

O olhar engajado:

*fotografia contemporânea e as dimensões
políticas da cultura visual*



Sebastião Salgado. *A luta pela terra: os ícones da vitória* (detalhe). s/d.

Ana Maria Mauad

Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Departamento de História da UFF. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008. amauad@pq.cnpq.br

O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual

Ana Maria Mauad

RESUMO

O texto propõe um estudo sobre a experiência fotográfica contemporânea, a partir de uma abordagem comparativa de dois fotógrafos: Genevieve Naylor e Sebastião Salgado, que fotografaram as mesmas regiões do Brasil com um intervalo de 40 anos. Busca-se destacar, nas fotografias de ambos, a economia visual, levando-se em conta os referentes históricos e suas escolhas técnicas e estéticas. Valorizam-se a noção de engajamento do olhar como forma de conceituar a prática fotográfica e o conceito de temporalidade para compreender as dimensões históricas da narrativa visual.

PALAVRAS-CHAVE: experiência fotográfica; prática social; visualidade.

ABSTRACT

While interested in coming to terms with contemporary photographic experiences, this article aims at comparing two photographers whose works, though separated by a 40-year gap, have evolved around similar Brazilian settings, namely Genevieve Naylor and Sebastião Salgado. I highlight the visual economy of Naylor's and Salgado's pictures by taking into account their historical references as well as their technical and aesthetical choices. A key aspect in my analysis is the artist's "committed look" as a way of conceptualizing the very practice of photography. Special attention is also devoted to the concept of temporality as a tool for the understanding of the historical dimensions of visual narrative.

KEYWORDS: photograph experience, social practice; visuality.



Este artigo se volta para a experiência fotográfica contemporânea, notadamente aquela desenvolvida no processo de internacionalização da cultura, assim compreendido como o pós-Segunda Guerra Mundial, no qual se delimitou o papel das mídias: imprensa, cinema, televisão (apesar do predomínio da imprensa escrita e ilustrada), na elaboração do mundo capitalista como comunidade imaginada. Ao longo desse período se consolidaram certas práticas, propriamente fotográficas, tais como o predomínio da fotorreportagem na imprensa ilustrada e mudanças estéticas no plano editorial das publicações, bem como o surgimento e a consolidação de uma atividade fotográfica associada à produção de uma documentação social de caráter visual. Além disso, assistiu-se à ampliação das trocas capitalistas no mercado da indústria cultural, a produção

de notícias como mercadoria, o engajamento da imagem fotográfica e o registro dos movimentos sociais, a participação da fotografia no campo da arte experimental e suas relações com a cultura pop.

A ênfase desse estudo recai sobre uma abordagem comparativa de dois fotógrafos: Genevieve Naylor (1915-1989) e Sebastião Salgado (1944). Eles fotografaram as mesmas regiões do Brasil, em dois tempos distintos, com uma diferença de cerca de 40 anos. Essas fotografias são compreendidas como imagens-documentos e imagens-monumentos, portanto possuem uma historicidade, na qual se delineiam formas de conhecer e imaginar para então comunicar. Dessa maneira, busca-se ressaltar, nas fotografias de ambos, a economia visual, levando-se em conta os referentes históricos e as suas escolhas técnicas e estéticas.

Como ultrapassar aquilo que está aparentemente apresentado pela imagem fotográfica e, tal como Alice nos espelhos, penetrar nos jogos de ilusão? O caminho adotado se divide em dois: o primeiro se orienta pelos meandros do ato fotográfico como prática social, discutindo a noção de engajamento do olhar do fotógrafo¹. Já o segundo segue pelo atalho dos estudos sobre a multiplicidade do tempo histórico. Tempo que se inscreve na imagem, relacionando-a ao seu referente, mas também às condições históricas do ato fotográfico e suas formas de apropriação e agenciamento ao longo da história.

O tecido comunicativo produzido pelas imagens fotográficas é poroso e sujeito à polissemia dos sentidos que tais imagens aguçam; assim, concluo o estudo com a produção de um texto videográfico. Este foi elaborado como um mosaico, por meio do qual se evidenciam operações visuais de analogia, homologia e estranhamento, todos esses procedimentos relativos à dimensão da historicidade quando a atenção se dirige para o que se vê e se pensa sobre imagens.

Experiência fotográfica e o olhar engajado

A diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos evidenciou, ao longo do século XX, uma significativa mudança no regime de visualidade, relacionado aos usos e funções da fotografia e ao seu circuito social, compreendendo os processos de produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem fotográfica.²

A revista *Photograma* — publicação mensal do Foto Clube Brasileiro, responsável pela difusão da fotografia amadora no Rio de Janeiro, na qual eram ensinadas teoria e prática fotográficas — dividia a fotografia em três tipos, a anedótica, a documentária e a artística ou pictorial, e explicava essa distinção da seguinte maneira:

A fotografia anedótica é a que trata apenas de criar recordações de fatos, pessoas ou coisas [...] É a mais fácil das três divisões, e a que realmente os 'amadores' praticam. Assim um grupo de amigos, um recanto de jardim, um folgado de criança, etc., são fotografias anedóticas de interesse estritamente limitado a quem conheça o fato, pessoa ou coisa. A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc. Fotografia artística ou pictorial é a que traduz a sentimentalidade ou estado de alma experimentado pelo artista ao contemplar um motivo [...] na fotografia pictorial aplicam-se na generalidade as

¹ Aqui a noção de engajamento se inspira nas considerações feitas pelo historiador inglês Eric Hobsbawm a respeito do engajamento científico. Em linhas gerais, Hobsbawm compreende engajamento objetivo a partir da própria relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia. Em sua análise, destaca os elementos de inevitabilidade presentes nessa forma de engajamento e os imperativos básicos a serem respeitados por um conhecimento que se quer científico. Ver HOBBSBAWN, Eric. Engajamento. In: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Essa noção também é tributária das discussões realizadas com o antropólogo e fotógrafo Milton Guran sobre as experiências contemporâneas de inclusão visual. Sobre isso ver GURAN, Milton. O olhar engajado: inclusão visual e cidadania. Trabalho apresentado no Visible rights Conference at Harvard University, 2007.

² Cf. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby Novaes (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, cap. 2.

³ *Photograma*, ano IV, n. 33, Rio de Janeiro, ago. 1930, p. 6.

⁴ ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. 8. impression. London: Verso, 1998.

⁵ O espaço social compreende o meio pelo qual o fotógrafo circula ao longo da sua trajetória. Incluem-se os diferentes espaços de sociabilidade, tais como escolas, clubes, associações artísticas, partidos políticos, ambientes profissionais, bares e pontos de encontro. Assim, compreende-se que a procedência de classe do sujeito-fotógrafo não determina, mas orienta o seu contato e a sua vivência com outros grupos, inclusive redefinindo as formas de pertencimento ao grupo de origem. Nos espaços sociais se abrem os campos de possibilidade para a realização dos projetos que orientam as trajetórias sociais de indivíduos nas sociedades complexas. Sobre os conceitos de campo de possibilidade, trajetória e projeto, ver VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: por uma antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

*mesmas normas de composição e perspectiva do desenho e da pintura [...] O pictorialista deverá antes de tudo ser um hábil manipulador e técnico consciente de todos os processos, sem o que não poderá obter desde a 'exposição' até a impressão do fotograma, o cunho de individualidade que é básico e imprescindível em qualquer obra de arte.*³

Os batedores de chapa, os amadores e os profissionais compunham três diferentes categorias de fotógrafos, cada qual operando o dispositivo fotográfico segundo as mediações culturais que a sua condição social impunha. O próprio aprendizado também variava: aos batedores de chapa ficaram reservadas as publicidades das fábricas de filmes e câmeras, e, ao venderem seus produtos, ensinavam a utilizá-los de modo correto, desenvolvendo uma pedagogia do olhar nos semanários ilustrados. Aos amantes da fotografia foi dado o privilégio dos espaços exclusivos dos foto-clubes, abertos para os iniciados nas artes pictóricas. Já os profissionais da fotografia, categoria mais complexa, evidenciavam as tensões entre ver e representar, próprias do circuito de informação da imprensa contemporânea, e seus contatos com as experimentações visuais das vanguardas artísticas novecentistas — no Brasil, traduzidas notadamente pelo concretismo. De qualquer forma, a linguagem fotojornalística foi se definindo no regime visual contemporâneo, a partir das relações de analogia e de experimentação formal com o referente, organizando, em diferentes espaços de sociabilidade, os locais do seu aprendizado.

Em compasso com a configuração de uma cultura visual plural e diversificada, no decorrer do século XX, a questão social também emergiu na cena pública, de distintas maneiras e em diferentes locais, alimentada pelos movimentos sociais e políticos de procedências e tendências também variadas: do movimento operário às demandas de liberdade sexual, passando pela luta pelos direitos civis, pelos movimentos pós-coloniais etc, tudo isso captado por profissionais atentos ao calor dos acontecimentos. Suas imagens compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da representação: a câmara fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história, o local de sua produção (as agências produtoras da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos) dividiam com os institutos históricos e as academias literárias a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Para o historiador inglês Benedict Anderson⁴, a imprensa capitalista desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade. Assim, a experiência fotográfica do novecentos redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória social (ou não), a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens.

Em tal contexto de transformações e adaptações da experiência fotográfica, a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais⁵ e pela prática propriamente fotográfica que eles vão adquirindo ao longo da sua trajetória. Por prática, no caso, entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural.

Nesse sentido, o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social. A noção de mediação cultural, tal como apresentada por Raymond Willians e apropriada por diferentes pensadores latino-americanos, como Martín-Barbero e Nestor Garcia Canclini, permite romper com a ultrapassada teoria do reflexo e desvendar uma intrincada rede de influências sociais que consubstanciam a produção cultural na sociedade capitalista. A idéia defendida por Willians propõe associar mediação ao próprio ato de conhecer e elaborar expressões, no âmbito do ativo processo de produção de representações sociais⁶. Portanto, segundo as formas como capitaliza a experiência adquirida, o fotógrafo assume uma postura em face da realidade social que fotografa e, assim, consegue seu reconhecimento profissional.

Aliada à noção de prática fotográfica está uma outra e importante idéia, o engajamento social ou político a um projeto ao qual o fotógrafo se associa para orientar seu arco de ação. No decurso de uma trajetória os projetos podem se modificar, entretanto, não cessam de existir como condição própria da experiência fotográfica. Eles não são absolutamente individuais; devem ser compartilhados por uma comunidade de sentido que fornece apoio para a ação e projeção individuais de cada fotógrafo. Assim, esses projetos possuem características variadas, podendo ser um vínculo profissional a uma agência de notícias, a um órgão da imprensa, a um movimento social ou a uma vanguarda artística, participação num projeto de pesquisa etc.

Dentre as múltiplas práticas associadas a essa experiência fotográfica, destaca-se aquela denominada de *concerned photographs*, tendência relacionada à atividade dos fotógrafos precursores da fotografia documental nos Estados Unidos: Jacob Riis (1849-1914) e Lewis Hine (1874-1940). Devotados ao registro visual de questões sociais, como as péssimas condições de vida da classe trabalhadora ou ainda a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos, ambos produziram fotografias de forte apelo a partir do estreito contato com a diversidade social, conformando o gênero também denominado “documentação social”.

Para a geração de fotógrafos que se formaram a partir da década de 1930, os *concerned photographers*, a fotografia não era apenas um meio para ganhar dinheiro. Eles aspiravam exprimir, por intermédio da imagem, seus próprios sentimentos e as idéias da época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade, suscitado pelas tomadas não posadas, como marcas de distinção de seu estilo fotográfico. Em geral, os participantes dessa geração eram adeptos da Leica, câmara fotográfica de pequeno porte que prescindia de *flash*.

Percebe-se, desse modo, a construção de uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas ou lugares, podendo-se inclusive cruzar essas categorias. Tais imagens corroboram o processo de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais etc. Naylor e Salgado se inscrevem nessa tradição, e o propósito deste estudo comparativo de séries de imagens produzidas por eles consiste em demonstrar a capacidade da linguagem fotográfica em agenciar um discurso político que tanto elabora uma opinião pública sobre o que se registra como cria um imaginário social sobre seus objetos de registro.

⁶ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, e MARTÍN-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

⁷ LEVINE, Robert M. *The Brazilian photographs of Genevieve Naylor*. 1940-1942. Durham and London: Duke University Press, 1998.

Naylor foi uma das fotógrafas contratadas pelo Office of Inter-American Affairs (OIAA) — órgão do Departamento de Estado norte-americano — durante a política da boa vizinhança, para fotografar o Brasil. No entanto, ela conseguiu ultrapassar os protocolos impostos tanto pelos órgãos políticos dos Estados Unidos quanto pelo controle dos órgãos de censura do Estado Novo — como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) — e criar um perfil sensível de um Brasil plural. Essas fotos integraram a exposição “Faces and places in Brazil”, exibida no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque em 1943 e depois em várias exposições pelo interior dos Estados Unidos.

Sebastião Salgado é um fotógrafo brasileiro que viajou por diferentes partes do mundo e organiza diversos projetos sociais com a fotografia no centro de sua atividade política. Autor, com sua esposa Lélia W. Salgado, de várias obras sobre as suas viagens e projetos fotográficos, já exibiu essas imagens mundo afora, com reconhecimento internacional. Vive hoje em Paris. Ambos compuseram um mosaico de imagens sobre o Brasil, pelo qual se expressa um discurso político apropriado por diferentes audiências, no marco da sua produção, mas também através do tempo. As formas temporais de agenciar a miscelânea visual elaborada pelos dois fotógrafos, em diferentes meios, suportes e situações de recepção, operam a ressignificação dos sentidos políticos e históricos do discurso deles sobre o Brasil e suas múltiplas identidades.

Genevieve Naylor e Sebastião Salgado são fotógrafos que pertencem a distintas gerações, serviram-se de recursos técnicos diferenciais e, principalmente, atuaram em distintos lugares sociais, cujas interferências delimitaram a maior ou menor autonomia de sua ação. A combinação de ambos numa mesma análise se justifica pela proposta de valorizar as homologias de uma abordagem visual do mesmo mundo em diferentes tempos. Assim, organizaram-se duas séries comparativas para o desenvolvimento do estudo: a série de Genevieve Naylor é formada pelas 101 fotografias publicadas no livro de Robert Levine e Peter Reznikoff⁷, as fotos encontradas na Biblioteca do Congresso dos EUA, as publicadas no livro de Robert Levine e mais algumas encontradas no catálogo da exposição “Faces and places in Brazil/Rostos e lugares no Brasil”, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em novembro de 1994, sob a curadoria do filho de Naylor, Peter Reznikoff, somando 264 imagens.

A série de Sebastião Salgado é composta pelas 109 fotografias reunidas no livro *Terra*, lançado em 1997 pela Companhia das Letras, dando continuidade a um projeto de Salgado e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Tal perspectiva compreende a fotografia como uma expressão visual baseada numa linguagem própria — a linguagem fotográfica. Dessa forma, a fotografia resulta de um jogo de expressão e conteúdo que reúne necessariamente três componentes: o autor, o texto visual propriamente dito e um leitor. Cada um desses três elementos participa do resultado final, considerando-se que toda produção cultural envolve um *locus* e um produtor, que manipula técnicas e é detentor de um saber-fazer próprio àquela atividade; um leitor ou receptor, identificado como um sujeito transindividual, cujas respostas estão diretamente relacionadas às programações sociais de comportamento próprias à situação histórica na qual estão inseridas; e, finalmente, um sentido aceito socialmente como válido, resultante do processo de semiose social.



Pode-se ainda agregar a essa análise uma dimensão temporal que fornece à fotografia a possibilidade de ser um trabalho de memória. Ao fixar a imagem da experiência humana de diferentes maneiras, as fotografias se tornam o substrato material das memórias contemporâneas. Nesse mundo de instantâneos e incertezas, reabilitar a idéia de tempo como duração nos permite atribuir uma dimensão narrativa ao ato fotográfico, por meio do qual se reunifica a capacidade criativa do sujeito social e sua técnica.

Pelas lentes da boa vizinhança: um olhar engajado sobre o Brasil — Genevieve Naylor (1941-1942)

Genevieve Naylor e Peter Reznikoff chegaram ao Brasil em outubro de 1940, ela como funcionária do Departamento de Estado norte-americano e ele como integrante de uma missão artística para criar o Museu de Arte Moderna no Rio. Ambos estavam estreitamente ligados ao OIAA — órgão criado pelo governo de Franklin Delano Roosevelt para garantir a solidariedade latino-americana para a causa liberal diante da expansão do nazifascismo —, então dirigido pelo milionário Nelson Rockefeller. A missão de Naylor era fotografar um Brasil bom vizinho e amigável para ser exibido nos Estados Unidos.

A perspectiva política adotada pelo OIAA resultou no estreitamento dos laços culturais e na consolidação de um mercado de consumo para o pós-guerra na América do Sul. Do ponto de vista da cultura política, a postura do OIAA promovia a exaltação dos valores da cultura liberal, expressos tanto pela cultura erudita como pela popular de massa. A primeira vertente investiu na valorização da música erudita de raiz local e das artes plásticas, bem como na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e na arquitetura modernista. Com Naylor veio também o fotógrafo Kidder Smith, responsável pelas fotografias que integraram a exposição principal do MoMA em 1943, a “Brazil builds”, totalmente voltada para a arquitetura modernista brasileira.

Paralelamente, investia-se na produção de artefatos da cultura popular de massa, na configuração de uma nova geografia imaginária para o continente americano. Nessa operação se destacaram o cinema, com filmes do ciclo da boa vizinhança e seus ícones: Carmem Miranda e Zé Carioca⁸ e a fotografia de Naylor, produtos voltados para a transformação do que era próprio a cada formação social em típico de cada país, numa espécie de folclorização da geopolítica interamericana. Criava-se, dessa maneira, a baiana estilizada, o malandro legal, o gringo simpático, o camponês alegre, enfim, para cada país um tipo que incorporava uma função política no mosaico americano.

No entanto, as imagens de Naylor revelaram, aos olhos dos norte-americanos, um Brasil que mistura essa cultura urbana internacionalizada com outra, atávica, das profundezas do sertão. Na sua viagem pelo Brasil, a fotógrafa uniu o litoral ao interior, numa síntese inusitada que até hoje causa estranhamento a quem olha. As fotografias de Naylor, mais do que compor uma imagem do “outro” graças a protocolos etnográficos de alteridade próprios à sua época, representam esse “outro” por sua condição humana.

Em seu trabalho, Naylor aposta na possibilidade de estabelecer la-

⁸ Ver MAUAD, Ana Maria. As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança. *Transit Circle: Revista Brasileira de Estudos Americanos*, v. 1, Rio de Janeiro: Contracapa/ABEA, Nova Série, 2002.

⁹ *Apud* LEVINE, Robert M., *op. cit.*, p. 38. A reprodução do documento pode ser encontrada no livro publicado por Robert Levine com a colaboração do filho da fotógrafa, Peter Reznikoff.

¹⁰ *Apud* LEVINE, Robert M., *op. cit.*, p. 2. Carta, Genevieve Naylor para a sua Cynthia, Rio de Janeiro, c. dez. 1941, cortesia Cynthia Gillipsie.

¹¹ Cf. LEVINE, Robert M., *op. cit.*, p. 38. DIP, Divisão de Turismo, Assuntos que devem ser fotografados no Rio de Janeiro, c. 1941, cortesia de Peter Reznikoff.

ços comuns, ao invés de criar diferenças impenetráveis, acessíveis somente pelo discurso científico da etnografia. A forma como ela compõe suas fotos revela um diálogo estabelecido com as referências visuais do seu tempo, principalmente aquelas associadas à produção artística da década de 1930, nas quais os indivíduos eram valorados pelo papel que desempenhavam nas relações sociais. O resultado da conjugação dessas múltiplas referências foi a criação de uma alteridade plural para os brasileiros (jovens, adultos, crianças e velhos), que poderia ser compreendida pela gente comum dos Estados Unidos, o público-alvo de suas fotos.

Para realizar seu trabalho de fotógrafa no Brasil, Naylor teve de obter um salvo-conduto assinado pelo diretor geral do DIP, o órgão censor e repressor das atividades culturais no Brasil. A morosidade da burocracia fez com que o passe necessário só tenha sido emitido em 1942, como se registra no documento acompanhado de sua foto: "A senhora Genevieve Naylor, de nacionalidade norte-americana, trabalhando para o OIAA, está autorizada por este departamento a tirar fotografias de aspectos turísticos de nosso país. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1942".⁹

Levando-se em consideração que a maioria das fotos de Naylor no Brasil foi de 1941 e 1942 e que a fotógrafa retornou aos Estados Unidos em agosto de 1942, boa parte de seu trabalho no Brasil foi realizada sem o passe. No entanto, não foi somente essa a dificuldade encontrada por ela. Nas cartas que enviou à sua irmã, reclamava da resistência por parte das autoridades, tanto brasileiras quanto norte-americanas, em relação ao que ela queria registrar, além da falta de películas, por conta da guerra. Numa delas, comentou tal escassez: "Film is being rationed to everyone", ela escreveu à irmã. "I don't have the luxury of shooting anything I want. I have to be damn careful, and choose my images with great care and hope my exposures are correct."¹⁰

Tão logo chegou ao Rio, Naylor recebeu instruções escritas e claras do DIP sobre o que deveria fotografar. O documento indicava que a fotógrafa deveria valorizar alguns temas, dentre os quais: arquitetura moderna (principalmente prédios governamentais); casas dos bairros nobres, como Lagoa, Gávea e Ipanema; interior de casas importantes e elegantes no bairro do Flamengo; os domingos de sol nas praias de Copacabana e Ipanema; as corridas de cavalo no Jockey Club, os veleiros e iates na baía de Guanabara, o comércio exclusivo da Rua do Ouvidor e as obras de caridade da primeira-dama, dona Darcy Vargas.¹¹

Instalados no Rio de Janeiro, Naylor e Reznikoff passaram a morar no Leme, bairro litorâneo, próximo a Copacabana, onde Naylor registrou boas imagens do cotidiano praieiro, sem domingos de sol, num clima mais intimista, de quem acaba se perdendo entre as próprias imagens, misturando-se com a população local.

Eles realizaram várias viagens pelo interior e para outras capitais brasileiras, dentre elas São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Maceió, Aracaju e Salvador. Em uma jornada mais extensa, iniciada em fevereiro de 1942, saíram do Rio diretamente para Belém do Pará, descendo pelo nordeste e iniciando uma viagem pelo Rio São Francisco, onde se dedicaram a fotografar as pequenas e anônimas cidades do sertão. Em outra oportunidade, viajaram para as cidades barrocas de Minas, passando por Pirapora e retomando o São Francisco de barco. Nesse percurso, enfrentaram uma série de contratempos devidos à ingerência do poder local

durante o Estado Novo. Desde a cobrança de taxas até salvo-conduto para fotografar eram exigidos em algumas localidades; a fotógrafa teve seu equipamento apreendido inúmeras vezes, apesar do passe concedido por Lourival Fontes, chefe do DIP.

As imagens do Rio e das viagens que realizou pelo Brasil compõem um caleidoscópio em movimento de Naylor. Um Brasil cuja cartografia afetiva revela a mistura, a polifonia das vozes que falam através das imagens de Naylor, numa intertextualidade que valoriza o poder da imagem nas suas múltiplas dimensões: poesia, publicidade, cinema e fotografia. A poética visual de Naylor sintonizava com referências estéticas do pluralismo cultural, próprias do ambiente intelectual e artístico de Nova Iorque dos anos 1930. Entretanto, dialogava também com a pedagogia do olhar própria à política implementada pelo OIAA.

A análise da série de fotografias de Naylor considerou a geografia social delineada pelas imagens, enfatizando o papel do retrato fotográfico na construção de uma alteridade social que visa dialogar com a condição humana dos sujeitos retratados. Assim, buscou-se, com base em dados já tabulados em outro trabalho¹², relacionar o espaço geográfico e as formas de representar a figuração humana, valorizando a idéia da construção do “outro” que me olha.

Na série trabalhada não há fotos de paisagem, exclusivamente, pois, em todas as imagens, a presença humana é o objeto central da foto. No entanto, 33% das fotografias são retratos, tomando a figuração humana geralmente em primeiro plano. Tal estratégia aponta para uma dupla necessidade da fotógrafa: a primeira, de criar uma imagem contextualizada das pessoas no seu espaço social, e a segunda, de valorizar as representações do corpo, ora em movimento, ora posando para a foto.

John Pultz, em seu livro sobre a representação do corpo na fotografia, afirma: “Por mais de 150 anos a fotografia tem sido o mais difundido meio de comunicação visual, e contribui mais do que qualquer outra mídia para moldar as noções de corpo na sociedade contemporânea”¹³. Este autor investiga como a representação fotográfica do corpo molda e reflete questões óbvias como identidade pessoal, sexualidade, gênero e orientação social, mas igualmente poder, ideologia e política. Refletindo sobre o período, no qual Genevieve Naylor se insere, ele aponta: “fotografia nas décadas de 1930, 1940 e início de 1950 estava intimamente conectada com a Grande Depressão, a Segunda Grande Guerra e com os primeiros anos da Guerra Fria. Durante a primeira metade desse período, o corpo na fotografia foi principalmente retratado em termos de classe, raça e nacionalidade; somente mais tarde, a temática de gênero voltaria a ser considerada.”¹⁴

Em linhas gerais, para a literatura sobre o retrato, o que realmente define o retrato na fotografia é o senso de individualidade e de diferença que a imagem expressa. Não basta enquadrar um rosto, ou uma pessoa; é necessário distingui-la das demais, da multidão, atribuir-lhe um valor que, ao diferenciá-la como um ser humano, a identifica como um sujeito social. A diferença entre mostrar e revelar, ou fazer uma foto e tirar uma foto, implica a negociação do fotógrafo com o fotografado sobre o valor atribuído à pose, no confronto de olhares, na construção de uma relação social diferente da que se estabelece entre a fotografia-denúncia e o retrato consentido. O retrato pode ser só de rosto ou de corpo inteiro. Quan-

¹² Ver MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-42). *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, São Paulo, 2005.

¹³ PULTZ, John. *The body and the lens: photography 1839 to the present*. New York: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1995, p. 7

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 89

¹⁵ Cf. MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa, *op. cit.*

to mais a parte desse corpo ficar exposta, tanto maior será a possibilidade de historicizá-la. Todos os atributos relacionados ao corpo são, portanto, definidos historicamente por meio de práticas culturais e sociais concretas: indumentária, higiene, alimentação, etc. Os retratos de Genevieve Naylor produzidos no Brasil traduzem o diálogo da fotógrafa com a pauta social do seu tempo, pois se orientam nos temas de classe, raça e geração.¹⁵

As pessoas, seus rostos e corpos, estão presentes em praticamente todas as fotografias de Naylor. Como seu princípio é o da espontaneidade — daí o grande número de fotos instantâneas —, a *mise-en-scène* da pose foi completamente definida pela valorização do movimento. Em 18% das fotos, as pessoas posam para a fotógrafa; nas demais fotografias, ela as retratou, dançando, caminhando, trabalhando, tocando instrumentos, divertindo-se, na procissão, exercitando-se, jogando bola, tomando banho de mar, vivendo, enfim.

A construção da cotidianidade também marcou a variedade da pauta temática que, associada às opções de enquadramento acima mencionadas, possibilitou construir um quadro do Brasil que procurava incluir o máximo de aspectos da sua natureza diversa e contraditória. No conjunto de fotografias, os temas variaram do retrato de Vargas nas vitrines das lojas de retratos e nas paredes dos bares populares (3) até imagens do dia-a-dia de uma pequena cidade debruçada no Rio São Francisco (47), passando pela Princesinha do Mar e seus diversos contornos, do amanhecer com os pescadores ao entardecer com as garotas *chics* na frente do Copacabana Palace (19), pelos clubes exclusivos, culminando na apoteose carnavalesca (32). Naylor não deixou de mostrar o trabalho (20) e a educação (série produzida em uma escola em Belo Horizonte com 16 fotos), como respostas necessárias à demanda oficial de imagens.

Os protocolos de visualidade definidos pelo OIAA deveriam ser compartilhados pelos seus representantes nas suas viagens pelas demais repúblicas americanas. Logo depois de retornar de seu *tour* da boa vizinhança, Walt Disney produziu *Alô amigos* (1943), um simpático desenho animado, no qual se relatou, em cores variadas e tons fortes, o passeio dos desenhistas na procura da imagem ideal da América Latina. Para cada país se buscou um equivalente, um semelhante, para dar sentido a essa comunidade imaginada que se tentava forjar entre as Américas. Em cada nação, também a alteridade era definida pela estética do pitoresco. As imagens de Disney perseguem o padrão da dicotomia que diferencia “nós” dos “outros”.

Comparando as fotografias produzidas por Genevieve Naylor com esse padrão, evidenciam-se algumas semelhanças em respeito à diretriz imposta, mas, por outro lado, o que se descobre é um conjunto de imagens que apontam para certa porosidade dos processos hegemônicos. Onde se quer a homogeneidade do típico, Naylor traz a diversidade do que é próprio a cada lugar.

Lentes locais, abordagem global — a prática fotográfica de Sebastião Salgado

Sebastião Salgado pode ser incluído na lista dos fotógrafos docu-



mentais mais significativos da atualidade. Seus diversos trabalhos sobre as mais distintas regiões do mundo carregam a marca de seu olhar, integrando o local ao global, por intermédio de temáticas que, na contramão da globalização, integram regiões pelo sentimento de desespero, abandono, tristeza e conflito. A guerra, o trabalho em condições inumanas, os conflitos sociais e os movimentos entre fronteiras são o substrato de belas e impactantes imagens que conseguem mobilizar e indignar. São imagens/agentes de um processo de produção de sentido que se firma em oposição aos discursos oficiais.

Ganhador de vários prêmios internacionais que evidenciam a ampla circulação de suas imagens, Sebastião Salgado é por muitos considerado um cidadão do mundo. No entanto, ao invés de descrever sua trajetória, enumerar os prêmios por ele recebidos e destacar sua importância no quadro internacional, cedo à tentação de dar-lhe voz, reproduzindo parte do seu depoimento publicado no *Jornal do Brasil*, em 21 de setembro de 1996, por ocasião da exposição de suas fotos sobre o MST na Bienal de Fotografia de Curitiba. Nada como o próprio Sebastião Salgado para contar sua história:

Nasci em uma cidade do interior de Minas chamada Aimorés, no Vale do Rio Doce, que ainda mantém a população de 10 mil habitantes daqueles tempos. Aimorés era uma cidade em que a comunicação com o resto do mundo era feita através do rádio. Fazíamos uma idéia do resto do mundo muito romântica. Isto dava liberdade à nossa imaginação.

Fiz parte desta geração que saiu do interior e veio para a cidade em busca de trabalho e de formação. Foi aí que conheci Lélia, minha mulher, com quem estou casado desde 1967. Vim para São Paulo para fazer mestrado em economia na USP. Terminado o mestrado, tivemos de ir para Paris, onde fiz um doutorado. Foi lá que descobri a fotografia. A Lélia comprou uma câmera fotográfica e esta foi a primeira vez que peguei em uma máquina, olhei através de um visor e pude me relacionar com as pessoas de outra forma. Dois meses depois já tinha um laboratório e comecei a revelar filmes para estudantes na cidade universitária de Paris. [...] Em 1973, voltamos para Paris e aí comecei minha vida de fotógrafo. Em 1973, fiz minha primeira viagem à Nigéria, na África, e iniciei a minha vida profissional. Logo em seguida tive a oportunidade e entrei para a agência Sigma, da qual não gostei. Era uma agência na qual os fotógrafos só pensavam em dinheiro e não em fotografia.

Depois trabalhei na agência Gamma durante quatro anos. Foi lá que cursei minha escola de fotojornalismo. Aprendi a fazer uma análise das situações, fazia uma síntese, fotografava e uma semana depois meus filmes já estavam nas redações da Newsweek, da Paris Match e da Stern. Quando se conclui uma escola deve se sair dela. [...] Apresentei um portfolio para a Magnum, que trabalhava de uma forma diferente, e fui aceito em 1979. Lá foi possível desenvolver projetos de mais longo prazo e de uma maneira completamente diferente.

Talvez minha formação de economista tenha me permitido concentrar em uma área, pensar, analisar, me situar na corrente histórica do que acontecia em determinado momento, me situar na fotografia, ligar minha foto a esta evolução histórica e viajar aí. Para mim não existem limites de trabalho porque acho que a grande barreira que existe para os fotógrafos de reportagem e documentais é intelectual. Se a gente tentar compreender a sociedade e ligar a fotografia a isto, não há ponto de parada.¹⁶

O depoimento de Salgado revela uma nova concepção do ato foto-

¹⁶ SALGADO, Sebastião. O fotógrafo militante: Sebastião Salgado delinea auto-retrato em conferência na Bienal de Fotografia de Curitiba. Suplemento *Idéias/Livros*, *Jornal do Brasil*, 21 set. 1996, p. 4.

¹⁷ SALGADO, Sebastião, entrevista a Joaquim Paiva, *apud* LISSOVSKY, Mauricio. O refúgio do tempo no tempo do instantâneo. *Lugar Comum*, n. 8, Rio de Janeiro, maio-ago. 1999, p. 98.

¹⁸ SALGADO, Sebastião *et. al.* *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

gráfico. Este deve efetivamente ser instantâneo; o alinhamento de cabeça, olho e coração deve continuar sendo a sua premissa básica. Não há que se montar a pose, evita-se a *mise-en-scène* pré-fabricada; no entanto, a imagem não é dada naturalmente, resulta, sim, de um investimento de trabalho sígnico. Ao olhar a história, avaliando seu processo, propondo-lhe chaves interpretativas, levantando questões, posicionando-se como agente de sentido, o fotógrafo reelabora a linguagem fotográfica, assumindo elementos de textos que a precedem, conseguindo com isso uma expressividade, perfeitamente entrosada à textualidade da época, que se associa como mensagem significativa. Dessa maneira, a apreciação e o consumo de tais imagens se estabelecem em função da polifonia da qual são tributários.

Para que suas fotografias provoquem uma reação, Sebastião Salgado faz com que suas imagens só ganhem sentido pleno numa relação dialógica e intersubjetiva entre diferentes agentes sociais. Numa outra entrevista, ele endossa essa perspectiva ao valorizar a noção de fenômeno fotográfico: “A minha visão é uma tentativa de pensar não mais em momentos decisivos, mas em fenômenos fotográficos, dos quais o fotógrafo participa até chegar ao ápice deste fenômeno. Aí o fotógrafo realmente conseguiu a fotografia mais forte, podendo então abandonar o fenômeno e passar para o outro, vivendo os fenômenos e não mais passar pela tangente”.¹⁷

Assim, o argumento que construí para ler as fotos de Sebastião Salgado envolve a noção do fotógrafo-exilado. A experiência do exílio, do desterro, vivida pelo fotógrafo na sua trajetória, o faz mudar de rumo e enveredar por experiências visuais ancoradas numa chave de leitura de matriz marxista, das ciências sociais e econômicas da década de 1960.

Sua formação fotográfica se processa dentro da cultura visual do fotojornalismo engajado das *concerned photographs* e fortemente comprometido com a transformação social e com a produção independente. Paralelamente, Salgado desenvolve uma abordagem visual das experiências sociais marcada por referências à imaginária da arte neoclássica, valorizando a luz, as tonalidades de cinza, o contraste nuançado entre as zonas de sombra e luz, que são opções plásticas inspiradas na iconografia religiosa, plena de referências bíblicas como a do êxodo. A noção de religiosidade que orienta a produção visual de Salgado se confunde com as formas de expressão da cultura popular, de diferentes partes do mundo, que mesmo em situações-limite preservam a sua condição humana, aquilo que as faz pertencer a uma comunidade imaginada global.

No dia 14 de abril de 1997, Sebastião Salgado colocou em movimento um ambicioso projeto internacional em prol da reforma agrária no Brasil. Nessa data, foi lançado em oito países o livro *Terra*¹⁸, composto por 109 imagens registradas pelo fotógrafo ao longo dos anos 1980 e 1990. A obra contou com o apoio de dois outros proeminentes intelectuais contemporâneos; tanto Saramago quanto Chico Buarque se engajaram no projeto com trabalhos inéditos.

As fotos integraram exposições que viajaram por todo o país, levando aos seus quatro cantos essa bandeira de justiça social. Uma bandeira de três “cores” — imagem, palavras e som —, três textos que interagem na elaboração de um sentido que venha a mobilizar a audiência. Diante do que se vê, se lê e se ouve é impossível manter a inércia. O

que se vê? As 109 fotografias de Sebastião Salgado registram a trajetória do fotógrafo pelo interior do Brasil. Ao longo de sua peregrinação, ele construiu uma narrativa de imagens que se decalcam, de forma significativa, ao seu tempo e espaço, constituindo, por meio de temas específicos, uma inusitada realidade chamada Terra. Nessa Terra-Brasil contemporânea, o referente local se relaciona de modo paradigmático¹⁹ ao global — Terra-Mundo contemporânea. Os trabalhadores daqui, os injustiçados daqui são também os de lá.

Ao narrar sua trajetória, Sebastião Salgado elegeu algumas temáticas que, em minha análise, entendi como marcos de delimitação de campos de significação, cuja interação gera uma totalidade complexa. Os temas são os seguintes: Gente da Terra (22 fotos), Trabalhadores da Terra (20 fotos), Força da vida (20 fotos), Migrações para as cidades (16 fotos) e A luta pela terra (31 fotos).

No caso do trabalho publicado por Sebastião Salgado sobre as condições de vida no campo e às disputas pela terra, associam-se, à forma como as imagens foram organizadas, a edição do texto visual e a concepção do livro como suporte de uma mensagem composta por signos visuais. Como a edição e a concepção envolveram a participação de Lélia Wanick Salgado — mulher do fotógrafo e responsável pela maior parte das publicações de suas imagens²⁰ —, pode-se considerá-las fruto de um trabalho de equipe.

Por outro lado, o ordenamento das imagens no livro supõe uma narrativa que fica evidenciada na leitura das legendas, dispostas ao final do livro, como notas de informação e esclarecimento, sendo nessa parte que os cinco temas acima referidos aparecem. Portanto, para fazer uma análise do espaço fotográfico que dê conta dessa natureza narrativa, há que se iniciar o trabalho pelas partes ou subtemas, para então pensar o todo — a questão da terra — como um conjunto integrado de tais partes. Conseqüentemente, é cabível afirmar que há uma relação metonímica entre os temas estabelecidos pelo autor para pontuar sua narrativa e a narrativa final. Pode-se, dessa forma, tomar a parte pelo todo que o sentido final fica assegurado. Nesse caso, o tema Gente da Terra contém e está contido na Terra, e assim por diante com os demais temas.

O espaço fotográfico da coleção de fotos do livro *Terra* desponta com feições de clareza e inteligibilidade, mas com forte apelo ao movimento do olhar e da emoção. Por meio dele, o leitor é arrancando da sua passividade de espectador televisivo e interage com a imagem, circulando o olhar da direita para a esquerda, de cima para baixo, concentrando na agilidade do movimento instantâneo sem perder a dimensão do contexto, sem tirar a gente da sua terra, o trabalhador do seu fruto, o morador da cidade, o índio da floresta. A opção pelo contexto como objeto central, em fotos grandes e nítidas, denota claramente de quem e de que se está referindo.

A paisagem integrante do espaço geográfico se divide a partir dos atributos que evidenciam as escolhas que o fotógrafo realizou para compor a narrativas dos temas. Dentre eles, a cidade, no cômputo geral, é que apresenta maior incidência, o que parece a princípio contraditório para uma narrativa que enfatiza o acesso à terra como bandeira de justiça social. No entanto, é na dimensão intertextual da fotografia e no jogo de presença e ausência que se deve interpretar tais opções.

¹⁹ O paradigma a que me refiro é o conjunto da obra do autor, tomada a partir da sua inserção numa geração de fotógrafos especializados em um fotojornalismo de denúncia social, bem como da sua trajetória marcada pela busca incessante, em distintos recantos do planeta, de temas associados a situações-limite, que tivessem uma conexão entre si — dos trabalhadores do mundo às guerras fratricidas.

²⁰ No testemunho de Sebastião Salgado, reproduzido anteriormente, fica clara a ligação de sua esposa com o trabalho dele.

²¹ Nessa coleção de fotografias, a única foto de uma criança morta foi incluída para explicitar a relação que o povo do campo mantém com a morte, completamente diferente da sensibilidade burguesa urbana. Nela se evidencia a criança enterrada de olhos abertos, para que consiga achar o caminho do céu. Ao mesmo tempo em que a imagem indigna pela denúncia da mortalidade infantil, comove pela ingenuidade inscrita na forma de conceber a morte de uma criança tão pequena.

Na página 138, na nota 21, Sebastião Salgado classifica a economia rural brasileira de feudal. Sem querer entrar nas discussões sobre economia rural brasileira, cuja historiografia rejeita, na sua grande maioria, tal classificação, tomarei o termo a partir de um outro sintagma. Neste, feudal se relaciona a medieval, em cujo contexto a cidade é considerada espaço da liberdade e o campo, espaço da servidão. No Brasil feudal, a função primordial da cidade é deslocada para o campo, porque nele há esperança se houver luta; na cidade, a luta resulta somente na prisão. Inverte-se a lógica da representação para, ao se recorrer à presença de um signo (cidade), valorizar-se a ausência de outro (terra produtiva).

A cidade é também o local para onde os imigrantes se encaminham em busca de melhores condições de vida e só encontram dificuldades, pobreza e criminalidade. Além disso, ao abandonarem seu lugar de origem, perdem seu estatuto de pertencimento, suas identificações com a terra, deixam de ser trabalhadores para se tornarem marginais desterrados. Circunscritos ao espaço da cidade, os sem-terra perdem aquilo que os identifica com sua luta: o acesso à terra.

Cabe ainda refletir sobre a natureza do espaço urbano representado, 37,5% circunscrito às pequenas cidades do sertão nordestino. Tal ênfase aponta a pouca diferenciação entre o espaço rural e o urbano no interior do Brasil. Nesse contexto, o espaço geográfico é representado ora pela terra improdutiva e inóspita, ora pela pobreza urbana. Os dois casos — a cidade como lugar de marginalidade e a cidade como extensão do sertão inóspito —, denotam tanto uma ausência (terra produtiva) como uma presença velada (o predomínio do latifúndio).

Além do mais, a narrativa visual se inicia na floresta, nos limites do Brasil, com os primeiros donos da terra, os índios, e termina com a ocupação do latifúndio improdutivo pelos herdeiros da terra, os camponeses, trabalhadores rurais. Nessa lógica, a idéia de conceber a imagem fotográfica como bandeira de luta contra a injustiça social ganha contornos claros.

O espaço da figuração nas fotografias que integram a obra *Terra* é eminentemente coletivo, misto, com ênfase na representação da infância em situações-limite. Em 55% das fotos, nas quais esse aspecto se destaca, a criança aparece sozinha ou acompanhada de adultos e está alocada em primeiro plano ou como objeto central. É clara a idéia de valorização da infância como etapa fundamental na formação do adulto como agente consciente da sua própria história. Por outro lado, percebe-se o papel da imagem da criança como elemento detonador da emoção. Ao contrário das fotografias oitocentistas, os álbuns de família do século XX elegeram a criança como personagem principal de suas fotografias. Ao longo desse século, a criança assumiu gradualmente o primeiro plano da vida familiar, estruturando a narrativa visual dos álbuns, que têm quase sempre, como foto inaugural, uma criança saindo da barriga da mãe ainda ensangüentada.

Fotografa-se desde o sopro da vida até situações de dificuldade e doença, embora, na família burguesa, a morte infantil tenha sido interdita ao ato fotográfico²¹. Portanto, a presença maciça de crianças nas fotografias, vestidas de anjo, sentadinhas na bancada do médico com o olhar perdido e o corpo marcado pela inanição, ou posando na sala de

aula do acampamento do MST, suscita uma emoção própria ao nosso tempo. Paralelamente, cria um elo entre o que foi efetivamente fotografado e a comunidade de imagens já fotografadas sobre crianças, unindo produtor e receptor graças ao ato fotográfico. Isso porque todos nós, algum dia, já fotografamos crianças ou fomos fotografados quando crianças. A cumplicidade no ato fotográfico garante a simpatia na recepção, permitindo a elaboração de uma imagem positiva dos sujeitos históricos envolvidos na e pela narrativa.

Além das crianças, os homens são presenças marcantes, pois ainda lhes pertence o mundo do trabalho rural. A mulher é uma presença velada pela força masculina, sempre aparece como mãe ou esposa, rezando ou cuidando dos filhos. Tais opções denotam tanto a situação da mulher no Brasil rural, ainda presa aos códigos de comportamento patriarcais e conservadores, quanto as escolhas do fotógrafo que ratificou esse tipo de representação.

De um modo geral, as pessoas foram representadas trabalhando, uma forma de enfatizar o caráter positivo do homem do campo como empreendedor e confiável. O fotógrafo investe também numa construção positiva do movimento social composto por homens que têm como único interesse trabalhar, ganhar a vida honestamente. A valorização do campo, como pôde ser constatada na análise do espaço geográfico, é reafirmada pela representação do trabalhador rural. Como o livro é um produto a ser comercializado e prevendo, pelo preço de capa, que os consumidores sejam pessoas de uma condição social diferente da dos fotografados, é fundamental que aqueles reconheçam, em tais representações sociais, comportamentos que lhes são familiares. Dessa forma, a fotografia atua como um elemento de convencimento e persuasão, servindo nesse caso a uma bandeira contra-hegemônica.

Convém ainda destacar a ausência, no espaço da figuração, de elementos ligados à ordem estabelecida. Somente em uma das fotos há um enfrentamento corpo-a-corpo, de um trabalhador do garimpo de Serra Pelada e um policial. Nas demais, a figura do poder e do opressor surge sem um rosto que o identifique — é alguma coisa que pode ser identificada de diferentes formas, significativamente associadas ao contexto histórico: o capital, o latifúndio, os latifundiários, a burguesia urbana, o Estado etc. A ausência explícita e a presença velada de tais agentes se devem ao fato de toda a narrativa visual priorizar a figura do trabalhador como sujeito de um novo vir a ser, de uma nova realidade em que o “outro” assume a sua verdadeira cara na luta pela sobrevivência, supondo que, se há luta, há um inimigo que, de maneira alguma, se resume nas intempéries da natureza.

No caso de *Terra*, o espaço de vivência representado nas imagens fotográficas tem ponto de apoio, a questão da terra. A própria narrativa sugere o clímax na última foto, quando a fazenda Giacometi, um dos grandes latifúndios brasileiros, é ocupada. Nas legendas que estão no final do livro, reafirmando a narrativa visual no do texto escrito, lê-se:

Ante a inexistência de reação por parte do pequeno exército do latifúndio, os homens da vanguarda arrebatam o cadeado e a porteira se escancara; entram; atrás o rio de camponeses se põe novamente em movimento; foices, enxadas e bandeiras se erguem na avalanche incontida das esperanças nesse reencontro com a vida — e o grito



É possível aquilatar a característica múltipla de tal problemática quando se investe na busca das situações e vivências que consubstanciam essa luta. O elenco de temas estabelecidos pela análise da publicação tem como objetivo fundamental avaliar a dimensão das vivências que forneceram significados ao conjunto da narrativa. Os temas e sua distribuição configuram a seguinte amostra: índios (3%); garimpo (2%); regiões prósperas (5,5%); ocupação, cidade, crime e conflito (14%); cotidiano, lida diária, luta contra a seca, a partida e a chegada, cidade/sobrevivência (36%); trabalho infantil, infância e sobrevivência, infância e brincadeira, cidade e infância, infância no acampamento (20%); festas e diversões, descanso (5%); religiosidade (8%); morte no cotidiano/infância e morte (6,5%).

Por essa amostragem se podem delimitar algumas diretrizes nas formas de representação dos sujeitos, seu entorno e suas vivências:

1. Ênfase na representação da criança, associada a várias atividades — trabalho, brincadeiras, luta pela sobrevivência, sua presença nos acampamentos do MST como garantia de que lá dentro existe uma comunidade que preza seus filhos e luta por um mundo melhor para eles viverem. Há definitivamente uma força, nessas fotos, que a própria capa do livro transmite. A criança é também o emblema da denúncia, com a da exposição de sua fragilidade diante de um mundo inóspito.

2. Outro campo enfatizado é o que se relaciona aos significados de cotidiano, rotina, lida diária, sobrevivência, labuta, temas que norteiam a narrativa, fornecendo-lhe um ritmo constante, garantido pelas opções técnicas e estéticas que ressaltam o movimento na lógica de exposição das imagens. As fotos instantâneas, tendo o conjunto da cena como objeto central, permitem que tais temas sejam retratados de forma a dimensionar claramente o passar da vida. Inscrevendo o MST no cotidiano de luta, revelam o seu caráter histórico, possibilitando, mediante a representação desse tema, que se reconheça o papel que o MST assume na luta pela terra. Histórico, familiar e renovador são atributos que fazem do MST algo que não é exterior à realidade agrária brasileira, mas, sim, um agente transformador na sua ação sobre ela, valendo-se de uma consciência crítica, inovadora e radical. A luta contra o latifúndio ganha um novo sentido por meio da organização dos trabalhadores historicamente oprimidos.

3. O último elemento salientado está relacionado ao conflito e à conquista de uma nova situação. Nesse caso, a denúncia é explicitada tanto nas legendas, no final do livro, quanto pelas fotos dos mortos de Carajás no Pará. Esse conjunto de fotos, todas de 1996, quando foram publicadas nos jornais da época, causaram grande comoção. Na mesma linha de denúncia que fotografa as péssimas condições de vida e o enorme trabalho da ocupação do

latifúndio improdutivo, revela a possibilidade da realização de um mundo melhor, a partir da posse da terra; as fotografias das famílias já assentadas denotam a viabilidade da utopia do MST.²³

Esses três aspectos indicam que o engajamento do olhar define resultados em consonância com a pauta dos movimentos sociais. A série de 109 fotografias consterna, quando exibida em exposições abertas a um público mais amplo, provoca reações emocionadas, além da grave sensação de que alguma coisa não está certa. Desse modo o ato fotográfico e a imagem fotográfica resultante do engajamento potencializam o trabalho criativo como forma de denúncia, tornando-se uma bandeira pela justiça social.

Encontros imediatos de tempos distintos: as imagens de Naylor e Salgado em perspectiva

O mosaico de imagens criado pelas fotografias de Genevieve Naylor e Sebastião Salgado é definido pela idéia de similaridade. Reunidas num painel de rostos, lugares e experiências, essas imagens nos fornecem a sensação de uma realidade que se mantém a mesma depois de 40 ou até mesmo 60 anos. Uma conclusão difícil de entender, se considerarmos todos os projetos de desenvolvimento dos diferentes governantes que se voltaram para as regiões pobres brasileiras, desde que Naylor as fotografou.

Entretanto, é fundamental ultrapassar essa primeira impressão de que o interior do Brasil é um lugar atemporal e suspenso na história; enveredar por esse tipo de conclusão seria no mínimo ingênuo e poderia sugerir interpretações incompletas. Ao invés disso, vale ponderar que ambos os fotógrafos compartilham dos mesmos padrões de uma cultura visual que foi sendo moldada ao longo do século XX no continente americano.

Pelas duas formas de engajamento do olhar, o Brasil se inscreve na América como uma região imaginada e criada por diferentes narrativas, desde fins do século XIX. Porém, é importante enfatizar o papel desempenhado pela narrativa visual e o local privilegiado das fotografias na produção de identidades, diversidades e alteridades para o conjunto das Américas. Naylor, como uma ativista fotográfica, pertence a um movimento de fotógrafos que fizeram história, os reconhecidos *concerned photographers*. Desde os anos 1930, essa tendência vem considerando a prática fotográfica como um ato de compromisso engajado em causas e movimentos sociais. Salgado incorporou o seu legado.

A cultura visual produzida nas Américas, ao longo do século XX, sobre questões sociais, particularmente a produção fotográfica, configuraram a condição humana com um olhar engajado. Fotógrafos comprometidos com movimentos e causas denunciaram o trabalho infantil e as condições precárias dos trabalhadores, praticamente escravos; em suas imagens figuram o desespero da guerra e da fome. Produziram imagens demarcadas por princípios culturais baseados em valores morais, tais como fé, religião e sofrimento.

A comparação entre as imagens de Naylor e as de Salgado aponta também para uma grande diferença. Apesar do fato de Naylor compar-

²³ Para uma análise mais aprofundada do livro *Terra*, ver MAUAD, Ana Maria. *Imagens da Terra: fotografia, estética e história*. *Locus: Revista de História*, v. 8, n. 2, Juiz de Fora, 2002.

²⁴ Ver SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

²⁵ Refiro-me ao vídeo de seis minutos elaborado com 50 imagens de ambas as séries, disponível em www.historia.uff.br/labhoi. Edição de Ana Paula da Rocha Serrano.

tilhar dos mesmos princípios sociais, suas imagens não são somente de desesperança. Ela foi capaz de reconhecer na expressão popular, no carnaval, por exemplo, uma vitalidade que ultrapassa a condição de inatividade e de passividade, em geral atribuída pelos fotojornalistas às camadas pobres; em suas fotos, as pessoas são representadas como agentes de sua própria história.

Do ponto de vista da construção da narrativa visual, as diferenças entre Naylor e Salgado também são marcantes. Ela opera no registro dos relatos de viagem, de uma escrita em trânsito²⁴, que valoriza aspectos da natureza diversos daqueles captados por outros olhares e recria em imagens seu cotidiano social. Em suas fotografias, registrou a maneira de ser e agir dos homens e mulheres que foram postos em cena e negociaram com ela a sua pose final. Nas cartas à sua irmã, Naylor ressalta a simpatia com que foi recebida pelos brasileiros, fato que compensou a escassez de material fílmico e a burocracia do governo em liberar o passe para ela poder fotografar. Sua narrativa visual define-se, portanto, como um relato de viagem.

Já Sebastião Salgado, inspirado nos valores de uma religiosidade popular, próprios às suas origens locais, constrói uma narrativa épica, cujo herói é o sujeito anônimo. Em sua saga, esse homem comum adquire um lugar na história dos tempos que o dignifica pelo acesso à terra e ao trabalho. Em certa medida, esse herói segue na direção oposta de Macunaíma, o herói modernista sem nenhum caráter de Mário de Andrade. Assim, a narrativa visual de Salgado pode ser definida como um relato épico, de sofrimento e purificação.

Por fim, ao recriar no presente, pelas estratégias da escrita videográfica²⁵, um caleidoscópio com as fotografias de Naylor e Salgado, busquei reordenar a noção de temporalidade de ambas as narrativas visuais. Em vez de separar as imagens e mostrar a sua similaridade, procurei aproximá-las em pares relacionados para compor um mosaico centrado na idéia de familiaridade. A música utilizada para acompanhar a narrativa visual é elaborada por um “remix” de canções do nosso próprio tempo, que fornece a dimensão de uma atualidade reconstituída e permite assim integrar, ao tempo da narrativa, o tempo do pesquisador. Essa operação tem como objetivo evidenciar o caráter de construção do texto histórico. O resultado final é uma narrativa completamente nova reunindo três tempos diferentes.

80

Artigo recebido em abril de 2008. Aprovado em maio de 2008.

