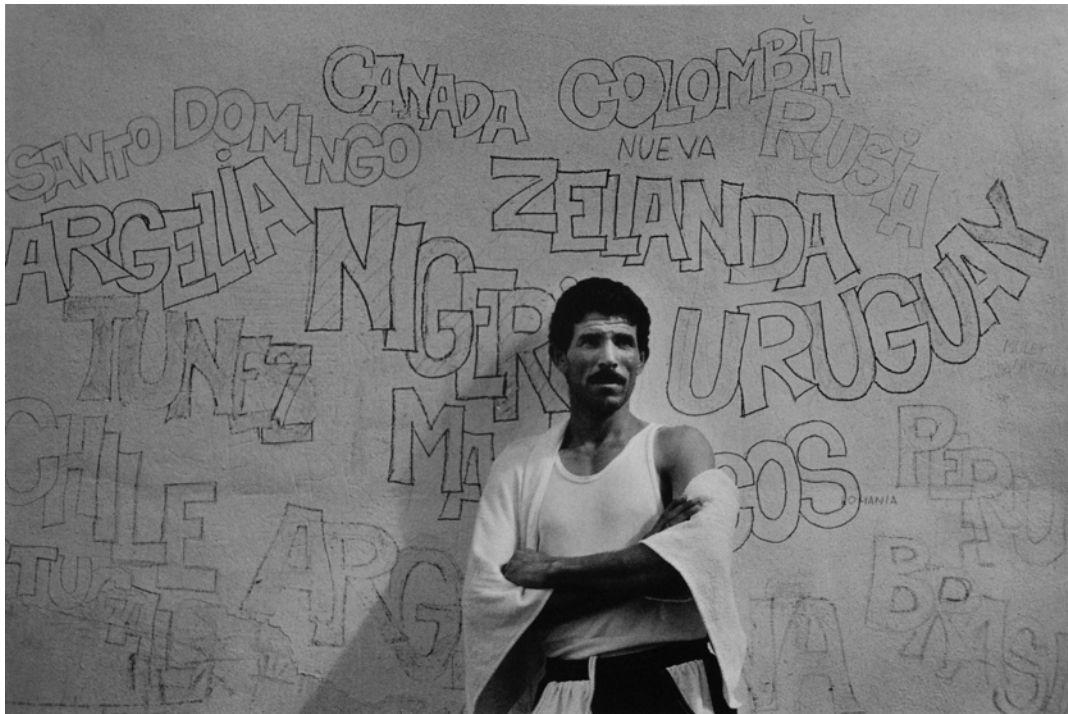


**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE**

DISSERTAÇÃO

**“ÊXODOS” E AS MIGRAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: UM
ESTUDO SOBRE O DISCURSO FOTOGRÁFICO DE
SEBASTIÃO SALGADO**



SALGADO, Sebastião. “Êxodos” – p. 45.

Ana Luiza de Abreu Cláudio

2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE**

**“ÊXODOS” E AS MIGRAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO
SOBRE O DISCURSO FOTOGRÁFICO DE SEBASTIÃO SALGADO**

ANA LUIZA DE ABREU CLÁUDIO

Sob orientação do Professor
Héctor Alberto Alimonda

Dissertação submetida como requisito
necessário para obtenção do grau de **Mestre**
em Ciências Sociais em Desenvolvimento,
Agricultura e Sociedade.

Rio de Janeiro, RJ
Agosto de 2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO AGRICULTURA E SOCIEDADE**

ANA LUIZA DE ABREU CLÁUDIO

Dissertação submetida ao Curso de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, como requisito necessário para a obtenção do grau de Mestre.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 08/09/2008

Dr. Héctor Alberto Alimonda
Orientador

Dr. Luiz Flávio de Carvalho Costa (UFRuralRJ)

Dr. Marco Antônio Teixeira Gonçalves (UFRJ)

Dedico essa dissertação a minha família “migrante”: meu pai, minha mãe e meu irmão, pela compreensão, pelo carinho e pela confiança, apesar da distância geográfica.

Às famílias migrantes.

AGRADECIMENTOS

A Ana Maria Mauad, pelos frutíferos comentários no início da pesquisa, mostrando-me as viabilidades da desconstrução em busca de uma reconstrução do objeto de estudo. Ela foi a responsável pelo “start”.

A Sylrêa Marques Pereira, por abrir as portas da sua casa, dividindo comigo uma tarde de pesquisa de campo. O meu muito obrigado pela disponibilização do conjunto de reportagens sobre Sebastião Salgado. Que continue sendo uma guardiã da memória.

A Aguinaldo Araújo Ramos, pela disponibilização de vídeos sobre o fotojornalismo brasileiro e internacional, muito importantes para a compreensão do estilo fotográfico de Sebastião Salgado.

Aos colegas do grupo de estudos “Fotografia e Artes visuais”, Simone Rodrigues, Marco Antônio Portela, Cícero Rodrigues, Juliana Blumer, Alex Toppini, Fernanda Antoun e Ângela dos Santos, pelas trocas de opiniões- ora inflamadas, ora ácidas, ora ponderadas- sobre o estudo da fotografia, com especial atenção à fotografia de Sebastião Salgado.

A todo corpo docente do CPDA e aos seus funcionários, com especial gratidão aos professores Maria Verônica Secreto, Luiz Flávio de Carvalho, Silvana De Paula, John Comerford, Regina Bruno e Eli de Fátima Napoleão de Lima pelos ensinamentos, pelo apoio e pelo incentivo, de forma multidisciplinar, à elaboração e publicação desta pesquisa. Foram anos de intenso aprendizado.

A Maria do Carmo Couto Teixeira, que possibilitou-me conhecer outros campos do conhecimento, senão a Comunicação Social, durante a minha trajetória na graduação, por apresentar-me o CPDA, incentivando-me a embrenhar nos estudos multidisciplinares.

Às amigas de longe, espalhadas por esse mundo afora, Ana Paula Turbay, Melina Lemos Reis, Tainá de Lucas, Sulamita Carvalho, Maria Isabel Cardozo, Fayga Moreira, Suhelen Barros. Um carinho especial por dividirem comigo as percepções sobre as novas etapas das nossas vidas, estando atentas aos meus momentos de aflição e descobertas durante a produção desta pesquisa.

Aos amigos de perto, que bom que são tantos! A João Pinto, Mariza Goulart, Maryanne Rizzo, Abigail Gomes, Edilson Pereira, Sílvia Aquino, Janaína Sevá, Maíra Martins, Klênio Costa e Juliana Silveira, pela “socialização” dos conflitos durante o antes, o durante, o depois da escrita das dissertações, pelo apoio profissional, acadêmico e também pelo aconchego nos momentos de solidão. Com carinho.

Às queridas amigas Fabiene Gama e Dorotheé Serges, por dividirem os finais de semana comigo em troca de momentos de imersão nesta produção editorial e pela animação quase que diária.

Ao meu “flaneur” Fabrício Cavalcanti pela presença constante ao meu lado, pelo amor, pelo otimismo invejável e principalmente por abrandar minhas angústias e inseguranças, e festejar as boas surpresas e as pequenas vitórias. Agradeço-o principalmente pela paciência.

A Héctor Alimonda, pelas indicações bibliográficas precisas, pela orientação, pelo carinho e principalmente pelos estímulos em todas as etapas de formação e construção desta pesquisa.

Ao Jazz, ao Clássico, ao Rock 70’s, à Bossa Nova e a todos os outros “hits” que embalaram minhas madrugadas, transportando-me para o universo da inspiração.

RESUMO

CLÁUDIO, Ana Luiza de Abreu Cláudio. **“Êxodos” e as migrações contemporâneas: UM estudo sobre o discurso fotográfico de Sebastião Salgado.** 2008. 115p Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento Agricultura e Sociedade). Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Curso de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento Agricultura e Sociedade. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

O presente trabalho buscou analisar o discurso fotográfico de Sebastião Salgado sobre as migrações contemporâneas, as quais caracterizam-se por migrações ocorridas por razões econômicas, culturais e até mesmo ambientais, no período da chamada globalização econômica. As fotografias estudadas fazem parte da obra “Êxodos”, trabalho que reúne uma tríade: documentarismo, viagens e migrações. As paisagens registradas são de espaços geográficos e sociais diferenciados, enfocando a temática do êxodo rural, a disputa por território, a urbanização acelerada e os conflitos étnicos de países da África, do Oriente Médio, da Europa, da Ásia e da América Latina. Para esta pesquisa optamos por focar o estudo das fotografias sobre os países da América Latina e da África. O recorte temporal compreende o final dos anos 90 até a atualidade, momento das viagens para a realização das fotografias até a publicação da obra “Êxodos”, bem como sua repercussão na atualidade. Tal pesquisa torna-se relevante por considerarmos Salgado um fotógrafo internacionalmente conhecido, cuja produção traduz-se em fontes documentais de grande relevância para as Ciências Sociais. Leva-se em consideração que Salgado é um viajante contemporâneo em situação de deslocamento, assim como seus “modelos fotográficos”. Ele percorre, com seu olhar de viajante/fotógrafo/migrante, diferentes regiões do mundo com organizações socioculturais distintas. O método utilizado para este trabalho, compreendeu a leitura visual das fotografias de “Êxodos”, por meio de categorias e conceitos de análise. Enfatizamos que a leitura visual foi suportada pela linguagem escrita, presente nos relatos de viagem que acompanham as fotografias de Salgado, em entrevistas concedidas por ele a veículos de comunicação (sites, jornal impresso e televisão) e em toda a bibliografia referenciada. O estudo do discurso fotográfico formou-se a partir de um olhar observador sobre todo o livro, partindo de uma análise mais ampliada do ambiente para uma mais focalizada, esmiuçando assim, especificidades presentes nas fotografias.

Palavras-chave: Viagens, fotografias, migrações contemporâneas, Sebastião Salgado.

ABSTRACT

CLÁUDIO, Ana Luiza de Abreu Cláudio. **“Exodus” and the contemporaries migrations: a study about Sebastião Salgado’s photographic discussion.** 2008. 115p Dissertation (Master in Social Sciences in Development Agriculture and Society). Institute of Social and Humans Sciences. Post-Graduation of Social Sciences in Development Agriculture and Society, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

The present work seeks to analyze Sebastião Salgado’s photographic discussion about contemporary migrations, which can be seen as migrations that happened due to economical, cultural and environmental reasons, during the so-called economical globalization. The photography's used in this study constitute the publication "Exodus", work that unifies a triad: documentaries, travels and migrations. The photographed landscapes are of social and geographical distinguished spaces, emphasizing the issue of rural exodus, the struggle for territory, the accelerated urbanization and the ethnic conflicts in the countries of Africa, Middle East, Europe, Asia and Latin America. For this research we focused on the photographs of Latin America and Africa. The temporal clipping comprises from late 90`s to nowadays, period of the travels for the realization of the photographs up to the publication of "Exodus", as well as its actual repercussion. Such research becomes important as far as we consider Sebastião Salgado internationally known, whose photographic work can be taken as a documentary source of great relevance to the Social Sciences. We must take into account that the photographer is a contemporary traveler in situation of displacement, such as his "photographic models". He covers, with his view of traveler/ photographer/migrant, different regions in the world with distinct social and cultural organizations. The method utilized involves the visual reading of the photographs of "Exodus", by the means of categories and concepts of analysis. We emphasize that the visual reading must be supported by the written language, present in the travel notes that follow Salgado`s photographs, by interviews conceded by him to communication vehicles (web sites, newspapers and television) and in diverse books. The study of the photographic discussion was formed from an observer`s view of the whole book, parting from a wider analysis of the environment to a more focused, going into details including the peculiarities present in the photographs.

Key-words: travels, photographies, contemporary migrations, Sebastião Salgado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Viagens, viajantes e narrativas	2
O percurso do aprendiz	10

CAPÍTULO I

NO CAMINHO DAS MIGRAÇÕES

1.1. O processo migratório e o contexto da globalização	19
1.1.1 A transculturação nas migrações contemporâneas	23
1.2. As migrações contemporâneas e a produção de diásporas	27
1.3. Os sujeitos das migrações	30
1.3.1O ACNUR	33
1.3.2 Os migrantes de Sebastião Salgado	37
1.3.3 A formação do fotógrafo migrante	41

CAPÍTULO II

NOS TRILHOS DA FOTOGRAFIA

2.1. O sentido da comunicação visual: a mensagem fotográfica em foco	45
2.2. Os componentes do processo fotográfico: para entender o estilo fotográfico de Sebastião Salgado	47
2.2.1 A elaboração da técnica	50
2.2.2 A produção de sentido	51
2.2.3 A linguagem fotográfica	57
2.3. Sebastião Salgado não está sozinho: a presença de Outros na fotografia	60
2.3.1 Da relação com os fotografados	61
2.3.2 O público-alvo	63

CAPÍTULO III

POR DENTRO DE ÊXODOS

3.1	O conjunto das obras de Sebastião Salgado em foco	68
3.1.1	Projeto Educacional de Cidadania	69
3.2	Em segundo plano: de “Outras Américas” a “Terra”	71
3.3	Em primeiro plano: “Êxodos”	80

	CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
--	-----------------------------	----

	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
--	-----------------------------------	-----

ANEXOS

	Anexo A - Fotografias escolhidas –CD ROOM	107
--	---	-----

INTRODUÇÃO

Viagens, viajantes e narrativas

Por que é triste o olhar do verdadeiro viajante? Como ninguém, ele sabe que “o mundo começou sem o homem e se acabará sem ele. Percebe que todos os mitos, estilos e linguagens são construções de sentido, sempre à beira do vazio. Sente que sua viagem não terá propriamente um retorno, sua exploração ficará sempre inconclusa. No entanto, entre a solidão que reproduz a máquina de uma cultura herdada e a tristeza desse caos caleidoscópico do mundo que se deixa entrever, ele prefere a segunda condição: a de navegante solitário, fiel apenas à própria narrativa, senhor de suas histórias e paisagens, aquém de todo pensamento e além de toda a sociedade (contra capa da obra de LÉVI-STRAUSS “Tristes Trópicos”).

Diante dessa perspectiva mais ampla, em que se introduz o primoroso trabalho de Lévi-Strauss, um “viajante radical e iluminado”, já fica evidente a repulsa aos exploradores e suas viagens. O que o autor questionava era as razões e os objetivos de sua participação na viagem para o interior do Brasil. “Sua resistência quanto às narrativas de viagem é tal que se passam quase vinte anos entre suas incursões pelo interior do Brasil e a publicação do livro, que sai em 1955 (pela editora Plon), e que, diga-se de passagem, não se resume a um diário de viagem” (NOVAES 1999:2).

A repulsa a esse viajar pode ser em parte historicamente compreensível, ao recordarmos que os países das zonas tropicais, principalmente, foram, desde a colonização, alvo de viajantes estrangeiros, todos ansiosos por conhecer, explorar e provar da terra ‘estranha’. Os relatos destes viajantes povoaram as percepções dos indivíduos que não se aventuravam, mas aguardavam as notícias vindas do Novo Mundo.

Para cada século, configurou-se um tipo ideal de viajante: conquistador de terras e dizimador da população nativa, explorador de ouro e de pedras preciosas, catalogador da fauna e da flora e aventureiros em busca de experiências mais excêntricas. No início do século XX percebem-se as trajetórias de viajantes que almejavam conhecer, por meio dos estudos e das pesquisas, os hábitos, os costumes e os rituais de populações nativas. Os viajantes modernos agora não estavam munidos de armas, mas de câmeras fotográficas, assistentes e cadernetas de campo, eram também chamados de etnógrafos, como Lévi-Strauss. Mas é ainda a etnografia (ou a Antropologia) que atrai Lévi-Strauss, assim como ressalta Novaes (1999). Segundo ele mesmo, por uma afinidade entre as civilizações que ela estuda e seu próprio pensamento.

De uma forma criativa e irônica, mas cuidadosa, de dispor as informações, o autor nos coloca como se estivéssemos lendo um diário de viagem daqueles exploradores. No entanto, sua minúcia ao relatar nunca abre mão da reflexão mais rigorosa, própria de um estudioso. O tom sarcástico, às vezes, deixa claro as críticas aos exploradores das terras tropicais, principalmente aos portugueses e espanhóis, mesmo que não tenha agregado à lista os franceses e os ingleses imperialistas, os quais dizimaram e desmembraram social, cultural e economicamente tribos e populações na África e América Latina, dentre outros locais.

É interessante ressaltar que o autor estimula sensações aos leitores, ao identificar os aromas e as formas do Brasil. Ora incorpora memórias de viajantes ao recorrer a relatos de Colombo e outros para construir sua narrativa. Em alguns momentos é perceptível o status de um pesquisador que olha de cima seus pesquisados, diferenciando-se por Velho Mundo e Novo Mundo principalmente quando estabelece comparações sobre os materiais para construções arquitetônicas e as tecnologias.

Além de desconstruir aquele ideal de beleza intocada. “Os trópicos são menos exóticos do que obsoletos. Não é a vegetação que os caracteriza, mas pequenos detalhes da arquitetura e a sugestão de um tipo de vida que, mais do que ter transposto imensos espaços, convence que imperceptivelmente recuamos no tempo” (Strauss 1996:82). O estranhamento e a inserção de novas opiniões, frente ao que lhe era desconhecido faz parte, assim, do ato de viajar. Afinal, mesmo os viajantes solitários deparam-se com realidades que não são as deles: são novos espaços geográficos, arquitetônicos e outras sociedades com organizações distintas que pode encontrar pelo caminho.

Süssekind (1990) ainda complementa que é tarefa do viajante narrar, observar, compreender os tipos e os enquadramentos locais. Como menciona Clifford (1997), a viagem denota uma ampla gama de práticas materiais e espaciais, que produzem conhecimentos, histórias, tradições, comportamento, músicas, livros, diários e outras expressões culturais. Ele ressalta que a viagem é um termo de comparação cultural devido, precisamente, à sua coloração histórica, suas associações com corpos raciais e de gênero, bem como privilégios de classe, caminhos trilhados, agentes, fronteiras e também de documentos.

O autor também chama atenção para um ponto específico, o qual consiste na análise das interações e hibridizações culturais que surgem a partir das viagens. Essas acontecem a partir dos encontros entre os que vêm de fora e os que estão dentro, os quais seriam, para Clifford (1997), “a figura cultural do nativo e a figura intercultural do viajante.

A conexão intercultural, portanto, está inerente às condições impostas pelas viagens, no momento em que inaugura-se um espaço para que tais interações aconteçam. Tal lugar é denominado por Clifford (1997) de zona de contato, que significa:

A ação cultural, a configuração e a reconfiguração de identidades, se realizam nas zonas de contato, seguindo as fronteiras interculturais (uma vez controladas e transgressoras) de nações, povos, lugares. A permanência e a pureza se afirmam- criativa e violentamente- contra forças históricas de movimento e contaminação (CLIFFORD 1997:18).

O autor refere-se, especificamente, às relações entre o pesquisador e seus informantes locais, na tentativa de refletir quais as novas formas de aproximação e também como tais relações podem ser incorporadas no trabalho de campo e na pesquisa. Com tais reflexões, Clifford reconhece os avanços dos métodos da pesquisa de campo: “A etnografia do século XX- uma prática de viagem moderna, em estado de evolução- tem se voltado cada vez mais cautelosa a respeito de certas estratégias localizadoras, no processo de construção e representação das culturas” (Clifford 1997:31).

De forma diferenciada, além da etnografia, podemos perceber outras áreas do conhecimento que se expressaram sobre a construção e a representação das culturas. Ainda no século XX, o mundo também pôde interligar-se devido aos avanços dos meios de comunicação. Um dos meios que mais contribuiu para a globalização dos saberes, nesse período, foi a fotografia. O ato de fotografar e ser fotografado representava para a sociedade de então a possibilidade de registrar e materializar momentos, lugares e pessoas em um papel. “A partir daí tornar-se-ia um documento de grande relevância, seja para os usos sociais, políticos ou artísticos. Além disso, ela apresentava a viabilidade de tornar comum realidades distantes geograficamente” (CLÁUDIO e GOMES 2006:3).

Como expõe Kossoy (2001), o mundo tornou-se familiar após o advento da fotografia; o ser humano passa a ter conhecimento mais preciso, em amplas proporções, de outras realidades que eram transmitidas apenas pela tradição escrita, oral ou pictórica¹. O desenvolvimento da fotografia disponibilizou uma nova forma de perceber o mundo- agora pelas lentes da câmera fotográfica.

¹ Sem desconsiderar as gravuras, marcadamente a gravura em metal e a litogravura, como meio técnico de reprodução de imagem e texto, largamente utilizados a partir dos séculos XVI e XVIII respectivamente.

Mesmo com instrumentos mais arcaicos, muitos fotógrafos aventuraram-se para outras localidades do mundo, com a câmera na bagagem. Tanto os etnógrafos quanto os fotógrafos do início do século XX passaram a utilizar a câmera para as respectivas viagens.² O destino escolhido pelos fotógrafos, na maioria das vezes, eram as regiões mais ‘inóspitas’ e ‘autênticas’, onde, para muitos, se conservavam as características locais, relacionadas à cultura, à sociedade ou à arquitetura³. Muitos desses fotógrafos originavam-se de países europeus ou de países como os Estados Unidos da América, pertencentes a classes mais favorecidas, seja pelo nível intelectual, seja pelo capital financeiro.

Aos fotógrafos que partiam pelo incentivo ao diferente e por aventuras em outras terras, denominamos também de viajantes- os fotógrafos viajantes⁴. Como afirma Novaes (1999), as fotografias e as narrativas de viagem se equivalem, no sentido de demonstrarem certa complacência com a percepção imediata das coisas, por serem ambas testemunhas de um tempo pretérito e irreversível.

Como exemplo de nossa argumentação, podemos citar os fotógrafos norte-americanos da “Farm Security Administration”, uma agência de fomento governamental criada durante a era Roosevelt e dirigida por Roy Stryker para desenvolver programas de ajuda a pequenos agricultores e arrendatários durante os anos da “Grande Depressão”. Neste projeto a fotografia foi utilizada como prova da realidade, documentando a pobreza da população rural e urbana de certas localidades norte-americanas, de forma a divulgá-la a um público mais vasto- um projeto que combinava interesses políticos e sociocríticos, documentais e estéticos⁵.

Podemos citar os profissionais Walker Evans, Jacob Riis e Dorothea Lange, contratados para viajar para o interior dos Estados Unidos da América. Mesmo com objetivos já pré-definidos pela agência, cada fotógrafo imprimiu um diferencial nas suas fotografias, apresentado nas várias faces da miséria da vida rural e também urbana pelas lentes das câmeras.

² Não é a nossa intenção comparar os trabalhos de um antropólogo com o de um fotógrafo. Sabemos das diferenças de área e de trabalho. No entanto, há de convir que em determinados momentos, tais áreas podem se aproximar, principalmente no que diz respeito à manipulação da técnica fotográfica.

³ Ver Telê Ancona Lopez. **Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

⁴ A circulação dos fotógrafos pelo mundo também possibilitou que seus trabalhos passassem a ter veiculação nos jornais diários. Como uma de suas funções, as fotos foram incorporadas ao texto jornalístico, compondo a narrativa. Revistas de sociologia também começaram a publicar e discutir a fotografia, mas de uma forma mais acadêmica, levando em consideração o campo da pesquisa. E assim como outras áreas posteriormente.

⁵ Ver <http://www.loc.gov/rr/print/>.

Mas os elementos recorrentes nas fotografias nos chamam atenção para uma abordagem de apelo social, onde está presente o indivíduo, os seus meios de produção, bem como os objetos que narram a história dos fotografados. Colocamos em destaque as renomadas fotos de Lange, da série “Migrant Mother”⁶.

Não nos interessa, aqui, categorizá-los em uma área específica do conhecimento, mas torna-se importante reconhecer que tais profissionais exerceram um importante papel para o pensamento sociológico moderno, ao construírem uma narrativa do registro das condições dos indivíduos frente às transformações políticas e econômicas mundiais. E assim, a fotografia social, ou humanística, ou engajada, passa a participar e dialogar no universo da produção fotográfica, até os dias atuais. As propostas são similares e o discurso dos fotógrafos se aproxima, o que se modifica são os usos de novas tecnologias e as escolhas dos fatos a serem abordados.

E, assim, inserimos o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado dentro da discussão, no momento em que percebemos pontos de convergência entre a forma fotográfica (ângulos, planos e enquadramentos) dos fotógrafos da década de 30 acima citados, com a do fotógrafo Sebastião Salgado. Mas ele se afasta quando trata-se da relação com os fotografados, pois, segundo o próprio fotógrafo, em depoimento no filme de Silvio Tendler⁷:

[...] o profissional de fotografia não pode julgar, tem que tentar compreender a realidade. O que existe é um imperialismo cultural. Nos anos 30, o fotógrafo vai em direção aos países imperialistas, o fotógrafo hoje tem que participar, eu preciso ser aceito, tem que ter respeito com quem é fotografado (SALGADO 1988).

Mas a relação de proximidade é novamente estabelecida quando observamos as fotografias dos norte-americanos acima citados com a de Salgado. Todos fotografam em viagem, constituindo-se em fotógrafos-viajantes. Além disso, a escolha da temática é muito próxima, pois têm como foco a população mais pobre dos países, fotografando também o contraponto e as semelhanças entre a vida urbana e a vida rural.

⁶ Sobre o trabalho de Lange, aprofundaremos no capítulo II.

⁷ Ver **Caçadores da Alma** (Vídeo-documentário, 1988, 58'). Direção: Sílvia Tendler. Realização: RCV, UnB.

Sobre o fotógrafo-viajante Sebastião Salgado, ele parte do lugar onde vive (França) em busca de cenas da condição humana dos países periféricos⁸, além de possuir o capital intelectual e financeiro, o que viabiliza ainda mais a dimensão de seu trabalho. Com mais de doze obras publicadas - todas resultantes de suas viagens fotográficas - Salgado possui em seu trabalho fotográfico um apelo social e político intrigante, o que o coloca em uma posição de destaque, sujeito tanto a críticas severas quanto a elogios enriquecedores.

Consideramos que suas fotografias vão além de apenas ilustrar fatos, elas podem explorar uma subjetividade social partindo de um discurso que agrega a degradação humana a uma determinada estética fotográfica. Ao mesmo tempo em que ressalta a preocupação com a ecologia humana e social⁹, ele carrega nos tons da catástrofe e da miséria, ao definir suas paisagens e seus 'modelos fotográficos'.

Além das suas escolhas profissionais, as características pessoais também despertam-nos interesse, pois elas podem contribuir para a formação do fotógrafo, "Afinal você fotografa com tudo que você é. Venho de um país subdesenvolvido, onde os problemas sociais são muito intensos. Torna-se inevitável que as minhas fotos reflitam isso [...]" (SALGADO 2007)¹⁰. Reconhecemos Sebastião Salgado se posicionando em uma encruzilhada de fatores, onde todos se relacionam, pois ele é brasileiro, busca compreender a realidade global, e tem "sua formação e trajetória como fotógrafo internacional independente, associado às tendências renovadoras da fotografia documental dos últimos trinta anos" (MAUAD 2002:11). O resultado disso é um brasileiro fotógrafo, radicado na França, que viaja para seu país de origem e para o resto do mundo, buscando interpretar realidades periféricas.

Diante de tais potencialidades em suas fotografias, percebemos que elas podem oferecer importantes contribuições para os estudos em imagem e sociedade. A fotografia de Salgado, dentro do contexto da pesquisa em Ciências Sociais, consiste em um importante instrumento para compreender as relações entre as estruturas sociais, como também selecionar, apreender e perceber como se dá a criação destas imagens, e a relação entre o fotógrafo e seus fotografados.

É a partir desse fluxo de possibilidades que devemos inserir nossos estudos sobre a relação entre imagem fotográfica e seus usos sociais. Devemos sustentar que, tal como existe uma ecologia do ambiente que pretende, sobretudo, prevenir os estragos ambientais e

⁸ Sebastião Salgado é brasileiro, mas vive e trabalha na França desde a década de 70. Aprofundaremos em sua biografia já no capítulo I.

⁹ Ver Felix Guattari. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina Bittencourt. 16.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

¹⁰ Ver entrevista: www.fotomundi.com.br/secao.asp?area=12&entrada=35.

favorecer o desenvolvimento equilibrado do ambiente e das sociedades humanas, “parece legítimo defender a necessidade de uma “ecologia da imagem” que previna, balize, oriente, sustente pensamentos, modos de estar e de ser que partam da imagem e que confluem na imagem” (ABRANTES 1999:02).

É importante ressaltar que as fotografias, no contexto das pesquisas em Ciências Sociais, não são mais consideradas meras ilustrações, mas sim um cenário passível de estudos de representações e concepções. Segundo Leite (1998) o texto visual vem sendo redescoberto como forma possível de comunicação, cuja leitura passa a exigir o que poderíamos chamar de alfabetização visual. A imagem visual, de forma generalizada, pode ser considerada o veículo de comunicação em potencial da contemporaneidade, e “[...] sua posição, estabelecimento e integração entre textos tradicionais ocupa devidamente o pensamento de acadêmicos interessados em imagem e praticantes da imagem” (EDWARDS 1996:12).

A fotografia apresenta-se, como argumenta Edwards (1996), como um campo fértil para os pesquisadores, onde possam retirar informações significativas. Por isso, uma fotografia pode ser percebida e utilizada a partir de diferentes ângulos. “O que define a fotografia como objeto de pesquisa ou como método não é o assunto, mas a classificação do conhecimento ou “realidade”, feita pelo usuário, que a fotografia parece transmitir” (1996:24). Mesmo as fotografias que são criadas em função de uma pesquisa científica ou aquelas presentes nos jornais, revistas ou até mesmo em cartazes publicitários, podem ser apropriadas com finalidades de pesquisa.

Para isso, é necessário desvendar o olhar ideal para a fotografia, pois tais reflexões e comparações trazem à tona a necessidade de percebê-la como um estudo que não se faz unilateralmente. Precisam estar presentes na cena: o observador e a imagem, a imagem encarando o observador, uma imagem provocando sentido em outra imagem e finalmente a relação dos fotografados com o observador e em seguida com o fotógrafo. Ressaltamos que o estudo da linguagem visual não diz respeito somente à leitura da fotografia, a pesquisa se constrói junto à escolha das imagens e também da observação da técnica, ou seja, da análise sobre a escolha dos ângulos e dos enquadramentos utilizados pelo fotógrafo.

Ao observarmos tais características, Salgado passa, portanto, a perder certa inocência, dada pela realidade objetivista, ele passa a ganhar o estatuto de um agente social. É a partir, daqui, que se insere o nosso objeto de pesquisa - as fotografias de Sebastião Salgado, especialmente as do livro “Êxodos”, o qual reúne uma série de fotografias sobre as migrações

contemporâneas, tendo como pano de fundo a globalização econômica. O livro de fotografias é o resultado da sua mais longa viagem fotográfica (passou seis anos fotografando).

As paisagens registradas são de espaços geográficos e sociais diferenciados, enfocando a temática do êxodo rural, a disputa por território, a urbanização acelerada e os conflitos étnicos de países da África, do Oriente Médio, da Europa, da Ásia e América Latina. Para esta pesquisa optamos por focar o estudo das fotografias sobre os países da América Latina e África. O recorte temporal compreende o final dos anos 90 até a atualidade, momento das viagens para a realização das fotografias até a publicação da obra “Êxodos”, bem como sua repercussão na atualidade.

Não intencionamos em escolher as fotografias antes de iniciarmos as pesquisas e a dissertação do que foi pesquisado. Tínhamos em mente o nosso objetivo, nossas hipóteses e os nossos problemas. Isso norteou a escolha, juntamente com a análise de todos os arquivos colhidos durante o trabalho de campo. As fotografias foram, assim, escolhidas, na medida em que construíamos a nossa pesquisa: para cada fato, questão pesquisada, nos interrogávamos se era necessário escolher uma foto ou não.

Também estivemos atentos ao contínuo diálogo entre texto verbal e texto visual (fotografia) para a escolha das fotografias. Por isso, optamos por dispor as fotografias ao longo do texto, transformando-as como um complemento visual ao texto escrito. É importante ressaltar que também inserimos fotografias de outros fotógrafos - W. Eugene Smith e Dorothea Lange- para compreender certas conexões que supomos existirem entre o estilo fotográfico destes três fotógrafos.

O que já possuíamos em mente, antes do início da pesquisa de campo, era a opção pelas fotografias da América Latina e da África, pois a América Latina é o continente de onde se originou o fotógrafo, especificamente o Brasil, e foi o local para onde Salgado viajou logo após o término de seu exílio político na França. Já a África foi escolhida pois foi o local onde Salgado iniciou sua carreira de fotógrafo. A partir desse momento, ele construiu uma relação de bastante proximidade com a África. Em ambas as regiões, Salgado esteve próximo, estabelecendo uma relação quase que afetiva com o que foi fotografado. Isso se traduz nas fotografias, nas quais observaremos ao longo da dissertação.

Vale pontuar que as fotografias presentes na dissertação foram extraídas dos livros “Trabalhadores” e “Êxodos”. Para a presente pesquisa, trabalhamos as fotografias como fonte documental, a fim de estudar os fatores sociais que influem na visão (por que pessoas, objetos e cenários aparecem de uma dada maneira), na representação de um grupo social, como

também questionar qual é a natureza, o papel e a organização institucional do simbolismo visual na construção da realidade e quais os signos que são revelados na análise fotográfica.

Sustentados por essas escolhas, temos como objetivo principal estudar o discurso fotográfico de Sebastião Salgado sobre as migrações contemporâneas e sobre os sujeitos que migram. Tendo como pressuposto que o tecido migrante/ migração contemporânea não deve ser visto apenas como o cruzamento físico de fronteiras ou o intercâmbio entre as nações ou das localidades, mas múltiplos espaços de vida que atribuem sentidos e configuram simbolicamente as experiências migratórias vivenciadas.

Como objetivos específicos, buscamos analisar o estilo fotográfico de Sebastião Salgado, identificar as relações existentes entre fotógrafos e fotografados, o público-alvo e relacionar as fotografias de Salgado sobre o êxodo e o contexto social, cultural e político das migrações em tempos de globalização, além de entender qual é o migrante que Salgado fotografa e a causa dessa escolha.

O percurso do aprendizado fotográfico

“Odeio as viagens e os exploradores. E eis que me preparo para contar minhas expedições. Mas quanto tempo para me decidir!” (STRAUSS 1996:15).

Foi assim, guiando-me pelas concepções de Lévi-Strauss, que iniciei minha viagem. A preparação dessa viagem iniciou-se pela minha paixão pela fotografia, especificamente em 2005, ano em que participei como bolsista de um projeto de comunicação e meio ambiente, com jovens do um grêmio estudantil de uma escola estadual, localizada na cidade de Araponga, Minas Gerais.

Em uma das oficinas de “Educomunicação e meio ambiente”, optamos por trabalhar a representação de natureza em fotografias. O primeiro nome que veio à mente foi o de Sebastião Salgado, muito pela temática enfocada por ele. Nunca nos deparamos com ele, mas suas fotografias “enfeitavam” os espaços acadêmicos- tanto salas de professores quanto os espaços do movimento estudantil- e também ‘ilustravam’ matérias jornalísticas dos jornais estudantis, até mesmo camisetas e cartazes.

Já naquele ano, encaminhava-me para a formatura de Comunicação Social/Jornalismo na Universidade Federal de Viçosa, e o nome do fotógrafo não saía dos meus pensamentos. A estratégia nesse momento era reunir, na monografia de final de curso, um tema que fizesse parte tanto do meu trabalho de extensão universitária e uma temática que fosse relevante para o início de um estudo de maior profundidade. Ao perceber meus objetivos, optei por estudar o

fotojornalismo e as questões socioambientais, e meu objeto foi Sebastião Salgado. O universo que circundava suas fotografias foi envolvente, por isso, segui a proposta de estudar as suas fotografias já no mestrado no CPDA.

Definitivamente, decidi embarcar nessa viagem pela fotografia de Salgado. A partir dela, posicionando-se neste momento como mediadora, pude embrenhar-me e apaixonar-me pelo campo das Ciências Sociais. O grande desafio imposto a mim foi: aproximar-me das fotografias de Sebastião Salgado. O obstáculo que existia era o fato de eu considerá-lo um ícone. Idealizava suas fotografias, pois via nelas uma relação de beleza plástica, muito pelos fantásticos contrastes em preto e branco. Aquilo tudo me seduzia...

Assim como argumenta Leite (1988):

A imagem não é rapidamente absorvida pelas imagens seguintes. Amplia o olhar, como através de uma janela, até suas margens se distenderem e incorporarem o leitor. Não precisa de aparelhos para sua distribuição e armazenamento. As informações que contém estão em sua superfície. Embora muda, a fotografia fixa admite uma volta infinita ao ponto de observação, uma contemplação detida, longa, múltipla e repetida. A imagem pode ser lida como um mosaico que muda constantemente de configuração, à medida que o olhar perpassa através dos planos e grãos e conforme o distanciamento em que a fotografia é colocada ou o grau de ampliação que dela se faz (LEITE 1988:88).

Mas eu reconhecia que deveria, a cada dia da pesquisa de campo do mestrado, diluir minha fascinação e construir um senso crítico sobre as fotografias. Desde então resolvi mapear meus caminhos, e as primeiras visitas feitas à obra de Sebastião Salgado foram no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. Isso porque antes me deparei com a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes fechado, em virtude de uma greve.

Lá no CCBB deparei-me com uma biblioteca de Artes Visuais, repleta de obras nunca antes folheadas por mim. Dada a imensidão de títulos e aos meus anseios, comecei observando muitos fotógrafos da Agência Magnum (Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour) e outros da “Farm Security Administration” (Dorothea Lange, Walker Evans), além de buscar autores que escreveram sobre Sebastião Salgado, mas nada encontrei. Depois de muitas observações e algumas leituras, enfim fui até a prateleira de Sebastião Salgado. Mas não peguei “Êxodos”, peguei “Trabalhadores”.

E assim fiz minhas anotações desse último. Fui-me embora, questionando-me por que não “Êxodos”? Fui lá mais duas vezes e peguei “Outras Américas”, seguindo com minhas anotações. Toda vez, uma espécie de vergonha e de repulsa me impediram: -“E então, por onde começo, como entender por que, onde e como foram realizadas as fotografias de “Êxodos”? O lado bom dessas idas e vindas em torno das principais obras de Salgado, foi também ter observado com cuidado as obras anteriores a “Êxodos”, e ter percebido que elas mantinham uma estreita relação, por conta da repetição de muitas fotos.

Isso pode ser melhor compreendido ao longo da pesquisa, o que resultou em uma das estratégias de análise que utilizei na dissertação: dialogar com “Outras Américas”, “Trabalhadores” e “Terra”, para compreender o caminho que Salgado percorreu até chegar na produção e publicação de “Êxodos”.

O ato de pesquisar iniciou-se repleto de pontos de interrogações e de exclamações, como se caminhasse em direção ao desconhecido. Ao relatar alguns impasses aos colegas, passei a conceber que as dúvidas e as inseguranças são inerentes a qualquer pesquisa. Percebi principalmente a existência de muitos pontos de exclamações, muito por ter me proposto a estudar fotografias, objeto que proporcionou, dentre as dificuldades de pensar numa metodologia de análise, prazer, energia e curiosidade.

A partir daí aceitei que existia muito pouca informação escrita sobre a fotografia de Salgado e por isso deveria traçar diferentes percursos para atingir os objetivos. Assim o fiz. Iniciei as pesquisas em arquivos de forma mais aleatória, em documentos das bibliotecas (CCBB, CPDA, UERJ, IMS), em sites especializados em fotografia (Magnum Photos, Amazonas Imagens, Sebastião Salgado/terra, etc.) reuniões com professores e pesquisadores estudiosos da imagem, bem como artigos acadêmicos e reuniões de orientação.

Destaco, aqui, o espaço onde encontrei mais informações sobre Salgado e onde pude aprimorar meu olhar sobre as fotografias: a rede social que construí devido ao meu envolvimento quase que afetivo com a fotografia, e às minhas aflições de uma jovem pesquisadora.

A primeira estratégia utilizada foi comunicar das montanhas de Minas até as praias do Rio sobre a pesquisa de mestrado. À parte os exageros, nesses encontros, deparei-me com muitos apaixonados e alguns severos críticos à posição do fotógrafo Salgado e às suas fotografias de “estetização da miséria”.

Graças aos apaixonados e estudiosos da área, ganhei cópias de filmes antigos onde Salgado concedia entrevistas, de uma coleção quase inteira de jornais da década de 90,

período de suas viagens fotográficas, e cadernos especiais de revistas internacionais. Dos mais severos recebi indagações, críticas, ponderações e muitas sugestões. Pude também participar de um grupo de estudo em Fotografia, espaço fértil onde pude trocar e aprender muito com fotógrafos e artistas visuais do Rio.

Além disso, tinha o intuito de me aproximar ainda mais do fotógrafo, pois seria um ganho para a pesquisa conseguir uma entrevista com ele. Para isso, informei-me das futuras exposições de Salgado no Brasil: em novembro de 2006 foi feita uma exposição em Belo Horizonte sobre o seu último projeto fotográfico, o ainda incompleto “Gênesis”. A exposição teve por objetivo realizar uma prévia do que seria o novo trabalho de Salgado, uma estratégia de publicização de seu trabalho. Busquei, assim, a assessoria de comunicação do fotógrafo (Bei Comunicação) para conversar, e fui informada de que Salgado não estava na cidade pois continuava viajando por causa do projeto. O que consegui foram encartes, “folders” e informações das próximas exposições.

Recorri ao site da sua agência de fotografias, com sede na França, Amazonas Images. Correspondi-me com funcionários, que me encaminharam para a esposa de Sebastião Salgado, e também sua empresária, Lélia Wanick Salgado. Trocamos três mensagens no correio eletrônico. No segundo, enviado no dia 20 de abril de 2007, informei sobre o meu trabalho, ainda incipiente, conforme solicitado por ela em e-mail anterior:

Estou desenvolvendo, desde 2006, minha dissertação de mestrado sobre a concepção ambiental nas fotografias de Sebastião Salgado. Trata-se de um estudo sociológico sobre como o meio ambiente se configura nas fotografias do livro “Êxodos”. Ao fazer um exercício de observação das fotografias, percebi que as fotografias do “Êxodos” seriam um objeto pertinente para problematizar as questões ambientais. Para isso, seria importante conversarmos para entender melhor o trabalho de fotografia de Sebastião Salgado. Envio anexo ao email o resumo da dissertação e a contextualização da área de pesquisa. Ressalto que ainda está em processo de desenvolvimento.

Enviou-me uma mensagem no mesmo dia, informando sobre uma falha no arquivo: “Impossível de abrir este anexo. Que formato é este. docx?” Enviei já preocupada com os desdobramentos dessa falha, informando que o erro havia sido meu. Pedi desculpas, informando que enviara o documento corrigido e pronto para a leitura em qualquer computador. Depois desse incidente, ela nunca mais respondeu às mensagens enviadas.

Foram feitas outras tentativas para me comunicar, mas não obtive respostas. Permaneci um tempo me questionando qual deveria ter sido a minha postura, como eu poderia ter feito, o que eu tinha que aprender com o acontecido. Após esse tempo, optei por buscar diretamente o fotógrafo: enviei email para o Instituto Terra, Organização Não Governamental que Salgado coordena, juntamente com sua esposa, com sede na sua terra natal, Aimorés, Minas Gerais; participei de grupos de discussão sobre o fotógrafo na internet, mas não obtive o contato diretamente com o fotógrafo.

Ao perceber as dificuldades de aproximar-me do fotógrafo para realizar uma entrevista, optei pela estratégia de estudar o seu discurso fotográfico sobre “Êxodos” e as migrações contemporâneas a partir da análise de uma gama de materiais publicados nos meios de comunicação de massa, desde entrevistas em revistas, em cadernos especiais de jornais impressos, em programas televisivos e filmes e em sítios especializados em fotografia.

Diante de todas as experiências de campo, comecei a perceber o cuidado que se deve ter ao utilizar a fotografia como objeto de estudo. Aprendi que gostar das fotografias de Salgado não bastava para a construção de uma pesquisa, tendo como objeto as suas fotografias. Foi preciso desconstruir, reconstruir e ressignificá-las, além de relacioná-las com o estudo do contexto das migrações contemporâneas. Afinal, eu também sou uma receptora e observadora das fotografias!

Sobre isso Joly (1996) argumenta que o observador tem que ser também um questionador: qual o significado de uma imagem, sua legibilidade; identificar o estilo fotográfico e qual a subjetividade da fotografia analisada. As análises são elaboradas a partir de um fragmento do real definido pelo fotógrafo e por todas as condições culturais, sociais e físicas existentes no momento da produção. E sobre isso, colocamos nossas impressões, como estudiosos da área e também carregados de concepções e olhares para a realidade social discutida.

Para que o observador-pesquisador possa se aproximar ainda mais da fotografia, supomos que uma das condições seria utilizar uma “lupa”, para conhecer, compreender, para simular a vivência daquela situação e das condições fotografadas. Do ponto de vista de Joly (1996), o estudioso deve se colocar como receptor, o que não o livra da necessidade de estudar o histórico da mensagem e do desafio de tentar não se proibir de compreender, devido a critérios de avaliação mais tênues.

Um estudo mais minucioso do conteúdo elimina sua configuração global. Como receptores e pesquisadores, devemos analisar a fotografia sempre levando em consideração o

objetivo da pesquisa. Além disso, não olhamos apenas para uma foto; sempre aproximamos e relacionamo-la com as nossas pretensões e nossas percepções de mundo. É aí que se configura um dos maiores desafios. Devemos considerar, também, os possíveis diálogos com o contexto histórico, o sociológico, o político e até com o cultural. Dada a delicadeza em estudar imagem, em especial a fotografia, num contexto acadêmico, Leite (1988) argumenta que:

[...] os trabalhos empíricos de interpretação de fotografias desenvolvidos nas várias áreas das Ciências Humanas vêm dando conta de alguns problemas recorrentes: a singularidade das imagens apresenta uma resistência ao tratamento genérico ou serial, dificultando sempre a sistematização do conhecimento adquirido através da percepção e da memória: a natureza diversa e, muitas vezes, intransponível da percepção visual para o processo cognitivo esbarra sempre na transmissão imperfeita através de palavras. Impressões e expressões não admitem inteiramente uma sistematização adequada do conhecimento que transmitem. Os tons de cinza e as sombras bem dosadas das fotografias podem alterar a transmissão da mensagem da foto, ao estetizá-la e ao destituí-la de elementos relativos a outros (LEITE 1988:89).

Mauad (2005) afirma que a fotografia tanto adquire status de imagem/documento como imagem/monumento. Na relação imagem/documento, considera-se a fotografia como um signo indiciário, como a materialização dos objetos, pessoas e lugares. Tal materialização nos informa as condições de vida do passado, através da moda, da infra-estrutura urbana ou rural, das condições de trabalho. Já na relação imagem/monumento, estabelece-se aí a fotografia como um símbolo, o qual a sociedade elegeu para representar o passado a ser cristalizado para o futuro. “Sem esquecer jamais que todo documento é um monumento, se a fotografia informa, também é conforme uma determinada visão de mundo¹¹” (MAUAD 2005:463).

Assim, para construir nossas investigações, é necessário identificar em que circunstâncias sócio-culturais, econômicas e políticas o fotógrafo está inserido, as causas da escolha dos determinados “modelos fotográficos”, como também a possível abrangência e aceitação do público receptor, culminando em uma espécie de arqueologia do documento fotográfico. “Esta também se constrói em bases transdisciplinares para decodificar informações explícitas e implícitas no material” (KOSSOY 2002: 44).

“O que se vê depende de onde se está e quando; ou seja, o que se vê é relativo à posição do fotógrafo e do observador no tempo e no espaço. É também relativo à utilização

¹¹ Tradução livre da autora. Do original: “Sin olvidar jamás que todo documento es un monumento, si la fotografía informa, también conforma una determinada visión del mundo”.

social da fotografia quanto à questão estudada”. (LEITE 1988:85). A fotografia é o meio de comunicação onde está presente, explícita ou implicitamente, o registro de um evento¹², o que agrega uma “dualidade inseparável”- existe o objeto-fotografia e também o conteúdo dessa fotografia, que precisam ser levados em conta, conjuntamente ou não.

Devido ao cuidado e ao apuro crítico e estético que se deve ter ao estudar a fotografia, defendemos que, assim como comunica Mauad (2005), a fotografia expressa-se, mediante mensagens não verbais, cujo signo constitutivo é a imagem. Mas, para uma análise imagética, dentro do campo das Ciências Sociais, devemos considerar o auxílio de outros suportes, os quais podem acompanhar a fotografia. Como é o caso dos textos verbais. As mensagens visuais transportam em sua essência a subjetividade. Isso pode provocar um mundo infundável de questões. Aqueles que a produzem (fotógrafos, artistas plásticos, pesquisadores) percebem no texto escrito uma alternativa para complementar e também dialogar com a informação visual.

Joly (1996) também opina sobre a complementaridade da linguagem imagética e da linguagem verbal, uma vez que o meio verbal não apenas participa da construção da mensagem visual, como também pode substituir e até complementá-la “em uma circularidade ao mesmo tempo reflexiva e criadora”. A partir daí, imagem e texto estabelecem relações íntimas e variadas, podendo a imagem fornecer graus de subjetividades e também de objetividade a um texto verbal, assim como o texto escrito pode contribuir e formatar a interpretação da imagem que se lhe impõe.

É importante ressaltar que existem diferentes tipos de textos que podem complementar, influenciar e informar sobre as imagens pesquisadas. Os textos que as acompanham podem vir em forma de poesias, relatos de viagem, e principalmente se apresentar como legendas. Esse último recurso pode ser utilizado, tanto no fotojornalismo quanto no fotodocumentarismo, quanto nos artigos científicos que utilizam imagens. Elas surgem para estabelecer planos de expressão, onde o meio verbal (texto escrito) encontra-se com o não verbal (fotografia), e os processos de interpretação são mediados pela interação entre imagem e texto.

Trazendo para o nosso campo de pesquisa, a noção de complementaridade pode ser compreendida nas obras de Sebastião Salgado, no momento em que as legendas contam pequenas histórias sobre o momento fotografado, convidando-nos a entender melhor o

¹² Identificamos como evento, todo e qualquer acontecimento, seja ele do cotidiano ou fatos históricos, antropológicos ou sociológicos. O evento é, assim, todo fato capturado pela máquina fotográfica e materializado na fotografia.

contexto social e político que está por trás das fotografias. Assim, podemos nos valer da interação e complementaridade entre imagens e textos para esclarecer e incrementar nossas reflexões sobre as questões presentes na pesquisa.

A partir do nosso exercício de reflexão, consideramos que, para a nossa pesquisa, não devemos olhar a fotografia como um retrato da realidade, ela é apenas um dos diversos dispositivos utilizados para a compreensão desta. A fotografia é, portanto, resultado da “interferência” do fotógrafo juntamente com a “projeção pessoal do observador” (MACHADO 1984:34). Tal compreensão vale-se para constituirmos as interpretações e os estudos necessários para compreendermos o discurso das fotografias de Sebastião Salgado sobre as migrações contemporâneas, no contexto da globalização.

Para isso, iniciamos esta discussão apresentando a estrutura da dissertação, com os seguintes capítulos: o primeiro, “No Caminho das Migrações”, apresenta uma breve contextualização do debate sobre as migrações contemporâneas, o impacto na cultura, na sociedade e no ambiente, em diálogo com as leis que regem os direitos e os deveres dos migrantes. Além de apresentar as categorias de migrantes existentes na atualidade, bem como a condição dos sujeitos pertencentes a tais categorias, já apresentando o fotógrafo Sebastião Salgado e seus fotografados.

Depois dedicamos o segundo capítulo “Nos Trilhos da Fotografia” ao sentido da comunicação visual, incorporando a compreensão do estilo fotográfico de Sebastião Salgado. Já no terceiro capítulo “Por Dentro de Êxodos”, introduzimos integralmente “Êxodos” e as outras três maiores obras de Sebastião Salgado para promovermos uma análise mais aprofundada das fotografias.

CAPÍTULO I NO CAMINHO DAS MIGRAÇÕES

1.1 O processo migratório e o contexto da globalização

Por mais que os movimentos migratórios ao redor do mundo sejam um fenômeno recorrente, podemos afirmar que novas configurações emergem no contexto das migrações, concomitante às transformações políticas e econômicas no cenário global. Segundo Blanco¹³ apud Cogo (2006), em 1995, 125 milhões de pessoas residiam fora de seu país de origem contra as 75 milhões que gozavam dessa condição de migrantes, registradas no ano de 1965.

Nesse período, pelo menos 50 milhões de pessoas tornaram-se migrantes, mas poderia ser um número ainda maior, se levarmos em consideração quantos não foram registrados, pela própria situação de ilegalidade, ou os que migraram para países que não possuem um controle exato, e até mesmo os migrantes internos, que podem possuir um grande fluxo, por conta da possibilidade de mobilidade.

O foco dos maiores fluxos migratórios está nos chamados países em vias de desenvolvimento. Nesses países há tanto o deslocamento entre as regiões internas, dos locais rurais para as áreas urbanas, quanto em direção aos países desenvolvidos. O intenso fluxo traz conseqüências como as medidas de controle e a restrição dos fluxos registrados nas nações desenvolvidas. “Enquanto os países avançados buscam policiar o movimento dos pobres do mundo e excluí-los, a instabilidade das noções de cidadania e de comunidade política torna-se-á cada vez mais evidente” (HIRST E THOMPSON 1998:279).

De forma progressiva, a realidade dos migrantes, os quais buscam por melhores condições de vida, não é bem vinda nos países mais avançados. A condição da maioria deles é a de migrantes ilegais. O aumento relevante do número de migrantes¹⁴ atenta-nos para questionar quais seriam as razões atribuídas a tal movimento. Tal perspectiva quantitativa, de acordo com Cogo (2006) pode agregar, portanto, uma compreensão qualitativa sobre as configurações e as tendências que vão definindo e consolidando novas pautas migratórias internacionais nos últimos 25 anos.

¹³ Assim como ressalta Cogo (2006) as cifras e as estatísticas expostas no texto não contemplam os migrantes não regularizados e também os migrantes clandestinos. Para uma discussão legal mais apurada, ver BLANCO, Cristina. **Las migraciones contemporáneas**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

¹⁴ Blanco apud Cogo (2006) ressalta que, aliada a essa primeira dimensão, registra-se a ampliação das redes migratórias com a intensificação de múltiplas redes inter-regionais e a incorporação a essas redes de novos países emissores e receptores de migrantes que vão conformando um entremeado de fluxos migratórios internacionais, ainda que Europa, América do Norte e Austrália sigam se consolidando como as principais regiões receptoras de migração internacional. De forma geral, dominam as redes sul-norte e as transoceânicas, seguidas das produzidas no interior da Ásia e no interior da África. Percebemos que os anos noventa inaugura um novo fluxo: a imigração leste-oeste como conseqüência da queda do Muro de Berlim, a desapareição da União Soviética e os conflitos étnicos produzidos na região.

Os anos finais do século XX apontaram o fenômeno da globalização, segundo Appadurai (2004), como um dos estimulantes das migrações, sejam elas por questões de sustentabilidade, por motivos profissionais ou até mesmo por conta de catástrofes ambientais. Pelo fato de a reflexão sobre a temática já ter sido largamente discutida e criticada no campo das Ciências Sociais, atentaremos em refletir sobre as possíveis tensões provocadas pela globalização nas migrações humanas, tendo como referência visual as imagens de Sebastião Salgado.

Para isso, devemos considerar que a globalização não deve ser entendida como a representação da dominação, que pode abarcar todas as instâncias da sociedade, como se a transformasse em uma engrenagem homogênea. No entanto, partimos do pressuposto que existem processos globais que transcendem os grupos, as classes sociais e as nações. Ortiz (2006) ainda ressalta que os indícios da globalização em nossa sociedade são inegáveis. Eles são perceptíveis na mídia, na economia, na política e também no meio ambiente.

Do ponto de vista econômico, Hirst e Thompson (1998) analisam que a globalização é um mito conveniente a um mundo sem ilusões, mas é também um mito que rouba a esperança. Os mercados são dominantes, e não enfrentam ameaça de um projeto político contrário viável, pois a democracia social ocidental e o socialismo do bloco soviético acabaram. Mesmo nomeando a economia internacional de globalizada, ela não corresponde por completo a um sistema econômico globalizado, pois os Estados-Nação ainda possuem papel significativo a desempenhar na governabilidade econômica. O fenômeno se apresenta para simbolizar as aberturas econômicas e as novas alianças políticas, bem como a diluição de fronteiras e os possíveis entrelaçamentos culturais.

Já pelo viés cultural, Hirst e Thompson (1998) defendem que a homogeneidade cultural, do ponto de vista nacional, é pouco importante para os Estados já avançados ligados aos mercados mundiais, uma vez que os Estados-Nação, como entidade política, podem oferecer menos. Daí a celebração por um pluralismo religioso, étnico e de estudos de vida, podendo tais grupos ganharem a representatividade dentro dos Estados, tendo como focos alternativos de lealdade. Appadurai (2004) busca compreender como se constroem as dimensões culturais da globalização, partindo do princípio de que existem dois diacríticos relevantes para pensar como a globalização pode interferir na formação social e cultural contemporânea. Os diacríticos apontados pelo autor são os meios de comunicação de massa e as migrações, ou os movimentos de populações.

Sobre o domínio do Estado em relação aos meios de comunicação, o autor argumenta que, com o advento das novas tecnologias da comunicação, tornou-se inviável para o Estado o controle soberano dos meios de comunicação de massa. A perda da autonomia enfraquece não somente as ditaduras ideológicas, mas também as tentativas de preservar a homogeneidade cultural. Por isso, questionamos a hegemonia cultural, ao percebermos que a diversidade cultural é uma das características emanadas em decorrência dos movimentos de populações. Questionamos também a globalização da cultura, ou seja, a tentativa de estabelecer um segmento globalizado para comportar a diversidade social do mundo

Sendo assim,

A homogeneidade cultural torna-se cada vez mais problemática: culturas ditas nacionais são, simplesmente, partes de um conjunto de culturas em que o povo participa com objetivos diferentes. A homogeneidade cultural completa e exclusiva é cada vez menos possível. As culturas ‘nacionais’, que objetivam dominar seus membros individuais, são crescentemente projetos de resistência ao mundo e dele se retiram (HIRST E THOMPSON 1998:279).

Ao tratarmos da influência dos meios de comunicação de massa na sociedade contemporânea, podemos apontar a mediatização do mundo, onde se prevalece o rápido fluxo de imagens, textos e sensações mediatizadas, como influência para as migrações contemporâneas (voluntárias e forçadas). “Aqui, as imagens, os textos, os modelos e as narrativas que chegam pelos meios de comunicação de massas traçam a diferença entre as migrações de hoje e as do passado” (APPADURAI 2004:18).

Podemos assim chamar de migrações contemporâneas as novas motivações que levam comunidades inteiras para fora de seu país de origem ou para outras regiões dentro do seu próprio território, desde princípios dos anos 90 até o momento. Esses migrantes “[...] criam esferas públicas de diáspora, fenômenos que invalidam as teorias ancoradas na hegemonia continuada do Estado-Nação como o principal árbitro de importantes transformações sociais” (APPADURAI 2005:15).

De uma forma generalizada, o autor comenta sobre o aumento do movimento de indivíduos ao redor do mundo. Nunca como agora tantas pessoas parecem imaginar rotineiramente a possibilidade de elas ou os seus filhos viverem e trabalharem em lugares diferentes daqueles em que nasceram: isto pode ser um índice do aumento da taxa de migrações nos níveis da vida social, nacional e global. Observamos também o ainda crescente

fluxo de homens, com idade entre 20 e 35 anos que partem para traçarem uma rota de migração dentro do seu próprio país. Eles, em sua maioria, saem do interior ou de zonas rurais, em direção às cidades, em busca de melhores empregos e melhores salários, ou até mesmo são os primeiros alvos dos conflitos étnicos e de guerras civis.

Em uma bucólica paisagem rural, composta por seis mulheres, um menino e um homem de partida, sedimenta-se uma comunidade quase que inteiramente composta e gerenciada por mulheres. Sebastião Salgado esteve atento a este fenômeno, fotografando diferentes localidades rurais da América Latina e da África.



SALGADO, Sebastião. “Êxodos”– p. 285. Esta foto foi feita na comunidade de San Miguel Chiptic, parte do município zapatista autogovernado de Morelia, na região de Las Margaritas. A maioria dos membros da comunidade apóia o movimento zapatista. Não trabalham a terra coletivamente, mas desenvolveram um forte espírito comunitário. O alcoolismo, problema endêmico entre os índios da região, foi erradicado. Dirigida por uma enérgica organização feminina, a comunidade também estava lutando para instalar água potável e adquirir instrumentos agrícolas. Chiapas, México, 1998.

Devemos considerar, portanto, conforme analisa Baeninger apud Cogo (2003), que as novas modalidades migratórias, no cenário da globalização, não são mais caracterizadas apenas por sua expressão numérica, a relevância do fenômeno migratório internacional e nacional reside hoje mais em suas especificidades e em seus impactos diferenciados do que no volume de imigrantes envolvidos nos deslocamentos populacionais.

Em contrapartida, as barreiras às migrações têm se transformado em um dos principais temas da pauta dos acordos de livre comércio e de integração regional no cenário da globalização. Tanto a emigração quanto a imigração são consideradas por teóricos que tratam do multiculturalismo¹⁵ como fenômenos históricos que marcaram a condição humana e o argumento epistemologicamente estratégico para a reafirmação da heterogeneidade das sociedades ocidentais, o que confere às sociedades contemporâneas a possibilidade de compreensão das inter-relações e das tensões entre economia e cultura, entre mercados e identidades culturais.

A compreensão dessas possíveis tensões e relações deve ser possível se levarmos em consideração que as migrações, antes de serem internacionais, são nacionais, ou seja, todo o cenário de angústia e insegurança, junto às crises econômica, ambiental e social surge a partir do local. Os fluxos migratórios então se desenvolvem em âmbitos nacionais, a ponto de se desenvolverem e ampliarem esse cenário para além das fronteiras, chegando a proporções internacionais. Por isso, percebemos que o foco está em entender qual a situação daqueles que migram- os refugiados, os exilados, os deslocados e os apátridas.

1.1.1 A transculturação nas migrações contemporâneas

De maneira geral, criam-se tramas de relações complexas, ou seja, um processo de transmigração, pois, junto aos que migram pela primeira vez, somam, de acordo com Ianni apud Cogo (2003), os migrantes descendentes de migrantes junto aos indivíduos considerados 'nativos' daquele país, estado ou região. O resultado de tal inter-relação pode configurar-se em intensificações de tensões, crises e conflitos, concomitante a trocas de significados, de vivências e de horizontes, onde cria-se um espaço fértil para a ampliação e para a multiplicação das experiências de transculturação¹⁶, de pluralidade e de relatividade nos países ocidentais. A transculturação pode ser entendida também como idéia de contato,

¹⁵ Ver Nestor Garcia Canclini apud Denise Cogo. Mídia, interculturalidade e cidadania: sobre políticas midiáticas e visibilidade das migrações internacionais no cenário brasileiro. Belo Horizonte: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003. (formato em CD ROOM).

¹⁶ A gênese desse conceito se encontra na obra de Fernando Ortiz, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Universidad Central de las Villas, 1963, Cuba. Neste momento, Ortiz argumenta que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque esta não consiste somente em adquirir uma distinta cultura que indica a voz anglo-americana de aculturação. O processo implica em uma parcial deculturação, e, ainda significa a criação de novos fenômenos culturais que puderam denominar-se de neoculturação. Os sujeitos sociais sempre possuem elementos das culturas em contexto, mas também possuem distinções peculiares a cada cultura.

intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação ou mestiçagem, podendo ser o resultado da conquista e da dominação, mas também da interdependência e da acomodação.

Ainda sobre o processo de transculturação, Pratt (1999) analisa que tal processo não surgiu no tempo presente, ele é produto já das primeiras viagens marítimas de exploração e colonização. Do ponto de vista histórico a autora classifica a transculturação como a escolha, por parte de “povos subjugados”, do que e em que nível, elementos de uma cultura metropolitana são absorvidos em sua própria cultura e em que esses novos elementos serão utilizados.

Grupos subordinados ou marginais selecionam ou inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana. Tais grupos determinam, portanto, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que utilizam-nos. Trata-se de uma colocação incisiva por parte dos que são submetidos às propostas externas, o que resulta na criação de algo novo, diferente do original externo.

As conceituações realizadas por Pratt (1999) e Iani apud Cogo (2003) tornam-se relevantes, todavia, para pensarmos como a transculturação¹⁷ pode ser utilizada para entender a situação dos migrantes contemporâneos. Para isso, neste momento, trazemos nossos sujeitos da pesquisa: tanto o fotógrafo Sebastião Salgado, que se considera um migrante- e considerado por nós também um viajante- como seus migrantes fotografados durante a década de 90. Trazemos para essa discussão os contextos sociais em que todos estão envolvidos, caracterizados pela globalização econômica e pela mundialização cultural, levando em consideração que eles também influenciam nas relações estabelecidas entre o fotógrafo e os fotografados.

Podemos afirmar que tais acontecimentos externos puderam proporcionar o encontro entre os indivíduos, pois, de um lado está o desejo do fotógrafo em buscar quem eram os sujeitos que sofriam com a migração contemporânea, e de outro, a existência das rotas migratórias traçadas por aqueles que fugiam das guerras civis, das crises ambientais ou migrando do campo para as cidades. Em um espaço distante das habitações de origem, os referidos sujeitos se encontram e se relacionam. O resultado desse encontro é a fotografia, ela é o produto dessa inter-relação.

Mas a contemporaneidade agrega novos contextos sociais e políticos, além de novas possibilidades de relação com os seus ‘modelos fotográficos’. Diante do fotógrafo e dos seus fotografados, pertencentes a distintas condições sociais, presenciamos uma relação, mas ela

¹⁷ Ressaltamos que não se trata de importar um conceito, e sim buscamos compreender como ele se apresenta dentro do contexto da presente pesquisa.

não se apresenta de forma igual. Assim como argumenta Clifford (1997) devemos estar atentos em compreender as diferenças entre os viajantes (Salgado) e os trabalhadores migrantes (os fotografados).

De forma superficial, é comum a concepção de relacionar ambos como sujeitos que possuem experiência e certa autonomia e cosmopolitismo, pois praticam o trânsito entre os lugares. É possível encontrar, segundo o autor, em uma técnica contemporânea, os diferentes migrantes, sendo denominados, metaforicamente, de ‘viajantes’. Ele argumenta que os migrantes e os viajantes devem situar-se em categorias diferenciadas, pois:

A disciplina política e as pressões econômicas que controlam os regimes de trabalho migrante oferecem uma forte oposição a qualquer visão demasiado otimista em relação à mobilidade da gente pobre, em geral não branca, que deve abandonar o lugar de origem a fim de sobreviver. O viajante é por definição alguém que tem a segurança e o privilégio de mover-se com relativa liberdade. Em todo caso, este é o mito de viagem. [...] a maioria dos viajantes burgueses, científicos, comerciantes, artistas se movem dentro de circuitos altamente determinados. Inclusive estes viajantes burgueses podem ser localizados em itinerários específicos ditados pelas relações globais, políticas, econômicas e interculturais. Tais limitações não oferecem uma equivalência simples com outros trabalhadores imigrantes e migrantes. Alexandre Von Humboldt não chegou obviamente à costa de Orinoco pelas mesmas razões que um trabalhador asiático contratado (CLIFFORD 1997:50).

Diante de tal contextualização ressaltamos que o processo de transculturação ocorre, de forma resignificada. Ele é causa e consequência do encontro de culturas e de classes sociais distintas. Tal inter-relação pode ser verificada no processo fotográfico, dentro do nosso contexto de pesquisa. Os indivíduos em contato são: o fotógrafo e sua equipe (um fotógrafo como Salgado não é um viajante solitário) e os povos migrantes. Não podemos, a priori, afirmar que há subjugação, mas existe uma relação que não se encontra em um mesmo nível.

De um lado está o fotógrafo, munido de uma câmera tecnologicamente eficaz, de seus objetivos para a captura das melhores imagens, sendo acompanhado por uma estrutura básica para passar os dias ao redor de alguns continentes. Do outro lado estão as famílias, comunidades inteiras, à expectativa de algum acontecimento, até mesmo à espera da captura da própria imagem. Essas não se encontram em uma posição estável, pois estão em um processo de destituição de sua moradia, do seu local de origem, em busca de outras condições para viver.

Da vivência construída durante os dias da produção fotográfica, podem formar novos conceitos, relações, cujas quais interferem e modificam a fotografia e, possivelmente aqueles que participam do processo fotográfico. Entende-se que, ainda segundo Pratt, a transculturação é um fenômeno que proporciona a criação da zona de contato. Trata-se de “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra”.

“[...] da expressão zona de contato, que uso para me referir ao espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias e coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT 1999:32).

A zona de contato se constrói e se caracteriza por uma tentativa de invocar a presença espacial e temporal conjunta de vários sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas, cujas trajetórias agora se cruzam. Ao utilizar o termo contato, a autora busca enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquistas e dominações.

No caso da presente pesquisa, deslocamos o tempo e o espaço para o contexto contemporâneo de zona de contato, pois consideramos que o gesto e o produto fotográfico são os mecanismos que proporcionam o contato. O espaço onde há esse encontro é neutro aos indivíduos, é um novo lugar para a formação de novas relações sociais.

A todos aqueles que vivenciam tal processo Iani apud Cogo (2003) classifica de transmigrantes. Embora seja proclamada a diluição das fronteiras, a viabilidade de se percorrer grandes distâncias e a possibilidade de estar em diferentes lugares em pouco tempo, o Estado permanece tendo o controle legal e militar sobre as fronteiras e sobre o movimento daqueles que tentam cruzá-las.

Assistimos aí ao encontro de duas forças: a supressão exercida pelo Estado contra a luta pela mobilidade, em prol da sobrevivência. Mesmo que haja o conflito, os transmigrantes seguem sua diáspora, ao manterem muitas e diferentes identidades raciais, nacionais e étnicas, tornam-se aptos para expressar as suas resistências às situações econômicas e às políticas globais que os envolvem, bem como para se ajustarem às condições de vida marcadas pela vulnerabilidade e a insegurança em tempos de globalização.

1.2 As migrações contemporâneas e a produção de diásporas

O conceito clássico de diáspora repousa sobre a idéia de dispersão de povos por motivos políticos ou religiosos, em virtude da perseguição de grupos dominadores e intolerantes. Sabemos que indivíduos pertencentes a períodos históricos diferenciados presenciaram situações de diáspora¹⁸. Podemos citar como exemplo o movimento dos judeus, no decorrer dos séculos ao longo do mundo.

E assim por diante, as várias histórias de diáspora ao redor do mundo puderam ser inscritas, como argumenta Hall (2003), tendo como modelo a história moderna do povo judeu, cujo destino no Holocausto é bem conhecido. Podemos considerar, assim, o Holocausto como um dos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna.

A estética do sofrimento está diretamente relacionada aos movimentos de populações. Pela história católica, podemos compreender como se apresenta tal sofrimento. O autor chama a atenção para o Velho Testamento- fascículo da Bíblia- onde se apresenta a saga do “povo escolhido”, violentamente levado à escravidão no “Egito”; de seu “sofrimento” nas mãos da “Babilônia”; da liderança de Moisés, seguida pelo grande Êxodo, o qual buscou livrar do cativo e trazer esperança e prosperidade para o povo.

Para refletir sobre a diáspora do presente, Hall (2003) se baseia no conceito tradicional da diáspora. Ele esclarece que durante muito tempo não usou o termo diáspora, pois o termo era remetido principalmente em relação aos judeus:

Era o uso político dominante e é um uso que considero problemático, por causa do povo palestino. Esse é o significado original do termo “diáspora”, embutido no texto sagrado, fixado na paisagem original, que exige a expulsão dos demais e a recuperação de uma terra já habitada por mais de um povo (HALL 2003:418).

Os movimentos migratórios dos judeus ao redor do mundo e o dos negros no período de colonização são considerados por Hall (2003) como pertencentes a uma estreita relação. E estes, podem ser resignificados e relevantes para compreendermos como se apresentam as diásporas da atualidade. Para elucidar a relação entre as diásporas, o autor argumenta que

¹⁸ Ver também James Clifford. **Itinerários transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1997.

a experiência de sofrimento e de exílio, e a cultura do livramento e da redenção explica porque o rastafarismo usa a Bíblia, o reggae usa a Bíblia, pois ela conta a história de um povo no exílio dominado por um poder estrangeiro, distante de “casa” e do poder simbólico do mito redentor. Portanto a narrativa da colônia, da escravidão e da colonização está reinscrita na narrativa judaica (HALL 2003:417).

Diante da contextualização histórica, consideramos que as manifestações diaspóricas estão presentes também na contemporaneidade. Tal passagem da história é pertinente para pensarmos como tal discurso se apresenta nos movimentos das populações atuais.

Em especial nos estudos das Ciências Sociais a noção de diáspora emergiu como uma ligação para o entendimento do dinâmico processo migratório. A diáspora atual acontece, de acordo com Lopes (2007), para contribuir com o entendimento do processo massivo da migração de pessoas para além dos limites de uma cultura ou nação. A diáspora contemporânea, para Hall (2003), sedimenta-se nas vivências dos migrantes na atualidade.

De acordo com Hall (2003), a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades- os legados do Império em toda parte- são estimulantes para forçar as pessoas a migrarem e incentivar novas expectativas, o que causa o espalhamento, a dispersão. A partir, portanto, desse movimento, desse trânsito dos indivíduos entre os países, abre-se uma oportunidade para o acontecimento da diáspora. Na maioria dos casos, cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. Questiona-se, portanto, a experiência da diáspora como espécie de intervenção nos modelos de identidade cultural. Optamos, assim, por relacionar os movimentos de populações com as mudanças sociais e culturais que estão arraigadas ao processo.

O conceito de diáspora constrói-se, partindo do conceito de migração¹⁹. A diáspora difundida por Hall (2003) busca compreender as relações da globalização, das migrações nas constantes hibridizações culturais, nas releituras ideológicas e nas novas posturas políticas. Tais manifestações são assumidas individualmente, mas podem difundir-se pelo grupo social. A diáspora pode abranger representações mutáveis que constantemente estão oferecendo uma coerência imaginária a um conjunto de identidades dinâmicas. Cogo (2006) entende que o processo diaspórico não é exclusivo das migrações, ele vai além do ato de saída e de deslocamento físico de um local passível de quantificação espacial e temporal, que implique

¹⁹ A migração é um conceito que se adequa aos movimentos históricos- mundiais da modernidade tardia, já que a experiência diaspórica se adequa às vivências dos migrantes na contemporaneidade. A migração, aqui, é compreendida como a ação de migrar, e o que ela significou para uma dada população em um determinado período.

na existência de um ponto inicial, de movimento, ou seja, de um lugar de origem. Observamos que cada processo diaspórico apresenta características específicas, mas podemos afirmar que existem importantes conexões e semelhanças entre eles. É questionável também a forma como a situação dos migrantes intervém na formação da identidade cultural e na organização social pós-diáspora.

Nesse sentido, possuir uma identidade cultural está primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando o passado, o futuro e o presente numa linha ininterrupta. De acordo com Hall (2003), tal ligação é o que se convencionou chamar de tradição, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma. Em situações de migrações, tais laços se chocam com outros de outras culturas. Cabe a cada grupo estabelecer entrelaçamentos e fusões para sobreviverem no local de chegada.

As identidades concebidas como estabelecidas e estáveis podem se diluir e ao mesmo tempo interagirem com as já existentes no novo lugar. O indivíduo migrante, de modo geral, relativiza a significação estática do seu território, ao desarticular o concreto e o coletivo. Podemos refletir, portanto, sobre a contraposição enunciada por Bauman²⁰ entre o espaço dos fluxos, entendidos como velocidade de movimento, onde as fronteiras são permeáveis e permeadas, forçando o reduto da significação territorial e simbólica fixa. Por outro lado, o espaço dos lugares são espaços de fixação em que as fronteiras não são entendidas como lugares de interação, mas sim de afastamento.

A reflexão do autor sugere, como argumenta Cogo (2006), o quanto as migrações contemporâneas desestabilizam os sentidos de lugar como espaço fixo determinado pela lógica do Estado-Nação, uma vez que os espaços de fluxos dos migrantes são acionados e se dinamizam justamente no interior e nas interseções das geografias territoriais e simbólicas nacionais. Segundo Hall (2003), por todo o globo as chamadas migrações voluntárias ou forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-Nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo. A discussão sobre a diáspora e seus desdobramentos está estreitamente relacionada com a formação do fotógrafo, que também é um migrante e um viajante. Quando ocorre a diáspora, evidencia-se a formação de comunidades imaginadas²¹ e fortalece-se uma identidade perdida ou até o momento inexistente.

²⁰Ver Zygmunt Bauman. Resíduos modernos das nações. Folha de São Paulo. São Paulo; n° 614, 2003. p.3. (Caderno Mais- Sociedade)

²¹ Sobre a discussão de comunidades, ver, Benedict Anderson. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Cia das Letras: Rio de Janeiro, 2008.

1.3 Os sujeitos das migrações

Diante desse contexto notamos que ainda é crescente a intolerância aos estrangeiros, cresce o choque entre as etnias, como também o choque por causa de questões políticas e econômicas. As distâncias físicas e os obstáculos formados pelas fronteiras funcionam com mais eficácia para os migrantes marginalizados e pobres. Assim como argumenta Hirst e Thompson (1998), exceto os executivos de mobilidade internacional, profissionais altamente qualificados, e os desesperados migrantes e refugiados pobres, dispostos a enfrentarem as piores condições e provocações para deixarem suas condições intoleráveis, a maior parte da população não pode se mover tão facilmente.

Mas questionamos então quem é esse estrangeiro, em especial quem é esse estrangeiro pobre e marginalizado que migra. Seria o estranho, uma categoria e uma classificação para aquele que nunca deixa de ser. A dimensão do estrangeiro permite até pensarmos nos sujeitos que não são, ainda, migrantes, mas pensam em migrar, que convertem a migração em ‘projeto de vida’, ou simplesmente colocam no horizonte o desejo de migrarem. O estranho pode, portanto, ser estrangeiro sem nunca ter saído do seu local de origem. Dessa forma, pensamos que, para a presente pesquisa, tratamos como estrangeiro aquele que migra, entendido como ação material, de corpos deslocados.

Para entendermos a complexidade do sujeito migrante precisamos considerar, de acordo com Cogo (2006), que todo migrante é um estrangeiro-estranho, o qual percorre caminhos além da receptividade, da interação ou da integração que ele possa vivenciar em lugares de migração quando a experiência migratória implique em deslocamento corporal. Para cada experiência migratória pode evidenciar um caminho a ser seguido para o sujeito migrante, e para cada caminho emerge-se uma categoria migratória.

De acordo com ACNUR, existem aqueles indivíduos que se tornaram migrantes, pois foram forçados a saírem do território de origem seja por conta de crises ambientais (refugiados ambientais), seja pelos conflitos étnicos ou devido a guerras políticas (refugiados políticos). Além dos refugiados o movimento migratório contemporâneo é também marcado por migrações intelectuais, ou seja, indivíduos dos países- de preferência do 3º e 4º mundo- que são convidados por empresas, universidades e outros tipos de instituições de outros países para prestarem serviços fora de seu país de origem.

Tal pluralização, resultantes em grande medida das atuais políticas de migração, aparece complexificada, ainda, pelas migrações voluntárias de profissionais qualificados, que,

nomeada como ‘fuga de cérebros’ durante a Guerra Fria, configura-se por um amplo movimento de capital humano que transcende as fronteiras nacionais ou, ainda, pela recente migração da chamada Terceira Idade, constituída de aposentados e inativos europeus que passam longas temporadas em países com melhores condições climáticas e econômicas, como a Espanha. Mencionamos também a construção de luxuosos condomínios no litoral da Bahia. A situação é semelhante no Caribe e em outras regiões da América Central, onde muitos desses empreendimentos passam a ocupar terras e entrar em conflito com quilombolas, pescadores ou ameríndios.

Sendo assim, o ponto de coesão é a situação de diáspora, de hibridização e de adaptação cultural, mesmo que em medidas completamente diferenciadas. No contexto da América Latina, a permeabilidade das fronteiras e das políticas de integração regional, como é o caso do Mercosul, vêm contribuindo para o incremento das migrações de caráter fronteiriço e transfronteiriço e, sobretudo, para a definição de padrões migratórios intra-regionais pautados por uma perspectiva qualitativa evidenciada “pela enorme diversidade e potencialidade de espaços de migração e uma menor concentração no volume de migrantes” (Cogo 2003:2).

A migração internacional e clandestina configura-se, na perspectiva analítica de Baeninger apud Cogo (2003), no tipo de movimento específico dessa nova etapa do capitalismo, em que o volume e a composição das migrações, assim como a constituição de blocos regionais integrados apontam para uma maior diversidade de deslocamentos migratórios e, em alguns casos específicos, até para o aumento em sua intensidade.

Um exemplo desse tipo de emigração pode ser percebido na fotografia de Salgado, realizada no Estreito de Gibraltar. O Estreito de Gibraltar separa o Golfo de Cádiz (Oceano Atlântico) do Mar de Alborão (a oeste do Mar Mediterrâneo). Ao norte encontra-se a Espanha e Gibraltar e ao sul está Marrocos e Ceuta. A profundidade média na zona do estreito é de 300 m, e a máxima quase de 1000 m perto de Algeciras. A largura mínima é de 14,4 km, entre Punta de Oliveros na Espanha e Punta Cires em Marrocos. Tal proximidade entre os continentes europeu e africano proporcionou o controle do tráfego fluvial. Nesse tráfego passam tanto embarcações regulares, como os “ferry-boat” entre Algeciras, Ceuta e Tânger, como também as irregulares. Essas últimas, em sua maioria, transportam imigrantes ilegais, os quais seguem ou pela rota que vai da África até a Europa, ou pela rota que faz o trajeto contrário. Muitos deles são homens, com idades entre 20 e 45 anos, que saem do seu lugar de origem em busca de melhores condições de vida nos países mais desenvolvidos

economicamente. A travessia pelo Estreito é apenas um dos obstáculos vivenciados pelos imigrantes. Por mais próximo que possam estar os continentes, os limites dos Estados ainda encontram-se bem definidos, principalmente para os imigrantes pobres, como os fotografados por Sebastião Salgado, no momento da captura de uma embarcação repleta deles.

No momento em que são capturados pelas entidades espanholas, a foto é feita. O resultado dessa apreensão “surpresa” percebemos nos olhares da maioria dos africanos fotografados. A partir da observação do ângulo em que a foto foi tirada e o discurso de Salgado, materializado na legenda, podemos entender que ele fotografou do ponto de vista da embarcação espanhola, a qual escolta Punta de Oliveros, protegendo-a dos imigrantes ilegais.



SALGADO, Sebastião. “Êxodos” – p. 39. O sistema espanhol de radar em Gibraltar, conhecido como Tráfego, acaba de identificar uma embarcação suspeita navegando sem luzes pelo estreito. O posto de observação em Tarifa transmite a informação para um barco-patrolha da Guarda Civil, que aborda o barco suspeito, no qual havia 33 migrantes clandestinos. Estreito de Gibraltar, 1997.

Apenas nos últimos anos do século XX, mais de um milhão de pessoas foram impulsionadas, por motivos diferenciados, a abandonar os seus lares no Kosovo, no Timor Leste, na África ou na América Latina, dentre outros. Tal realidade apresenta-se como uma das grandes preocupações da comunidade internacional ao longo do século XXI. A diversificação das tipologias ou das experiências migratórias, representadas pelos refugiados e pelos asilados, ou ainda, pela migração clandestina e pela reagrupação familiar, são tendências que concorrem para pluralizar, de forma crescente, os fluxos migratórios contemporâneos.

1.3.1 O ACNUR

Diferentemente da conceituação de Hall (2003), que analisa a situação da migração sob uma perspectiva cultural do processo, o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados²² (ACNUR) parte de uma análise legal e política. O Órgão considera os migrantes como pessoas que deixam seus países de origem e se estabelecem em outro, seja de forma temporária ou permanente. Os migrantes têm em geral motivações sociais, política e econômicas.

Além das migrações impulsionadas pelas necessidades econômicas, percebemos outra categoria migratória: os refugiados. Eles caracterizam-se, segundo o ACNUR, por pessoas que tiveram de abandonar o seu país devido a perseguições, em virtude da sua raça, religião, nacionalidade, opinião política ou pertença a um determinado grupo social, não podendo ou não querendo regressar. Segundo Lubbers²³ refugiados e migrantes são fundamentalmente distintos, por isso são tratados de forma diferenciada pelas atuais leis internacionais. Em sua maioria, os migrantes escolhem um novo local para viver principalmente por razões econômicas, podem migrar internamente como em direção ao exterior, já os refugiados têm de abandonar seus locais de origem para salvar suas vidas ou preservar a liberdade, migrando para outro país.

Como mencionado anteriormente, as causas dos fluxos de refugiados alteraram-se ao longo da história. De acordo com Moreira (2006), as transformações históricas desde a Convenção de 1951 foram tornando as resoluções da convenção cada vez mais defasadas e, a nova realidade dos fluxos migratórios- os deslocados forçados não eram mais os europeus, mas asiáticos e principalmente africanos que passavam por processo de descolonização- tornou necessária a retirada das limitações temporais e geográficas da Convenção de 1951, o que ocorreu com o Protocolo sobre o estatuto do Refugiado de 1967.

Ao mencionarmos isso, torna-se imprescindível apontar a categoria migratória que hoje nomeia muitos indivíduos, que é a dos deslocados no seu próprio país. Entende-se por deslocados ou “desplazados” as pessoas que são forçadas a migrar dentro do próprio país por

²² O Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) foi instituído em 1949. Ele consiste em uma organização supranacional, que tem como missão procurar assegurar os direitos e o bem-estar dos refugiados. O ACNUR iniciou seus trabalhos em 1º de janeiro de 1951. O Estatuto do ACNUR foi aprovado um ano depois, caracterizando seu trabalho como apolítico, humanitário e social. Ele deve garantir que qualquer pessoa possa, em caso de necessidade, beneficiar do direito de asilo noutro país e possa, caso o deseje, regressar ao seu país de origem. Quando não há outros recursos disponíveis - dos Governos dos países de acolhimento ou de outras agências - o ACNUR proporciona assistência aos refugiados (e outras pessoas abrangidas) que não possam satisfazer as suas necessidades básicas. Além da parceria com o Governo, a organização também conta com as Organizações Não Governamentais, regionais e internacionais.

²³ Revista Aquecimento Global. Ano 1- No 3. Editora Carbon Free.

motivos de violência interna, luta armada, violação generalizada e sistemática dos direitos humanos, grave desordem pública, incapacidade dos governos de garantir segurança a seus cidadãos, entre outras causas.²⁴ Vivem situação semelhante à dos refugiados, mas permanecem no território do próprio país. Por mandato especial, ou seja, em casos específicos, o ACNUR pode também intervir em benefício de pessoas ou grupos em situações de risco, tais como os apátridas (pessoas sem nacionalidade ou cuja nacionalidade é controversa) e, em certos casos, as pessoas ou grupos "deslocados" dentro do seu próprio país.

Já o destino dos refugiados pode estar relacionado com questões políticas e com os direitos humanos. As maiores vítimas das migrações forçadas são mulheres, crianças e idosos. No momento em que os homens jovens e adultos são mortos nos conflitos das guerras civis, ou são convocados para a luta armada, elas necessitam de buscar um local seguro para viverem. Nos últimos anos, têm-se caracterizado principalmente por crises ambientais, pelas guerras civis e pela violência étnica ou religiosa. Partindo desse princípio, os indivíduos podem ser classificados como refugiados políticos, que consiste em indivíduos ou comunidades inteiras obrigadas a saírem de seus países por conta de oposição ao governo ou devido às guerras civis.

Caracterizam-se também os refugiados por questões culturais, em sua maioria são indivíduos vítimas e ou participantes de conflitos entre etnias, colocamos em destaque os conflitos étnicos do Kosovo e a de Ruanda²⁵. Identificamos também uma nova categoria de refugiados- os refugiados ambientais²⁶. Um dos maiores motivos das migrações ambientais são os desastres naturais, como os ciclones, as ondas gigantes, as tempestades, a invasão do mar ao continente. As crises ambientais surgem também por conta do aumento demográfico de um determinado local, podendo desencadear em doenças como a cólera e a disenteria. Devemos mencionar também que processos ocasionados pela ação do tempo como mudanças climáticas, desertificação do solo provocam também as migrações.

Ressaltamos que em determinadas situações um conflito pode estar intrinsecamente relacionado ao outro, como, por exemplo, um conflito político pode posteriormente gerar um cultural que por sua vez pode provocar um ambiental. Segundo o ACNUR, o aumento de pessoas no campo de refugiados pode provocar graves crises ambientais, impulsionando até mais conflitos e mais migrações.

²⁴ Ver <http://www.migrante.org.br/index.htm>

²⁵ Ressaltamos que posteriormente discorrerei mais sobre os conflitos em Ruanda.

²⁶ Trata-se de um tema bastante recente e ainda pouco consolidado. A maioria da bibliografia, até onde sabemos, encontra-se em língua estrangeira. No entanto, pensar os refugiados ambientais torna-se pertinente, portanto, para localizarmos as fotografias de Sebastião Salgado no contexto das migrações contemporâneas.

Sendo assim, em tempos de crise, o ACNUR reconhece a estreita relação entre o bem-estar das populações e um ambiente saudável. No seu trabalho com as populações refugiadas e as comunidades locais, o ACNUR e as organizações com quem tem parcerias procuram minimizar os impactos ambientais das operações com refugiados. Em casos específicos, como os atingidos por crises ambientais, ainda não existe um consenso e integração entre as atividades do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA) e da ACNUR para legitimar os direitos dos refugiados ambientais.

Na mesma linha, de pouco adiantará ao ACNUR renovar sua definição de refugiado abrangendo os refugiados ambientais se os fatores do deslocamento forçado não forem combatidos. A pobreza associada aos problemas ambientais é uma causa adicional. Má nutrição, aumento da população, desemprego, rápida urbanização, doenças crônicas, políticas governamentais desastrosas e conflitos étnicos também lideram a lista dos motivos que levam a população a se refugiar e a dificultar a distinção entre os desalojados ambientais e as pessoas que abandonaram suas casas por problemas financeiros. Essa realidade também faz parte da problemática dos deslocados internamente.

Embora esse fenômeno seja derivado basicamente da degradação do meio ambiente, há uma miríade de problemas políticos e sociais de todos os tipos gerados por ele, fato que também pode se tornar causa de desordem e conflito. Podemos citar a África subsaariana como local das migrações relacionadas aos problemas ambientais, mas a questão também afeta igualmente milhões de pessoas na Ásia e no subcontinente indiano. A Europa e os Estados Unidos sofrem pressões daqueles que buscam escapar da degradação do meio ambiente no norte da África e na América Latina.²⁷

Em termos legais de proteção aos refugiados, foram elaboradas convenções regionais, como a Convenção da OUA em 1969, na África, e a Declaração de Cartagena em 2001, na América Latina. Elas se tornaram segundo Moreira (2006), um importante instrumento regional de proteção ao refugiado, inovando no sentido de não mais colocar como condição ao status de refugiado o “fundado receio de perseguição” (ACNUR, 2008). No entanto, os instrumentos de auxílio ao refugiado, descritos acima, se aplicam aos refugiados políticos e sociais, eles não contemplam os refugiados ambientais, que deixam seus países em razão de catástrofes naturais, como terremotos, secas ou inundações.

²⁷ Revista Aquecimento Global. Ano 1- No 3. Editora Carbon Free.

À medida que o número de pessoas sob o mandato de organizações internacionais, como o ACNUR, aumenta, também cresce a complexidade dos problemas dos movimentos migratórios forçados. Hoje, a política é determinada em função de mudanças geopolíticas fundamentais: o enorme crescimento do número de pessoas deslocadas internamente; a predominância de emergências humanitárias em situações de conflito em que os civis são os principais alvos, bem como os trabalhadores humanitários; o aumento do tráfico humano; a denegação de possibilidades de asilo.

O ACNUR assegura que um migrante refugiado tem direito a um asilo seguro. Contudo, a proteção internacional abrange mais do que a segurança física. Os refugiados devem usufruir, pelo menos, dos mesmos direitos e da mesma assistência básica que qualquer outro estrangeiro, residindo legalmente no país. Em certas circunstâncias, como as de influxos em larga escala de refugiados, os países de acolhimento podem sentir-se obrigados a restringir certos direitos, como a liberdade de circulação, a liberdade de trabalhar ou a educação adequada para todas as crianças. Estas lacunas devem ser preenchidas, sempre que possível, pela comunidade internacional.

De acordo com a ACNUR, a reinstalação não é, geralmente, uma opção realista, exceto em relação a muito poucos indivíduos. Muitos refugiados desejam viver perto dos seus países de origem. Contudo, apesar do repatriamento voluntário ser, quase sempre, a melhor solução duradoura para a maioria dos refugiados, alguns deles, que estão em perigo, irão sempre requerer a reinstalação por razões políticas e de segurança, ou devido à sua vulnerabilidade. Em alguns casos, parece haver pouca esperança em relação à possibilidade de uma integração local duradoura no país de acolhimento.

A reinstalação de tais indivíduos em países terceiros pode ser a única opção viável. Sendo assim, entendemos que as especificidades que levam os indivíduos a migrarem existem, mas existem razões muito semelhantes entre os diferentes tipos de migrantes. Tal contato os coloca numa posição convergente em determinados momentos, a de refugiados-migrantes que são forçados a fugirem para salvaguardarem sua vida e em prol da liberdade, ou impulsionados para buscarem sustentabilidade financeira.

Na maioria das vezes têm de abandonar a casa, os bens, a família e o país - rumo a um futuro incerto em terras estrangeiras, o que configura em um dos maiores fenômenos dos nossos dias²⁸.

²⁸ O número total de pessoas sob o mandato do ACNUR passou de 17 milhões em 1991 para um recorde de 27 milhões em 1995. Em 1º de Janeiro de 1999, o mesmo número tinha baixado para 21,5 milhões. Apesar da

1.3.2 Os migrantes de Sebastião Salgado

Para elaborar o livro de fotografias “Êxodos”, Sebastião Salgado partiu da França, país onde vive, e foi em direção aos países em desenvolvimento²⁹. Salgado viajou para encontrar certos migrantes, principalmente aqueles que mais sofriam com os movimentos migratórios. Sua preferência foram os migrantes, refugiados, deslocados ou exilados “constrangidos por forças que não têm como controlar, fugindo da pobreza, da repressão ou das guerras”. Salgado (2000) também considera que a migração atual é diferente dos outros fenômenos que já aconteceram.

Ele denomina de “convulsão populacional global” as novas correntes migratórias, e estas são impulsionadas pelas revoluções na maneira de viver, produzir, comunicar-se, urbanizar-se e viajar. Da África Subsaariana até a Europa Oriental, passando pelo Oriente Médio e pelos países da América Latina e finalizando uma viagem de 6 anos nos países asiáticos da China e Índia, o fotógrafo capturou imagens de comunidades inteiras em movimento.

Tal percurso já possuía um objetivo pré-definido: identificar quem eram os indivíduos em movimento, em transição, o resultado do trabalho culminou na publicação do livro de fotografias. Os locais de encontro entre Salgado e os migrantes compreendiam as estradas, os campos de refugiados ou ainda as favelas urbanas. Durante o percurso, ele percebeu que muitos atravessavam os piores momentos de suas vidas. “[...] mesmo assim, aceitavam serem fotografados, pois queriam que seu sofrimento fosse divulgado. Sempre que possível, eu lhes explicava que a minha intenção era essa. Muitos não faziam mais do que postar-se diante da minha câmera e dirigir-se a ela como se fosse um microfone” (Salgado 2000:7).

A partir desse encontro o fotógrafo interpretou quais eram as características dos migrantes³⁰, onde estavam e quais eram as causas migratórias deles, transferindo sua concepção da realidade para as fotografias. Para ele, nem o migrante, nem o refugiado nem o exilado migram por vontade própria, todos advêm de países periféricos, e migram por necessidades de sobrevivência. Salgado (2000) situou os migrantes fotografados como pertencentes a uma mesma situação de miséria, como se todos migrassem por conta da pobreza.

redução acentuada, este número representa uma em cada 280 pessoas do planeta. Nele se incluem refugiados, retornados e pessoas deslocadas internamente nos seus países.

²⁹ Termo utilizado por Sebastião Salgado nas entrevistas analisadas. Ele utilizou também o termo países de 3º mundo.

³⁰ Legalmente, o órgão ACNUR dá assistência a quem é considerado refugiado, mas é preciso ressaltar que nem todo migrante migra por livre e espontânea vontade. Muitos migram em busca de melhores condições de vida, pois seu lugar de origem talvez não possa oferecer nem mesmo água potável.

No entanto, em cada capítulo de “Êxodos” é possível encontrar diversas realidades e causas distintas de migrações. Podemos, sim, encontrar pontos de semelhança, mas que não podem simbolizar a igualdade, uma mesma situação de conflito, um mesmo local geográfico, mesmos traços culturais. Sebastião Salgado busca construir a narrativa a partir das semelhanças, mesmo que sejam evidentes para nós, observadores, as diferenças latentes presentes nos signos fotográficos.

As fotos, assim, provocam uma reação dinâmica, migrando da diferença para a semelhança, assim como veremos posteriormente³¹. No entanto consideramos que as conexões não são responsáveis pela homogeneização em que Salgado coloca seus fotografados, quando discursa sobre eles nas entrevistas e nas legendas. É o que pode ser percebido em sua fala, em seus apontamentos de viagem:

Mais do que nunca sinto que a raça humana é somente uma. Por isso vejo que minhas fotografias são os vetores entre o que acontece no mundo e as pessoas que não tem como presenciar o que acontece (...) as fotografias são o retrato da globalização e liberação econômica, uma amostra da condição humana neste planeta (SALGADO, 2000).

De acordo com Sebastião Salgado:

Este livro [Êxodos] conta a história da humanidade em trânsito. É uma história perturbadora, pois poucas pessoas abandonam a terra natal por vontade própria. Em geral, elas se tornam migrantes, refugiadas ou exiladas constringidas por forças que não têm como controlar, fugindo da pobreza, da repressão ou das guerras. [...] Viajam sozinhas, com as famílias ou em grupos. Algumas sabem para onde estão indo, confiantes de que as espera uma vida melhor. Outras estão simplesmente em fuga, aliviadas por estarem vivas. Muitas não conseguirão chegar a lugar nenhum.

Salgado argumenta ainda que, em suas viagens para se fotografar a ‘humanidade em trânsito’, sempre encontrou bandos de crianças, todas elas ‘loucas para serem fotografadas’. Ele escreve na introdução: “Em toda situação de crise [...] as crianças são as maiores vítimas”. Assim como aponta Salgado, as crianças apresentam-se mais fracas fisicamente, são sempre

³¹ Será discutido melhor no capítulo 3, em que analisamos a obra Êxodos de forma mais ampliada.

as primeiras a sucumbir à fome ou à doença. Emocionalmente vulneráveis, não têm condições de compreender por que estão sendo expulsas de suas casas.

Partindo da observação e da interpretação de “Êxodos”, percebemos que ele classifica como refugiados os africanos e os europeus. Para os refugiados africanos Salgado dá ênfase e atribui aos conflitos étnicos as maiores causas das migrações. Trata-se de um continente que possui um grande número de indivíduos refugiados, a maioria deles desprovidos de uma condição digna de vida.

De forma generalizada, os anseios pelo poder político e pelo poder econômico em diversos países da África³², geraram graves conflitos nesses últimos anos, principalmente entre as etnias. As guerras entre essas são as principais causas das migrações na África, pois na maioria das vezes há a expulsão dos civis pertencentes ao grupo rival. Esses são obrigados a fugirem de suas casas e de suas cidades para salvarem suas vidas.



SALGADO, Sebastião. “Êxodos” - p.173. Foto tirada ao amanhecer, de um grande número de ruandeses abastecendo-se de água num lago próximo ao campo de Benako, Tanzânia, 1994.

³² A África foi o continente mais visitado por Sebastião Salgado, pois a relação que ele estabeleceu com o continente surgiu anteriormente à sua carreira de fotógrafo. Desde a década de 70, Salgado começou a visitar alguns países, incluindo a Etiópia, o Sudão, Angola, Moçambique, Somália, Ruanda, dentre outros. Levando em consideração o histórico de degradação social e ambiental de quase todo o continente, muito em decorrência de séculos de exploração da matéria-prima e da mão-de-obra local, Salgado retornou ao continente na década de 80 e na de 90. Os anos noventa foram o cenário escolhido para a elaboração das fotografias. Anos depois da corrida imperialista, Salgado fotografa os resquícios de guerras e do surgimento violento de outras.

Como se não bastasse, os conflitos étnicos terem expulsado comunidades inteiras de seu lugar de origem, eles contribuíram para o aumento expressivo dos campos de refugiados espalhados por outros locais do continente. Isso não só provocou o inchaço populacional, como também o ressecamento de rios, desmatamento de florestas e a disseminação de doenças mortais, como o cólera, o tifo e a disenteria.

Para os refugiados europeus, especificamente do Leste Europeu, Salgado indica as razões dos refúgios serem políticas e também religiosas. Também na década de 90, Salgado fotografou curdos, sérvios e bósnios. No entanto, tudo indica que o foco de Salgado eram os países em desenvolvimento, por isso o fotógrafo não dedicou muitas páginas para contar a guerra do leste europeu, se comparado o número de páginas que dedicou à África, América Latina e Ásia.

Para os migrantes econômicos e para os deslocados dentro do próprio país, Salgado dedicou boa parte de sua documentação fotográfica, presente em “Êxodos”. Eles foram classificados como os maiores representantes da globalização econômica, pois todos estavam migrando em busca de melhores condições financeiras e de sobrevivência. Como sintomas do aumento das migrações na globalização, Salgado apontou o êxodo rural, a luta pela terra e a urbanização acelerada das capitais dos países periféricos.

O fotógrafo também fotografa e classifica as migrações asiáticas como sendo econômicas, geradas por meio do êxodo rural em larga escala. Ele captura imagens da realidade da Índia, Vietnã, Bangladesh e da China, pois busca representar a urbanização acelerada das grandes cidades do continente asiático, com destaque para Xangai e Bombaim.

A linguagem fotográfica de Sebastião Salgado pode, portanto, responder a diversas questões no que refere ao direito dos migrantes e dos refugiados, bem como sua posição no mundo globalizado. A partir, portanto, de uma discussão mais ampliada sobre a migração, onde é perceptível em “Êxodos” o convívio de causas e de fluxos migratórios tão distintos, o fotógrafo nos apresenta a mensagem visual como uma forma de compreensão das migrações contemporâneas.

Partindo dessa perspectiva, o ser migrante de Sebastião Salgado não pertence a um local específico. Ele pode ser um estrangeiro sem mesmo sair do seu país ou do seu continente, como é o caso dos milhares de refugiados espalhados pelo mundo. Ele possui uma origem, um ponto de partida, mas seus anseios ou suas necessidades o encaminham para um local indefinido, local esse que Sebastião Salgado não fotografou.

1.3.3 A formação do fotógrafo migrante

De acordo com Dorothea Lange (apud Sontag 2004:138), todo retrato de outra pessoa é um ‘auto-retrato’ do fotógrafo, assim como para Minor White – ao promover a auto-descoberta por meio da câmera- as fotos de paisagens são, na verdade, ‘paisagens interiores’. Portanto, considerando as possíveis subjetividades, em cada fotografia feita por um fotógrafo existe um pouco dele ali, seu conhecimento de mundo, suas ideologias políticas, e por fim sentimentos e sensações. O lugar e o tempo para o fotógrafo se expressar é a fotografia, seja ela documental, de moda ou jornalística.

Ao pesquisarmos a formação profissional de Sebastião Salgado, o desenvolvimento de seu estilo e a escolha das temáticas para fotografar, constatamos que tudo isso está intrinsecamente relacionado à sua trajetória pessoal. O ato de migrar esteve sempre presente em sua vida. Sebastião Ribeiro Salgado Junior nasceu em 1944 numa fazenda em Minas Gerais. É filho de pais pecuaristas, único homem numa família de seis mulheres.

Quando tinha cinco anos mudou-se para a cidade de Aimorés (MG); na adolescência passou a viver em Vitória (ES), onde concluiu o secundário e entrou para a faculdade de Economia. Após o término do curso, Salgado mudou-se para São Paulo, já casado com Lélia Wanick Salgado, para dar continuidade aos estudos em Economia. Em 1968 obteve mestrado em Economia nas Universidades de São Paulo e de Venderbilt University (EUA).

No auge da ditadura militar no Brasil, Salgado militou no movimento estudantil, e mais tarde participou da Juventude Universitária Católica³³. Por conta da sua participação nesses movimentos, ele e sua esposa foram exilados na França e, cada uma dessas migrações o conduziu para um universo urbano cada vez mais denso. Na condição de um exilado político ele analisa a sua vida e de sua mulher num país estrangeiro: “[...] constatamos que passamos a ser refugiados- parte imigrantes, parte estudantes. Três décadas mais tarde constatamos que ainda somos estrangeiros” (Salgado 2000:9).

Tal depoimento torna-se relevante para identificarmos as suas marcas identitárias, que mais tarde refletirá nas suas fotos. Já exilado e buscando uma nova inserção, mas desta vez no

³³ A JUC surgiu no Brasil a partir da Associação Universitária Católica (AUC). Em 1950, organizou-se nacionalmente e adotou o modelo da Ação Católica francesa, belga e canadense de organização por meios específicos (universitários, rurais, operários, etc.), reduzindo a importância das dioceses. A JUC foi um movimento que foi formada no seio das universidades, fornecendo diversos líderes para a jovem União Nacional dos Estudantes (UNE). Muitos jucistas participaram da organização dos trabalhadores rurais, estimulando sua sindicalização. A crescente influência do marxismo na América Latina fez com que estes movimentos se engajassem na política universitária e em movimentos de cultura e educação popular, os militantes da JUC passaram a ser perseguidos após o golpe militar de março de 1964.

cenário estrangeiro, Salgado frequenta em Paris, de 1969 a 1971, a Escola Nacional de Estatística Econômica. Em 1971 obteve o doutoramento, também em Economia. De 1971 a 1973 trabalhou em alguns países da África para a Organização Internacional do Café, baseada em Londres. Durante seu trabalho, utilizou a câmera de sua esposa Lélia como suporte para a documentação de seu trabalho.

O contato com a prática fotográfica lhe permitiu compreender uma nova forma de expressão- a linguagem visual. A partir daí, ele começa a perceber a relevância da fotografia para seu trabalho. “Quando voltei a Londres, as fotos me deram dez vezes mais prazer que os relatórios econômicos que tinha que escrever”³⁴. E, assim, aprofundou-se nos estudos sobre as sociedades a partir das imagens, e buscou adquirir espaço dentro do fotojornalismo internacional. No entanto, percebemos que os traços adquiridos pelos estudos em Economia, não se distanciaram da maneira de pensar e de produzir o seu estilo fotográfico.

A mescla entre a beleza e o engajamento social, resultou em fotografias que tratam de temáticas que atingem proporções mundiais. A princípio, suas fotografias conquistaram o público europeu, o que garantiu a Salgado um lugar de destaque em agências de imagens internacionais. Em 1974, ele ingressa na agência Sygma, cobrindo imagens em Portugal, Moçambique e Angola. No ano seguinte, passa a trabalhar para a agência Gama.

Já em 1979, Salgado entra para a Magnum³⁵, uma das mais importantes agências de imagens do mundo, por onde passaram importantes nomes da fotografia internacional, como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Eugene W. Smith e Robert Frank. Como fotógrafo do jornalismo diário, ele produziu fotografias para fins diversos e em diferentes lugares do mundo. Cobriu as guerras em Angola e no Saara Espanhol, israelitas aprisionados em Entebe, os incêndios de poços de petróleo no Kwait e a tentativa de assassinato do presidente Ronald Reagan. No entanto, foram as longas reportagens fotográficas ou fotodocumentais, envolvendo a temática da fome, os trabalhadores do mundo, os processos de migrações contemporâneas, a luta pela terra, e, mais recentemente, a natureza ainda intocada, seus trabalhos mais reconhecidos. Seu primeiro trabalho desta categoria (já utilizava o método de viagens ou incursões fotográficas) foi sobre a falta de habitação em um subúrbio parisiense, depois o foco foram os migrantes europeus.

Com a carreira já consolidada, Salgado deixa a Magnum em 1994, no mesmo ano em que cria sua própria agência- a Imagens da Amazônia (“Amazonas Images”) com sede em Paris. E assim segue realizando seus trabalhos fotodocumentais ao redor do mundo. Para

³⁴ Stephen Perloff (ed), “Sebastião Salgado: A lecture”, Photo Review 16, 4, Fall, 1993, p.3.

³⁵ Posteriormente aprofundaremos nas características da Magnum.

François Hébel, atual diretor da Magnum, Salgado mostrou a uma geração inteira de fotógrafos a necessidade de se fotografar os fatos do mundo, “vis-à-vis”, sempre à luz de um projeto. O resultado desses trabalhos advém de uma intensa pesquisa, anterior às fotografias³⁶.

Como desdobramentos de seu trabalho, Salgado também coordena o Instituto Terra, juntamente com sua esposa. Ele foi fundado pelo casal em 1999 e o foco está no reflorestamento da mata atlântica, no artesanato, na criação de cinema e de teatro na sua terra natal. Sebastião Salgado, hoje com 64 anos, se dedica, desde 2004, ao projeto fotográfico “Gênesis”³⁷, a ser finalizado em 2012.

Sua última publicação aconteceu no início de 2008, quando o fotógrafo lançou o livro “África”. O fotógrafo tem até o momento em seu currículo um conjunto de aproximadamente 13 livros de fotografia documental: “Sahel: Homem em Pânico”; “Outras Américas”; “Um Incerto Estado de Graça”; “As Melhores Fotos”; “Photopoche, Sebastião Salgado”; “Trabalhadores”; “Terra”; “Um Fotógrafo em Abril”; “Serra Pelada”; “Êxodos”; “Retratos de Crianças do Êxodo”; “Malpensa, La città del volo” e finalmente “África”.

³⁶ Aprofundaremos este ponto no capítulo II.

³⁷ O projeto, segundo Sebastião Salgado, busca retratar as paisagens paradisíacas no mundo todo, de forma a incentivar a preservação do planeta. A estratégia escolhida foi fotografar uma natureza intocada, espécies de animais que resistiram à domesticação, bem como sociedades distantes, como tribos africanas que conservam um modo de vida “tradicional”, comunidades do Tibete, alojadas em montanhas geladas, e rituais indígenas.

CAPÍTULO II NOS TRILHOS DA FOTOGRAFIA

2.1. O sentido da comunicação visual: a mensagem fotográfica em foco

Tendo em vista a existência de um poder simbólico junto às linguagens visuais, podemos considerar a crescente participação e o fascínio exercido por essas linguagens na organização social contemporânea. Como declara Bourdieu (2005), toda relação de comunicação é também uma relação de poder simbólico.

Por isso, o recurso visual em muitas vezes é utilizado como forma de dominação e sobreposição de uma cultura à outra. De acordo com Bourdieu (2005) o poder simbólico é imperceptível, ele é, com efeito, um poder invisível, o qual só pode ser percebido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.

Isto significa que o poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma “illocutionary force”, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. (Bourdieu 2005:15).

As linguagens visuais, em especial a fotografia, pode ser, assim, considerada como detentora de mecanismos simbólicos. Isso se afirma a partir dos inevitáveis enquadramentos da fotografia, pois ela “[...] contém e restringe dentro de suas próprias fronteiras, excluindo tudo o mais, um análogo microcômico do enquadramento do espaço, o qual é conhecimento” (Szarkowski apud Edwards 1996:16). De uma forma generalizada, Kossoy (2002) observa que as imagens criam uma relação de cumplicidade com a massa, para quem seus conteúdos são aceitos e assimilados como a expressão da verdade.

É importante situarmos a fotografia como pertencente aos veículos de comunicação de massa, principalmente por possuir o potencial da reprodutibilidade técnica, e por transportar consigo o estatuto de verdade. Ramonet (1999) possui um discurso similar ao de Debord³⁸ (1997) ao considerar que os “mass media”, especificamente a comunicação visual, representam e apresentam uma espécie de mundo maravilhoso, como se houvesse outra realidade, uma realidade espetacularizada, distraindo os cidadãos, desviando-os da ação

³⁸ Segundo Guy Debord, em sua obra **Sociedade do Espetáculo** (1997), o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. [...] É uma visão de mundo que se objetivou. Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente.

cívica, da conscientização das condições humanas ao redor do mundo, ou do próprio país. Nesse sentido, o espetáculo toma o lugar da realidade, passando a existir uma realidade espetacularizada, a que nos submetemos. Desde então, a cultura do texto cede espaços para a tomada da imagem como linguagem imperativa:

Atualmente o iletrado participa da cultura dominada por imagens. Lutar contra o analfabetismo vai-se revelando luta quixotesca. Contudo, não são apenas os países subdesenvolvidos que começam a percebê-lo: “Johnny can’t spell”, nos Estados Unidos. O analfabetismo fotográfico está levando ao analfabetismo textual (Flusser 2002:56).

Diante dessa afirmação, devemos ressaltar que a mensagem fotográfica não submete completamente os indivíduos, causando em todos um ‘analfabetismo visual’, mas não podemos deixar de considerar que ela atua na estrutura social, criando necessidades e motivações, reforçando padrões culturais, sociais e também interferindo na ação política. Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como a fotografia representava no passado.

O olhar contemporâneo a percebe, então, como local de informações visuais de um fragmento do real, de uma interpretação do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente. De acordo com Edwards (1996) a fotografia sugere significado através do meio no qual está estruturada, pois sua forma representacional cria uma imagem acessível e compreensível para a mente, informando e sendo informada por um conjunto de conhecimentos que é explorado pelos significantes da imagem.

O valor da fotografia, assim, se mede, pela pertinência e o interesse da informação que consegue transmitir como símbolo. Portanto, a fotografia vai além de significar apenas o objeto (a imagem), ou seja, somente o que está no plano material da fotografia, apresentando, sim, uma maneira de ver e de pensar o mundo, o tempo, a história, a arte e os seres humanos, etc. Ela pode se configurar como um documento ou como monumento, como uma obra de arte, assim como objeto de estudo para áreas do conhecimento como a Ciências Sociais³⁹.

A fotografia se localiza, portanto, como um instrumento em potencial para análise, interpretações e de educação. Ela é atualmente utilizada tanto nos sistemas educacionais, nos mecanismos de inclusão social, na publicidade, como também nas pesquisas científicas.

³⁹Sobre fotografia e Ciências Sociais, ver Etienne Samain. **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.

Sabemos que o uso da imagem fotográfica está relacionado com o significado que ela possui para cada área do conhecimento. As interpretações, assim, diferem umas das outras, sem que sejam, por isso, contraditórias.

Assim como argumenta Alimonda (2004), já não é possível pensar a imagem fotográfica fora do contexto social atual. Tendo em vista a sua relevância, podemos considerar que, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. Nesse sentido, a fotografia é o resultado do que se desejou privilegiar, e isso não é inocente nem gratuito, “toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo fotográfico ou sair dele pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade do que é enunciado” (Machado 1984:77).

2.2 Os componentes do processo fotográfico: para entender o estilo fotográfico de Sebastião Salgado

O processo fotográfico acontece mediante a participação de uma série de componentes, essenciais para a materialização da fotografia. Como figuras necessárias para a realização do processo fotográfico estão o fotógrafo, a máquina fotográfica, e os elementos a serem fotografados. A máquina fotográfica foi o veículo que proporcionou aos indivíduos possibilidades de outros ângulos para ver o mundo. A fotografia representou o produto dessa nova forma de apreensão.

Como afirma Leite (1988), a perspectiva pessoal visualizada pela câmera fotográfica possibilitou o enquadramento, a iluminação e a velocidade do que via imobilizado, num momento único. Pelo fato de ser a fotografia o resultado do trabalho humano de comunicação, ela é guiada por códigos socialmente construídos, possuindo um caráter subjetivo, o qual remete às formas de ser e de atuar no contexto em que está inserido.

De acordo com Bourdieu (1979), a fotografia se consolidou por meio da mediação entre a objetividade e a subjetividade. A fotografia ainda agrega à sua produção de subjetividade, a técnica objetiva que nela opera. A objetividade fotográfica se deve ao seu aparato técnico e à produção e à reprodutibilidade técnica da fotografia, ou seja, o automatismo da máquina. A subjetividade compreende a escolha pelo fotógrafo do objeto⁴⁰ e da paisagem a ser fotografada, bem como a busca pelos valores estéticos ideais.

⁴⁰ O objeto aqui explicitado refere-se a qualquer coisa a ser fotografada, como um utensílio doméstico, um animal, uma pessoa. A paisagem compreende o plano geral, ou seja, a composição de toda a cena: os objetos, a luz, a sombra, o ângulo, o local.

O ângulo da câmera, as lentes, o tipo de filme, a abertura e o tempo de exposição escolhidos são determinados pelo fotógrafo e moldam ainda mais o momento. Além disso, existem dois componentes essenciais para a composição de uma fotografia- a relação entre o tempo e o espaço. Intimamente relacionados, eles contribuem, segundo Edwards (1996), para a criação de uma imagem. Esta eficácia técnica e objetiva explica em grande parte o sentido real do mundo visível atribuído à fotografia.

Podemos dizer, portanto, que a técnica fotográfica é, então, um sistema convencional, pois expressa o espaço, de acordo com as leis da perspectiva, os volumes e as cores mediante as gradações de branco, preto, e das outras cores primárias. Se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente⁴¹ e um “operator”⁴² regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível. Barthes apud Machado (1984) sentencia ainda que, sem referente não há fotografia; mas poderíamos completar: só com o referente, muito menos.

O fotógrafo exerce a função de um caçador de objetos, mitos, posições, lugares e personalidades, se movimentando na floresta densa da cultura. De acordo com Santaella e Nöth (2001) o fotógrafo é o voyeur universal, ora observador ora observado, pois há uma compulsão de tomar a câmera entre as mãos, uma compulsão de praticar o ato. Assim, a representação de uma dada realidade diz muito a respeito da formação do fotógrafo, como ele percebe o ambiente, os indivíduos, a natureza. Ele é o responsável por trabalhar sobre o tratamento estético - a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, a escolha dos referentes, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia.

Tudo isso são fatores que influenciam no resultado final da imagem fotográfica. O fotógrafo, seja ele profissional ou amador, então escolhe o objeto e, junto à busca pela estética, ele carrega consigo o campo social ao qual pertence- influenciado pelos valores ou formas de capital que lhe dá sustentação. Bourdieu (2005) classifica esses valores como “habitus”. Tal conceito é largamente discutido em sua obra, percebemos, assim que ele pode ser incorporado à discussão sobre o processo fotográfico. Nesse processo, o conceito pode ser interpretado como a força conservadora no interior da ordem social, bem como traços adquiridos em decorrência do processo de socialização.

⁴¹ Termo utilizado por Arlindo Machado, em **Imagem Especular** (1984), para caracterizar o que é fotografado, cujo qual a fotografia faz referência.

⁴² Termo utilizado por Roland Barthes, em **Câmera Clara** (1984), para caracterizar o fotógrafo.

A composição do objeto fotografado está relacionada com o “habitus” do fotógrafo, pois ele carrega consigo a forma como percebe o mundo em sua volta, como ele deposita sua emoção nas imagens, e quais são os traços adquiridos em decorrência de seu processo de socialização. Outro conceito discutido por Bourdieu (2005) e que também é percebido no processo fotográfico é o de campo. Ele surge, segundo o autor, como uma configuração de relações socialmente distribuídas.

Através da distribuição das diversas formas de capital - cultural, social, simbólico - os atores em cada campo são providos das capacidades adequadas ao desempenho das funções e à prática das lutas que o atravessam. O campo representa um espaço de disputas por posições dominantes. Na sua estrutura objetiva (hierarquia de posições, tradições, instituições e história) os indivíduos adquirem um corpo de disposições, que lhes permitem agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objetiva.

A representação, portanto, de uma dada realidade pode dizer muito a respeito do campo e do “habitus” do fotógrafo, como ele percebe o ambiente social e o físico, a arquitetura, os indivíduos, bem como seu posicionamento na sociedade, qual é a sua postura diante da prática fotográfica. É importante concluir que campo e “habitus” são categorias indissociáveis. No interior desta relação não existe aquele campo total, universalizante, ele é socialmente construído a partir do “habitus”, o qual é passível de disputas e confrontos.

O profissional da fotografia, então, se vale das suas concepções para organizar a captação fotográfica do mundo, segundo a oposição entre o que é fotografável e o que não é. Isso é indissociável, como explicita Bourdieu (1979), dos sistemas de valores implícitos próprios de uma classe, de uma profissão, da qual a estética fotográfica não é mais um aspecto, mesmo quando se pretende, desesperadamente, a autonomia.

Termos em mente a existência de uma técnica por trás de uma intenção e do objeto ou da paisagem a ser fotografada, torna-se mais coerente perceber as intenções do fotógrafo. Assim, para compreendermos de que migrante Sebastião Salgado está tratando, qual a sua concepção das migrações contemporâneas, é importante relacionarmos sua técnica às suas intenções ideológicas e políticas.

2.2.1 A elaboração da técnica

Três câmeras “Leica” (modelos N e R) na mão, dentro delas o mais antigo filme preto e branco (KODAK Tri X, de 400 ASAS e 800 ASAS), e lentes distintas- de 28 mm, de 35 mm e de 60 mm-, subsidiam a técnica fotográfica de Sebastião Salgado. Fugindo da luz em direção à sombra, ele é considerado um profissional que domina uma das técnicas mais difíceis da fotografia: a contraluz⁴³. Em busca de uma boa definição, de um macro com boa qualidade ótica e de uma sensibilidade altíssima, Salgado constrói seu estilo fotográfico.

De acordo com Salgado (1995), o seu estilo fotográfico não era tão bem aceito para o mercado das fotografias publicitárias, pois esse mercado priorizava fotografias coloridas, e com os fatores de detalhamento de um modelo ou de um objeto. Desde o início de sua carreira, Salgado, então, prezou fotografar em preto e branco e em contraluz. Diferente das fotografias preto e branco, as coloridas ampliam a possibilidade de interpretação da definição das cores nas fotos.

Para expressar tal diferença, Flusser (2002) exemplifica que há, por certo, ligação indireta entre o verde do bosque fotografado e o verde do bosque percebido pelos receptores. Assim entre esses “[...] dois verdes se interpõe toda uma série de codificações complexas” (Flusser 2002:40). Já a prática fotográfica do preto e branco é o que existe de mais tradicional, isto porque o preto e o branco constituem situações ideais, situações limite.

Como afirma Flusser (2002), o branco é a presença total das vibrações luminosas e o preto é a ausência total delas. “[...] as fotografias em preto e branco são fruto de um maniqueísmo munido de aparelho fotográfico” (Flusser 2002:39). Isso pode explicar a opção de um grande número de fotógrafos escolherem trabalhar com o preto e branco, onde se encontra o significado dos símbolos fotográficos, ou o universo dos conceitos. Sebastião Salgado é um deles.

Stallabrass (1997) argumenta que o trabalho de Salgado apresenta-se por qualidades formais, em que se manifesta a compaixão, a concentração de suas fotografias está nas qualidades gráficas do preto e do branco, impulsionados ao limite. As fotografias em preto e branco são vetores para a ‘transcodificação de teorias’. De acordo com Flusser (2002) elas são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio.

⁴³ Contraluz é uma técnica em que a luz, em vez de estar às costas do fotógrafo, vem da sua frente. Embaça a cena, reflete nas lentes. Qualquer descuido pode arruinar a foto.

2.2.2 A produção de sentido

Todo o seu percurso como fotógrafo foi importante para delinear seu estilo de fazer fotografia: as fotos de Salgado materializam-se em função da tentativa de problematização da condição humana, reunindo certa plasticidade, estética documental e engajamento social⁴⁴. Tais características conduzem-nas para uma categoria de fotos, denominada de fotografias engajadas ou humanísticas⁴⁵.

Podemos identificar outros fotógrafos célebres que também produziram⁴⁶ fotos dessa categoria: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour (Chim como pseudônimo), Dorothea Lange, Walker Evans e W. Eugene Smith. Sebastião Salgado e os citados acima pertenceram, em algum momento da carreira, à Agência Magnum, a qual se consolidou a partir de um banco fotográfico e da formação de uma família de fotógrafos.

A Magnum foi fundada em 1947, por Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, com o intuito de formar uma grande cooperativa de fotógrafos, tendo como preceito a construção de um estilo fotográfico diferenciado. O modo de representação dominante pode ser caracterizado por fotografias dramáticas, realistas e ricas em narrativa, assinadas por um estatuto humanista. A estratégia central, utilizada pelo editorial da Magnum, para se tornar uma marca única e dominante foi a criação de uma assinatura visual específica.

Sebastião Salgado é o mais contemporâneo dos nomes citados e possui o estilo da Magnum como uma presença marcante no seu trabalho fotográfico. Por causa dessa marca, alguns trabalhos dos profissionais da Magnum se dialogam com frequência. Como por exemplo, o trabalho fotográfico de W. Eugene Smith sobre a era pós-industrial e o de Salgado sobre os trabalhadores do mundo e sobre as migrações contemporâneas.

Os trabalhos fotográficos desses profissionais foram publicados, em períodos diferentes, nas revistas “Life” (EUA) ou na “Paris Match” (França). Outras semelhanças no estilo fotográfico envolvem Salgado e Smith, elas surgem ao consideramos que os critérios de assimilação da fotografia não estão inteiramente desvinculados dos padrões pictóricos que os informam.

⁴⁴ Ver Entrevista do Roda Viva com Sebastião Salgado, realizada no dia 17/04/2000.

⁴⁵ Ver Susan Sontag. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

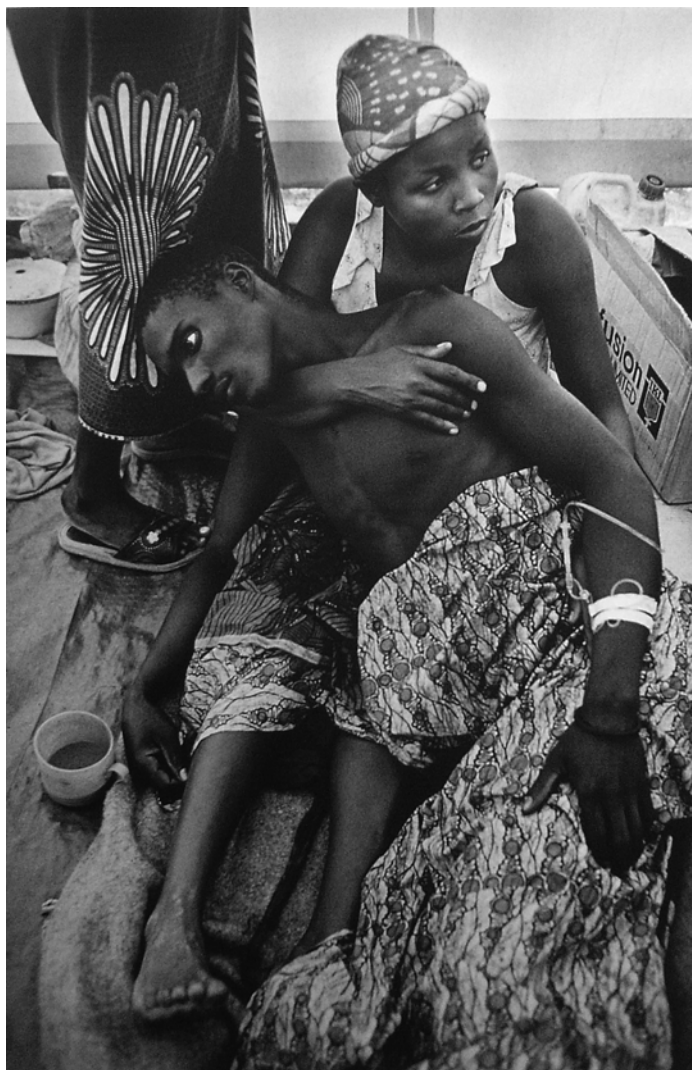
⁴⁶ Escrevemos no tempo presente, por considerarmos que, mesmo que a maioria já tenha falecido, a obra fotográfica permanece como documentos e monumentos ao longo da história.

Para ilustrar tal argumento, Sontag (2004) aponta algumas fotografias de W. Eugene Smith, feitas na década de 60, na baía de Minamata no Japão. Tais fotografias documentaram as deformações causadas pela poluição de mercúrio nos pescadores da região. Uma foto em especial chamou a atenção: “era a foto de uma mãe com os braços abertos e um sorriso benigno depositado sobre o filho monstruoso que jazia em seu colo”.



SMITH, W. Eugene. **Tomoko Uemura in Her Bath**, Minamata, 1972.

Observamos também que a fotografia, feita por Salgado, de um casal de irmãos no hospital do campo de refugiados de Kitale, no Zaire, dialoga com essa feita por Smith. Ela possui maiores contrastes entre o preto e o branco, muito por conta da luz do dia e o local aberto, mas o ângulo de ambas as fotos são próximas, indicando que os fotógrafos fizeram-nas de pé, de frente para seus referentes. Além disso, o sentido atribuído é semelhante por conta da relação de solidariedade das mulheres diante da degradação humana dos homens em seus braços.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** –p.196. O hospital do campo de Katalé era administrado por uma equipe de médicos e enfermeiras da seção holandesa da Médecins Sans Frontières, com ajuda de pessoal médico do Exército holandês. Tratava-se de um dos maiores hospitais da região de Goma, e, quase sozinho, atendia a uma população de 250 mil refugiados. [...]. Zaire (atual República Democrática do Congo), 1994.

Mesmo que a foto de Salgado nos mostre uma mulher com olhar quase que indiferente ao homem doente de cólera, as duas composições são símbolos da condição das vítimas de grandes catástrofes. As fotografias de Smith e Salgado transformam mulheres da nossa sociedade em Pietás- como a “Pietà” pintada por Michelangelo, uma Pietá japonesa da década de 60 e uma africana da década de 90- e os homens em seres frágeis, terrenos.

Mesmo com estes diálogos possíveis, Salgado busca, ainda, afastar-se das semelhanças entre os colegas da Magnum, afirmando que “uma imagem é fruto da integração do fotógrafo com a pessoa ou comunidade fotografada” (Salgado apud Lissovsky 2003:99). Lissovsky percebe algumas semelhanças (e diferenças) entre os trabalhos de Sebastião Salgado e de Henri-Cartier Bresson. Segundo Lissovsky (2003) eles são considerados representantes de certo rigor classicista no que diz respeito ao instantâneo e às composições fotográficas.

Cartier-Bresson considera válido o momento do encontro, entre o fotógrafo e o fotografado. Mas não há, ali, nenhuma forma de aproximação e intenção anterior àquele instante. O tempo de espera, como argumenta Lissovsky (2003), é maior, a imagem não é dada naturalmente, resulta, sim, de um investimento de trabalho sgnico. O instante fotográfico devém de uma espera construtiva, a configuração também resulta de um processo largo de construção. Sobre este aspecto, Salgado busca diferenciar-se ao discordar do “instante fotográfico” de Cartier-Bresson.

Para Cartier-Bresson apud Lissovsky (2003), o aparelho fotográfico é o mestre do instante, questiona e decide ao mesmo tempo: “Fotografar é reconhecer, num mesmo instante, numa fração de segundo, um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato”. De acordo com Martins (2008), Cartier-Bresson se relaciona com a probabilidade imaginária da ocorrência de um momento fotograficamente decisivo numa cena banal dos fatos cotidianos.

Já em Salgado, a fotografia imprime a densidade da experiência da integração buscada pelo fotógrafo ao contexto em que esteja documentando, o que seria a “latitude de espera”, como define Lissovsky (2003). A espera de Salgado prevê o que ele classifica como fenômeno fotográfico, ou seja, a tentativa de pensar não mais em momentos decisivos, mas em “fenômenos”. Quando ele chega ao ápice do fenômeno, ou o instante do “click”, “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 tangente⁴⁷” (Salgado apud Lissovsky 2003:96).

Salgado comenta que possui a estratégia de aproximação, que acompanha o “fenômeno” até o seu ápice, o que ele costuma chamar de “curva de abordagem”. Ele recomenda gastar tempo com cada comunidade, indivíduo ou região fotografada, pois a espera é a contrapartida do amadurecimento do instante: “Sobre Etiópia, Sudão, Chade, em

⁴⁷ “Tangente” foi o termo utilizado por Cartier-Bresson para explicar o momento em que se toca no objeto fotografado, uma assíntota que se aproxima continuamente até onde a variação da distância perde relevância.

quinze meses de trabalho, fiz aproximadamente mil e duzentos a mil e quatrocentos rolos de filme” (Salgado apud Lissovsky 2003:98).

O fotógrafo deseja a estabilidade, a qual é garantida pela convergência gradualmente construída entre luz e tema. Adquirir este tipo de estabilidade, seja por sedimentação, seja por prefiguração, é o que se exige nestes fotografos. Ao tornar-se invisível na imagem fotográfica, o tempo passou a ser a matriz, a fonte, a origem que pulsiona o instante na direção de sua configuração.

Além de alguns fotografos da Magnum que, de fato, possuem um estilo que se aproxima de Sebastião Salgado, podemos lembrar, aqui, fotografos de um período menos recente: os fotografos da Farm Security Administration (FSA), que se tornaram célebres da fotografia documental por registrar recortes da vida rural e urbana no período da Grande Depressão nos EUA. Afora as diferenciações de técnica e logística no momento das viagens de Salgado e desses outros fotografos, percebemos principalmente uma proximidade com a temática apresentada na época e a que Salgado apresentou em “Êxodos”.

Dorothea Lange é a que mais dialoga com essa obra de Salgado. Mesmo antes de participar da FSA, ela já fotografava de forma documental. Em um de seus ensaios iniciais, ela fotografou indivíduos desalojados à procura de emprego durante a Grande Depressão, partindo da expectativa de que suas fotografias poderiam despertar a atenção da sociedade norte-americana para o grande número de marginalizados.

A partir desse dizer, observamos mais uma aproximação entre a fotógrafa e Salgado. Assim como ele, Lange via a sua fotografia como um vetor de informar sobre uma realidade que nem toda a sociedade conhecia. Mas o romantismo e certo rigor classicista impressos no discurso de ambos pode desprezar a necessidade de unir outras ações efetivas de combate à pobreza ou à migração forçada. Não somente a imagem revolucionará o pensamento e as ações do público que observa, ela pode, sim, contribuir com sua subjetividade e sua objetividade presente em seus signos para formar e mobilizar o público receptor.

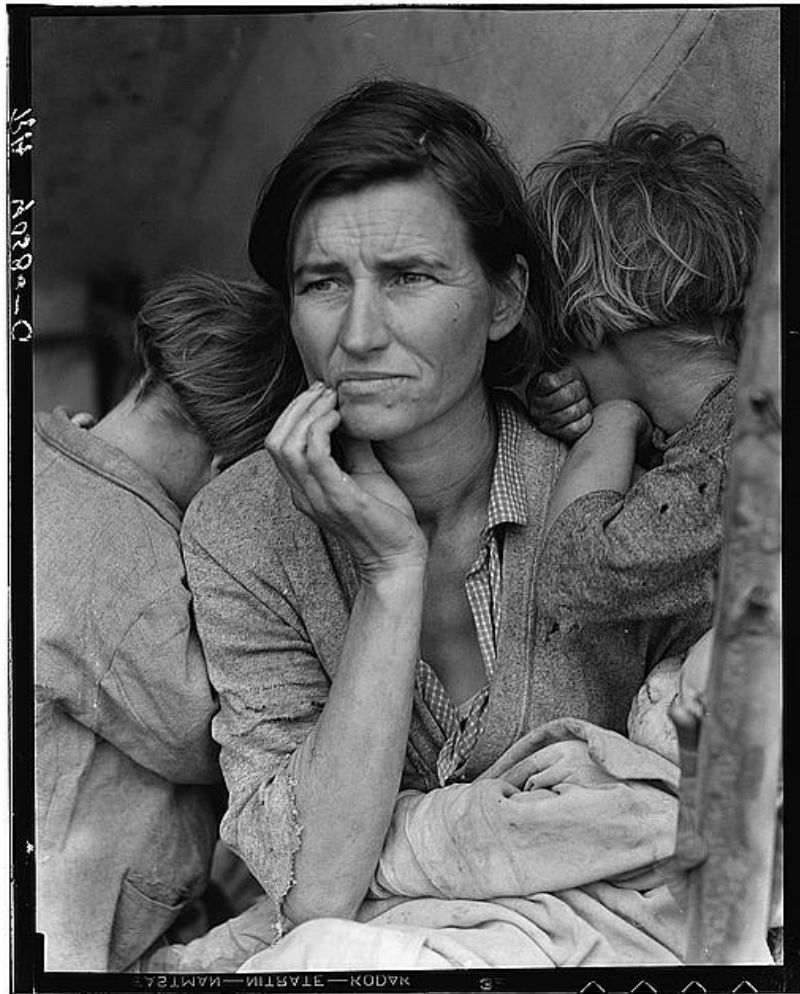
Ainda sobre a sua trajetória, Lange segue fotografando indivíduos e paisagens, ao ingressar em 1935 na equipe da FSA. Ela seguiu por cidades do interior e também pelas zonas rurais dos EUA para fotografar e identificar as famílias que migravam, bem como denunciar, mesmo que de forma subjetiva. Para isso, optou por focar a catástrofe, inflexivelmente direta, mas ressaltando em determinados signos a dignidade com que as pessoas suportavam

as circunstâncias, tendo como princípio não tocar e nem perturbar quem fotografava, permanecendo distante, dispensando arranjos⁴⁸.

Isso é perceptível em algumas fotografias visualizadas, onde aparecem homens, mulheres, crianças, em lugares de transitoriedade como acampados na beira de estradas, ou na fila aguardando a doação de comida. Nessas nenhum de seus referentes está olhando em direção à câmera da fotógrafa, dando a impressão de Lange ter fotografado sem que eles a vissem no momento do “click”.

Vale ressaltar que não são todas as suas fotografias que apresentam essa opção de enquadramento, em muitas outras os referentes se direcionam para a lente da fotógrafa, mas não como se tivessem posando para um retrato, mas como se fossem surpreendidos com a ação da fotógrafa. Ela tem o foco em tipos de indivíduos, na série sobre a migração ela apresenta um grande número de fotografias de mulheres, exercendo principalmente a função de mãe. Destacamos uma das fotografias mais conhecidas internacionalmente de Dorothea Lange, intitulada de “Migrant Mother” (Mãe Migrante).

⁴⁸ Ver Museum Ludwig de Colónia. **Fotografia do Século XX** (2007).



LANGE, Dorothea. **Migrant Mother**. Califórnia, 1936.

2.2.3 A linguagem fotográfica

Sebastião Salgado caracteriza suas fotografias como fotojornalísticas. Podemos considerar que o fotojornalismo é uma atividade singular, que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre os contextos sociais, políticos, econômicos ou ambientais. Como considera Souza (2002), as fotografias jornalísticas são aquelas que possuem valor jornalístico e que são usadas para transmitir informação diária e útil, em conjunto com o texto escrito associado.

É importante destacar que, quando se fala em fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia, mas também da existência do texto escrito, representando o complemento de orientação e composição da notícia. O termo pode abranger tanto as

fotografias de notícias quanto as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos “features”, isto é, as fotografias intemporais de situações peculiares com as quais o fotógrafo se depara, dentre outras.

De uma forma ampla, segundo Souza (2001), o fotodocumentarismo é um termo que se assemelha ao fotojornalismo, uma vez que ambas as atividades usam em alguns momentos o mesmo suporte de difusão, ou seja, a mídia impressa, e têm intenções semelhantes, a saber; documentar a realidade e informar, tendo como mediadora das informações as fotografias. O que distingue, apenas, é a tipologia do trabalho, pois um profissional fotodocumentarista pode trabalhar em termos de projeto fotográfico. Mas essa vantagem raramente é oferecida ao fotorepórter, dado ao dinamismo da profissão.

Diante de tais características entendemos que Sebastião Salgado pode ser considerado um fotodocumentarista, pois constrói sua narrativa baseada em um trabalho mais minucioso. Isso se deve à sua metodologia de trabalho: seus conhecidos projetos fotográficos são produtos de longas viagens, onde o fotógrafo busca se aprofundar na temática a ser fotografada, para conhecer o que vai enfrentar. A pesquisa auxilia no conhecimento do espaço geográfico e da estrutura necessária para a realização das fotografias, bem como a identificação do que seria fotografado.

O fotodocumentarismo de Salgado é opinativo, denunciativo, engajado, onde o dado da subjetividade garante a existência de uma postura crítica diversa. O que contribui para esse aspecto é o forte apelo formal em suas fotografias, com ênfase na geometria, no contraste visual moderno. As medidas de suas fotografias também podem indicar esse modernismo, a maioria delas mede 1m x 1,50 m, medidas bastante recorrentes em outras fotografias modernas, principalmente a de fotógrafos que trabalham ou trabalharam na Magnum. Com isso, o fotógrafo diferencia-se de muitos profissionais contemporâneos, por possuir um estilo de fotografia documental ainda moderna ou realista, o que provoca uma interessante contradição para as reivindicações pós-modernas.

Ele se apóia à dramaticidade da iluminação, assim como a constituição monumental da cena, as quais constituem valores que a sua espera agrega. Devido às suas características, Lisovsky (2003) e Stallabrass (1997) aproximam-se ao considerar que as fotografias de Salgado possuem elementos semelhantes aos das iconografias religiosas e épicas. Assim, os questionamentos das formas modernas com duplicidade e simetria colidem com uma imagem de um cuidado digno, arruinado por querer, é como se os temas das fotografias de Salgado

lutassem contra e ao mesmo tempo criassem a beleza da degradação humana, na qual todos os ‘modelos fotográficos’ estão condenados.

Grande parte do choque imediato das fotografias está simplesmente por representar cenas contemporâneas, as quais deveriam ser banidas do estado neoliberal; muito por mostrar cenas de uma sociedade pós-industrial, mas de indivíduos que vivem de forma pré-industrial; no tempo ahistórico feliz, cenas de opressão e exploração em desenvolvimento⁴⁹ (Stallabrass 1997:3).

O fotógrafo busca expressar, por meio das fotografias, a ausência⁵⁰, (os excluídos) instituída pela hegemonia cultural e política. Tal exclusão, assim como explica Salgado, deixou à margem do sistema milhares de pessoas, muito pela ocasião da globalização econômica. Salgado busca, assim, trabalhar enfocando a ecologia humana e também social. As suas lentes direcionam-se para os conflitos étnicos, políticos, para o trabalho em condições inumanas, para os movimentos das populações e para crises ambientais. Nas palavras de Salgado (2000), sua formação em Economia lhe permitiu se concentrar em uma área, pensar, analisar, situar-se na corrente histórica do que acontecia em determinado momento, situar-se na fotografia e relacioná-la com o contexto ao qual estava vivendo.

Diante disso, Mauad (2002) constata que 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. Como sugere Leite: “Só se atinge o sentido da fotografia quando se consegue que a aparência instantânea, simplificada através do foco, da tonalidade, da profundidade, do enquadramento, da textura, da escala e do jogo de luz, se estenda a um antes e a um depois do momento fotografado” (Leite 1988:85). Como resultado, percebemos mensagens fotodocumentarísticas, que informam sobre o objeto que retrata, mas não embarca na ilusão da verdade fotográfica, identificando historicamente referente e representação.

⁴⁹ Tradução livre da autora, do original em inglês: So part of the immediate shock of Salgado’s work is simply to present contemporary scenes which should have long been banished from the perfectible neoliberal state; to show in a supposedly post industrial world scenes of vast preindustrial labour; in a time of ahistorical bliss, scenes of maked exploitation and oppression.

⁵⁰ Ver Boaventura de Souza Santos. IN: **Crítica da Razão Indolente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2000.

2.3 Sebastião Salgado não está sozinho: a presença de Outros na fotografia

Ao dedicar seu trabalho ao fotodocumentarismo, ele tornou-se reconhecido por longos projetos fotográficos, que culminaram em grandes exposições e livros. O resultado do esforço de Salgado está em negativos bem revelados, fotografias em alta velocidade e prioritariamente de interiores, seguindo toda a tradição da fotografia realista⁵¹ e moderna.

Vale ressaltar que seus projetos fotográficos valem-se da parceria com a esposa- o projeto gráfico de todos os seus livros é de responsabilidade de Lélia Wanick Salgado- e com uma competente equipe, os quais o apóiam de forma eficaz na revelação das fotos, nas relações públicas e nas suas viagens a ‘campo’. Salgado informa que ele já financiou e ainda financia seus projetos de longa duração: “[...] tudo o que faço em fotografia, volta para a fotografia. É uma paixão, uma forma de vida” (Salgado 1995:5).

Além de toda sua equipe, Salgado conta também com o apoio logístico de Organizações Humanitárias, como o ACNUR, a Organização Internacional para a Migração, “Médecins Sans Frontières”, UNICEF, “Norwegian People Aid”, “Cristian Aid” e “Save the children”. Salgado relata:

Eu fico no campo, mas em contato com algumas organizações, com quem possa me dar alguma informação. [...] tenho formas diferentes de me hospedar, acampo, fico em hotéis, na casa de médicos, em todo lugar que é possível. Tem muito lugar para ficar. Se você está em um campo que é fechado, escurece e você não pode andar à noite, aí você explica para o pessoal das Forças Armadas, das Nações Unidas e eles arrumam um canto para você dormir (Salgado 1995:2).

Como forma de agradecimento, Wanick (1999) menciona que todas as organizações humanitárias parceiras recebem as cópias das reportagens fotográficas de Sebastião Salgado. No que concerne a publicação de suas fotografias, Salgado pode contar com os mais importantes jornais do mundo. A base do material, segundo Salgado, está na imprensa, e acredita ser o meio mais eficaz de divulgação do seu trabalho. No entanto, existem outros suportes tão importantes quanto, como os apontados por Stallabrass (1997): “é comum encontrar as suas fotografias muito bem alocadas nas galerias de artes ou nos centros

⁵¹ Ver Sontag, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

culturais, a maioria delas também não estão expostas em jornais diários, e sim em livros muito bem finalizados”⁵².

Sobre as formas de veiculação de suas obras, Salgado inaugurou em “Terra”, uma forma diferenciada de publicidade. Simultaneamente, em diferentes galerias do mundo, Salgado expôs as fotos sobre a luta dos Sem-Terra pelo direito à propriedade rural. Posteriormente as fotografias de “Êxodos” foram expostas, simultaneamente, nas galerias, incluindo espaços culturais de Universidades brasileiras, como o da USP. Publicou também diversos ensaios prévios de suas obras, como “Movimento de populações”, e artigos em revistas como a “The New York Times Magazine”, “Rolling Stone”, “El País Semanal”, “Actuel”, “Newsweek”, “The Sunday Times Magazine” e “Geo”.

Porém, nenhum outro fotodocumentarista teve até o momento um comando de tantas exposições e espaços quase que personalizados nos veículos de comunicação de massa, ou tem-se engajado em projetos e assuntos tão amplos e auto-envolventes. A enorme temática individual de suas exposições– “Trabalhadores”, “Êxodos”- entrou para a História da Fotografia e do Fotojornalismo mundial.

2.3.1 Da relação com os fotografados

No ano passado quase me mataram. Eu estava na fronteira de Ruanda com a Tanzânia, tinha um rio que separava os dois países e um grupo de pessoas passando, tutsis fugindo dos massacres dos hutus. Tentei alugar um barco para chegar lá e um grupo de tutsis veio com machetes (tipo de facão de mato) na mão dizendo: “Você quer passar o rio para se juntar aos hutus, você é um inimigo”. Pedi calma, avisei que era fotógrafo e trabalhava com a Cruz Vermelha. Disse que tinha vindo fazer identificação de população para a Organização. Você anda no limite, anda realmente na corda bamba. Você tem que ter um sexto sentido para saber em que hora se retirar não ir tão longe como eu fui. (Salgado 1995:4).

Ao contrário do que planeja o senso comum, a fotografia não é feita somente da sensibilidade, ou da técnica precisa do fotógrafo, ou até mesmo da boa qualidade de uma câmera. O jogo de intencionalidades e disponibilidades depende exclusivamente da

⁵² Tradução livre da autora. Do original em inglês: “[...] it is common to find its photographs very placed well in the galleries of arts or in the cultural centers, the majority of them is also not displayed in daily periodicals, and yes in books very finished well”.

composição dos sujeitos presentes na fotografia. A concepção da imagem fotográfica, para se tornar material, depende do fotógrafo, da paisagem, dos sujeitos que supostamente povoam as fotos, e do público-alvo. A opção por indivíduos é comum nas fotografias documentais.

É preciso ressaltar que o fotógrafo também faz parte da cena, ele se encontra como uma co-presença no espaço dos acontecimentos e “essa presença não é nem poderia ser indiferente ou descomprometida, mesmo porque a liberdade para fotografar só se dará por força de um pacto explícito ou implícito entre enunciadore e enunciados” (Machado 1984:106). Tal relação não é diferente nas fotografias de Sebastião Salgado. A começar em seu discurso, Salgado deixa claro a necessidade da presença e da relação construída entre o fotógrafo e os fotografados. Conversar, perguntar, ver, sentir. O envolvimento de um fotógrafo documental com seus referentes⁵³ é quase inevitável.

Para o fotógrafo, não existe separação entre os sujeitos e o fotógrafo: [...] as fotografias podem ser boas ou ruins, isso vai ocorrer em função do relacionamento que nós estabelecemos com as pessoas a serem fotografadas. A relação prolonga-se para além do momento em que a fotografia foi feita. [...] (Salgado apud Stallabrass 1997:31). O fotógrafo envolve-se mais do que o tempo instantâneo do “click” fotográfico.

Na maioria das vezes é bem recebido, no entanto, ele está ciente que suas fotografias acontecem em locais de conflitos extremos, como o conflito africano entre as etnias “tutsi” e “hutu”. O fotógrafo em “campo” passa a vivenciar não somente suas possibilidades de encontrar referentes, como também situações delicadas ou violentas, afinal ele encontra com sociedades distintas ao longo de suas viagens fotográficas.

Especificamente para o trabalho sobre a humanidade em trânsito, Salgado alcançou uma média de 40 países, fotografando crises políticas, inter-raciais, ambientais e até mesmo econômicas. Encontrou africanos, latino-americanos, europeus, asiáticos. O referente, ou o fotografado, está definitivamente condenado a ser a miragem da representação fotográfica. Para Machado (1984) o referente comparece na fotografia nas mesmas condições em qualquer outro sistema de representação, “[...] como um objeto do qual se deve aproximar por um “détour”, perfurando a sua ordem fantasmática mais imediata, desconstruindo o sem tréguas, através do conhecimento crítico dos processos de refração que o distorcem, que o ocultam, que o anulam.” (Machado 1984:156).

Stallabrass (1997) critica o trabalho de Salgado por direcionar suas fotografias para o público dos países desenvolvidos, enquanto os fotografados dos países em desenvolvimento

⁵³ Termo utilizado por Susan Sontag, na obra **Sobre fotografia**, para caracterizar os indivíduos fotografados.

não dialogam com aqueles que representam. Esse público acaba por selecionar e colocar em uma posição pouco autônoma, distante dos mecanismos de discussão sobre as causas abordadas por Salgado. O fotógrafo acredita que os indivíduos dos países desenvolvidos possuem o capital financeiro e até o intelectual para atenuar os problemas dos países em desenvolvimento.

Contrariando as críticas impostas ao seu trabalho fotográfico, Salgado argumenta que não trabalha com a miséria e sim com as pessoas mais pobres. “Elas possuem dignidade e buscam, de forma criativa, uma vida melhor. [...] não fotografo o excluído, e sim uma amostragem do que é a maioria da humanidade”. As comunidades representadas por Salgado, especialmente em “Êxodos”, são continuamente móveis, desenhando novas rotas migratórias entre o centro e a periferia.

A ausência explícita e a presença subjetiva de tais agentes devem-se ao fato de que toda a narrativa visual de Salgado trata da figura do marginalizado, morador dos países periféricos, como um agente com grande potencial de transformação. Salgado busca no outro a face da luta pela sobrevivência, “supondo que se há luta, há um inimigo que, de forma alguma, se resume nas intempéries da natureza”.

O que mais intriga os críticos da fotografia de Salgado é o fato dele passar tanto tempo com os fotografados e ainda permanecer distante. Isso pode ser verificado na ausência de trocas regulares. A expectativa é que, a partir do momento em que o fotógrafo captura a imagem do outro, haja uma relação de troca entre o fotógrafo e quem foi fotografado, sejam trocas de fotografias, ou até mesmo o retorno do profissional ao local onde realizou seus trabalhos fotográficos.

Mas, assim como relatam os críticos, o retorno físico não acontece, pois Salgado ainda permanece viajando, a desenhar novas rotas em função dos seus projetos fotográficos. Sobre isso, não há uma diversidade de relatos que possam somar à discussão. O que podemos pontuar são relatos da equipe, como o feito por Wanick (2000), mencionando o envio de cópias das fotografias para as Organizações parceiras.

2.3.2 O público-alvo

Para a produção de sentido, conferida à imagem fotográfica, é evidente a presença dos recortes e das edições de imagem, pois levamos em consideração a presença na trama fotográfica do observador, receptor e também do público-alvo. Todos os sujeitos aqui presentes estão subordinados ao processo fotográfico. No entanto, como argumenta Machado,

[...] o recorte efetuado pelo quadro da câmara esteve o tempo todo ideologicamente orientado no sentido de prescrever uma “leitura” européia/ocidental do material registrado: a escolha do campo significativo abarcado pelo quadro não era nem de longe “objetiva”, mas arbitrária e autoritária; e nem podia ser diferente porque o ato puro e simples de intervenção da câmara é já um ato de colonização implícito (Machado 1984:77).

Tal recorte pode ser comum em fotografias documentais, fotojornalísticas e até artísticas. Podemos citar a foto de Jane Fonda, tirada pelo fotojornalista Joseph Kraft, colhendo depoimentos de populares norte-vietnamitas durante a guerra do Vietnã.

A câmara- explicam os autores- encontra-se colocada num ponto tal que privilegia apenas a atriz; os interlocutores vietnamitas aparecem um de costas para a câmara e o os outros de frente, mas já fora do limite da profundidade de campo e, portanto, desfocados. Por razões comerciais e ideológicas evidentes, era preciso orientar a câmara para a vedete, ressaltar a sua presença fotogênica, enquanto os vietnamitas comparecem apenas como marcas geográficas do lugar que a atriz ocupa (Godar & Gorin apud Machado 1984:103).

A escolha pelo fotógrafo de quem serão seus ‘modelos fotográficos’ traz um importante índice sobre a formação do público-alvo daquelas fotografias. Tal escolha, conseqüentemente contribuirá para a conquista de um público específico. Em extensão, Salgado pode estar desenhando sob os diversos recursos arte-históricos em que tem se estabelecido em poses particulares como indicativas de emoções particulares. Isso configura em um humanismo religioso, como um pedido de compaixão ao público que observa as fotografias.

Torna-se significativo também pensar para quem Salgado direciona suas fotografias. De acordo com o estudo-análise das entrevistas cedidas pelo fotógrafo e dos espaços (galerias, jornais e revistas) onde suas fotografias aparecem, é possível termos indícios sobre o público para quem Salgado direciona seu trabalho.

Partindo de uma observação mais ampliada, podemos caracterizar o público-alvo de Salgado por indivíduos pertencentes à classe média, intelectualizada, a maioria envolvida indireta ou diretamente em causas sociais, ambientais e ou políticas. Estes possuem o capital financeiro e cultural de circular por espaços onde podem encontrar as fotos de Salgado, como nas galerias, nos centros culturais, nas livrarias e nas bibliotecas, como o “Centre Georges

Pompidou” (França), o “The National Museum of Modern Art” (Japão) e o “Hasselblad Center” (Suécia), além das revistas “Life” (EUA), “Paris Match” (França), jornais como “The New York Times” (EUA) e “Folha de São Paulo” (Brasil).

A atenção é especialmente direcionada para esses intelectuais advindos de países mais desenvolvidos. Em proporções estatísticas, notamos que, dos locais utilizados por Salgado para a publicação das fotografias, apenas 10% se encontram no Brasil e na América Latina. O que pode sinalizar a localização e quais são os interlocutores de Sebastião Salgado. Os 90% são compostos pelos europeus e pelos norte-americanos, estes mundialmente reconhecidos por serem grandes apoiadores de projetos e de pesquisas sobre os países periféricos.

Sendo assim, “[...] ao buscar com que suas imagens provoquem uma reação, Sebastião Salgado faz com que suas imagens só ganhem sentido pleno numa relação dialógica e intersubjetiva entre diferentes agentes sociais” (Mauad 2002: 13). Podemos citar como exemplo de agentes, os professores universitários de forma geral, integrantes de movimentos sociais, profissionais liberais ligados à arte e fotografia e jovens estudantes. Isso explica os diferentes veículos de comunicação onde são divulgadas as fotografias.

Especialmente sobre os livros de Salgado, Mauad argumenta:

Como o livro é um produto a ser comercializado e, prevendo pelo preço da capa, que os consumidores sejam pessoas de uma classe social diferente da dos fotografados, é fundamental que reconheçam em tais representações sociais, comportamentos que lhes são familiares, desta forma, a fotografia atua como um elemento de convencimento e persuasão, servindo desta vez a uma bandeira contra-hegemônica. (Mauad 2002:22).

Levando em consideração a comunicação visual da fotografia, podemos elencar certos signos presentes nas fotografias documentais do estilo de Sebastião Salgado. Podemos apontar a presença de crianças e também de mulheres. Além disso, paisagens como a da casa, dos utensílios de trabalho, bem como de ambientes externos, como plantações, florestas, cidades são bastante recorrentes como recurso visual de comunicação.

As fotografias ressaltam também a omissão de grupos representantes da hegemonia. A temática versa sobre os migrantes pobres, as minorias étnicas, os sem-terra. Imagens como a de crianças vestidas de anjo, brincando com ossos ou sentadas na bancada do médico com o olhar perdido e o corpo marcado pela desnutrição, ou até mesmo na simples sala de aula de um acampamento do MST, estão presentes nos livros de Salgado, de forma geral.

Observamos ainda que a presença maciça de crianças possa ter propiciado uma aproximação maior entre os fotografados e o fotógrafo. Salgado declarou que preza muito a cumplicidade, ele deseja ser compreendido, por isso valoriza a aproximação entre eles. “A fotografia é o resultado da relação amena entre os imigrantes e eu” (Salgado 1994:12).

Os homens e as mulheres também estão presentes nas fotografias. Os homens, na maioria das fotos, são os elementos de destaque, pois simbolizam a força viril, o provedor e o que está à frente da luta. Já as mulheres encontram-se dispostas como esposas, mães e protetoras da família. A recorrência deste sentido leva-nos a identificar que há uma valorização na produção de estereótipos.

Contudo, a formação de um público-alvo prescinde a escolha de certos elementos em uma cena. A construção da fotografia se concretiza a partir de uma série de fatores presentes antes, durante e depois do instante fotográfico. Dentre eles estão as concepções do fotógrafo sobre as relações culturais, sociais, econômicas e políticas, as noções sobre as técnicas de captura da imagem, bem como a convivência que o fotógrafo pode estabelecer com os fotografados, ou tão somente permanecer distante da cena. A escolha, assim, dos elementos e as relações que o fotógrafo estabelece, está presente no produto final- a fotografia.

CAPÍTULO III Por dentro de Êxodos

3.1 O conjunto das obras de Sebastião Salgado: “Êxodos” em foco

Como mencionado anteriormente, o fotógrafo Sebastião Salgado ficou internacionalmente conhecido por conta dos seus projetos fotográficos. Dentre estes trabalhos podemos destacar “Êxodos” como o mais complexo de sua carreira até o momento. Segundo Salgado⁵⁴ a obra faz referência a alguns de seus trabalhos anteriores, pois ele é fruto de uma pesquisa fotográfica extensa, que ele iniciou ainda em “Outras Américas”. O diálogo entre a presente obra e as anteriores pode ser comprovado a partir da observação das fotografias existentes nela. Podemos encontrar as mesmas fotografias ou fotografias semelhantes às das obras anteriores, em “Êxodos”.

Observamos que a presença- de forma subjetiva ou objetiva- das fotos de “Outras Américas”, “Terra”, e de “Trabalhadores”, fazem parte da construção da narrativa de Salgado, bem como das suas trajetórias que fez pelo mundo: em cada viagem, um percurso definido. Para cada um, o fotógrafo traçou objetivos mediante os fatos que ele acreditava serem expressões do contexto social e político, ressaltando a realidade de indivíduos que viviam nos países em desenvolvimento. Acreditamos que as obras e o estilo fotográfico de Salgado fazem parte, portanto, da formação do fotógrafo viajante e por vezes migrante.

Encontramos nas obras alguns signos que entrelaçam-nas, sendo responsáveis por trazê-las para uma única história. Assim, para complementarmos nossos estudos sobre o discurso fotográfico de Salgado em “Êxodos”, é necessário levarmos em consideração as outras obras presentes nela, como também os outros materiais produzidos durante o projeto fotográfico. Por isso, partiremos pela exposição e por uma breve análise dos materiais pedagógicos produzidos, contendo também a temática abordada nas fotos, pois acreditamos que o caminho da compreensão da narrativa de Salgado também passa pela linguagem e os recursos pedagógicos utilizados nesses materiais.

Podemos encontrar nas fotografias de Salgado, de um modo geral, diferentes espaços geográficos, indivíduos diferentes e problemáticas específicas abordadas por ele. Elegemos algumas delas como monumento para a presente pesquisa, partindo de uma análise que se constrói com o texto verbal (as legendas) e com o texto visual (as fotos).

⁵⁴ Ver Sebastião Salgado. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

3.1.1 Projeto Educacional de Cidadania

Como parte das atividades que compõem o projeto fotográfico “Êxodos”, foi elaborado pela BEI Comunicação, em parceria com o SESC São Paulo, Imagens da Amazônia e o FFLCH/USP e aplicado em escolas públicas e privadas o “Projeto Educacional de Cidadania”. O projeto compreendeu o desenvolvimento dos Cadernos Educacionais: 1, 2, 3. O objetivo do programa foi essencialmente pedagógico, pois buscou incentivar professores e alunos de escolas públicas e privadas para apreender e discutir sobre as realidades e as contradições do cotidiano de populações migrantes e refugiadas. A temática central tratou, assim, das condições humanas no contexto das migrações, tendo como instrumentos as fotografias de Sebastião Salgado expostas em “Êxodos”.

Podemos identificar como temas trabalhados as migrações, a pobreza, o desemprego, a violência, além das relações possíveis entre o que é imediatamente visível nas fotografias, ou seja, seu aspecto formal, os sentidos que ela guarda e sugere e alguns de seus significados. Observamos que todos seguem diretamente os preceitos ideológicos de Sebastião Salgado, expressos tanto em sua fotografia quanto em sua fala.

O I caderno educacional, “Deslocamentos populacionais e novas formas de solidariedade”, busca discutir a migração em tempos de globalização negativa, onde muitos percebem no deslocamento a alternativa por melhores condições de vida. A estratégia utilizada para proporcionar as discussões foi colocar uma foto, no início do texto. A foto permanece isolada do texto, como o primeiro material; em seguida está o texto. Assim como a intertextualidade existente nos livros de Salgado, a função do texto aqui também, na maioria das vezes, gira em torno da fotografia. Mesmo percebendo que isso não acontece a todo momento, em determinadas situações, a imagem assume a condição de monumento para propiciar discussão mais avançada sobre um drama social. Quando possível, criam-se personagens para entreter e ilustrar a discussão.

O II caderno, “Leituras da imprensa”, oferece ao leitor uma compreensão dos processos que envolvem a difusão da fotografia na imprensa contemporânea. O material se divide em três partes: a da “Fotografia de Imprensa” tece breves comentários sobre a invenção da fotografia, quais foram os fotógrafos expoentes, os usos sociais da fotografia no século XIX, XX e XXI; a parte da “Mídia e poder no Brasil”, trata da forma como a mídia se relaciona e assume poderes simbólicos na contemporaneidade. Questiona e aponta os detentores dos maiores veículos de comunicação de massa e quais são os espaços para as

mídias alternativas. Além disso, essa parte expõe as tecnologias de comunicação do século XXI; finalmente a última parte “Trabalhando com a imprensa”, dialoga de uma forma mais próxima com o trabalho desenvolvido por Salgado. Neste momento são apontados problemas sociais recorrentes, como a luta pela conquista da terra do Movimento Sem Terra (MST), a reflexão sobre o território dos índios brasileiros. Tudo isso para refletir sobre as condições em que estes sujeitos são percebidos pelos veículos de comunicação.

O III e último caderno, “A narrativa do olhar”, apresenta um pequeno estudo da(s) narrativa(s) fotográfica(s) de Sebastião Salgado. Neste material, podemos compreender as estratégias de condução do trabalho e as interpretações presentes na obra de Salgado. Como estratégia pedagógica, ao final de cada estudo sobre o campo da fotografia, foi criada uma caixa de sugestões de atividades. Presenciamos, aí, um exemplo de material didático, o qual propiciou os desdobramentos do debate sobre a fotografia e as contribuições para as reflexões de pesquisadores de outras áreas do conhecimento.

A análise possibilitou a aproximação da técnica, ou seja, a relação entre o jogo de luz e sombra, os planos e os enquadramentos, e o caráter educativo inerente à fotografia. Assim como os outros, o último caderno da série é composto de três grandes partes. A primeira trata da seleção de várias fotografias de Salgado para análise e a inserção de sub-temas, os quais surgiram devido ao potencial sógnico das imagens.

Podemos perceber, também, que a fotografia, uma arte média⁵⁵, permanece em diálogo com outras iconografias, especialmente pinturas já consagradas nas belas artes. As duas últimas partes tratam da relevância das imagens cotidianas para a fotografia de imprensa, especialmente as produzidas por Sebastião Salgado, bem como da presença da imagem para a formação social contemporânea. “No interior de uma foto é possível distinguir também uma iconografia. A maneira de realizar a representação de um tema” (Cadernos Educacionais 2000:68).

Assim, o enfoque grandioso de Salgado, em tonalidades épicas, transformou-se em parâmetro para qualquer aproximação fotográfica do mundo do trabalho, de conflitos étnicos e das guerras. De acordo com texto do III Caderno, somente grandes nomes das artes plásticas, como Cândido Portinari, Picasso, Diego Rivera, puderam retratar tão bem a temática acima, no entanto, Salgado expressou emoção similar nas fotografias.

Partindo da análise das obras de Sebastião Salgado acima citadas, podemos afirmar que elas constroem importantes conexões entre as fotografias apresentadas e a vida

⁵⁵ Ver Pierre Bourdieu. **La fotografia: un arte intermedio**. México: Nueva Imagen, 1979.

profissional e pessoal do fotógrafo, garantindo ainda mais o fortalecimento do seu discurso para diferentes públicos. Isso é confirmado ao observarmos as relações dos grandes temas das obras, com suas respectivas fotografias e suas legendas. Percebemos também, que a repetição de algumas imagens é necessária para dinamizar as questões e uni-las em uma problemática ainda maior.

A ‘outra’ América, que já não é aquela em que Salgado vivia (Outras Américas), pode ser o espaço geográfico de milhões de trabalhadores os quais ainda conservam formas tradicionais de se relacionar com a terra, com as matérias-primas (Trabalhadores). No entanto, complexas modificações no contexto social, econômico, político e cultural, podem transformar aquele local. O resultado disso, ali, e em outras partes do mundo, é a disputa por territórios, pela propriedade da terra, por uma nova identidade (Terra). Muito dessa busca pode influenciar um novo dinamismo social, o qual se configura em migrações e imigrações, culminado em um grande movimento das populações mundiais (Êxodos).

3.2 Em segundo plano: de “Outras Américas” a “Terra”

Diante da formação do projeto fotográfico, também observamos que algumas fotografias estiveram presentes em obras anteriores a “Êxodos”, mas não se repetem nessa última. Consideramos que, mesmo que não haja a repetição de algumas fotos na obra analisada, elas também são relevantes para a compreensão do discurso imagético de Salgado, levando em consideração a hipótese das obras formarem a narrativa de Salgado.

A escolha destas fotos é norteadada pelo apuro estético, pela técnica fotográfica utilizada (escolha por ângulos, relações entre luz e sombra), pelo motivo selecionado, bem como o apelo sociológico da foto e a relação deste com a presente pesquisa. Assim, citamos a fotografia de três pés, em close, como exemplo desta ausência da forma objetiva, mas da sua presença de maneira subjetiva. Esta foto está tanto no livro “Outras Américas” quanto em “Terra”. Optamos por essa foto por trazer à tona a estética do desgaste, simbolizando a degradação humana, conceito tão enfocado por Salgado em “Êxodos”. É impossível adivinhar os donos desses pés. Tudo indica que eles foram fotografados por Sebastião Salgado durante suas viagens fotográficas pela América Latina.

Depois que tais pés se materializaram em fotografia eles começaram a fazer parte também do imaginário dos seus observadores. Sem o auxílio de legendas (recurso verbal não disponível em “Terra” e “Outras Américas”), contamos com o nosso imaginário para situá-los em um tempo e em um espaço. Com um lance de olhar, nos parecem pés bastante semelhantes, pertencentes a um mesmo grupo social.



SALGADO, Sebastião. **Terra** - p. 59. **Outras Américas** – p.53/54

No entanto, como argumenta Barthes (1984), a semelhança é uma conformidade. Mas a quê? A uma identidade imprecisa, imaginária ao ponto de podermos falar em semelhança sem jamais ter visto o modelo. Mas em um segundo olhar, notamos que, sob essas rústicas lajotas de barro, se acomodam três gerações de pés. Agora são homens de diferentes idades, com fortes laços de parentesco ou simples parceiros de lavoura, cada pé busca simbolizar o tempo de vida de trabalho em meio às configurações políticas e sociais que os envolvem.

Até mesmo a força sensitiva do preto e do branco e a utilização de um plano mais fechado na fotografia, levam-nos a uma interpretação mais atenta sobre a realidade focalizada. Um, mais distante, talvez solitário, com os dedos meio tortos, como se já estivesse se recolhendo a um espaço mais próprio, se despedindo da árdua lida diária, se posiciona à direita. O chinelo do primeiro já está carcomido, os dedos apresentam-se enrugados, a calça acompanha os dias de trabalho, debaixo de chuva e sol, (e molha o pé no barro, mas seca debaixo do sol).

Da direita para a esquerda, a figura de um pé um pouco mais resistente encara a lente de frente, mesmo que os dedos e as unhas mostrem os primeiros sinais de miséria e cansaço. A calça ainda resiste frente às intempéries do espaço onde vive e sobrevive. Já o da esquerda, ainda comporta vigor, força, mesmo que paire na simplicidade do possível agricultor, criador, meeiro ou parceiro da terra. O chinelo ainda não encardiu tanto assim e nem os dedos se entortaram, estão firmes. A calça ainda está com o tecido sem manchas, mais brilhante ainda com a luz refletida sobre ele.

A fotografia acima é uma interpretação de uma situação encontrada na primeira longa viagem de Salgado para a América Latina, de 1977 a 1983. Em 1986 o fotógrafo publica “Outras Américas” na Europa, em 1999 no Brasil. O fotógrafo percorreu lugares remotos da América Latina, analisou os avanços e os retrocessos, fotografou o cotidiano das populações rurais latino-americanas. Para o fotógrafo, “Outras Américas” é uma exploração meditativa das culturas camponesas e da resistência cultural dos índios e de seus descendentes.

Após um longo tempo de exílio na Europa, o fotógrafo brasileiro retorna ao seu continente para interpretar, em imagens, a população rural brasileira, equatoriana, mexicana, chilena, guatemalteca, boliviana e peruana. De acordo com Stallabrass (1997) o fotógrafo representou o primeiro passo na tentativa de (re)conectar-se ao seu local de origem. Por isso, Salgado afirma: “Para ser possível viver na Europa, eu tive que voltar à América Latina, como muitos latino-americanos, deixaram a sua terra natal para posteriormente descobri-la” (Salgado apud Mraz 2006:2).

A face sombria da América, então, se destaca em um lugar do passado e não do presente. Mesmo sendo um brasileiro viajante, migrante, exilado, Sebastião Salgado argumenta que percebe e fotografa o mundo com o seu olhar de latino-americano. Mas o olhar do fotógrafo sobre a América Latina parece incompatível com o período de intensas transformações econômicas, principalmente. Pelo que a fotografia indica, as interpretações do tempo vivenciado pelo fotógrafo eram diferentes do tempo dos seus fotografados.

As fotos desta obra levam-nos para uma América Latina remota, triste, miserável, em ruínas, frente ao restante do mundo industrializado. De acordo com Mraz (2006), Salgado busca naqueles indivíduos o belo no que é pitoresco, grotesco e religioso. Não é somente Salgado que busca tal interface, citamos, também, outros profissionais latino-americanos com projeção internacional, como o diretor de cinema Emílio Fernández, que escolheu o pitoresco para tornar-se monumento aos olhos dos europeus. Assim como ressalta Martins (2008), faz

parte da tradição inicial da fotografia latino-americana fazer do nativo o motivo folclórico do retrato, o registro do diferente que está aquém da imagem civilizada e moderna.

Mesmo sendo Salgado um fotógrafo da atualidade, seu estilo repousa sobre o que é clássico e moderno⁵⁶ na fotografia. Ele ainda inicia sua grande narrativa elevando a igualdade, a integração dos povos, desprezando a presença das diferenças. Isso já é perceptível na introdução de “Outras Américas” onde ele explicita que todos os latino-americanos fotografados são pobres e excluídos, além da ausência de legendas. Tais características transformam todos os seus fotografados em sujeitos indeterminados, ficando à mercê somente do imaginário do observador. Mas, a fotografia de uma índia equatoriana guarda importantes marcas identitárias - tipo de tecidos de roupas, certos adornos, traços físicos - que as distinguirá de mulheres de outros grupos.

No mesmo ano do lançamento de “Outras Américas”, Salgado lança, na Europa, “Sahel: O Homem em Pânico”, em 1988 no Brasil. O livro é o resultado de um trabalho de 15 meses na região do Sahel, na África, em parceria com o grupo francês “Médecins San Frontières”. Para Salgado, este foi “um documento sobre a dignidade e a perseverança de pessoas nas mais extremas condições” (Salgado, 2000)⁵⁷.

Partindo das crises ambientais e econômicas da África, Salgado inaugura outro projeto fotográfico. Dedicou-se, de 1986 a 1992, a fotografar o progressivo desaparecimento do trabalho manual em 26 países do mundo, em detrimento do trabalho em escalas industriais e cada vez mais alienado. O projeto resulta no livro “Trabalhadores”, publicado em 1993 na Europa e em 1996 no Brasil. O fotógrafo buscou, assim, capturar as diversas formas de organização social do trabalho, entendendo que cada trabalhador participa do processo de desenvolvimento dos países. Em “Trabalhadores”, há uma evolução das seqüências fotográficas, cada parte do livro é capaz de formar pequenas histórias sobre o mundo do trabalho. Os sujeitos da cena são os homens e a relação que eles constroem com suas ferramentas e seus locais de trabalho. Sobre a composição da fotografia, Stallabrass⁵⁸ (1997) identifica a intenção de Salgado em unificar uma problemática social, que se apresenta tão diversa: “Salgado seleciona às vezes materiais de diferentes países para fazer comparações de modo a indicar como funciona uma economia unitária e globalizada (Stallabrass 1997: 23)”.

Devemos constatar que as fotos são fortes em sentido, pois o fotógrafo destaca a modernização industrial como o centro do problema da extinção do trabalho manual. Ele

⁵⁶ Vide capítulo II.

⁵⁷ Ver <http://www.terra.com.br/sebastiaoalgado>.

⁵⁸ Tradução livre da autora. Do original em inglês: Salgado sometimes draws together material from different countries for comparison, indicating the operation of a unitary economy on a global scale.

considera, assim, que o excesso de modernização deve estar na fotografia propositalmente, para expressar o nível de industrialização em que a sociedade se encontra. Dentro desta ótica, Salgado leva-nos a perceber que a fragilidade não é somente do meio ambiente explorado, porque estes seres humanos estão ali à mercê das condições naturais. É a natureza sendo transformada em produto para os humanos e pelos humanos.

Por mais dura que seja a crítica que a maioria das fotografias de Salgado faz à modernização forçada, destacamos a escassez de fotos sobre as relações entre as classes trabalhadoras. Notamos que no acervo de Salgado, somente uma fotografia, apresenta o confronto entre dois grupos: A fotografia foi feita no Brasil, é de um garimpeiro da Serra Pelada em confronto com um policial, o que faz de “Trabalhadores” uma obra distinta em relação ao trabalho anterior. Além disso, podemos apontar a existência de legendas como recurso discursivo nesta obra. Aqui, os seus fotografados já começam a adquirir individualidades. As legendas das fotografias encontram-se em anexo ao livro.

Os objetos sígnicos em cena se aproximam do olhar do leitor, representando um instante absoluto importante para aquele grupo. A fotografia sobre o confronto, a princípio proporciona a idéia de um caos instalado nas montanhas amazônicas. Milhares de homens, que saíram de diferentes partes do Brasil, no início de 1980, se amontoam e se enfrentam pelas serras em busca de ouro. Cidadãos brasileiros, homens em sua maioria, perceberam no garimpo uma forma de amenizar a crise que os tocara. A presença das mulheres ficou subordinada à figura das prostitutas, ou das comerciantes de bens de consumo (roupas, alimentos, etc.), estas últimas acompanhadas de seus maridos. Pela exploração, os garimpeiros tornaram-se escravos de empresas de mineração, ganhando praticamente o valor referente à alimentação e alojamento.

Os seres humanos que rumaram para a Serra Pelada foram em busca de dinheiro, desconhecendo muitas vezes as condições em que iam sobreviver. Pode-se dizer que o que mais chama atenção na foto é realmente o confronto entre os grupos sociais. A imagem chama-nos atenção para o embate, mas rapidamente somos convidados a desviar o olhar para os indivíduos que estão à volta do policial e do garimpeiro. Com um plano mais fechado, e com trabalhadores compondo o pano de fundo, Sebastião Salgado registra a discussão, acalorada, ao que se percebe nos posicionamentos dos que a assistem do lado do policial, e para quem está próximo do garimpeiro para ser mais uma das discussões acaloradas do cotidiano tão hostil.



SALGADO, Sebastião. **Trabalhadores** – 308/309. As minas são controladas por guardas-civís que têm um salário ainda mais baixo que o dos carregadores; os conflitos são freqüentes. Os guardas fardados têm orgulho de seu status e não querem ser considerados inferiores aos mineiros por causa de seus salários. Às vezes há brigas e mortes: um guarda que tinha disparado contra um trabalhador foi apedrejado até a morte por carregadores durante um desses confrontos. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

Dos cenários das fábricas na Europa, dos estaleiros na Ásia e das monoculturas na América do Sul, Salgado direciona sua câmera para a luta das diferentes marchas do Movimento dos Sem Terra (MST) em favor da propriedade da terra. A documentação fotográfica sobre o MST deu origem ao livro “Terra”, lançado simultaneamente no Brasil, na França, na Inglaterra e em Portugal. Acompanham o livro textos de José Saramago e um CD com quatro canções de Chico Buarque (uma delas em parceria com Milton Nascimento).

Podemos perceber que o livro também possui, juntamente com fortes cenas de conflitos políticos e lutas por conquistas de terras, legendas publicadas no fim do livro. Tal formato se perpetuou nos livros posteriores. Desde “Trabalhadores” as legendas objetivaram explicar o contexto fotografado, identificando o lugar, a causa de um conflito e ou relatando sobre um determinado sujeito fotografado.

Observamos que até este momento, as legendas se aprimoraram ainda mais, pois houve a preocupação de detalhar a cena fotografada, agregando a ela os contextos sociais, ou políticos ou culturais relacionados. Em “Terra”, Salgado desenvolveu uma narrativa que documenta não só a opressão, mas também sua resposta dialética: a luta coletiva. Nesse livro

de fotografias, o fotógrafo captura imagens da escola, da casa, da plantação, do envolvimento religioso, bem como das reuniões dos sem-terra e das ocupações das fazendas.

“Terra” reserva um espaço maior para o nordeste, e somente algumas fotografias representam o sul e o sudeste brasileiro. As fotografias indicam três grandes blocos que evidenciam as diferenciações no território brasileiro, no que se refere à luta pela terra. O primeiro se refere à conquista da terra, sendo representada pelos estados de Santa Catarina e Paraná. O segundo representa as conseqüências de um êxodo rural. São Paulo é local escolhido para tratar daqueles que migraram para a grande cidade. “É o espaço da hibridização cultural, mas também da criminalidade e da desesperança” (Mauad 2002:19).

Já o terceiro evidencia o nordeste⁵⁹ brasileiro, através do Ceará, onde a luta não é somente pela terra, mas também pela vida, lutando contra a seca e a mortalidade infantil. Estes elementos podem ser vistos claramente nas fotografias de Salgado dos acampamentos e dos assentamentos⁶⁰, de forma a interpretar o cotidiano dos grupos que já conquistaram a casa para morar e a terra para plantar, e aqueles que ficam nas beiras de grandes rodovias, debaixo de tendas, à espera da concessão da terra pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). Tais fotografias escolhidas estão em “Terra” e já se encontram em “Êxodos”. Elas representam na primeira obra os sujeitos da luta pela terra ou os integrantes do MST, já na segunda obra, elas trazem outro simbolismo: elas representam tipos de migrantes fotografados por Salgado, os migrantes Sem-Terra. Salgado os mostra como sujeitos em trânsito entre o mundo urbano e o mundo rural.

Parece que transitam em consonância com as marchas do Movimento, e com a conquista da propriedade privada. Ambas as fotografias selecionadas trazem a relação da família com o lugar onde vivem, assim como os meios de produção. A primeira foto selecionada é de um acampamento. Nessa imagem, Salgado deu enfoque nos sujeitos, deixando o local onde se encontram como pano de fundo. Em segundo plano, percebemos a desorganização do que os acampados aprendem a chamar provisoriamente de lar: uma mulher de pé, olhando ao seu redor, está de costas para o que está em primeiro plano. Aqui vemos um

⁵⁹ Quando nos referimos a Nordeste, buscamos envolver os indivíduos que vivem no sertão e nas periferias, como também os animais e as plantas que também resistem à seca. Em uma luta conjunta, encontram-se os seres humanos e o meio ambiente local.

⁶⁰ Acampamento é o local provisório, onde famílias que estão em busca de uma terra própria decidem ficar até conquistá-la. Muitos acampamentos se formam com o objetivo de pressionar o governo à concessão das terras, outros se formam para aguardar o sinal do INCRA para ocuparem a terra que muitas vezes já ganharam na justiça. Pode ser considerada uma significativa ferramenta de luta e persistência. Mas o que pode acontecer é um acampamento durar mais de 10 anos, à espera da terra prometida. Já assentamento é uma área demarcada pelo INCRA, para alojar famílias que lutaram e lutam pela posse da terra. O maior objetivo destas famílias é possuir um lugar para viver e plantar. Presume-se que a maioria dos assentados já possuía um elo com as práticas rurais.

casal com ares sombrios, sentados em meio às lonas pretas, o homem olha desolado para um lado e a mulher parece ter o mesmo sentimento, mas olha em direção contrária à do homem. Nenhum deles mira o fotógrafo, dando a impressão de que o que eles pensam é mais importante do que a pose para o retrato.

Os indivíduos nos acampamentos estão alocados em casas em ruínas ou nas lonas, a terra, ali, ainda não é sinal de fertilidade e prosperidade, o tempo é instável, inconstante. A legenda que diz respeito à foto exposta confere apenas um caráter informativo à imagem, sem agregar tanto sentido a ela. O espaço fotográfico⁶¹ dos acampamentos apresenta-se demasiadamente conflituoso, como podemos perceber na relação entre a imagem e o texto escrito referente.

⁶¹ Espaço fotográfico é um termo utilizado por Mauad (2002) para caracterizar tamanho, formato e relação com o texto escrito, tipo, sentido, direção, distribuição dos planos (profundidade de campo), objeto central, arranjo e equilíbrio, impressão visual e iluminação.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** - p.300. [...] invasão de camponeses sem-terra dos 70 mil hectares da Fazenda Giacometti, a maior propriedade do Paraná. As 3 mil famílias que acabaram invadindo a terra criaram um fato consumado, que forçou o INCRA a reexaminar o caso. A área é suficiente para assentar 4 mil famílias e gerar mais de 8 mil empregos. Paraná, Brasil, 1996.

Já nas fotografias sobre o assentamento rural, é possível perceber um espaço fotográfico mais harmônico. A legenda que acompanha a próxima foto não possui um caráter descritivo, ela explica e complementa o conteúdo da foto. Isso a transforma em um importante indicador de diferenciação entre assentamento e acampamento, como é possível acompanhar observando a primeira foto (acima) e a segunda foto (abaixo).

O local geográfico escolhido da segunda foto foi outra fazenda do Paraná, mas o espaço dos objetos compõe a imagem da casa organizada e limpa, a família é composta pelo homem, pela mulher e pelos filhos, todos são de pele clara, e possuem semblantes saudáveis e tranquilos. Os olhares de todos ali, na foto, estão fixos na lente do fotógrafo.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** - p.302. Conquista na Fronteira é um exemplo de sucesso na longa luta pela reforma agrária no Brasil. O assentamento de 1.200 hectares na cidade de Dionísio Cerqueira, em Santa Catarina, abriga hoje sessenta famílias que formaram uma cooperativa. Elas cultivam mate, frutas, milho e outros cereais em lotes individuais, mas a comercialização dos produtos é feita pela cooperativa. Esta possui setecentas cabeças de gado e também montou uma pequena fábrica que produz camisetas e jeans, dando emprego para muitas mulheres de Conquista na Fronteira. Essas atividades transformaram o nível de vida dos novos assentados e demonstram que os antigos sem-terra podem participar da economia de mercado. Santa Catarina, Brasil, 1996.

3.3 Em primeiro plano: “Êxodos” e o mundo da maioria

De acordo com Salgado, foi a partir da pesquisa feita para “Trabalhadores” que inspirou a elaboração e a execução do projeto sobre o movimento das populações, intitulado “Êxodos”. Aproximamos, então, da sua principal publicação.

Para a elaboração das fotografias desse livro, Salgado viajou por seis anos, fotografando os movimentos migratórios de 40 países diferentes, da Rússia à Guatemala, da Namíbia ao Japão. Em cada um desses locais, Salgado retratou diferentes indivíduos e situações, e questionou, por meio da fotografia, o sentido da migração, com o objetivo de chamar a atenção para os efeitos da globalização.

A forma como o fotógrafo questionou as migrações contemporâneas está presente no seu estilo fotográfico. Ele se utilizou de planos fechados, para retratar as pessoas e planos abertos para evidenciar o ambiente natural, como florestas, plantações e até mesmo ambientes das grandes cidades. Além disso, como Salgado enfatizou em seu discurso, ele buscou unir,

em uma única história, todos os seus migrantes, provocando uma interpretação de que todos eles encontravam-se em uma mesma situação de miséria. Isso é perceptível quando fotos de diferentes lugares estão dispostas na mesma página, por exemplo.

Salgado também questionou as migrações do ponto de vista dos migrantes pobres, advindos dos países periféricos, estagnados em prisões nas fronteiras, nas filas para pedir asilo político, nos campos de refugiados e no meio de um percurso. Tal escolha por esses fotografados, juntamente com a sua técnica, pode facilmente evidenciar os malefícios da globalização econômica descarregados principalmente naqueles que estão à margem da sociedade. Assim como complementa Salgado ele pensou em “[...] fotografar a humanidade em trânsito para incentivar a justiça social. [...] todos falam da globalização em cifras econômicas, mas ninguém fala daqueles que são severamente atingidos pela globalização econômica e cultural” (Salgado, 2000) ⁶².

É o próprio Sebastião Salgado quem escreve:

Este livro conta a história da humanidade em trânsito. É uma história perturbadora, pois poucas pessoas abandonam a terra natal por vontade própria. Em geral, elas se tornam migrantes, refugiadas ou exiladas constringidas por forças que não têm como controlar, fugindo da pobreza, da repressão ou das guerras. [...] Viajam sozinhas, com as famílias ou em grupos. Algumas sabem para onde estão indo, confiantes de que as espera uma vida melhor. Outras estão simplesmente em fuga, aliviadas por estarem vivas. Muitas não conseguirão chegar a lugar nenhum (Salgado 2000:7).

A concepção de Salgado sobre as migrações reflete nas suas fotografias de grande apelo sensível, evidenciando a beleza na fragilidade, na resistência e na degradação humana (graças à condição do Outro fotografado). Como comentado anteriormente ⁶³, os migrantes são fotografados em trânsito, em um ponto de partida, mas a maioria das fotos não mostra o ponto de chegada de nenhum deles.

Podemos considerar “Êxodos” o maior projeto fotográfico da carreira de Sebastião Salgado até o momento, pois reúne a publicação do livro, com fotografias inéditas e de trabalhos anteriores, um relato de viagem e um programa educacional, e uma maior projeção na mídia. Como estratégias de divulgação, Salgado publicou, durante o desenvolvimento do projeto, reportagens em importantes jornais do mundo: “The New York Times” (EUA), “The

⁶² Ver **Programa Roda Viva**, entrevista a Sebastião Salgado, realizada no dia 17/04/2000.

⁶³ Vide Capítulo I.

Independent” (Reino Unido), “El País” (Espanha). Nas revistas: “Time” (EUA), “Paris Match” (França), “Stern” (Alemanha) e “Visão” (Portugal). Além da divulgação impressa, a exposição de suas fotografias aconteceu simultaneamente nas principais megalópoles do mundo. No livro, para cada cena registrada, existe uma legenda com informações sobre o contexto abordado. No entanto, o plano verbal (as legendas) encontra-se no final do livro. Podemos dizer que o conjunto de legendas representa parte do seu relato de viagem, onde é possível perceber os caminhos traçados pelo fotógrafo e as diversas realidades encontradas por ele. Elas são, em sua maioria, descritivas e informativas.

Em algumas das legendas, há o predomínio da função de informar o leitor sobre o acontecimento que está por trás da fotografia, em outras a informação encontra-se com a descrição da foto e com algumas opiniões do fotógrafo sobre o fato. É o que podemos perceber nas fotos expostas abaixo. Aqui as legendas encontram-se integralmente descritas, para garantir integralmente nossos questionamentos e reflexões. A primeira foto possui uma legenda que pode ilustrar muito bem o contexto em que os refugiados africanos passam em decorrência dos conflitos étnicos, por meio da imagem da mulher com um feixe de lenha nos braços em primeiro plano e o campo de refugiados sem árvores em volta, onde se vê somente barracas.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** - p.200. A área em torno de Goma era arborizada até a chegada em massa dos refugiados, que logo começaram a cortar as árvores para fazer fogo. Com o desmatamento, os refugiados tinham de ir cada vez mais longe obter lenha para cozinhar e aquecer-se. Zaire (atual República Democrática do Congo), 1994.

Já a segunda foto, possui uma legenda que vai além da descrição da cena capturada, possuindo informações adicionais, consideradas importantes para os possíveis observadores entenderem ainda mais o contexto que envolve a imagem. A foto sozinha é conceitual, poética, pois permite ainda mais interpretações de quem observa. Se não fosse pela legenda para trazer para uma dada realidade. A legenda desta foto vai além da descrição da foto. Podemos dizer que a imagem está a serviço de dados estatísticos, além das opiniões enfáticas e pouco aprofundadas do fotógrafo. Aqui, ele cita dados geográficos que só seriam possíveis de a confirmação se visualizássemos um mapa da região, bem como dados sociológicos que dizem respeito a pesquisas anteriores no momento de captura da imagem.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** - p.275. Quase todas as aldeias da província de Imbabura, no Norte do Equador, tiveram a mesma sorte das províncias do Sul e do Centro do país: os homens migraram, deixando as mulheres e as crianças lutando pela sobrevivência, enquanto esperam que seus maridos e pais voltem uma ou duas vezes por ano com mantimentos e dinheiro. De acordo com pesquisadores da Faculdade de Ciências Sociais da América Latina (FLACSO), os camponeses relutam em partir para as cidades, pois sabem das dificuldades que os aguardam. Como afirmou José Cachimuel, da Conferência dos Bispos Equatorianos, os migrantes encontram muita dificuldade para arranjar emprego nas cidades, pois são pouco qualificados. Os únicos trabalhos disponíveis são os de diarista na construção civil, sem nenhum direito aos benefícios sociais e expostos a taxas elevadas de acidentes. Muitos dormem em barracos erguidos por parentes e costumam se alimentar mal. A mudança também provoca um grave choque cultural, e os migrantes logo se adaptam à vida urbana. O quíchua, a língua indígena, é substituída pelo espanhol, ao mesmo tempo em que mudam o de vestir e a alimentação. Mas também fazem enormes sacrifícios, tentando economizar o máximo para mandar dinheiro para as famílias que ficaram nas aldeias. Província de Imbabura, Equador, 1998.

Desde “Trabalhadores” o fotógrafo utiliza esse suporte. Para uma composição mais fiel às fotografias, Salgado sugere as legendas, considerando que o envolvimento ideológico com o tema das reportagens é fator fundamental em sua carreira. Como supõe Moura, partindo de uma observação ampliada da relação das legendas com as fotografias:

[...] nas obras de Sebastião Salgado, uma das funções das fotografias é ilustrar o texto verbal, servindo como elemento de credibilidade. Por outro lado, as legendas referentes às fotografias orientam a interpretação, construindo uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, isto é, limita o poder de projeção da imagem (Moura 2004:15).

Ou seja, o plano verbal (as legendas, as introduções, os prefácios e outros textos) “conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que ele se desvie de alguns e assimile outros; [...] o sentido, assim, um teleguia em direção a um sentido escolhido a princípio” (Barthes apud Moura, idem). Como estruturação da obra, Salgado a apresenta em quatro capítulos abrangentes. Em cada capítulo existem partes que remontam as diferentes situações em que se encontram os seus migrantes.

O primeiro capítulo é denominado de “Migrantes e refugiados: o instinto da sobrevivência” e introduz a temática das migrações, pois aponta e distingue as diversas formas das migrações e suas conseqüências. Inicia-se com uma foto, em plano aberto,⁶⁴ de um rio e sua margem cheios de pessoas e embarcações- o rio “Suchiate” demarca parte da fronteira entre a Guatemala e o México, é a linha divisória entre a América Central e a América do Norte. A imagem simboliza, assim, a tentativa de saída dos migrantes, a cruzada das fronteiras, a precariedade que os migrantes de Salgado se encontram.

Nesse capítulo existem fotos dos refugiados políticos, dos migrantes por questões econômicas, das fugas de países em decorrência de conflitos étnicos. De forma abrangente, Salgado expõe desde a travessia do México (percursos feitos por migrantes latinos em direção aos Estados Unidos-EUA) e a fronteira entre EUA e México, o estreito de Gibraltar e a separação de realidades distintas, caminhos da Rússia até a América, a imigração vietnamita, os afeganeses deslocados pela guerra, os palestinos no Líbano, a agonia dos curdos, até o drama dos refugiados da Ex-Iugoslávia.

⁶⁴ Ver Sebastião Salgado. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A última foto do capítulo é a de um grupo de ciganos de Kosovo que fugiam da milícia sérvia e também da ameaça feita pelos separatistas albaneses. A foto mostra os rostos dos sujeitos fotografados, onde o destino de todos foi a Itália, país que, segundo informações da legenda dessa foto, historicamente não recebe de forma tão amistosa a forma de viver e de relacionar dos ciganos. O segundo capítulo é dedicado integralmente ao continente africano. Ele é intitulado de “A tragédia africana: um continente à deriva” e agrega fotografias que expressam os desequilíbrios ambientais, as desigualdades sociais e os conflitos étnicos do continente Africano.

Neste capítulo o foco está nas migrações entre o próprio continente e entre regiões. Podemos dizer que são as fotos mais trágicas, pois Salgado evidencia os vestígios da morte e também da guerra. Os planos abertos aparecem quando Salgado retrata os inúmeros campos de refugiados por onde passou, tendo na maioria deles a presença de milhões de pessoas.

A situação de alguns países da África aparece na obra de Salgado por meio de fotografias sobre as freqüentes secas que atingem grande parte do povo do Sul do Sudão; sobre a busca por refúgio dos ruandeses na Tanzânia (em decorrência do conflito étnico entre Tutsis e Hutus), na região de Goma, no Zaire (permanece a contínua busca dos ruandeses por um local para viver longe da guerra).



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** –p.171. Ruandeses rumando para o campo de refugiados na região de Ngara, em território tanzaniano. Tanzânia, 1994.

Fotografou também a real situação de Angola, pois, a princípio, é considerado um dos países mais estáveis da África. De forma a desconstruir tal discurso, Salgado fotografou como viviam os refugiados, no país em que a guerra deixava resquícios armados pelo chão em forma de bombas. Ele voltou-se para as questões emergenciais dos refugiados do lugar. Por fim, Salgado fotografou a repatriação dos moçambicanos, indicando pelas fotografias o princípio do percurso de volta para os locais de origem, sem evidenciar onde e como seria a volta para a casa.

O fotógrafo se dedica em fotografar e relatar com mais minúcia o conflito étnico em Ruanda. Das sete partes do capítulo, quatro são para a demonstração dos fluxos migratórios dos ruandeses em meio ao conflito. Também nos chama atenção a forma como se encontram os sujeitos fotografados. As situações de conflito são representadas pelos indivíduos que com rostos expressando desespero, desolação e até mesmo indiferença. Para aqueles que são fotografados caminhando rumo a um local seguro das milícias, são perceptíveis o carregamento de pouquíssimos pertences e nenhuma estrutura para respaldar o percurso. A maioria movimenta-se à pé.



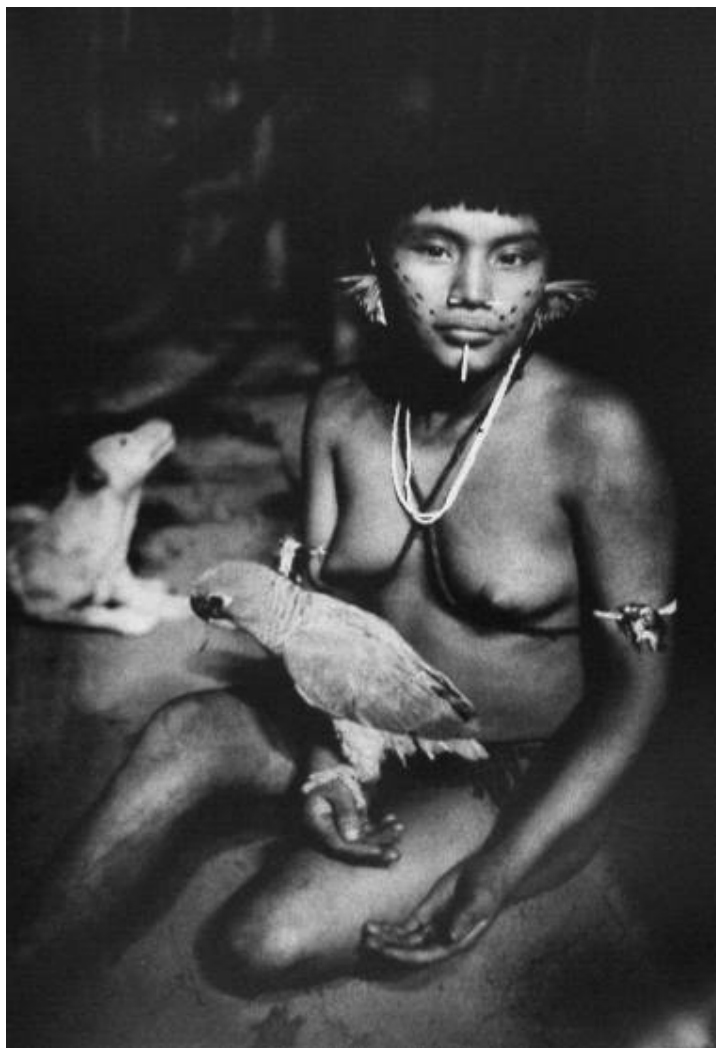
SALGADO, Sebastião. **Êxodos** –p.178. A maioria dos refugiados só consegue levar uma parte ínfima de seus pertences. Felizmente, porém, alguns levam seus instrumentos de trabalho, como esta máquina de costura, que servia para consertar roupas rasgadas na fuga para o exílio e para fazer roupas e tendas de plástico. Tanzânia, 1994.

Para aquelas fotos de pessoas que já se encontram nos campos de refugiados, como a indicada acima, Salgado enfatiza a precariedade como estão alojados, por meio de barracas frágeis e pequenas o suficiente para quebrarem por causa de uma chuva branda. Além disso, ele fotografa algumas cenas do cotidiano que são bastante significativas para compreendermos a tentativa de sobrevivência perante a adversidade da destituição de um lar e de algumas famílias.

Já os sujeitos que estão retornando para suas casas em Moçambique, após um longo tempo nos campos de refugiados, em sua maioria localizados na Tanzânia, são fotografados por Salgado por outro viés. A luz mais clara das fotos, a escolha por fotos diurnas com dias de sol foi um recurso técnico para ressaltar a boa notícia para os refugiados de voltarem para o local de origem. Percebemos a empolgação no rosto dos fotografados, os quais vestem roupas limpas, e também estão juntos, como uma família. Outro objeto que já aparece, aqui, são as casas e as pessoas dentro delas, antes invisíveis nas fotografias sobre os conflitos na África.

O terceiro capítulo foi chamado de “A América Latina: êxodo rural, desordem urbana” e contém fotos do Brasil, Peru, Bolívia, Equador e México. É aqui que presenciamos um pouco do trabalho já desenvolvido por Salgado em “Outras Américas”, novamente trazendo à tona a sua América Latina rural e as problemáticas que as envolvem. O capítulo traz, assim, fotografias sobre o êxodo rural e a urbanização caótica das grandes cidades, a luta pela terra e pelos territórios indígenas. Especialmente nesse capítulo, Sebastião Salgado inicia discutindo e refletindo sobre a situação dos índios da Amazônia brasileira frente às disputas de território com grileiros, fazendeiros e madeireiros.

Logo em seguida presenciamos uma série de fotografias remetendo ao bucólico e ao idílico do índio brasileiro, como se o fotógrafo utilizasse o vestígio frágil das civilizações pré-colombianas, construindo uma nostálgica alusão ao passado. A primeira foto diz muito a esse respeito: é de uma jovem índia Ianomâmi, na maloca em Hayahora, em Roraima. Mas a paisagem seria completamente romântica, como as epopéias de José de Alencar, se não fosse a presença, ou a interferência, do cachorro, o qual é o símbolo da domesticação.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** –p.251. Uma jovem Ianômami na maloca, em Hayahora, uma das numerosas aldeias Ianômamis do distrito da serra das Surucucus. Cada aldeia tem de trinta a 150 habitantes; as cerca de quarenta aldeias da serra das Surucucus, com população de 4 mil indivíduos, constituem uma das principais concentrações Ianomâmi no Brasil. Pouco menos da metade dos 22 mil Ianomâmi remanescentes encontram-se no país; os demais vivem na Venezuela. No Brasil, distribuem-se por cerca de duzentas comunidades, espalhadas em um território de 94.200 quilômetros quadrados. Nem todas as aldeias mantêm contato direto entre si, mas estão interligadas por uma trama cultural que se estende por uma ampla região em ambos os lados da fronteira. Roraima, Brasil, 1998.

Ao que tudo indica as fotografias dos indígenas brasileiros iniciam uma narrativa sobre a degradação social e ambiental do Brasil e de alguns países fotografados da América Latina. Isso se explica ao percebermos a disposição de uma série de dez retratos de indígenas e de seus ambientes de convivência e trabalho, no início do capítulo. Após esse conjunto de

fotos, a narrativa de “Êxodos” conduzem-nos para a deterioração e a desagregação disso, onde o ponto de culminância são as fotografias das grandes cidades, já finalizando o capítulo.

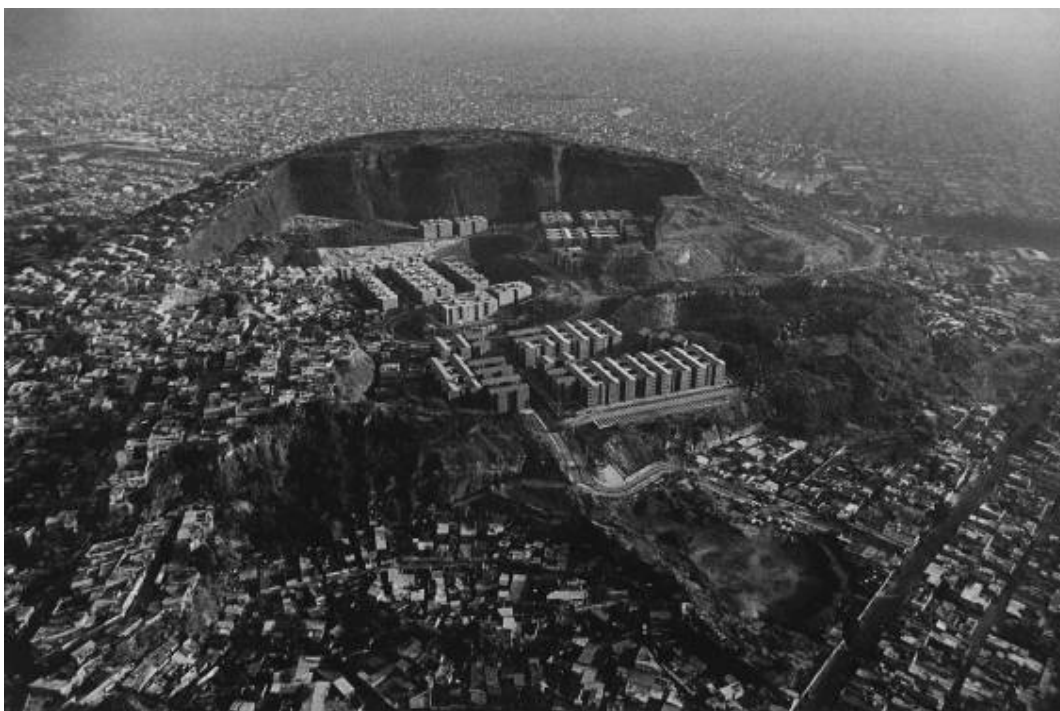
Diante da seleção destas imagens, passa-nos uma disjunção, entre imagens idílicas de famílias indígenas reunidas em volta de piscinas naturais na floresta e as legendas que remetem a elas. Há, aqui, uma inversão, pois no momento em que as fotografias expõem o cotidiano dos índios, todos em harmonia com o ambiente onde vivem, as legendas descrevem a “débade” do paraíso: “as culturas nativas têm sido empurradas à beira da extinção pelas doenças e invasão, a devastação da floresta as tem levado à erosão da qual não tem retorno”. (Salgado apud Mraz 2006:5).

As legendas agregam ainda mais valor às imagens, pois contribuem para entendermos um pouco mais os tipos de fluxos migratórios expressados nas fotografias. Podemos supor que os fluxos migratórios que estão subjetivamente expostos são aqueles ora provocados pelos costumes das tribos nômades, ora provocados em detrimento do confronto com fazendeiros, grileiros e até madeireiros. Notamos que os fluxos não estão materializados nas imagens, como os do continente africano, mas estão descritos nas legendas.

Após as imagens dos índios da Amazônia brasileira, está a parte dos territórios camponeses de países da América Latina (Equador e México), onde se repetem as fotos já expostas em “Outras Américas”, tendo a luta pela terra e o êxodo rural como relevante. Como já exposto anteriormente, as maiores causas das migrações na América Latina são por questões econômicas, é o que presenciamos no Brasil, no México e também no Equador. De uma forma mais ampla, o movimento ainda preponderante nesses locais é a saída do campo para a cidade, seja pelo crescimento das agroindústrias, pelo empobrecimento da terra, seja em busca do aprimoramento educacional dos jovens.

A parte que segue diz respeito ao sem-terra, são de fotografias já expostas em “Terra” e já comentadas anteriormente. Para Salgado, os camponeses sem-terra e suas famílias formam estranhas “cidades rurais”, algumas com mais de 10 mil habitantes, isso parte da campanha para obter um lote para plantar. Além da luta pela terra, Salgado apresenta fotografias que também trazem a questão da moradia como ponto central, mas nestas o motivo é a perda da moradia, por conta de uma catástrofe ambiental (o Furacão Mitch).

Para a parte das fotografias sobre a cidade, Salgado reserva as últimas páginas do capítulo, a fim de representar o espaço da cidade como sinônimo da abundância de elementos negativos e nocivos à convivência humana.



SALGADO, Sebastião. *Êxodos* –p.316. Vista aérea dos novos bairros que fazem parte da Grande Cidade do México. Até uma antiga pedreira foi urbanizada. Cidade do México, 1998.

As imagens citadinas de Sebastião Salgado possuem, em sua maioria, planos abertos, de forma a produzir a idéia da grande área ocupada pelos prédios e pelos intensos fluxos de pessoas. É o que percebemos na foto acima. Para Salgado, a cidade é o espaço de perdas e ganhos, ou seja, os indivíduos migram do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida, mas encontram dificuldades de posicionamento social e também econômico; ao mesmo tempo em que se deparam com elementos de diferentes culturas. Assim, emergem novas formas de relacionamento com o local e seus significados: “[...] deixam de ser trabalhadores para tornarem-se marginais desterrados” (Salgado 2000:23).

Tais elementos materializam-se em fotografias de prédios em construção, de um orfanato superlotado, de meninos de rua tanto do Brasil como do México, bem como de ‘lixões’, o qual seria o último sinal deixado pelos que moram na cidade. Em meio ao ‘lixão’ também vivem e trabalham os cidadãos. Mais uma vez o discurso de Salgado de unir todos os seus fotografados em uma mesma situação de miséria aparece para enfatizar “a recomposição da família humana”. Salgado argumenta que ele crê que sua fotografia seja o vetor para a provocação da discussão e da mudança sobre as condições de uma grande parcela da população⁶⁵. Isso pode ser percebido nas fotografias sobre os ‘lixões’ das grandes cidades,

⁶⁵ Ver www.terra.com.br/sebastiaosalgado

uma foto do lado da outra, sendo que uma foi feita em São Paulo (Brasil) e a outra foi feita na cidade do México (México), além de repetir certos componentes nas fotografias, como a presença dos cavalos nas fotos. Nestas fotos a idéia de unicidade tem sentido, ao levarmos em consideração que os problemas de grandes cidades são recorrentes, pois toda grande cidade agrega culturalmente e socialmente indivíduos vindos de locais diferentes, criando um ambiente onde emergem fenômenos de entrelaçamento de culturas e também de conflitos.

Tais entrelaçamentos materializam-se nas organizações sociais, no choque entre grupos e também no estabelecimento de hierarquias sociais, bem como na arquitetura e nos problemas logísticos referentes à urbanização. Como é o caso do problema do descarte do lixo e a criação de um meio de vida por meio do descarte. Isso é perceptível nas fotos abaixo.



SALGADO, Sebastião. **Êxodos** –p.318. O lixo nas cidades pobres do Terceiro Mundo proporciona trabalho para os mais desfavorecidos, que recolhem vidro, metal e tecido para reciclagem. Em muitas cidades, a coleta de lixo também um negócio lucrativo, com frequência dominada por grupos mafiosos. Na Cidade do México, esses grupos, tradicionalmente próximos, também controlam os trabalhadores que selecionam o lixo e, em alguns casos, vivem em barracos no meio do lixo. O depósito de lixo de Netzahualcóyotl visto nestas fotos, é típico dos da Cidade do México. Cidade do México, México, 1998.

Podemos dizer que a acumulação de lixo é um problema emergencial contemporâneo presente, mesmo que em proporções diferenciadas, tanto no campo como na cidade. Quando também nos deparamos com a próxima imagem, também associamos a uma cena urbana, pois

no segundo plano encontram-se prédios altos, presentes no cotidiano de uma cidade. No primeiro plano percebemos um resquício de natureza, até mesmo atípica ao que tal palavra nos remete, ou seja, belas paisagens em harmonia. Dois cavalos e centenas de pássaros convivem em meio a pilhas de lixo, se alimentam das sobras da cidade.

Os tons da fotografia trazem mais uma vez a dramaticidade para a cena, proporcionando uma sensação de miséria, abandono. Ao analisarmos a fotografia percebemos que Sebastião Salgado se encontra distante da paisagem, como se não quisesse se aproximar daquela realidade. Tal distanciamento também afasta o resto da cidade de tudo o que remete ao lixo: ele “desaparece” das proximidades dos bairros, das praças e de outros espaços de lazer, mas se aproxima daqueles que habitam perto dos lixões e utilizam-no como fonte geradora de renda.

Como indica a fotografia, a presença do ser humano na segunda foto não é objetivamente clara, mas se nos propusermos a percorrer os caminhos oferecidos pela imagem fotográfica, é possível afirmar que a presença do ser humano ali é subjetiva, pois ele não está presente, enquanto objeto, na fotografia, mas sim como o agente transformador da paisagem.



SALGADO, Sebastião. *Êxodos* –p.319. Depósito de lixo perto de São Paulo. Brasil, 1996

Finalmente, o quarto capítulo apresenta mais fotografias sobre as cidades, conferindo sentido às formações das megalópoles asiáticas. De acordo com os relatos de Salgado, há um

alto potencial de desenvolvimento desses locais. Percebemos tal discurso no predomínio de fotografias em planos abertos, a maioria ocupando duas páginas do livro. Aqui, é possível conhecer um pouco das tribos ameaçadas do Sul de Bihar, na Índia; a luta pela sobrevivência em Mindanao, nas Filipinas; nas minorias étnicas do Vietnã; finalmente as cidades asiáticas, como o Cairo, Jacarta e Bombaim.

Partindo, portanto, da observação de todas as etapas que compuseram a obra “Êxodos”, podemos perceber que “O imaginário se tornou personagem da história contemporânea. É preciso imaginar a imagem para poder ver nela o que de fato ela quer dizer, para construir sua identidade” (Martins 2008:149). Foi preciso observar diversas vezes a mesma fotografia para buscar interpretar quais eram os signos e as simbologias presentes nela. Mas devemos ressaltar que a existência do livro de legendas e do relato da viagem de Salgado, foi essencial para a compreensão das fotografias.

Dentre as observações sobre o espaço fotográfico, Mauad (2002) argumenta que o ordenamento das imagens do livro, supõe uma narrativa que fica evidenciada, na leitura das legendas. Levamos em consideração que a disposição das fotografias em partes, localizadas dentro dos capítulos, foi um recurso pertinente para a construção da narrativa (mensagem visual). Em cada parte, as fotografias construíram uma narrativa, aos olhares de quem observa. No momento em que há a visualização e a compreensão do discurso sobre os diferentes tipos de migrações abordadas, há a sinalização para uma narrativa que reúne todas as partes e todos os capítulos.

Tal narrativa encontra-se relacionada com o discurso do fotógrafo que permeia toda a obra: refletir como as fotografias podem evidenciar que todos os migrantes de Salgado estão numa mesma situação de miséria. Assim como argumenta Martins (2008), todo o discurso ideológico de exclusão social que também tem estado em manifestações de Sebastião Salgado, é um discurso de integração, e não de contestação. Aliás, as fotos de Salgado em “Êxodos” nos falam justamente disso em diferentes lugares do sofrimento do mundo: a saída da realidade e de situações que se tornaram iníquas, indesejáveis, insuportáveis.

Ao aproximar realidades, Sebastião Salgado pode deslocar o tempo e o espaço vivenciado pelos fotografados, trazendo-os para o tempo e o espaço delimitado pelo fotógrafo. As similitudes encontradas por Salgado nas fotografias não podem, por isso, diluir as diferenças culturais e econômicas, como também as especificidades dos diferentes tipos de fluxos e de causas migratórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os países denominados em desenvolvimento possuem altos índices de emigração, sendo as questões econômicas uma das maiores causas migratórias. Como se não bastasse a migração para outros países e continentes, existem os intensos fluxos de migrações internas. Além de comportarem tais aspectos, são os países em desenvolvimento que acolhem muitos migrantes, advindos de países em conflitos, seja econômico, cultural ou por crises ambientais. Segundo dados da ACNUR, são as nações mais pobres que recebem os contingentes mais importantes: a República Democrática do Congo abriga até 300 mil pessoas, e 1,7 milhão se acrescentamos a população deslocada; a Síria, mais de um milhão; o Iêmen, cem mil; a Tanzânia, cerca de 500 mil; o Paquistão, mais de um milhão e a Jordânia, entre 2,3 e 2,5 milhões.

Tais países são abrigo para os deslocados, os refugiados, os apátridas. A recepção de todas estas categorias de migrantes é de responsabilidade desses países e o subsídio financeiro e logístico muitas vezes vem de países desenvolvidos, por intermédio das Nações Unidas e da sua rede de Organizações. Os países que mais contribuem são os da União Européia, Estados Unidos e até Japão e são também os que mais atraem os migrantes, principalmente os que migram por conta da aquisição de emprego e maiores salários. Mas as políticas de controle à migração são cada vez mais severas. Assim, subsidiar o abrigo de milhões de pessoas nos países em desenvolvimento parece uma forma de amenizar e até coibir as correntes migratórias, rumo às fronteiras dos países desenvolvidos.

Os movimentos das populações intensificam-se na medida em que há o aumento da ilusão de mobilidade social, principalmente quando ela é constituída no momento da globalização econômica. De acordo com Escobar (2005), tanto a modernidade como o desenvolvimento são projetos espaciais e culturais que exigem a conquista incessante de territórios e povos, assim como sua transformação ecológica e cultural na consonância com uma ordem racional logocêntrica. O deslocamento, ou “desplazamiento” forma, portanto, parte integrante da modernidade eurocêntrica e do desenvolvimento revestindo, depois da II Segunda Guerra Mundial, a Ásia, a África e a América Latina.

Além disso, a soma de conflitos culturais e políticos, que se alastram em regiões dos continentes, pode ser considerada a propulsora das migrações forçadas. Sendo assim, não somente os refugiados encontram-se fragilizados nesse processo, mas também aqueles que foram obrigados a abandonarem seus lares, seus meios de vida, essas pessoas vivem o destino dos emigrantes forçados sem poderem pleitear esse estatuto: estão ‘exiladas’ no seu próprio país. Podemos apontar os países da Colômbia, do Iraque, da República Democrática do

Congo, do Azerbaijão e do Sudão como os que comportam o maior número de deslocamentos em terras do próprio país.

Os deslocamentos na Colômbia, em especial, ocorreram com maior intensidade a partir de 1998, quando grupos armados de guerrilheiros esquerdistas e paramilitares de direita penetraram em muitas regiões da Colômbia. “O terror e os deslocamentos tem por finalidade desarticular os projetos das comunidades, quebrar sua resistência e, provavelmente, realizar seu extermínio, o qual se vê facilitado pela utilização cada vez maior de armas de fogo” (Escobar 2005:54). E o destino da maioria das populações deslocadas é a capital Bogotá, o que também contribui para o inchaço populacional, para o aumento de pessoas nas ruas e também do desemprego e da violência.

Mas além dos deslocamentos por conflitos, presenciemos também os deslocamentos gerados por crises ambientais. Aqueles indivíduos que vivenciam tais deslocamentos são denominados de refugiados ambientais. De acordo com declarações do integrante da direção do ACNUR, Antônio Guterres (2008), os grandes empreendimentos, como as barragens, os centros industriais e as agroindústrias, por exemplo, também forçam o deslocamento de 10 a 15 milhões de pessoas anualmente. Nas mudanças vinculadas a problemas ambientais, as escalas de grandeza são ainda maiores: em 2006, 145 milhões de pessoas foram atingidas, de acordo com o Centre for Research on the Epidemiology of Disasters (Centro de pesquisas sobre a epidemiologia dos desastres).

O êxodo rural está historicamente presente na realidade latino-americana, e assim continuamos presenciando cenas de migrações campo-cidade: quantas centenas de milhares de camponeses mexicanos, produtores de ervilha, milho ou feijão, não conseguem enfrentar mais a concorrência dos produtos americanos, fartamente subsidiados, e tiveram que abandonar sua plantação, deixar sua terra e mudar-se justamente para os Estados Unidos, sobrevivendo em grande parte de forma clandestina.

Ainda sobre a América, apontamos outros fatos recentes como o desastre natural “Furacão Katrina”, que atingiu cerca de 400 mil vítimas e muitas dessa ainda encontram-se em abrigos no Sul dos Estados Unidos da América; também não poderíamos deixar de mencionar as migrações decorrentes do desenvolvimento de grandes plantações e da implantação de pastos para gado em grande parte da região amazônica. Consideramos que as formas de deslocamentos podem estar relacionadas com causas econômicas, o que deixa o contexto ainda mais complexo, sendo difícil distinguir um migrante econômico de um migrante simples ou um refugiado. No quadro dessas “movimentações migratórias híbridas”,

é, portanto, delicado garantir uma assistência e uma proteção eficientes. Diante das intensas transformações no campo das migrações, o ACNUR admite encontrar dificuldades para obter os números precisos, mas pode-se considerar que os deslocamentos vinculados aos grandes empreendimentos e aos desastres naturais são de cinco a dez vezes mais significativos do que aqueles gerados por conflitos.

No total, quaisquer que sejam suas causas, os deslocamentos envolvem entre 100 e 200 milhões de pessoas. “Está na hora de medirmos as conseqüências da globalização e da liberalização do comércio sobre os deslocamentos “forçados” de populações” ⁶⁶ (Guterres apud Rekacewicz 2008:4). Isso pode indicar a preocupação com essa situação atual, mas até o momento ele acrescenta que a Organização encontra dificuldades de identificar esse tipo de migrante, o que dificulta abarcá-lo nas leis regentes.

Por essas razões e dificuldades encontradas pelos deslocados e todos os indiretamente envolvidos, consideramos pertinente ressaltar tais aspectos dessa categoria emergente e que ainda não é favorecida pelas leis internacionais de proteção aos refugiados. Os fatos acima mencionados fazem parte de um conjunto de acontecimentos muito recentes, mas as suas causas têm como origem as problemáticas sociais de décadas atrás. É na década de 90 que nos damos conta das conseqüências de ações políticas passadas e observamos uma série de mudanças nos fluxos migratórios, ainda presentes no período atual.

Acreditamos que Sebastião Salgado estava atento a isso, e buscou deixar suas opiniões impressas na série de fotografias de “Êxodos”, além de discursar sobre a importância de se documentar a “recomposição da família humana”. Tanto que seu discurso se assemelha com os das organizações de assistência aos migrantes. As migrações contemporâneas, para ele, têm sentido no momento em que ele argumenta que a globalização, conceito latente nesse período, corrobora com o aumento dos fluxos migratórios, tanto aqueles existentes dentro do próprio país, quanto os que ultrapassam as fronteiras nacionais e até continentais. Para ele, são os migrantes mais desfavorecidos que sofrem com as fronteiras impostas pela globalização.

Nas fotografias de Êxodos foi possível identificar as causas e as conseqüências dos diferentes tipos de migrações (econômicas, refugiados, exilados, deslocados). Salgado, em vários momentos de sua fala, levando em consideração as entrevistas analisadas, em conjunto com as fotografias, afirma que sua intenção é mostrar que a realidade dos migrantes pobres e mais desfavorecidos é uma só, pois todos se encontram numa mesma situação de miséria.

⁶⁶ Disponível em <http://diplo.uol.com.br/2008-03, a2299>.

Mas ao mesmo tempo em que critica tal sintoma, o fotógrafo nivela todos os seus migrantes a uma mesma condição, alocando-os em um único livro, onde há a intenção de construir uma narrativa. Mauad (2002) enfatiza tal paradoxo, ao identificar a existência do paradigma⁶⁷ do local e do global na fala e nas fotografias de Sebastião Salgado, pois “os trabalhadores daqui, os injustiçados daqui são também os de lá”.

As fotografias, isoladamente, comunicam sobre a existência da diversidade, em meio à generalização instruída por Salgado. Ela é percebida nas diferentes etnias fotografadas ao redor do mundo, nas vestimentas, nos objetos que os migrantes carregam consigo, na estrutura dos abrigos, ou campo de refugiados. Ela também é evidenciada nos tipos de migrantes, nas causas dos deslocamentos e também nos conflitos fotografados. Além das fotografias, as legendas pertencentes a cada foto, mostram os fatos que se referem a elas.

Podemos perceber que existe uma narrativa fotográfica que perpassa toda a obra e a existência de pequenas narrativas, referentes aos conteúdos de cada capítulo. A que perpassa a obra trata de expor a situação dos migrantes de determinados países do mundo, o que se evidencia ao aproximar realidades, a partir de ângulos e planos semelhantes, dispondo as imagens em uma mesma página. Tal proximidade desperta em nós, observadores, a idéia de uma grande história- a do êxodo. Foi possível perceber que, para cada capítulo, são apresentados os pontos dessa tessitura, pois cada um possui uma temática diferenciada (migrações econômicas, conflitos étnicos, êxodo rural e deslocamento forçado, e, finalmente, a urbanização acelerada e a relação campo-cidade). Aos analisarmos os capítulos separadamente percebemos que torna-se visível a presença de quatro obras em um único livro.

Ao explorar as potencialidades de cada capítulo percebemos a existência de uma diversidade latente. Ela está presente no discurso visual de Salgado, e nas legendas, mas não em sua análise sobre sua própria fotografia. Nas narrativas dos capítulos fica mais evidente a diversidade que é inerente à diversidade cultural, social e econômica dos migrantes fotografados. Outro ponto a ser considerado, é o fato da maioria dos registros em “Êxodos” serem de pessoas que estão em trânsito. As fotografias não apontam o local de origem e o local de chegada, muito para ilustrar o ser que migra, como se estivesse sempre em mobilidade, destituído de possibilidades de chegar a algum lugar. Percebemos que tanto Salgado quanto os seus fotografados estão em trânsito, mas Salgado se posiciona como um viajante e os indivíduos e os grupos fotografados como migrantes dos países periféricos. Tal

⁶⁷ Segundo Mauad (2002) o paradigma a qual se refere é o conjunto de obras do autor entendida a partir da sua inserção numa geração de fotógrafos especializados em um fotojornalismo de denúncia social, bem como pela sua trajetória marcada pela busca incessante, em diferentes parte do mundo de temas associados a situações limites, que tivessem uma conexão entre si- dos trabalhadores do mundo às guerras interétnicas.

constatação leva-nos a compreender o porquê da presença, em quase todas as fotografias, de situações de trabalho, dos marcantes objetos em cena e da natureza definida pela exterioridade.

Notamos que a escolha por espaços externos nas fotografias está relacionada à condição de vida dos migrantes fotografados, pois esses possuem escassez de pertences pessoais e de objetos do interior de uma casa. Assim, o que nos indica a fotografia é a ausência também de uma casa, distantes do conforto e da segurança de um lar. A vivência dos seus modelos fotográficos está, assim, intrinsecamente ligada aos seus pertences. A casa, a moradia, somente aparece nas fotografias que demonstram o início do retorno para o país de origem, como é o caso das fotos sobre Moçambique. Além dessas, apontamos as fotografias sobre os russos, onde visualizamos situações de partida da Rússia para os Estados Unidos da América (EUA), e do cotidiano deles nos bairros de imigrantes nos EUA, principalmente nos espaços de socialização e lazer.

Sobre o caráter documental da fotografia de Sebastião Salgado, Stallabrass (1997) define que tal caráter agrega uma verdade convencional, sem explorar e aprofundar tão bem os significados locais. Sendo assim, ele parte para suas viagens com roteiros pré-definidos, em parte esses elaborados a partir de fatos que foram notícia no mundo. O fotodocumentarismo de Salgado está vinculado, portanto, a uma linha editorial, que tem por objetivo transformar as suas viagens fotográficas em obras a serem comercializadas, direcionando-as para um público-alvo.

A certeza desse objetivo pode ter estado presente desde a preparação de suas viagens, ao tempo em que passou com os migrantes fotografados, bem como na revelação das fotografias e na produção do livro “Êxodos”. Salgado apresenta-se para nós como um viajante-fotógrafo que tem a Economia e a sociedade como o fio condutor de seu trabalho que, nas palavras de Salgado (2000), lhe permitiu se concentrar em uma área, pensar, analisar, situar-se na corrente histórica do que acontecia em determinado momento, situar-se na fotografia e relacioná-la com o contexto ao qual estava vivendo. Suas fotografias, então, estão a serviço de um olhar de economista sobre as migrações contemporâneas. A culminância destes fatores está impressa no estilo fotográfico de Sebastião Salgado, que tanto o diferencia de outros fotógrafos quanto desperta a curiosidade de estudo de pesquisadores. Elas não devem ser vistas como o retrato da realidade propriamente dita, pois devemos considerar as críticas, mas também devemos admitir que seja impossível ficar passivo diante das fotografias de Sebastião Salgado, é inviável a alienação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias:

a) Filmes:

Programa Roda Viva, entrevista a Sebastião Salgado, realizada no dia 17/04/2000.

Conexão Roberto D'Ávila, entrevista a Sebastião Salgado, realizada no dia 20/08/2005.

Migrantes (Vídeo-documentário, 2007, 50'). Direção: Beto Novaes, Francisco Alves e Cleisson Vidal. Realização: UFSCAR, IE-PR5/UFRJ, UFMA, Universidade Federal do Piauí.

Expedito (Vídeo-documentário, 2006, 80'). Direção: Beto Novaes, Aida Marques. Realização: Ford Foundation, IE-IFCS/UFRJ, DSSPUC-Rio, Fundação Universitária José Bonifácio, UFF GCV-SFP/UFF.

Caçadores da Alma (Vídeo-documentário, 1988, 58'). Direção: Sílvio Tandler. Realização: RCV, UnB.

b) Periódicos:

Jornal Folha de São Paulo. Editorial Mundo. **Inferno em preto e branco: Região do Zaire tem 800 mil refugiados**. 14 de agosto de 1994.

_____. Suplemento Mais. **O mundo em marcha**. 25 de junho de 1995.

_____. Editorial Mundo. **Bósnia: Morte em Sarajevo estava em cada rosto**. 31 de março de 1996.

_____. Especial. **Sem-Terra**. 30 de junho de 1996.

_____. Editorial Mundo. **Morrem 108 refugiados no Zaire em um dia**. 11 de abril de 1997.

_____. Editorial Mundo. **Curdos: O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado retrata os conflitos e o movimento migratório de um povo disperso por quatro países e dividido por lutas internas**. 17 de agosto de 1997.

_____. Editorial Mundo. **Sebastião Salgado fotografa o êxodo dos refugiados de Kosovo que deixaram a Província iugoslava para se abrigar na vizinha Albânia: Fuga da Guerra**. 2 de maio de 1999.

Revista Aquecimento Global. **Refugiados ambientais: vítimas ou protagonistas da destruição?** n. 3, ano 1, São Paulo: On Line Editora/Instituto Brasileiro de Cultura, 2008

Jornal do Brasil. Suplemento JB Ecológico. **Vitória da Emoção e da esperança**. Ano 4, n.52, maio de 2006.

Jornal O Globo. Revista O Globo. **A natureza que ensina**. Ano 2, n. 93, maio de 2006.

Visão. Fascículo II. **Dinkas: Caras de gente**. N.714, 9 de novembro de 2006.

Visão. Fascículo III. **Namíbia**. N.715, 16 de novembro de 2006.

Visão. Fascículo IV. **Butão**. N.716, 23 de novembro de 2006.

SALGADO, Sebastião e IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. **Deslocamentos Populacionais e novas formas de solidariedade**. Volume I. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. (Coleção êxodos: programa educacional).

SALGADO, Sebastião, PAES, Helena, DUARTE, Geni Rosa e VANNUCHI, Camilo. **Leituras de imprensa**. Volume II. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. (Coleção êxodos: programa educacional).

SALGADO, Sebastião e QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. **A narrativa do olhar**. Volume III. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. (Coleção êxodos: programa educacional).

c) Sítios:

<http://www.nytimes.com/specials/salgado/home/>

<http://www.terra.com.br/sebastiaosalgado>

<http://www.acnur.org/>

<http://www.cidadevirtual.pt/acnur/welcome.htm>

<http://www.oi.acime.gov.pt/index.php>

<http://www.acidi.gov.pt/>

<http://www.migrante.org.br/index.htm>

<http://www.cred.be/>

Fontes secundárias

ABRANTES, José Carlos. **Por uma ecologia da imagem**. Anais: V Encontro Cultural da Escola Castelo Branco. Coimbra, 1999. Disponível em: <<http://www.bocc.pt>> Acesso em janeiro de 2006.

ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados). **A situação dos refugiados no mundo 2000: cinquenta anos de ação humanitária**. tradução Isabel Galvão. Almada, Portugal: A Triunfadora Arte Gráfica, 2000.

ALIMONDA, Hector Alberto e FERGUSON, Juan. **La produccion del desierto - La campaña del ejército argentino contra los indios - 1879**. Revista Chilena de Antropologia Visual, Santiago de Chile, v. 4, 2004.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **O camponês e a fotografia**. IN: Revista de Sociologia e Política Número 26 (Dossiê Pierre Bourdieu no campo). Universidade Federal do Paraná, 2006.

_____. **La fotografia: un arte intermedio**. México: Nueva Imagen, 1979.

_____. **O poder simbólico**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRESSON, Cartier. **Photo Poche**. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1997.

CLÁUDIO, Ana Luiza de Abreu e GOMES, Abigail Ribeiro. **Entre o fotógrafo e o turista: olhares de Mário de Andrade sobre o Norte do Brasil**. Anais do XII Encontro Regional de História. Rio de Janeiro: ANPUH-RJ / UFF, 2006.

COGO, Denise. **Mídia, interculturalidade e cidadania: sobre políticas midiáticas e visibilidade das migrações internacionais no cenário brasileiro**. Belo Horizonte: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003. (formato em CD ROOM).

_____, Denise e DUARTE, Pedro Russi. **Migrações contemporâneas e diáspora: uma análise desde as interações comunicacionais e midiáticas de imigrantes uruguaios no sul do Brasil**. UNirevista. São Leopoldo: UNISINOS, 2006, Vol. 1, n. 3, pp. 1-17. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/>. (Acesso em: 23/04/2008)

CUNHA, Mariana A. C. **Êxodo or an imagined political community: the Landless Workers Movement and Internal migration in the work of Sebastião Salgado**. Intexto, n. 11, 2004, London. Disponível em: www.onlinejournal.com. (Acesso em: 11/04/2006).

DAVIS, Mike. **Holocaustos Coloniais: clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo.** Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo.** tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1988.

EDWARDS, E. **Antropologia e Fotografia.** Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. N. 2, pp. 11-28.

ESCOBAR, Arturo. **Desplazamientos, desarrollo y modernidad en el Pacífico Colombiano.** IN: Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia. tradução Juan Ricardo Aparicio. Bogotá: Universidad Del Cauca, 2005.

FELDMAN, Luiz. **Sebastião Salgado e a captação do inumano.** Disponível em: odebatedouro.org/arsquivo/salgado%20e%20o%20inumano.pdf. (Acesso em: 12/02/2008).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** organização Liv Sovik; tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília; UNESCO Brasil, 2003.

HIRST, Paul e THOMPSON, Grahame. **Globalização em questão.** tradução Wanda Caldeira Brant. Petrópolis, Rj: Vozes, 1998.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Fotografia e história.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **A fotografia e as ciências humanas.** BIB, Rio de Janeiro, n. 25, pp. 83-90, 1º semestre de 1988.

_____. **Texto visual e texto verbal.** IN: Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Organização Bella Feldman Bianco e Miriam Lifchitz Moreira Leite. 2.ed. Campinas: Papirus, 2001.

LÉVI- STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos.** Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LISSOVSKY, Maurício. **O tempo e a originalidade na fotografia moderna.** IN: Doctors, Márcio (org) Rio de Janeiro: Tempo dos Tempos, 2003.

_____. **O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.** IN: Revista Lugar Comum, n. 8, maio-agosto, 1999, pp. 89-109.

LOPES, Denilson. **Rumo ao Norte: da diáspora ao nomadismo**. IN: Revista Z Cultural, ano III, n. 3, agosto-nov, 2007.

PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina: A era das teconologias do Virtual**. 3.ed.São Paulo: Editora34, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

MAUAD, Ana Maria. **Imagens da Terra: Fotografia, Estética e História**. IN: LOCUS: Revista de História, Juiz de Fora, Núcleo de História Regional, Departamento de História/Arquivo Histórico/EDUFJF, vol.8, n.2, 2002, pp 9-26.

_____. **Fotografia e História, interfaces**. IN: Imágenes e investigación social. Coordenadores Fernando Aguayo y Lourdes Roca. México: Instituto Mora, 2005.

MOURA, Cláudia Ferraresi Campos Caldeira de. **Relações discursivas entre o plano verbal e o fotográfico em álbuns de Sebastião Salgado**. Dissertação de mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MOREIRA, Júlia Bertino. **A questão dos refugiados no contexto internacional**. Dissertação de mestrado, Unicamp, Campinas, 2006.

MRAZ, John. **Sebastião Salgado: Maneiras de ver a América Latina**. Tradução de Geraldo A. Lobato Franco. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br/19/salgado/SSALGADO.pdf. (Acesso em: 17/09/2006).

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Lévi-Strauss: razão e sensibilidade**. Revista de Antropologia, 1999, vol.42, n. 1-2.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RAMONET, Ignácio. **A tirania da Comunicação**. Traduzido por Lúcia Mathilde Endlich Orth. 3.ed. Petrópolis: Vozes,1999.

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

_____. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_____. **Retratos de Crianças do Êxodo**. Portugal: Caminho, 2000.

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

_____. **Trabalhadores**. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

_____. **Serra Pelada**. PhotoPoche Societé, Editions Nathan, France, 1999.

_____. **Photopoche de Sebastião Salgado**. n.55, Centre National de la Photographie, France, 1993.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. 2.ed. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. **Imagem, texto e contexto**. IN: Imagem- cognição semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Semiótica da fotografia**. IN: Imagem- cognição semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotjornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e

à linguagem da fotografia na imprensa. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. (Acesso em: 30/12/2005).

STALLABRASS, Julian. **Sebastiao Salgado and fine art photojournalism**.

New Left Review, no.223, (1997). Disponível em: http://www.courtauld.ac.uk/people/stalabrass_julian/essays/SALGADO.pdf. (Acesso em: 17/09/2006).

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática**. Revista. Administração Pública v.40 n.1 Rio de Janeiro jan./fev. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo> Acesso em 28 de julho de 2006.

WOODWARD. Michelle L. **The construction of photojournalism: visual Style and branding in the Magnum Photos Agency**. Master of Science in comparative Media Studies at the Massachusetts Institute of Technology. Estados Unidos, Junho de 2002. Disponível em: cms.mit.edu/research/theses/MichelleWoodward2002.pdf – (Acesso em dezembro de 2007).

ANEXO

Anexo A - Fotografias escolhidas –CD ROOM

