararam que iriam continuar pensando sobre as fotografias. “O poder da imagem existe, mesmo quando ela não mais está presente” (GOMES, 2013, p.119).

Para finalizar, destaca-se a presença de um entrevistado cego (G.M.) em um dos grupos focais. Para que a participação dele se efetivasse, os outros integrantes revelaram-lhe mais detalhes das paisagens-fotografias, propiciando-lhe acesso às imagens pela oralidade das descrições e dos debates. Ao avaliar as fotografias pelo que estava ouvindo e explicar sua emoção, G.M. revelou que, mesmo não podendo enxergar as imagens, ele se apropriara delas, interpretando-as e projetando nelas uma parte de sua história de vida:

Não houve concordâncias entre as pessoas, mas elas partiram de uma mesma referência. Às vezes, você vê o aspecto de uma pessoa, a expressão dela, e pode fazer diferentes leituras, de várias maneiras. Essas fotos foram tiradas em momentos pontuais. Eu senti a riqueza que uma imagem pode conter. Ela forma livros. A gente poderia fazer textos aqui, a partir dessas fotos, com uma enorme riqueza de sentidos. A imagem é cheia de significados. A palavra é rica. Quando um de vocês falou sobre a foto do caixão, eu me lembrei da minha esposa. Ela era uma mulher lutadora, ativista, popular, uma líder do bairro, da igreja, mas injustiçada. Quando vocês falaram do caixão... [suspiro], lembrei-me de ter pensado, quando ela faleceu, quando cheguei perto do caixão dela, que as lutas dela tinham cessado... [suspiro].

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo
Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta
Sou pólen sem inseto
Sou areia sustentando
o sexo das árvores
Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro
No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço.

(Mia Couto)

O que movimentou esta pesquisa foi minha inquietude diante dos fotografados por Sebastião Salgado. Como espectadora-leitora, eu percebia fortes experiências, marcadas pela injustiça e pela desigualdade. Eu pensava que se fosse eu a tirar aquelas fotografias, tinha certeza que teria chorado. Observá-las dá um nó na garganta. O tempo e minha trajetória dentro da Geografia deram-me sustentação para que as proposições da tese fossem feitas e para que os caminhos de pesquisa fossem escolhidos. O olhar geográfico configurou experiências estéticas — geoestéticas — a partir de possibilidades teórico-empíricas impulsionadas pelas imagens de Salgado. Nesse sentido, pretendeu-se contribuir para o diálogo entre Geografia e Arte, que demanda, sempre, reflexões e renovações.

Desde a sua invenção, em meados do século XIX, na Europa Ocidental — no encontro entre a física da projeção da imagem e a química da revelação, em uma sociedade urbano-industrial — a fotografia ganhou uma série de conceituações e funções. Ideias, abordagens e tecnologias foram sendo elaboradas e aprofundadas, até que se chegou ao digital e ao virtual em que estamos inseridos na contemporaneidade, com muito mais oportunidades fotográficas em uma sociedade envolta no espetáculo. A fotografia, portanto, não pode ser encarada apenas como o produto, devendo ser compreendida igualmente como processo, o que também significa que os eventos geográficos são a base para a sua constituição e seus desdobramentos.

Os sujeitos implicados nos eventos geofotográficos — o fotógrafo, os fotografados e os espectadores-leitores — são argutos observadores que, a partir de leituras geográficas, multiplicam pontos de vista sobre paisagens ao proporem narrativas espaciais, ao configurarem outros caminhos cartográficos, nos quais eles próprios estão inseridos. Posto

que a Geografia não é um procedimento acessório da vida, como afirma Claval (2010), mas algo a ela inerente e, portanto, permanentemente presente na vida dos sujeitos, a fotografia é uma prática espacial desde a sua origem, na sua realização e na sua comunicação imagética.

Os caminhos da pesquisa com as imagens de Salgado desaguam em uma compreensão da fotografia como representação do espaço. A um só tempo documento e arte, a fotografia é uma expressão poderosa que encaminha possibilidades de se olhar para as paisagens de maneira horizontalizada, pois o fotógrafo *cartografa* à medida que movimenta seu corpo pelo chão, que frequenta de diversas maneiras o espaço com os pés na terra — diferentemente dos olhares verticalizados dos mapas e das imagens de satélite, com seus pontos de vista longínquos⁹¹.

As fotografias de Salgado convidam os espectadores-leitores a observar mais, a se abrir para o outro, a se colocar no lugar dos fotografados, a existir no desconhecido — como bem coloca Mia Couto no poema escolhido como epígrafe desta seção. Elas promovem experiências estéticas de alteridade, em que as representações de *homens lentos*, injustiçados, invisibilizados, inferiorizados, marginalizados — sempre aquém da velocidade impressa pela modernização hegemônica — ganham centralidade. As condições espaciais dos *homens lentos*, conforme Milton Santos (2002), são as mais variadas e eles habitam diversas localidades.

Em seus projetos geofotográficos abordados nesta pesquisa — *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis* —, Salgado elabora uma representação global em que tais condições estão presentes, seja nas paisagens-fotografias de trabalhadores superexplorados, nas de migrantes em situação de pobreza ou de fuga de conflitos, ou, ainda, nas de grupos étnicos não modernizados. Para representar os *homens lentos* de maneira mais abrangente, Salgado compõe narrativas em que produz imagens a partir de diferentes perspectivas escalares — intercalando ângulos, enquadramentos, proporções, proximidades e afastamentos que definem a paisagem fixada na fotografia. Uma narrativa comunica-se com a outra, um livro complementa o outro, formando um conjunto que configura uma representação em escala global.

Salgado revela que é possível olhar para localidades e paisagens nos quais a modernização hegemônica nos diz que não há nada para ver. É possível dar visibilidade aos

⁹¹ Uma ressalva: a fotografia aérea também tem um olhar vertical e é muito utilizada na Geografia, mas não é esse tipo de imagem que se aborda nesta pesquisa e sim, como já colocado, aquelas em que o autor está com a câmera nas mãos e tem os pés no chão. Além disso, acrescenta-se que *drones* (ou VANTs — veículos aéreos não tripulados) têm sido muito utilizados para elaboração de imagens do alto, sejam elas fotografias ou vídeos, tanto para registros do cotidiano, quanto para pesquisas científicas ou até mesmo para fins bélicos.

sujeitos que, segundo o olhar dominante, são *ninguéns*. As imagens são de anônimos e suas existências, mas que são tratados, hegemonicamente, como invisíveis. Essa é a miséria maior: a invisibilidade! Nesse caso, a invisibilidade é perversa porque ela nega a existência. Nas fotografias, os sujeitos continuam anônimos, porém ganham vez. Para Martins (2011), a fotografia democratiza as experiências, os saberes, as culturas, as paisagens e os sujeitos ao traduzi-los em imagens. A fotografia tem, assim, uma capacidade de aproximar. Fotografias como as de Salgado apresentam outras perspectivas para se olhar para paisagens, que podem ser fontes permanentes de reflexões críticas para diluir as imagens com as quais estamos habituados.

A fotografia é feita pelo encontro, pela relação e, nessas confluências, sujeitos se afetam e são por ela afetados, produzem afetos e intersubjetividades. Fotógrafo, fotografados e espectadores-leitores interagem por meio da imagem e, nesse entrelaçamento com o outro, os sujeitos também encontram a si mesmos. Em outras palavras, a experiência da alteridade é como um espelho em que se depara com o próprio reflexo, com a própria face.

Todos os eventos geofotográficos estão repletos de *instantes decisivos* do espaço em movimento. O *instante decisivo* não se reduz ao clique, sendo o fotógrafo um participante ativo no processo, que colabora com o momento em que está inserido naquele recorte espacial. A fotografia reúne os diferentes tempos: é o instante do clique — ato singular e irreversível — mas, simultaneamente, torna-se memória pela fixação do recorte do espaço e do tempo em imagem. Há uma imortalidade daquele instante que já se perdeu em sua fugacidade. O instante será redefinido por meio da fotografia. Entretanto, apesar de fixa, a fotografia dialeticamente revela o fluxo, mostra a forma, a materialidade, mas também os significados sociais que projetamos nelas no movimento incessante do espaço. Esta também é uma condição da fotografia como representação: ela se torna memória a ser revisitada permanentemente.

Toda fotografia é um autorretrato: o fotógrafo revela a si mesmo quando constrói o seu universo geofotográfico e isso fica evidente quando se compreendem as suas intencionalidades. Salgado cria uma estética própria, explorando a contraluz e a composição em preto e branco; trabalha com a luz por meio da câmera, enquadra, posiciona-se e reposiciona-se, observa, espera, fotografa; avalia a imagem pronta e lapida-a no processo de revelação. Ao mesmo tempo, o que também dá vigor à sua obra, o fotógrafo aventura-se e demonstra coragem ao se enveredar por lugares nada turísticos. Os mapas, no corpo da pesquisa, revelam essa natureza de viajante que se guia pelos recantos do mundo comumente renegados pela modernização hegemônica e que, por isso, costumam ser despercebidos.

A intersubjetividade criada entre os fotografados e o fotógrafo é compreendida a partir de entrevistas realizadas com os integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Para eles, a fotografia é fruto de uma estética que provoca intervenção, pois o processo fotográfico modifica o que e quem foi fotografado, mas também o fotógrafo e os próprios espectadores-leitores, que aprendem política e criticamente diante das imagens.

Os entrevistados também relataram os diálogos e as parcerias negociadas com Salgado e sua esposa, Lélia Salgado — responsável pela organização e curadoria dos livros e das exposições —, grifando a coletividade do projeto *Terra* e a importância disso para o sucesso por ele alcançado. A partir das perspectivas dos integrantes do MST entrevistados, compreende-se que o projeto realizado com Salgado teve como resultado *imagens com*, ao invés de *imagens de* ou *imagens para*. Também foram abordados nas entrevistas os desdobramentos desse projeto, tais como a grande divulgação e repercussão das imagens, a construção da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), a ampliação da internacionalização do Movimento e a definição de uma data internacional da luta pela terra — 17 de abril, dia do massacre de Carajás.

Quanto aos espectadores-leitores, o imaginário e a cultura visual enriquecem a interpretação e promovem aproximações socioespaciais, mesmo que fisicamente distantes. Dito de outra maneira, as fotografias revelam o mundo para nós e revelam-nos para o mundo. Os espectadores-leitores propõem horizontes interpretativos, configuram experiências geoestéticas, expressam sentimentos. Aos poucos, eles percorrem e dominam as imagens, narram suas perspectivas em ato e também saem provocados pelas reflexões elaboradas por eles mesmos — mediadas pelas imagens. Em todos os grupos focais realizados, os entrevistados foram convocados a olhar as imagens como se fosse pela primeira vez, e as impressões imediatas foram enriquecedoras. Ficou claro que as interpretações não têm unanimidade; pelo contrário, há infinitas possibilidades de leitura, mesmo a fotografia já sendo um produto finito — o que reforça a ideia de *infinito no finito* de Sartre (1997).

Toda fotografia carrega entrelinhas, produz visibilidade, mas também abrange o invisível. Os espectadores-leitores realizam um exercício escalar de projetar o que não está na imagem, mas que é remetido por ela, em um jogo do *visível* e do *invisível*. É nesse sentido que se defende que toda fotografia de Salgado propõe paisagem, pois as imagens de detalhes dos corpos permitem que se realize esse exercício de imaginação, que é uma tentativa de localizar o que está sendo observado em uma escala espacial mais abrangente. Esse exercício é pautado pelas referências do conhecimento prévio do espectador-leitor, que se projeta na interpretação que propõe.

Nesse sentido, Salgado aposta no poder da sua fotografia para produzir uma leitura crítica do mundo contemporâneo, de modo que suas fotos, além de encantar, também promovam debates com uma força de interpelação que convoca o espectador-leitor a se posicionar (SALGADO; FRANCO, 2014). Toda fotografia permite-nos interrogar o que somos enquanto sujeitos e enquanto sociedade, projetando-nos para outras localidades aos quais não pertencemos, mas com os quais estamos conectados de alguma forma, principalmente pela humanidade partilhada entre sujeitos. O próprio fotógrafo questiona(-se):

Mas será que estar informado basta? [...] Será que temos como interferir no curso dos acontecimentos? Não sei o que é possível fazer. Mas acredito ser possível fazer alguma coisa, acredito que a humanidade tem condições de compreender e mesmo de controlar as forças políticas, econômicas e sociais que desencadeamos em todo o planeta. [...] Vamos ficar sem fazer nada diante da deterioração constante de nosso *habitat*, tanto nas cidades como na natureza? Vamos ficar indiferentes ao fato de que os valores de todos os países, tanto ricos como pobres, aprofundam as divisões no interior de nossas sociedades? Não temos essa opção. [...] O individualismo na sua forma mais crua continua sendo uma receita para a catástrofe. Temos de criar um novo sistema de coexistências. (SALGADO, 2000a, p.15).

Que tenhamos tempo para observar as fotografias produzidas por Salgado, para significá-las com toda sua intensidade e para sermos tocados por elas; e que não nos calemos diante do que elas revelam. Há sempre abertura para reflexões e para ações. A crise como período, como mostra Milton Santos (2004), e a crítica da crise direcionam para utopias, para possibilidades, para resistências e para outras práticas espaciais que já existem. Por que desistir de buscar um futuro diferente? O futuro é para ser escrito no presente, dia após dia, sem que o ponto final já esteja definido. Em outras palavras, o futuro é o presente que já cria transformando. Milton Santos (2002) defende que o presente é inconcluso e que contém um apetite para o futuro. O próprio presente sugere emergências geográficas de outras formas de coexistência que podem povoar o futuro. As fotografias de Salgado ajudam-nos a elaborar algumas questões: que futuro estamos vivendo e semeando no presente; que futuro queremos; que futuro estamos construindo?

Por um lado, a fotografia permite que se conheça mais, tornando mais palpável o que está distante, ou mesmo próximo, mas que não estava *visível*, sendo, portanto, uma oportunidade ao aprendizado. A fotografia revela, escancara, faz-nos ver, desconcerta, provoca, democratiza, aproxima. Mas, por outro lado, “como levar o espectador a experimentar a radicalidade dos efeitos da pobreza e da exclusão por meio de um trabalho de arte?” (TASCA, 2012, p.130). Essa pergunta é muito instigante, sobretudo no contexto contemporâneo, em que há uma multidão sem fim de imagens produzidas incessantemente,

transformando vários instantes da vida em fotografias, quando praticamente qualquer sujeito pode possuir uma câmera e, com ela, mostrar onde está e o que está fazendo em tempo real.

De fato, não existe um manual para a arte e para os seus desdobramentos. Segundo Bachelard (1998), para penetrarmos no domínio da imaginação é necessário que nos livremos de automatismos. Não basta consumir arte; é muito mais do que isso: temos de ser transpassados por ela. A fotografia já transformou e pode ainda transformar a forma como os sujeitos olham para o mundo e para si próprios. A fotografia não é um simples acaso, mas um poderoso conceito, que carrega oportunidades para todos nós. As imagens de Salgado, cada uma delas é um convite, ganham notoriedade porque irrigam ricas possibilidades de experiências geoestéticas, são inquietantes, reverberam.

Sem falar que o mundo é múltiplo e, por isso, uma pluralidade de eventos geográficos podem se realizar e ser diferentemente representados. . A ideia de um espectador passivo é desautorizada. É preciso sonhar, é preciso cultivar o direito ao sonho para se inventar e reinventar-se e para poder buscar e realizar caminhos mais justos para a vida. É preciso cultivar utopias, o que também quer dizer ação. E a arte carrega o potencial e a energia de transformação.

Milton Santos (2004, p.141) fortalece a importância da utopia; para ele, “a gestação do novo, na história, dá-se, frequentemente, de modo quase imperceptível para os contemporâneos, já que suas sementes começam a se impor quando ainda o velho é quantitativamente dominante”. O autor complementa: “Por isso, situações como a que com agora nos defrontamos parecem definitivas, mas não são verdades eternas” (SANTOS, 2004, p.160). A ideia de utopia endereça-nos ao que não é, mas que deveria ser, ou ao que gostaríamos que fosse e pelo qual se pode lutar.

Mas para que serve a utopia? A ideia de janela como abertura, presente no nascedouro da noção de paisagem nas artes plásticas, entrelaça-se à imagem do horizonte — igualmente emblemática para se pensar a paisagem —, desaguando em uma proposição geopoética para a utopia:

Janela sobre a utopia

Ela está no horizonte — diz Fernando Birri. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isto: para caminhar. (GALEANO, 2007, p.310).

REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki. O que é a paisagem?. *Arquitextos*, São Paulo, ano 5, não paginado, maio 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.049/572/pt>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ÂNGELO, Maurício. Sebastião Salgado, o patrocínio da Vale e a “salvação” do Rio Doce. *Ministério da Verdade [site de jornalismo colaborativo]*, [s.l.], não paginado, 20 nov. 2015. Disponível em: <<http://crimideia.com.br/miniver/?p=202>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

ANTUNES, Celso. Guararema (SP), 15 nov. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

ARAUPEL. [Site]. Porto Alegre: [s.n.], ©2016. Não paginado. Disponível em: <www.araupel.com.br>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ASSOCIAÇÕES repudiam prêmio da Capes em parceria com a Vale. *Boletim Brasil de Fato*, São Paulo, não paginado, 17 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/11598>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BANCO DO BRASIL. [Site]. [S.l.]: Banco do Brasil, ©2016. Não paginado. Disponível em: <www.bb.com.br/pbb/private/cartoes>. Acesso em: 25 mar. 2016.

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*, Niterói, v.2, n.3, p.69-88, 2000.

BARCELOS, Janaína Dias. *Fotojornalismo: dor e sofrimento: estudo de caso do World Press Photo of the Year 1955-2008*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Jornalismo) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre a arte*. Organização de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008.

BELLÉ, Carlos. São Paulo, 11 maio 2016. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

BENEDICTO, Nair. Nair Benedicto. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.57-66.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Obras escolhidas, 1).

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p.84-91.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BISILLIAT, Maureen. *A João Guimarães Rosa*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1969.

BISILLIAT, Maureen. Maureen Bisilliat. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.113-124.

BOHNENBERGER, Ênio. Guararema (SP), 15 nov. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

BOONE, Silvana. Fotografia, memória e tecnologia. *Conexão: Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v.6, n.12, p.13-19, jul. 2007.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BRANDÃO, Luís Alberto; MARQUEZ, Renata. Certa geografia. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.151-167.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CAPES – COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. *Prêmio Vale-Capes de ciência e sustentabilidade*. Brasília: Fundação Capes / Ministério da Educação, ©2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/bolsas/premios/premio-vale-capes-de-ciencia-e-sustentabilidade>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

CARLINI-COTRIM, Beatriz. Potencialidades da técnica qualitativa de grupo focal em investigações sobre abuso de substâncias. *Revista de Saúde Pública*, São Paulo, v.30, n.3, p.285-293, jun. 1996.

CARREY, Pierre. Sebastião Salgado, le photographe des pauvres qui fait de la pub pour du champagne. *Libération*, Paris, não paginado, 2 nov. 2016. Disponível em: <http://next.liberation.fr/culture-next/2016/11/02/sebastiao-salgado-le-photographe-des-pauvres-qui-fait-de-la-pub-pour-du-champagne_1525389?xtor=rss-450>. Acesso em: 10 nov. 2016.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Paris: Verve, 1952.

CASTELLO BRANCO, Renata. Renata Castello Branco. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.93-102.

CATTERALL, Miriam; MACLARAN, Pauline. Focus group data and qualitative analysis programs: coding the moving picture as well as the snapshots. *Sociological Research Online*, Guildford, v.2, n.1, não paginado, mar. 1997. Disponível em: <<http://www.socresonline.org.uk/2/1/6.html>>. Acesso em: 17 maio 2015.

CAUJOLLE, Christian. Prefácio. In: SEBASTIÃO Salgado. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. Não paginado. (Coleção Photo Poche).

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013.

CÉSAR, Nil *et al.* Travessias e fronteiras: saberes de vida e arte. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.79-95.

CEZAR, Marco. Marco Cezar. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.344-355.

CIRIACO, Douglas. Sebastião Salgado, José Saramago e Chico Buarque no Jô Soares. In: CIRIACO, Douglas. [Blog]. [S.l.: s.n.], 2006. Não paginado. Disponível em: <<http://douglassciriaco.net/2011/03/17/sebastiao-salgado-jose-saramago-e-chico-buarque-no-jo-soares/>>. Acesso em: 2 out. 2013.

CLÁUDIO, Ana Luiza de Abreu. “Êxodos” e as migrações contemporâneas: um estudo sobre o discurso fotográfico de Sebastião Salgado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004. p.13-74.

CLAVAL, Paul. *Terra dos homens: a geografia*. São Paulo: Contexto, 2010.

COELHO, Marcelo. Isto é um cachimbo. In: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.89-112.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMPANHIA MÁRIO NASCIMENTO. Território nu: [espetáculo de dança]. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DA DANÇA, 15., 2011, Belo Horizonte. [Programa]. Belo Horizonte: [s.n.], 2011. Não paginado. Teatro Oi Futuro Klaus Vianna, 26-27 out. 2011. Disponível em: <<http://fid.com.br/2011/espetaculo/territorio-nu/>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

COSGROVE, Denis. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. In: CORRÊA, Roberto Lobato; RESENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p.103-134.

COSTA, Everaldo. Paisagem-memória e função social da fotografia. In: STEINKE, Valdir; REIS JÚNIOR, Dante; COSTA, Everaldo. *Geografia & fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos*. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias / UnB, 2014. p.79-106.

COTT, Jonathan. A luz visionária de Sebastião Salgado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 dez. 1991. Caderno 2, não paginado.

CRAVO NETO, Mário. Mário Cravo Neto. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.13-21.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Editora Três, 1984.

DAGUERRE, Louis. Foto do daguerrótipo, 1839. In: FOTO NIKEL. *A câmera escura, o princípio da fotografia*. [S.l.: s.n.], 2006. Não paginado. Disponível em: <<http://www.fotonikkei.com.br/>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMO, Pedro. *Saber pensar*. 4.ed. São Paulo: Cortez; São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2004.

DIAS, Cláudia Augusto. Grupo focal: técnica de coleta de dados em pesquisas qualitativas. *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v.10, n.2, p.141-158, 2000.

DISDÉRI, André Adolphe-Eugène. Chevalier Hidalgo, 1860. In: MUSEU DE ARTE MODERNA. [Site: acervo]. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

DUARTE, Adriana Bogliolo Sirihal. Grupo focal online e off-line como técnica de coleta de dados. *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v.17, n.1, p.75-85, jan./abr. 2007.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14.ed. Campinas: Papirus, 1993.

DUNCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004. p.90-132.

DURAN, Josep Ruaix. J.R. Duran. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.242-261.

DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EDINGER, Cláudio. Cláudio Edinger. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.125-133.

ENTLER, Ronaldo. Para reler A câmara clara. *FACOM: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP*, São Paulo, n.16, p.4-9, 2. sem. 2006.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *FACOM: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP*, São Paulo, n.17, p.4-14, 1. sem. 2007.

FARIA, Alexandre G. Severinos e Iracemas: uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque. *Verbo de Minas: Letras*, Juiz de Fora, v.5, n.10, p.103-125, 2006.

FARIA, Roberto. [*Distorções óticas de diferentes objetivas*]. Salvador: Escola Baiana de Fotografia, 10 ago. 2016. Não paginado. Não publicado. Notas de aula.

FARIAS, Paulo Cezar. Menina eternizada em foto de Sebastião Salgado ainda é sem-terra. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, não paginado, 28 ago. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2012/08/1142313-menina-eternizada-em-foto-de-sebastiao-salgado-ainda-e-sem-terra.shtml>>. Acesso em: 2 out. 2013.

FARKAS, Thomaz. Thomaz Farkas. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.173-182.

FELIZARDO, Luiz Carlos. Luiz Carlos Felizardo. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.143-152.

FERREIRA, Maria Júlia. A representação da paisagem: contributos para a semiótica do espaço geográfico. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, n.10, p.185-200, 1997.

FIRMO, Walter. Walter Firmo. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.103-112.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOTOGRAFIA e emoção. Direção: Sílvio Tendler. Produção: Caliban Cinema e Conteúdo. Brasília: TV Brasil – Empresa Brasil de Comunicação, 2012. Não paginado. (Série Caçadores da alma, 11). Documentário (24:25 min.), son., color. Disponível em: <www.tvbrasil.ebc.com.br/cacadoresdaalma/episodio/fotografia-e-emoção>. Acesso em: 13 jun. 2014.

FOTÓGRAFO cria projeto de revitalização do rio Doce depois de tragédia. *Jornal Nacional* [Rede Globo de Televisão], Rio de Janeiro, 17 nov. 2015. Não paginado. Reportagem televisiva (6:06 min.), son., color. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/videos/t/edicoes/v/fotografo-cria-projeto-de-revitalizacao-do-rio-doce-depois-de-tragedia/4615844>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FREEMAN, Michael. *A visão do fotógrafo: entendendo e apreciando grandes fotografias*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 45.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

- GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. 5.ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- GALEANO, Eduardo. *Nós dizemos não*. 3.ed. Rio de Janeiro: Revan, 1990.
- GASPAR, Jorge. Fotografia e paisagem. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2013. p.27-31.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GOMES, Paulo César da Costa. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- GOMES, Paulo César da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. Fotografia: Sebastião Salgado flagra trabalhadores da era industrial. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1997. Ilustrada, não paginado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq100310.htm>>. Acesso em: 16 ago. 2015.
- GRAIEB, Carlos. Imagens da dor. *Veja*, São Paulo, ed.1817, p.11-15, 27 ago. 2003.
- HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- HAESBAERT, Rogério. Configurar a própria imagem a partir da imagem do outro. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2014. p.170-172.
- HARAZIM, Dorrit. O fotógrafo da luz. *Veja*, São Paulo, ed.1486, p.70-87, 12 mar. 1997.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 15.ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- HARVEY, David. *O enigma do capital: e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. Categorias geográficas: reflexões sobre a sua natureza. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, v.11, n.17, p.49-58, 2. sem. 2001.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. Focalizando a geografia no contexto das transformações sociais. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, v.9, n.12, p.47-52, fev. 1999.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. Inserções da geografia nos movimentos contemporâneos do saber: síntese. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, v.8, n.11, p.93-97, dez. 1998.

HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HISSA, Cássio Eduardo Viana; CORGOSINHO, Rosana Rios. Recortes de lugar. *Geografias*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.7-21, jan./jun. 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana; MELO, Adriana. Sobre o ensaio. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.251-276.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2000.

INSTITUTO TERRA. [Site]. Aimorés, MG: Instituto Terra, ©2012. Não paginado. Disponível em: <www.institutoterra.org>. Acessos [múltiplos] em: 2012-2016.

JACINTO, Rui Manuel M. Foto(geo)grafia: a luz que (d)escreve a Terra. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2014a. p.6-9.

JACINTO, Rui Manuel M. Imagino o mundo na era da imagem. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2013. p.12-18.

JACINTO, Rui Manuel M. Transversalidade: a fotografia e seus territórios. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2014b. p.16-21.

JACINTO, Rui Manuel M. Viagens, paisagens, imagens: fotografia e território. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: viagens, paisagens, territórios*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2015. p.6-12.

KONESKI, Anita Prado. A “outridade” no êxodo: fotografias de Sebastião Salgado. *Poiésis*, Niterói, v.9, n.11, p.61-70, nov. 2008.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Ed. USP, 2006.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Mirian L. Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998. p.65-74.

LA BLACHE, Paul Vidal de. As características próprias da geografia. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (Org.). *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1982. p.37-47.

LACAZ, Guto; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. Artes práticas. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.59-77.

LACOSTE, Yves. *A geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1989.

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal, lógica dialética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. (Coleção Encontros).

LIMA, Elias Lopes. Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à análise geográfica. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, v.9, n.18, p.65-84, 2007.

LIMA, Elias Lopes. *Encruzilhadas geográficas: notas sobre a compreensão do sujeito na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p.137-155.

LUGON, Olivier. Le marcheur: piétons et photographes au sein des avant-gardes. *Études Photographiques*, Paris, n.8, p.68-91, nov. 2000. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/226>>. Acesso em: 2 maio 2015.

LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Loui Jean. [Sem título]. In: BARONE, Beth. *Primeiras fotos coloridas dos irmãos Lumière, 1904*. [S.l.: s.n.], 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://sosfotografia.blogspot.com.br/2011>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

MACHADO, Katia Regina. A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v.1, n.4, p.123-138, 2012/2013. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=52>. Acesso em: 29 nov. 2015.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. Morfologia da paisagem e imaginário geográfico: uma encruzilhada onto-gnoseológica. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, v.3, n.6, p.71-82, 2001.

MAGALDI, Marcos. Marcos Magaldi. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.228-241.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo José. Geograficidades vigentes pela literatura. In: SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da (Org.). *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador: Ed. UFBA, 2010. p.21-32.

MARQUEZ, Renata Moreira. Arte e geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens marginais*. Natal: Ed. UFRN, 2006. p.11-22.

MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MARTINELLI, Pedro. Pedro Martinelli. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.45-55.

MARTINS, José de Souza. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.133-171.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. 6.ed. São Paulo: HUCITEC, 1987.

MASCARO, Cristiano. Cristiano Mascaro. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.23-33.

MEDEIROS, Newton. *Cuidados na hora do click*. [S.l.: s.n.], 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://newtonmedeiros.com.br/blog/?tag=grande-angular>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

MELO, Adriana Ferreira. *O lugar-sertão: grafias e rasuras*. Dissertação (Mestrado em Organização do Espaço) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 34.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.113-126. (Coleção Os pensadores).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

MITTELDORF, Klaus. Klaus Mitteldorf. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.294-313.

MOLDER, Maria Filomena; HISSA, Cássio Eduardo Viana. Ciência e arte. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.243-250.

MONTEIRO, Carlos Augusto Figueiredo. *Geografia sempre: o homem e seus mundos*. Campinas: Edições Territorial, 2008.

MORAES, Ana Maria Lima de. *A construção de um olhar dentro da fotografia de documentação: análises de algumas séries de Sebastião Salgado*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1999.

MOREIRA, Ruy. *O círculo e a espiral: a crise paradigmática do mundo moderno*. Rio de Janeiro: Obra Aberta; Rio de Janeiro: Cooperativa do Autor, 1993.

MOREIRA, Ruy. *Pensar e ser em geografia: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MORGAN, David. *Focus groups as qualitative research*. 2nd ed. London: Sage, 1997. (Coleção Qualitative research methods, 16).

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 8.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003a.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003b.

MOURA, Cláudia Ferraresi Campos Caldeira de. *Relações discursivas entre o plano verbal e o fotográfico em álbuns de Sebastião Salgado*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MST – MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. [Site]. [S.l.: s.n.], ©2014. Não paginado. Disponível em: <www.mst.org.br>. Acessos [múltiplos] em: 2014-2016.

MUNIZ, Vik. Lixo extraordinário. In: MUNIZ, Vik. *Galeria*. [S.l.: s.n.], 2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.vikmuniz.net/>>. Acesso em: 15 maio 2014.

MUSEU é criticado por aceitar financiamento da Vale para mostra de Sebastião Salgado. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 jul. 2013. Ilustrada, não paginado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1313489-museu-e-criticado-por-aceitar-financiamento-da-vale-para-mostra-de-sebastiao-salgado.shtml>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

NAIR, Parvati. *A different light: the photography of Sebastião Salgado*. Durham: Duke University Press, 2011.

NAVES, Rodrigo. ...E Deus criou Sebastião Salgado. *Zum: Revista de Fotografia*, São Paulo, n.8, p.182, abr. 2015.

NEPOMUCENO, Eric. Sebastião Salgado: [entrevista]. *Nossa América = Nuestra América: Revista do Memorial da América Latina*, São Paulo, n.2, p.78-93, 1993.

NEVES, Gervásio. Apresentação. In: PINHEIRO, Délio J. F.; SILVA, Maria Auxiliadora da (Org.). *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador: Ed. UFBA, 2004. p.17-18.

NOGUEIRA, Kiko. Sebastião Salgado, a Vale e o Jornal Nacional. *Diário do Centro do Mundo*, [s.l.], não paginado, 18 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/sebastiao-salgado-a-vale-e-o-jornal-nacional-por-kiko-nogueira>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. p.8-15.

O SAL da Terra: uma viagem com Sebastião Salgado. Direção: Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. Produção: Wim Wenders *et al.* São Paulo: Imovision, 2014. Não paginado. Documentário, 1 DVD (110 min.), son., color., legendado.

OLIVEIRA, Helena de. Helena de Oliveira. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.330-343.

OSWALD, Vivian. O paraíso de Sebastião Salgado chega a Londres. *O Globo*, Rio de Janeiro, não paginado, 11 abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-paraíso-de-sebastião-salgado-chega-londres-8079731#ixzz3mlOk35kW>>. Acesso em: 16 set. 2015.

PASSOS, Messias Modesto dos. Paisagem e território. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2013. p.72-76.

PAULO, Silvia Rosa Marques. *A poética do olhar: a imagem do trabalhador rural na pintura de Candido Portinari e na fotografia de Sebastião Salgado no processo ensino-aprendizagem*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.

PEREZ, Félix. *Estúdio de Talbot em Reading, 1844*. [S.l.: s.n.], 2008. Não paginado. Disponível em: <<http://felixperezfotografia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

PERSICHETTI, Simonetta. *Fotografia documental, retrato de uma sociedade: Sebastião Salgado, um olhar sobre alguns aspectos da condição humana*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade Mackenzie, São Paulo, 1995.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1.

PERSICHETTI, Simonetta. Simonetta Persichetti. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.392-403.

PINHEIRO, Délio J. F.; SILVA, Maria Auxiliadora da. A cidade e seus símbolos. In: PINHEIRO, Délio J. F.; SILVA, Maria Auxiliadora da (Org.). *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador: Ed. UFBA, 2004a. p.21-29.

PINHEIRO, Délio J. F.; SILVA, Maria Auxiliadora da (Org.). *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador: Ed. UFBA, 2004b.

PIRES, Francisco Quinteiro. Sebastião Salgado, um homem de contradições. *Zum: Revista de Fotografia*, São Paulo, n.8, p.172-181, abr. 2015.

PITA, António Pedro. Cultura e sociedade: cidade, arte e política. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2013. p.174-177.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Mirian L. Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998. p.75-112.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. *A globalização da natureza e a natureza da globalização*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; RIBEIRO, Guilherme. Partilhando versões sobre ciência e política. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.197-215.

RABELO, José. ES – Prêmio Ecologia 2015 tem Samarco e Vale como patrocinadoras e se encerra amanhã. *Século Diário*, Vitória, ES, não paginado, 2015. Disponível em: <<http://www.guiadejornais.com.br/ir.htm?http://www.seculodiario.com.br>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org.; São Paulo: Editora 34, 2005.

RELPH, Edward C. As bases fenomenológicas da geografia. *Geografia*, Rio Claro, v.4, n.7, p.1-25, abr. 1979.

REVELANDO Sebastião Salgado. Direção: Betse de Paula. Produção: Patrícia Chamon. Brasília: TV Brasil – Empresa Brasil de Comunicação, 2012. Não paginado. Documentário (75 min.), son., color. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/e-tudo-verdade/videos/3266424.html>>. Acesso em: 7 maio 2014.

RIBEIRO, Renato Janine. *A universidade e a vida atual: Felini não via filmes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

RIZZO, Renata. *Uma paixão que se propaga*. [S.l.: s.n.], 2013. Não paginado. Disponível em: <<http://www.focusfoto.com.br>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

RODRIGUES, João Paulo. Salvador (BA), 25 abr. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

RODRIGUES, José. Do Gênesis ao Apocalipse: uma carta para Sebastião Salgado. In: VIRAL DE IDEIAS. *Blog Junho*. [S.l.: s.n.], 25 nov. 2015. Não paginado. Disponível em: <<http://blogjunho.com.br/do-genesis-ao-apocalipse-uma-carta-para-sebastiao-salgado/>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

RODRIGUES, Josuel. Guararema (SP), 15 nov. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSSETO, Neuri. Guararema (SP), 15 nov. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner, com colaboração e comentários de Juliana Ribeiro. Transcrição não paginada.

ROSSETTO, Tânia. Fotografia e literatura geográfica: linhas de uma investigação histórica. In: STEINKE, Valdir; REIS JÚNIOR, Dante; COSTA, Everaldo. *Geografia & fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos*. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias / UnB, 2014. p.107-155.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SAJA, José Antônio. Fazer-o-real: arte enquanto documento. In: SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da (Org.). *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador: Ed. UFBA, 2010. p.15-20.

SALGADO, Juliano. [Depoimento]. In: REVELANDO Sebastião Salgado. Direção: Betse de Paula. Produção: Patrícia Chamon. Brasília: TV Brasil – Empresa Brasil de Comunicação, 2012. Não paginado. Documentário (75 min.), son., color. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/e-tudo-verdade/videos/3266424.html>>. Acesso em: 7 maio 2014.

SALGADO, Lélia. Agradecimentos. In: SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.16-17.

SALGADO, Lélia. Agradecimentos. In: SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.397.

SALGADO, Lélia. Por trás da imagem. In: SALGADO, Sebastião. *Gênesis*. São Paulo: Taschen, 2013. p.9-12.

SALGADO, Sebastião. *África*. São Paulo: Taschen, 2007.

SALGADO, Sebastião. [Depoimento]. In: REVELANDO Sebastião Salgado. Direção: Betse de Paula. Produção: Patrícia Chamon. Brasília: TV Brasil – Empresa Brasil de Comunicação, 2012. Não paginado. Documentário (75 min.), son., color. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/e-tudo-verdade/videos/3266424.html>>. Acesso em: 7 maio 2014.

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

SALGADO, Sebastião. *Gênesis*. São Paulo: Taschen, 2013a.

SALGADO, Sebastião. *O fim da pólio: a campanha mundial para a erradicação da doença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGADO, Sebastião. *Outras Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

SALGADO, Sebastião. *Perfume de sonho*. São Paulo: Paisagem, 2015a.

SALGADO, Sebastião. Prefácio. In: SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b. p.7-15.

SALGADO, Sebastião. Recriando a vida no rio Doce. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2015b. Caderno Opinião – Tendências/Debates, não paginado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2015/11/1709019-recriando-a-vida-no-rio-doce.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

SALGADO, Sebastião. *Retratos de crianças do êxodo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000c.

SALGADO, Sebastião. Sebastião Salgado. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997a. p.77-91.

SALGADO, Sebastião. Sebastião Salgado, fotógrafo: [entrevista concedida a Kennedy Alencar]. In: É notícia. Direção: Asdrubal Figueiró. Produção: Bruna Pellegrini. São Paulo: RedeTv!, 2013b. Não paginado. Entrevista, son., color. Disponível em: <<http://www.redetv.uol.com.br/Video.aspx?113,24,359372,jornalismo,e-noticia,sebastiao-salgado-fotografo>>. Acesso em: 25 out. 2013.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

SALGADO, Sebastião. The globalised people. *The Guardian*, London, não paginado, 28 May 2001. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/culture/2001/may/28/artsfeatures.globalisation1>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. *Da minha terra à Terra*. São Paulo: Paralela, 2014.

SALGADO, Sebastião *et al.* Prefácio. In: SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.7-19.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Horizontes do corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p.119-134.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa; HISSA, Cássio Eduardo Viana. Transdisciplinaridade e ecologia de saberes. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.17-34.

SANTOS, Milton. A globalização e o não lugar: [entrevista concedida a Florência Ferrari, Rose Satiko Hikiji e Valéria Macedo]. In: LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007a. p.154-171. (Coleção Encontros).

SANTOS, Milton. A metrópole e o urbano: [entrevista concedida a Anderson Kazuo Nakano, Guilherme Wisnik, Marcos Eduardo Hoshino e Mariana Fix]. In: LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007b. p.86-105. (Coleção Encontros).

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

SANTOS, Milton. Da paisagem ao espaço: uma discussão. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL, 2., 1996, [s.l.]. *Anais...* São Paulo: Ed. Universidade São Marcos / FAUUSP, 1996. p.33-42.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: EDUSP, 2005.

SANTOS, Milton. [Depoimento]. In: ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. Direção: Sílvio Tandler. [S.l.: s.n.], 2006. Não paginado. Documentário (90 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-UUB5DW_mnM>. Acesso em: 16 set. 2015.

SANTOS, Milton. Espaço, mundo globalizado, pós-modernidade: [entrevista concedida a José Mário Ortiz Ramos, Eliane Robert Moraes, Douglas Santos e Maria Lúcia Bueno C. de Paula]. In: LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007c. p.62-85. (Coleção Encontros).

SANTOS, Milton. Globalitarismo: [entrevista concedida a José Corrêa Leite]. In: LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007d. p.172-193. (Coleção Encontros).

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 7.ed. São Paulo: EDUSP, 2007e.

SANTOS, Milton. O geógrafo de campos e espaços: [entrevista concedida a João Pombo Barile]. In: LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007f. p.128-143. (Coleção Encontros).

SANTOS, Milton. O mundo não existe: [entrevista concedida à jornalista Dorrit Harazim]. *Veja*, São Paulo, ed.1366, ano 27, n.46, p.7-10, 16 nov. 1994.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, Milton. *Território e sociedade*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

SANTOS, Milton. Um encontro: Milton e Gil: [entrevista concedida a Gilberto Gil]. In: LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). *Milton Santos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007g. p.106-127. (Coleção Encontros).

SARAMAGO, José. Prefácio. In: SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.9-13.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de uma ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCAVONE, Márcio. Márcio Scavone. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.67-76.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERPA, Ângelo. A paisagem periférica. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002. p.161-179.

SERPA, Ângelo. Fenomenologia transcendental como fundamento de uma fenomenologia da paisagem: notas sobre um exercício prático e redução fenomenológica. *Geograficidade*, Niterói, v.6, n.1, p.18-30, verão 2016.

SERPA, Ângelo. O conceito de atuação e sua operacionalização: o falar investido no agir, o agir enunciando o lugar. In: HEIDRICH, Álvaro Luiz; COSTA, Benhur Pinós da; PIRES, Cláudia Luisa Zerefino (Org.). *Maneiras de ler geografia e cultura*. Porto Alegre: Imprensa Livre; Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2013a. p.75-82.

SERPA, Ângelo. Paisagem, lugar e região: perspectivas teórico-metodológicas para uma geografia humana dos espaços vividos. *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, n.33, p.168-185, 2013b.

SERPA, Ângelo. Parâmetros para a construção de uma crítica dialético-fenomenológica da paisagem contemporânea. *Formação*, Presidente Prudente, v.2, p.14-22, 2007.

SERPA, Ângelo. Por uma geografia das representações sociais. *OLAM – Ciência e Tecnologia*, Rio Claro, v.5, n.1, p.221-230, maio 2005.

SERPA, Ângelo. [*Redução fenomenológica na leitura da paisagem*]. Salvador: Instituto de Geociências / Universidade Federal da Bahia, 21 out. 2013c. Não paginado. Não publicado. Notas de aulas.

SERRÃO, Adriana. O horizonte que vem até nós. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: territórios, sociedades e culturas ibéricas em tempos de mudança*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2014. p.30-31.

SILHOUETTE, Étienne. Perfil de silhueta. In: HOBAN, Rowan; BIRD, Sarah. *Silhouette portrait workshop*. [S.l.: s.n.], 2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.justsofestival.org.uk/silhouette-portrait-workshop/>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

SILVA, Eumano. Ditadura espionou o fotógrafo Sebastião Salgado. *Isto é*, São Paulo, ano 38, n.2349, p.58-60, 3 dez. 2014.

SILVEIRA, Maria Laura. A cidade, feixe de razões e temporalidades. In: JACINTO, Rui Manuel M. (Coord.). *Transversalidades: fotografia sem fronteiras: viagens, paisagens, imagens*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2015. p.146-148.

SMITH, Neil. *Desenvolvimento desigual: natureza, capital e a produção do espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOTTILI, Rogério. Sebastião Salgado: caçador de luz e de esperança. In: STARLING, Heliosa; CARDIA, Gringo; ALMEIDA, Sandra; MARTINS, Bruno (Org.). *Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

SOUSA, José Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.

SOUZA, Marcelo Lopes. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Geografia, geopolítica e geopoética: rigores da obra de Milton Santos. In: SILVA, Maria Auxiliadora. *Milton Santos: gerando inspirações literárias*. Salvador: Ed. UFBA, 2015. p.29-39.

STÉDILE, João Pedro. Juazeiro (BA), 17 nov. 2016. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

TASCA, Fabíola Silva. *Por um conceito do político na arte contemporânea: o fator Santiago Sierra*. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.9-34.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M.; HISSA, Cássio Eduardo Viana. De arte e de ciência: o golpe decisivo com a mão esquerda. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.125-150.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TRICART, Jean. O campo na dialética da geografia. Tradução de Lylian Coltrinari. In: DRESCH, Jean. *Reflexões sobre a geografia*. São Paulo: AGB, 1980. p.53-80.

TROCATE, Charles. Guararema (SP), 16 nov. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trajeito: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte / Ministério da Cultura, 1995.

URBAN, João. João Urban. In: PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. v.1, p.35-44.

VALE. [Site]. Rio de Janeiro: Vale, ©2013. Não paginado. Disponível em: <www.vale.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2013.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. La hostilidad de la producción capitalista al arte. In: VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Editorial Era, 1965. p.153-163.

WARHOL, Andy. Marilyn, 1967. In: THE ANDY WARHOL MUSEUM. [Site]. Pittsburgh, PA: [s.n.], ©2012. Não paginado. Disponível em: <www.warhol.org>. Acesso em: 15 maio 2014.

WOLDFENSON, Bob. Bob Woldfenson. In: CESAR, Newton; PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia*. Brasília: Ed. SENAC, 2013. p.276- 293.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. p.16-45.

XAVIER, Joatan. Guararema (SP), 15 nov. 2015. Entrevista concedida a Flora Pidner. Transcrição não paginada.

ZIEGLER, Jean. *A vitória dos vencidos: opressão e resistência cultural*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.